

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

Nathália de Lima Marquez Valentini

**JORGE DE SENA, O POETA EXORCISTA**

Belo Horizonte

2023

Nathália de Lima Marquez Valentini

**Jorge de Sena, o poeta exorcista**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sabrina Sedlmayer-Pinto

Belo Horizonte

2023

S474.Yv-j      Valentini, Nathália de Lima Marquez.  
                  Jorge de Sena, o poeta exorcista [manuscrito] / Nathália de  
Lima Marquez Valentini. – 2023.  
                  1 recurso online (223 f.: il., color.) : pdf.  
  
                  Orientadora: Sabrina Sedlmayer.  
  
                  Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.  
  
                  Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.  
  
                  Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Letras.  
  
                  Bibliografia: f. 213-223.  
  
                  Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Sena, Jorge de, 1919-1978. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Exorcismo na literatura – Teses. 4. Erotismo na literatura – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.141



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**ATA DA DEFESA DE TESE DE NATHÁLIA DE LIMA MARQUEZ VALENTINI**

Número de registro: 2018662486. Às 14 horas do dia 3 (três) do mês de março de 2023, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 03/02/2023, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *Jorge de Sena, o poeta exorcista*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Mônica Genelhu Fagundes - UFRJ - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Rafael Climent-Espino - Baylor University - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 3 de março de 2023.

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenação.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 07/03/2023, às 11:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art.

|   |  |
|---|--|
|   | 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .   |
|    | Documento assinado eletronicamente por <b>Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior</b> , em 07/03/2023, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .  |
|    | Documento assinado eletronicamente por <b>Mônica Genelhu Fagundes, Usuário Externo</b> , em 07/03/2023, às 21:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .  |
|   | Documento assinado eletronicamente por <b>Rafael Climent-Espino, Usuário Externo</b> , em 08/03/2023, às 00:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .  |
|  | Documento assinado eletronicamente por <b>Jacyntho Jose Lins Brandao, Servidor aposentado</b> , em 08/03/2023, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .   |
|  | Documento assinado eletronicamente por <b>Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)</b> , em 09/03/2023, às 10:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .   |
|  | A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <a href="https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&amp;id_orgao_acesso_externo=0">https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&amp;id_orgao_acesso_externo=0</a> , informando o código verificador <b>2099317</b> e o código CRC <b>0E2FFA60</b> . |

**Aos amantes de todos os tempos.**

## AGRADECIMENTOS

A todos que resistiram, resistem e resistirão às atrocidades políticas (no Brasil, em Portugal, no mundo inteiro), pelo estímulo de continuarmos existindo.

A todos que combatem falácias e desmentem falsas notícias, por prezarem a dignidade das palavras.

Aos que lutam pela manutenção das democracias e por justiça social.

Aos verdadeiramente antifascistas, por não largarem o mundo à vileza humana.

Aos profissionais da saúde, por cuidarem de mim, da coluna à mente.

A todos os profissionais da ciência que trabalharam pelos cuidados médicos e pela criação de vacinas durante a pandemia de covid-19, pelo compromisso ético.

Aos professores que fizeram parte da minha sensibilização literária e da minha formação acadêmica, especialmente aos da Faculdade de Letras e da Faculdade de Filosofia da UFMG.

A minha orientadora, Sabrina Sedlmayer, pela dedicação, pelo apoio, pelo carinho.

Ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG e à CAPES, por possibilitarem esta pesquisa.

Aos alunos do estágio-docência da FALE-UFMG, por se empolgarem com as leituras senianas.

A Mécia de Sena e a todos os envolvidos na publicação de textos póstumos de Jorge de Sena.

À minha mãe e ao meu irmão, pelo suporte material e amoroso.

Às minhas cadelinhas, Luna e Brisa, por me presentearem um amor de outra espécie.

A amigos, amigas, amigues, por trazerem à boca o riso do afeto e do deboche, por provarem que quem ama e ouve nunca está só.

Aos meus amores todos (antes, agora, além), por me ganharem ao me fazerem me perder de mim.

Aos que se propõem a amar com liberdade e respeito, por fazerem jus à vida.

À coragem de amar.

*Entre a oração e a ereção  
Ora são, ora não são  
Unção, benção, sem nação  
Mesmo que não nasçam  
Mas vivem e vivem e vêm  
(Linn da Quebrada)*

## RESUMO

A pesquisa investiga como Jorge de Sena opera livramentos morais nos âmbitos estético, político e erótico, no *corpus* crítico e literário, realizando uma subversão irônica da noção cristã de exorcismo. São analisadas as incidências do termo “exorcismo” e suas relações com a liberdade. Levanta-se a hipótese de que a noção funciona como fundamento propulsor das suas composições literárias muito antes da publicação de *Exorcismos* (1972), podendo ser considerada uma espécie de operador exegético. Propõe-se, assim, a leitura de textos escritos ao longo de toda a trajetória de Jorge de Sena, explicitando como tais exorcismos se apresentam. Percebe-se então a defesa de um *ethos* humanístico que enfatiza a necessidade de despossessão moral para alcançar livres experimentações estéticas. Tal postura poética é capaz de demonstrar o tratamento sem censura de divergências e inquietudes políticas (em relação aos regimes fascistas de Portugal e do Brasil, que o impeliram duas vezes ao exílio) e o despudor erótico. Sena concebe, assim, a autoimagem de poeta exorcista, cuja performance participa de modo especial na consolidação da sua visão de mundo ética e libertária e na sacralização do erotismo. Compromissado com a dignidade humana e com o vigor da literatura em resistir a controles censórios e prescritivos, o poeta projeta, de forma singular, exorcismos poéticos como aberturas ao devir-liberdade do leitor.

**Palavras-chave:** jorge de sena, exorcismo, liberdade, erotismo, subversão

## ABSTRACT

The research investigates how Jorge de Sena operates moral deliverances in aesthetic, political and erotic spheres, in critical analysis and in the literary *corpus*, executing an ironic subversion of the Christian notion of exorcism. The frequent appearance of the term “exorcism” (and similar ones) and its relations with freedom are analyzed. The hypothesis is raised that the notion works as a propelling base of his literary compositions long before the publication of *Exorcisms* (1972) and can be considered an exegetical operator. To verify this hypothesis, the reading of texts written throughout Sena’s trajectory intends to evidenciate how such exorcisms are presented. Therefore, it is notable the defense of a humanistic *ethos* which emphasizes the need for moral dispossession to achieve free aesthetic experimentations. This poetic attitude is able to demonstrate uncensored treatment of political differences and unquietments (in regard to the fascist regimes in Portugal and Brazil, which twice drove him into exile) and erotic disinhibition. Sena conceives thus the self-image of an exorcist poet, whose performance participates particularly in the consolidation of his ethical and libertarian worldview and in the eroticism sacralization. Committed to human dignity and to the vigor of literature in resisting censorship and prescriptive controls, the poet singularly projects poetic exorcisms as openings to the readers’ becoming free.

**Keywords:** jorge de sena, exorcism, freedom, eroticism, subversion

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |     |
|---|-----|
| <b>Figura 1:</b> Jesus expulsando o espírito imundo (Relevo, século X).....   | 21  |
| <b>Figura 2:</b> Medalha de São Bento .....   | 22  |
| <b>Figura 3:</b> Expulsão dos demônios de Arezzo Afresco feito por Giotto (Basilica Superior de São Francisco, em Assis)..... | 25  |
| <b>Figura 4:</b> Exorcismo de um homem possuído por um demônio. Ferrer Bassa (c.1290-1348) 25                                 |     |
| <b>Figura 5:</b> Exorcismo do demônio de uma mulher possessa. Lorenzo Salimbeni (Itália, 1374-c.1420).....                    | 165 |

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. A POÉTICA EXORCISTA</b>  | <b>12</b>  |
| 1.1 A insurgência dos exorcismos poéticos                                | 13         |
| 1.2 A ironia sacramental do poeta exorcista                              | 19         |
| 1.3 “ <i>Vade retro, Deus!</i> ”   | 29         |
| 1.4 Uma moral despossuída: a ética exorcista                             | 54         |
| 1.5 O testemunho e o poema como gesto revolucionário                     | 64         |
| 1.6 Abalos exorcísmicos  | 77         |
| 1.7 Exorcismos políticos: peregrinações por lugares assolados            | 89         |
| <b>2. O EXORCISTA ERÓTICO</b>  | <b>111</b> |
| 2.1 (In)definições do amor na poética seniana                            | 112        |
| 2.2 Invocações e despossessões de <i>eros</i> na arte de amar            | 132        |
| 2.3 Encarnações exorcísmicas: a insurreição do físico e a arte de Urraca | 162        |
| 2.4 “Os Amantes”: um exorcismo silencioso da posse                       | 172        |
| 2.5 <i>Sinais de Fogo</i> : errâncias e apostas exorcísmicas             | 184        |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>  | <b>215</b> |

## 1. A POÉTICA EXORCISTA

*Subversivo, sim, no mais fundo e profundo (em psicologia) sentido da palavra, foi sempre o que me desejei (...).*

*(Jorge de Sena)*

*A poesia é subversão, e esta passa pelo corpo, naturalmente.*

*(Eugênio de Andrade)*

*Mais do que nunca, num mundo onde as vidas humanas se tornaram tão baratas que podem ser gastas por milhões, aos escritores cumpre resistir.*

*(Jorge de Sena)*

### 1.1 A insurgência dos exorcismos poéticos

Aos frequentadores íntimos da obra de Jorge de Sena (1919-1978), a palavra “exorcismo” remete imediatamente ao título de um de seus livros mais provocativos: *Exorcismos*, publicado em 1972. Ao leitor que já passou por alguns de seus textos, o título incute uma cisma, que aguça a conhecer em que sentido a noção é apropriada no jogo poético de um escritor tão perspicaz, combativo e irônico. Já aquele que se depara com essa obra sem conhecimento de quem seja Jorge de Sena, que penetra seu espaço seduzido unicamente pelo título (o qual aponta a prática religiosa de expulsar demônios), hipoteticamente reagiria de formas distintas: a depender da disposição moral, o interlocutor poético, inadvertidamente, poderia sofrer um espanto, advindo do contraste entre a expectativa de adentrar uma estância moralmente fechada, religiosamente restrita, e acabar num terreno subversivamente aberto.

No entanto, Sena, por meio da nota introdutória (que examinamos adiante) e, sobretudo, do conhecido texto inaugural “Aviso de porta de livraria”, não deixa o leitor virar a página desavisado. Já no primeiro verso, encontra-se o irônico convite à boa recepção de quem esteja liberto do pudor e da hipocrisia (ou pelo menos tenha predisposição a estar): “Não leiam delicados este livro” (SENA, 1978c, p. 119). A indelicadeza necessária se trata aqui não de uma falta de sensibilidade perante o mundo, pelo contrário: é a necessidade bruta de lidar honestamente com as palavras no percurso ético da linguagem. Emblemático para a compreensão de sua poética, em geral, esse poema revela, dentro da lógica exorcísmica que exploramos neste estudo, que o espaço literário deve ser resguardado, pois é um “lugar santo”, um “limiar sagrado”, um posto de resistência: “De amor e de poesia e de ter pátria / aqui se trata: que a ralé não passe / este limiar sagrado e não se atreva / a encher de ratos este espaço livre” (SENA, 1978c, p. 119). O convite inverso a se manterem fora desse espaço age como um chamamento subversivo, atraindo, pela curiosidade, inclusive, “os ratos de sacristia” a fazerem o escrutínio da palavra liberta de podridão. Expõe-se, assim, uma dinâmica de ironização do sagrado e de sacralização irônica da poesia.

Se equilibradas por uma ironia salutar por parte daquele que se coloca em diálogo com os versos, as leituras podem impulsionar, aos leitores cismados, muitos livramentos. A atemporalidade das reflexões desenvolvidas na obra de Jorge de Sena, mesmo quando referentes a momentos históricos ou a lugares específicos, acomete os leitores atuais. Diversos embates morais assumidos pelo poeta ainda são essencialmente os mesmos que hoje são enfrentados (em Portugal, no Brasil, nos *loca infecta*). Imersos em injustiças sociais, aviltados pelo recrudescimento político de ideais e práticas fascistas, em meio à opressão sexual que

persiste em se opor à autonomia erótica dos sujeitos, os “leitores de versos” encontram em Sena purgações valorativas, caso compartilhem de um *ethos* destituído de circunscrições morais depreciativas.

O pacto ético do leitor é anterior ao gesto mesmo de leitura. O impacto revigorante resultante do encontro com Jorge de Sena, o poeta exorcista (que inflige um abalo escandaloso nos raivosos “delicados”), decorre de uma fidelidade ética fundamental e da responsabilidade potente de os homens sustentarem suas ações tendo a dignidade como princípio condutor, e não antivalores – que minguem e subjagam as potências humanas – impossíveis de serem positivados pelos sujeitos. O escritor não apenas se posiciona abertamente contra as repressões políticas e sexuais como contesta a moralidade que as sustenta, desde a juventude (haja vista os contos de *Gênesis*, releituras satíricas do texto bíblico, escritos quando tinha entre 17 e 18 anos de idade). Além disso, Sena distingue muito bem suas disposições pessoais das possibilidades múltiplas, legítimas e dignas de as pessoas estarem e agirem no mundo, e defende uma liberdade de consciência que preze pela vida, acima de tudo.

Fica nítido o retrato de agente irônico exorcismado no livro de 72. Acontece que, no espaço literário seniano, não só a postura livradora, mas o termo “exorcismo” mesmo aparece muito antes e desponta em diversos cantos, prosas e ensaios. Considerando-se que o uso dessa palavra se dá majoritariamente em contextos religiosos bem específicos, pode-se afirmar que esta (e derivadas) recorre notavelmente na obra do escritor. No presente estudo, suas aparições são mapeadas e a noção é mobilizada como um operador conceitual de leitura.

O primeiro esconjuro seniano nomeado é o soneto “Exorcismo”<sup>1</sup> (1943), de *Coroa da Terra* (segundo livro publicado, em 1946), o qual percorre a vizinhança entre o amor e a morte e é mencionado em uma carta a Mécia de Sena, datada de 12 de novembro de 1946. Que tipo de libertação subversiva ocorre nesse poema para que o poeta assim o denomine? Qual sua relevância para que seja espontaneamente mencionado na carta? Ei-lo:

Amor que desce, amor que nem procura  
de um a ser mundo o sopro repetido;  
amor em quem não vive o quanto dura,  
no morto antes de tempo, o não vivido;

amor, a quem não resta a fonte obscura  
daqueles cujo peso foi perdido;  
amor que não conhece mais ternura  
além da que não quis sangue vertido:

---

<sup>1</sup> Outros poemas do livro também carregam no título sacramentos, rituais ou espaços religiosos do catolicismo (como “Batismo”, “Núpcias”, “Crisma”).

(Anjo que passas no desdém da terra,  
que terra não existe em tuas penas?  
Que Sol, de iluminá-las tão serenas,  
se perderá das órbitas que encerra?)

amor vidente que o olhar tritura;  
amor – saudade pura sem sentido.<sup>2</sup>  
(SENA, 1977a, p. 55).

O soneto trata do amor por quem já morreu, de modos de sobrevivência das pessoas cujas vidas acabam: “Eu acredito em sobrevivência, disse-o já por escrito em que condições, no soneto ‘Exorcismo’” (SENA, 1982b, p. 88). Cabe averiguar que condições seriam essas e por que o modo como aqui se encara a morte é um expurgo libertador. O amor por alguém existente em vida está sempre em busca de algo – afeto, notícia, palavra, toque, olhar –; apenas o amor a quem morre não pode reivindicar em nenhuma hipótese presença física, por isso ocasiona uma “saudade pura sem sentido”. No amor pelo morto, não há expectativa de encontro. Não é possível, concretamente, ir em direção à pessoa que, não mais viva, resta interiormente naquele que a ama. Se amar é dar importância à presença, expandir a percepção interna e modificar o olhar ao entorno, o morto, enquanto agente, deixa de ser matéria de vida, “sopro repetido”, energia emanada do convívio. Não há mais observação dos gestos, compartilhamento de memórias (“fonte obscura”), impressões ou falas. O amor costuma demandar o testemunho do que é vivido pelo outro, do discurso do outro, e cada pessoa conhecida que se preze é na memória de alguém uma ficção – significativamente verdadeira – composta de recortes de momentos que se tecem mutuamente, formando uma rede de sentimentos que acolhem os sentidos envolvidos. Todo amor que fica é derradeiro do amor que se imagina. É preciso exorcismar o amor à pessoa morta do peso de sua ausência, modificar os caminhos do pensamento que elevam a dor da morte com a supervalorização da ausência absoluta. O soneto é um livramento do luto saudosista.

A morte escancara a fragilidade orgânica diante da face do tempo. O amor não deve se ater, nessa perspectiva de desposseção da dor, ao “sangue vertido”. É comum que as pessoas se ponham a remoer a dor de um tempo não vivido e da proliferação de memórias que advêm das conversas e convivências, das lacunas imaginadas do que seria o futuro interrompido. Esse “outro antes de tempo” pode ser entendido como um outro impossível, porque apenas figurado virtualmente, feito de pensamentos emotivos de luto, o outro aniquilado pelo corte abrupto das circunstâncias. A morte é inescapável. O anjo da morte, que aparece no terceiro

---

<sup>2</sup> A divisão de estrofes dos sonetos varia. Sena chega a declarar que se dá ao experimentalismo, explorando as diferentes configurações dessa forma clássica.

quarteto, carrega nas asas não uma poeira celestial, mas a terra dos corpos enterrados, a terra que há por todo lado, sem além, paraíso ou transcendência, apenas o chão onde nos aguardam os vermes. O sol, que faz ver a ausência e ilumina essas penas, não será mais visto pelos olhos, “as órbitas” encerradas pelo anjo sepultador. O amor que vê, “amor vidente” (adjetivo que remete àquele que vê o passado e profetiza o futuro, aquele que afirma conhecer o que aconteceu ainda que não esteja presente) é triturado pelo olhar que não pode encontrar na realidade concreta o ser amado.

A vida, o amor e a morte (e a relação dessas três instâncias com a noção de sobrevivência) são assunto da carta a Mécia, em resposta a seu desabafo pela morte da avó. Jorge de Sena se expressa sobre o medo de morrer e o medo da morte, sobre a inquietude diante da passagem do tempo, da impressão confusa de que não viverá muito (o que, segundo ele, poderia explicar o seu ímpeto por um ritmo acelerado de trabalho literário, que o sobrecarrega, como tantas vezes relata<sup>3</sup>). Na passagem abaixo, ele remete ao soneto “Exorcismo”, à persistente dubitação metafísica, que, como demonstramos no decorrer deste capítulo, vai aos poucos se dissolvendo, por meio do tratamento dado à questão moral da religião em sua obra e a partir das declarações em que se posiciona veementemente a respeito:

Creio firmemente que o pecado original, se o há, é uma terrível preguiça e desconfiança das nossas próprias forças. (...) Cada vez me convenço mais que há uma fidelidade pecaminosa (no sentido que falei atrás, e só esse), que é como que uma crueldade de não deixar morrer as pessoas. Lembramos sempre o que elas já não eram; e, quantas vezes, o que nunca chegaram a ser! Pois não há amores impossíveis por que a imagem era infinitamente superior à realidade? Eis uma impossibilidade com que perturbamos o repouso dessas pessoas, se é que há ou não há repouso. Bem sabes que, não sinto contradições. Para mim, dizer que há ou não há é exatamente o mesmo e não passa de palavras. E a realidade não fica aumentada ou diminuída, as palavras não a alteram. Há, sim, uma coisa que nos dói – e é sentirmos que se perde, na morte, uma memória inteira – tanta experiência, tanto fato, tanta vida intransmissível, tanta! Mas isso dói-me, afinal, de qualquer morte, seja de quem for. E se dos próximos dói mais, é porque a sensação de falta é muito íntima: ficamos alheios de pequenos quadros, pequenas histórias, pequenas coisas, cuja concatenação não chegou a ser revelada, cujo sentido íntimo nos escapou, agora, para sempre. Por isso é tão difícil olhar para objetos que pertenceram a alguém, visto sabermos que eram olhados com um conhecimento de causas que não temos nós nos nossos olhos. (SENA, 1982a, p. 88-89).

Nota-se então que o primeiro exorcismo autodeclarado de Jorge de Sena procura liberar-se do peso do amor lutuoso, da memória dolorida da falta irresolúvel, um exorcismo da saudade absoluta. Outros amores serão libertados discursivamente de cargas que lhes

---

<sup>3</sup> Sena relata dificuldades materiais – como o fato de passar frio por não ter um agasalho adequado ou um cachecol, o fato de dormir mal e ter sonhos agitados, a luz que não se mantém acesa para que possa trabalhar nos textos pessoais, ou a necessidade de improvisar um abrigo para o relógio, cujo vidro quebrara, dentro de uma caixa de fósforos (imagem belíssima que expõe a fragilidade diante da passagem do tempo, da vida, breve como um fósforo) – que reforçam a relevância das reflexões sobre amor e morte que ele traz em sequência. (SENA, 1982b, p. 87).

multipliquem o sofrimento ou que lhes barrem, de alguma forma, a potência, como adiante demonstramos no segundo capítulo.

Alguns críticos literários chamam atenção para o Jorge de Sena exorcista. De acordo com Helder Macedo, muitos poemas são “de fato, no sentido mais exato da palavra, ‘exorcismos’ – esconjuros de demónios, executados com um dom de invectiva que não destoaria junto das mais ferozes ‘cantigas de escárnio’ da tradição medieval” (MACEDO, 2007, p. 193). O tradutor italiano Carlo Vittorio Cattaneo<sup>4</sup> dá notória importância à ideia, elaborando uma antologia bilíngue do poeta intitulada *Esorcismi* (1974), seleção de poemas-esconjuros, dividida por partes correspondentes às obras poéticas de Sena. Eugênio de Andrade, poeta e amigo com quem manteve uma vasta e constante correspondência, também recorre a essa noção para designar o tipo de efeito libertador que um poema pode causar em quem o escreve, uma função catártica da escrita. Ele declara entender a poesia como um exorcismo pessoal:

– Você falou também de como só depois de acabado o poema podia descansar. A poesia como um exorcismo...

– Sim, às vezes é isso. Sinto que me libertei de uma coisa que me oprimia ou me era dolorosa. Não sei se estou mais à frente ou mais atrás, nem sequer se caminhei. Sei que o poema é qualquer coisa que nos transforma. O poeta sonha sempre transformar o homem, mudar a vida. (ANDRADE, 1980, p. 349).

Na nota introdutória de *Exorcismos*, essa potência depurativa é claramente colocada como função poética das mais antigas (o que remete à noção de catarse), de caráter reiniciático evidente. Jorge de Sena justifica, com ironia, o afínco do poeta exorcista, seu compromisso com a liberdade, contra a hipocrisia e a opressão e pela precisão das palavras:

Em todos os tempos, a poesia não recuou em chamar as coisas por seus nomes, a não ser lá e onde, à semelhança do dito evangélico, os poetas exploram com uma das mãos as saias de Elvira, enquanto com a outra escrevem do amor celeste, sem que uma das mãos saiba poeticamente o que a outra faz. O que, por sua vez e como tudo o resto, é o preço que se paga de tanta gente, em séculos, ser descendentes de familiares do Santo Ofício, ou de cristãos-novos que venderam a família à fogueira. Mas isto não é nem prefácio nem resposta a coisas que falam sobre si mesmas. É apenas uma nota de abertura para informação do público – que melhor entenderá quanto precisa de *exorcismos*, sem dúvida uma das mais antigas funções da poesia<sup>5</sup>, desde os tempos vetustos das idades primitivas e áureas, anteriores à existência histórica de Portugal e outras nações igualmente arcaicas. (SENA, 1978c, p. 116).

Os exorcismos são, assim, exercícios purgativos não circunscritos ao catolicismo, são definidos, antes de mais nada, como gestos livradores. Quando ele descreve sua trajetória

<sup>4</sup> O estudioso mantém correspondência com Sena por quase uma década (1969-1978). Nessas cartas, além de ser perceptível o florescimento de uma grande amizade, é nítida a verve discente de Sena e sua perspicácia como tradutor, pois ele auxilia minuciosamente o jovem a traduzir seus próprios textos para a língua italiana, dando explicações sintáticas, semânticas socioculturais. Cattaneo é quem defende a primeira tese a respeito da poesia de Jorge de Sena, em 1970, orientada pela professora, e amiga pessoal do português, Luciana Stegagno Picchio. Cattaneo e Sena se tornam grandes amigos e Sena afirma que ele é o melhor dos seus leitores.

<sup>5</sup> Essa função remete ao conceito de catarse, trabalhado por Aristóteles em *Arte Poética*.

literária usando dos títulos das obras poéticas como marcos, declara estes serem respostas necessárias à miséria da realidade, a qual deve ser combatida incessantemente, por meio de gestos purgativos da palavra contra infecções morais.

O homem corre em *perseguição* de si mesmo e do seu outro até à *coroa da terra*, aonde humildemente encontrará a *pedra filosofal* que lhe permite reconhecer as *evidências*. Ao longo disto e depois disto e sempre, nada é possível sem *fidelidade* a si mesmo, aos outros e ao que aprendeu/desaprendeu ou fez que assim acontecesse aos mais. Se pausa para coligir essas experiências, haverá algum *Post-Scriptum* ao que disse. Após o que a existência lhe são *metamorfozes* cuja estrutura íntima só uma *arte de música* regula. Mas, tendo atingido aquelas alturas rarefeitas, andou sempre na verdade, e continuará a andar, os passos sem fim (enquanto a vida é vida) de uma *peregrinatio ad loca infecta*, já que os ‘lugares santos’ são poucos, raros, e ainda por cima, altamente duvidosos quanto à autenticidade. Que fazer? *Exorcismos*. E depois vagar como Camões numa ilha perdida, meditar sobre esta praia onde a humanidade se desnude, e declarar simplesmente que terminamos (e começamos) por ter de declarar: *Conheço o sal...* sim, o sal do amor que nos salva ou nos perde, o que é o mesmo. O mais que vier não poderá deixar de continuar esta linha de, sobretudo, fidelidade “à honra de estar vivo”, por muito que às vezes doa. (SENA, 1978c, p. 16-17).

A perseguição da liberdade em sua peregrinação (geográfica e literária) impulsiona inventivamente a consolidação de uma poética arrojada, contundente, insubordinada. Com rigor e autonomia, Jorge de Sena – pensador, poeta, ficcionista, dramaturgo, crítico – contribui imensuravelmente para o enriquecimento da literatura e da cultura, não só portuguesa, mas lusófona (e além).

Dessa forma, a autoimagem de poeta exorcista erigida por Jorge de Sena dá ênfase à sua postura subversiva. Para ele, a liberdade é uma disposição po-ética de sobrevivência, já que o gesto de escrita, em sua perspectiva, é indissociável de um *ethos*, como investigamos nesta tese, sobretudo ao tratarmos da poética do testemunho. Como princípio, seus conjuros sustentam um compromisso com a dignidade; enquanto método, uma via especulativa e objetiva do livre pensamento; como efeito, buscam a libertação moral em prol da autonomia humana; como uma impostura, configuram-se necessidades vitais. Gestos vivazes de propulsão esteticamente livradora, politicamente libertadora e eroticamente libertária, os exorcismos são pontos de partida e de chegada (do poeta e, possivelmente, do leitor).

À vista dessas considerações – antes de irmos aos demais encontros terminológicos de “exorcismo” no *corpus* seniano e à leitura de outras eliciações poéticas – fazem-se precisas uma revisão etimológica da palavra e uma incursão sobre os elementos do ritual sacramental do catolicismo. Averiguamos, então, neste primeiro capítulo, como a ideia é uma superação irônica engendrada pelo próprio poeta enquanto um gesto de vida, um método, uma performance literária, e a manejamos como uma ferramenta de leitura (uma das tantas possíveis) capaz de operar uma exegese da obra de Jorge de Sena em todo o seu percurso.

Ressaltamos como o *ethos* seniano funda a poética do testemunho, promovendo exorcismos morais transvalorativos, que incutem uma disposição vital libertária (estética, exegetica, política, erótica) culminante em *Exorcismos*.

## 1.2 A ironia sacramental do poeta exorcista

A etimologia do verbo “exorcizar” remete ao grego “*exorkizein*”, termo formado pelo prefixo “ex-”, “fora de”, mais o sufixo “-ismós”, indicativo da ideia de administração, acrescidos ao radical “*horkos*”, que pode significar “juramento” ou ainda, “inferno”. Na mitologia grega, Horkos é o nome de um *daimon*, uma divindade que personifica o juramento e pune aqueles que não os cumprem; e é o nome também, assim como ocorre com Hades, do lugar onde habita<sup>6</sup>. Horkos não faz discernimento das causas da ruptura desse compromisso da palavra que fora desrespeitado, a ele compete somente o ato punitivo. A medida ou a desmedida deste acaba sendo encargo de suas companhias: Diké, a justiça, havendo assim um pagamento equilibrado pela quebra do juramento, e as Erínias, divindades que representam a fúria e tornam exagerados os castigos. Em suma, Horkos é um *daimon* cuja função é punir os mentirosos, os que quebram suas promessas – as quais se comprometem com a sacralidade da palavra –, o que configura uma afronta humana aos deuses. Convém lembrar que um *daimon*<sup>7</sup> é a personificação de uma ideia abstrata, pode-se traduzir por divindade, que por si só não carrega uma conotação negativa como o termo “demônio”, apesar de relacionados.

A obra *O sacramento da linguagem*, de Giorgio Agamben, ajuda-nos a averiguar a etimologia de “horkos”, pois perquire uma arqueologia do juramento, avaliando seus usos religiosos e jurídicos. Ao citar Filon para pensar o juramento pela perspectiva religiosa, Agamben afirma que este “relaciona a linguagem humana com o paradigma da linguagem divina”, é considerado como “uma correspondência pontual entre palavra e realidade”; as palavras de Deus são juramentos, “e só Deus jura verdadeiramente” e, “com absoluta certeza, dá testemunho de si” (AGAMBEN, 2011a, p. 29). Assim, os homens só podem jurar sobre o nome de Deus, pois essa correspondência entre palavra, verdade e ato é fundamental a tal noção teológica. O filósofo italiano esclarece que “a esfera mágico-religiosa não preexiste logicamente ao juramento, é o juramento mesmo, na qualidade de experiência performativa originária da palavra, que pode explicar a religião” (Ibidem, p. 76). Isso confere a Horkos, um estatuto especial no mundo clássico, pois, além do mais antigo ser, ele é “a única potência a que os deuses estão penalmente submetidos” (Ibidem, p. 76). Assim, o juramento é estudado

<sup>6</sup> Essas duas entidades acabaram se confundindo na mitologia romana, fazendo com que prevalecesse a última.

<sup>7</sup> Sugere-se a leitura do poema “Dáimon”, de *Conheço o sal... e outros poemas*.

pelo filósofo sob uma perspectiva que “põe em questão a própria natureza do homem como ser falante e como animal político” (Ibidem, p. 19), como se “fosse o testemunho histórico da experiência de linguagem através da qual o ser humano se constituiu como ser que fala” (Ibidem, p. 77), pois

decisivo para o ser vivo que se descobriu falante deve ter sido o problema da *eficácia e da veridicidade da sua palavra*<sup>8</sup>, ou seja, do que poderia garantir o nexos original entre os nomes e as coisas e entre o sujeito que se tornou falante – portanto, capaz de asserir e de prometer – e as suas ações. Devido a um persistente preconceito, talvez ligado à sua profissão, os cientistas sempre consideraram a antropogênese um problema de ordem exclusivamente cognitiva, como se o tomar-se humano do homem fosse apenas uma questão de inteligência e de volume cerebral, e não também de *ethos*; como se inteligência e linguagem não provocassem também e sobretudo problemas de ordem ética e política. (Ibidem, p. 79).

Esse aspecto da noção de “horkos” é mantido na formação da palavra “exorcismo”. Se a linguagem tem implicações políticas e éticas por princípio, a literatura também. Nesse sentido, a dedicação de Sena resguarda um rigor estético libertário, um comprometimento ético que sustenta sua obra, pela conexão necessária da palavra com a responsabilidade de um ser falante que, por meio dela, engendra realidades, destinos, e por isso deve responder pelos gestos de linguagem que coloca em ato. É de ordem ética e política (além de estética), portanto, a sua preocupação em relação às questões da veracidade e da eficácia da comunicação (tão remotas quanto a condição humana de ser falante) dentro da performance literária dos exorcismos, pois a eficiência da palavra é (pelo menos virtualmente) a condição de realidade do empenho irônico de sua poética esconjurante.

Na mitologia cristã, “exorcizar” (exorcismar, eliciar, esconjurar) é o ato de expulsar demônios, executado por um sacerdote competente e autorizado a fazê-lo em nome de Deus, e “exorcismo” é tanto o nome que se dá ao rito sacramental (chamado também de Exorcismo Maior) quanto o que designa a oração composta para esse fim. Nas palavras do estudioso português José Pedro Paiva, o “exorcismo (vocábulo estritamente ligado a práticas cristãs) é uma cerimônia durante a qual um ministro preparado e autorizado da Igreja (exorcista) emprega alguns meios considerados eficientes para expulsar o Diabo de um determinado local que ele real ou supostamente infesta” (PAIVA, 2008, p. 229), ou seja, é o ato de trazer para fora do ser (pessoa, animal, lugar ou coisa) as entidades invasoras (os demônios), por meio da administração, da condução de um juramento, de palavras comprometidas com a verdade divina, que se lançam contra espíritos maléficos causadores de prejuízos e danos, muitas

---

<sup>8</sup> Grifo nosso.

vezes graves. Diversas passagens bíblicas relatam essa prática realizada por Jesus<sup>9</sup> (habilidade que ele transmite aos apóstolos), as quais fundamentam sua manutenção pela Igreja.

**Figura 1:** Jesus expulsando o espírito imundo (Relevo, século X).



Fonte: <https://www.bridgemanimages.com/de/noartistknown/jesus-driving-out-the-unclean-spirit-relief-10th-century/ivory/asset/3584>. Acesso em: 31 jan. 2023.

Comum não somente na Idade Média como também na Idade Moderna – quando a procura de exorcismos como "curas" oferecidas pela religião, sobretudo católica, era enorme, com destaque aos séculos XVI a XVIII – essa prática ainda ocorre atualmente, recurso a que as pessoas recorrem por várias motivações, como doenças físicas, transtornos psíquicos, ou mesmo comportamentos naturais não relacionados a nenhuma patologia, embora interpretados como tal (como muitas manifestações saudáveis da sexualidade). No catolicismo, “esta crença (...) constitui um traço muito importante da consciência do poder da Igreja, que era frequente nos países católicos da Europa do Sul em geral, e em Portugal de modo particular” (Ibidem, p.229). Os ritos serviam e servem aos católicos como afirmação de sua superioridade, mesmo diante de um ritual fracassado. Isso se percebe, como mostra Paiva, na resposta de um inquisidor a uma fiel insatisfeita com um exorcismo frustrado: "se sabe que sam tam poderosos os exorcismos e remédios da Igreja pela auctoridade que tem os ministros della e

---

<sup>9</sup> Paiva elenca as seguintes passagens da Bíblia: Mateus IV, 23-24 e VIII 32; Lucas XI, 14; Marcos, I, 32--34 e 39, Lucas X, 17-20 (2008, p. 229).

poder que Deos lhe deu que havendo fe nos exorcismos ficam as criaturas livres do demónio?” (Ibidem, p. 229).

Ainda hoje, na tradição católica, valoriza-se esse rito sacramental, tendo sido fundada a Associação Internacional dos Exorcistas em 1990, cujos estatutos vêm a ser aprovados pela Igreja em 2014, pelo Papa Francisco. Há um esforço de sacerdotes para – por meio da (pobre, porém poderosa) retórica eclesiástica – ratificar a importância dessa atividade. Mobilizadas nas práticas de esconjuros, existem várias orações-exorcismos, aquelas de uso do sacerdote no momento do ritual, o Exorcismo Maior, como a oração de São Bento, e os exorcismos individuais, para uso do fiel na autoadministração de suas tentações (como uma não de autoria de um santo, mas do Papa Leão XIII). Inscritas na medalha de São Bento, estão as letras iniciais das palavras que compõem a oração, que muitos utilizam por ser considerada das mais eficientes para esse fim. Dentro da cruz lê-se “*Crux Sancti Patris Benedicti. Crux Sacra Sit Mihi Lux. Non Draco Sit Mihi Dux*”, cuja tradução em português é “Cruz do Santo Padre Bento. A Cruz Sagrada seja meu lume. Não seja o dragão o que me guie”. Aqui se expressa a confiança na cruz contra o poder satânico, objeto sacro que aparece de maneira profana na obra de Jorge de Sena. No entorno, as iniciais IHS, significam “Jesus Salvador dos Homens” (“*Iesus Hominum Soter*”), exaltando e invocando nessa figura a divindade humana como exemplo supremo de fé e força exorcista; e outra inscrição, “V. R. S. N. S. M. V. S. M. Q. L. I. V. B.”, refere-se propriamente à oração, “*Vade retro Satana; nunquam suade mihi vana/ Sunt mala quae libas; ipse venena bibas*<sup>10</sup>”, cuja tradução é “Retira-te, Satanás; coisas vãs nunca me aconselhes / é mau o que tu me ofereces: tu mesmo teus venenos bebe”.

**Figura 2:** Medalha de São Bento.



Fonte: <https://www.mosteirosaobentorio.org.br/espiritualidade/medalha-de-sao-bento/>. Acesso em: 01 fev. 2023.

Para Sena, o veneno a ser expurgado é justamente o veneno cristão. Em uma conversa com Deus, o personagem Caim, do conto seniano de mesmo nome, interpela seu criador sobre

---

<sup>10</sup> Fonte: <https://www.mosteirosaobentorio.org.br/vida-monastica/medalha-de-sao-bento>. Acesso em: 10 set. 2020.

esse envenenamento. A passagem constitui um exorcismo divino, como outros insurgentes na obra seniana, como averiguamos adiante:

Sacrificaste-nos a mim e a ele a tua curiosidade horrorosa! Eu nunca teria matado o meu irmão se não me tivesse provocado... Para julgar o bem e o mal! O bem e o mal!! Que sabes tu deles?! Nem sequer lambeste a árvore!! Qualquer animal sabe mais do que tu!! E o pouco que sabes aprendeste conosco! É por isso que nos espias e nos provoca! Mesmo sem saber, tu foste mal! Não tens alma à força de a espalhares em todas as coisas! És ridículo! Nem sequer sabes o que fazes! Eu rio-me! Vês?! – gargalhadas acres arderam-lhe os lábios – eu rio-me de ti!... Se somos maus a culpa é tua! Para quem envenenaste um fruto proibido? ... Tu nada sabes de nós! Por isso nos espias! És a suma sabedoria! Então para que nos espreitas? Devia ter vergonha de ti mesmo! Eu nem a tenho de Ti! Para que? Olha, o mau é também isto! – Arrancou a pele que o cobria e atirou-lha – Mas é também o bem! E por mais que espies a este bem ou mal nunca chegarás! O amor é só para nós! Para ti é só o amor Piedade, o amor proteção... És mal! Odeio! Odeio-te! Hás-de vingar-te de mim, que eu sei!... (...) Escusas de me fulminar com o teu olhar que não tenho medo!! Não tenho medo de ti! ! Perdi tudo... Nada me pode tirar! (...) Irei por esse mundo fora gritar o meu crime que é a tua baixeza até cair exausto seja onde for, aqui ou além, agora ou daqui a tempo... E morrerei então... Mas morrerei contente! Saciado! Porque todos os que passarem pelos meus ossos dirão – este é Caim, a vítima de Deus... (SENA, 1986, p. 37-38).

Não só Caim, mas os seres humanos, em geral, são vítimas divinas. Nesse trecho, há uma revolta contra a maldade de Deus, contra a habilidade de causar males, geralmente atribuída a Satanás, que é, segundo o cristianismo, a fonte de todos os malefícios. É sobre as mazelas morais religiosas que incidem os exorcismos de Sena. Logo, convém expor, sob a perspectiva do catolicismo, alguns procedimentos do sacerdote exorcista e refletir sobre essa oposição entre bem e mal que sustenta a moralidade cristã, pelas quais se faz, em nome de Deus (como sucede a Caim), com que os homens cometam as maiores atrocidades.

Dentro dos preceitos expostos para a realização dos exorcismos na Igreja Católica, o exorcista deve trabalhar pelo reconhecimento e pela individualização das possíveis moléstias ou tormentas causadas por Satanás. Para isso, é seu papel, como afirmam os manuais de exorcismo, averiguar previamente se não seria o caso de um mal natural ou psíquico claramente tratável pela medicina, estratégia discursiva que parece demonstrar, à primeira vista, o não desprezo ao saber científico e dá a entender que os padres possuem conhecimentos de medicina, sociologia, psicologia, psiquiatria, em suma, um discernimento especial, quase sobre-humano. Cabe também a eles estipular, a partir dos efeitos do ritual e da reação do exorcizado, se a cura foi ou não bem-sucedida, e até mesmo recomendar o retorno para acompanhamento desse resultado, cujos fracassos são atribuídos (como ocorre há séculos) à falta ou à fraqueza da fé dos energúmenos, ou mesmo à incompetência ou ao charlatanismo de alguns exorcistas. O exorcismo é, por esse viés, a palavra em ato enquanto um modo de averiguação e comprovação da presença, ação ou coação de uma entidade maléfica. Tal comprovação é tida pelo efeito libertador da palavra atuante. Quando falta

lógica ou inventividade para a explicação de fenômenos insólitos, o sacerdote exorcista recorre convenientemente à escritura e os imputa todos à autonomia de Satanás. Nesse raciocínio, procura-se elevar a figura do exorcista, o único capaz de distinguir a natureza desses males, por meio da realização sacramental.

É notável como a tradição católica popular e sacerdotal atualmente lida com a questão do exorcismo. O padre Gabrielle Amorth<sup>11</sup> (1925-2016) é considerado grande autoridade no assunto. Preocupado em sistematizar a prática, em *Vade retro, Satanás!*, reforça a necessidade da competência do exorcista e da fé dos envolvidos contra a força de ação demoníaca, preocupa-se com uma unicidade da linguagem para lidar com as especificidades da atividade do exorcista e se dedica ao estabelecimento de um vocabulário conceitual próprio. São distinguidos seis diferentes males demoníacos: para ele, a ideia de *assolamento*<sup>12</sup> cabe a animais, objetos tomados por demônios e, sobretudo, lugares (ainda é bastante comum sacerdotes executarem esse tipo de eliciação); a *dependência demoníaca* é realizada por meio de um pacto em que a pessoa se torna servo de Satanás em troca de benefícios mundanos; a *vexação* é quando, mesmo não possuída, a pessoa sofre vergonhas e humilhações públicas oriundas de espíritos maléficos; *distúrbios físicos* são propriamente lesões corporais; a *obsessão* remete a pensamentos destrutivos invencíveis; e a *possessão* é quando o demônio se apropria de um corpo vivo e age por meio dele. Esta última é a visão que predomina no imaginário geral.

---

<sup>11</sup> Jornalista de formação, o que é indício de certa habilidade com a linguagem, ele escreve diversos livros nos quais registra e sistematiza esse ritual sacramental católico.

<sup>12</sup> Em 2015, um padre italiano realizou o que ficou conhecido como um “exorcismo aéreo”, em Castellammare di Stabia. O sacerdote utilizou um helicóptero para espalhar água benta sobre a cidade, pois atribuía a influências do Maligno a série de violações contra símbolos cristãos que vinha ocorrendo na cidade com cerca de 65 mil habitantes. Fonte: <https://padrepauloricardo.org/blog/padre-realiza-exorcismo-aereo-sobre-cidade-da-italia>. Acesso em: 17 mar. 2021.

**Figura 3:** Expulsão dos demônios de Arezzo Afresco feito por Giotto (Basilica Superior de São Francisco, em Assis).



Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Exorcismo#/media/Ficheiro%3AGiottoArezzo.jpg>. Acesso em 03 fev. 2023.

Amorth ressalta que, muitas vezes, de fato, esse evento extraordinário tem características teatrais, envolvendo fenômenos absurdos. Em pinturas de séculos diferentes, é possível perceber que os rituais eram frequentemente presenciados por diversas pessoas. A presença dos sacerdotes e de símbolos sagrados, como a cruz, é marcante, bem como representações de diabinhos ao lado dos energúmenos ou saindo de dentro dos corpos.

**Figura 4:** Exorcismo de um homem possuído por um demônio. Ferrer Bassa (c.1290-1348).



Fonte: [https://www.mediastorehouse.com.au/fine-art-finder/artists/spanish-school-after/exorcism-man-possessed-demon-altarpiece-st-25896036.html#v2\\_scrolltoinfo](https://www.mediastorehouse.com.au/fine-art-finder/artists/spanish-school-after/exorcism-man-possessed-demon-altarpiece-st-25896036.html#v2_scrolltoinfo). Acesso em: 21 jan. 2023.

Não obstante, Amorth alerta que o predomínio desse imaginário deturpa a percepção das pessoas, que podem acabar concluindo que as ações diabólicas são sempre explícitas, como na possessão, quando, mesmo discretas, podem ainda ser terríveis. Essas ressalvas resguardam (parcamente) de contestações o próprio padre e todos os envolvidos nessas performances de baixo nível, até mesmo vergonhosas, que encenam, na presença de outras pessoas, inclusive, momentos de supostos esconjuros. Por outro lado, sendo uma prática ainda muito comum hoje em dia<sup>13</sup>, há casos recentes de maus-tratos e até mesmo de mortes decorrentes de processos de exorcismos religiosos que negligenciam o bem-estar real da pessoa envolvida, o suposto energúmeno<sup>14</sup>.

O relevo frequente dado à independência das atitudes de Satanás e várias outras estratégias retóricas são usados para impor como inevitável a ação contínua e imprevisível do “Maligno” sobre todos os seres, as coisas, os lugares. Para a doutrina cristã, Satanás, anjo caído, está em função de agir contra Deus e de cooptar outros rebeldes nessa missão maligna, a qual compreende a execução de atividades de teor ordinário e extraordinário. A justificativa, portanto, para a existência do mal e da tentação ao pecado seria a mera crueldade insaciável de Satanás<sup>15</sup>, assim como é a partir dele exclusivamente que surge o inferno (como no caso de Horkos), o espaço de danação eterna. Isso facilita interpretar que qualquer mal cotidiano inexplicável dentro de determinado contexto possa ser atribuído a entidades malévolas. Nesse raciocínio, todos, por medo de serem punidos (estando vivos ou mortos), precisariam recorrer aos recursos da Igreja para alcançarem a graça e estarem protegidos pela fé contra “o Maléfico”; a graça de Deus os tornaria resistentes ou quase imunes a esses ataques.

A retórica de validação da autoridade sacerdotal é, como se sabe, fortemente atacada por Nietzsche. Em *O Anticristo*, ele denuncia, no discurso eclesiástico, a “falsificação de moeda para si mesmo” que imprime a imagem, a que se dá valor, de uma figura superior, acima da humanidade comum, que se pinta como servo de Deus em nome do bem. Sendo assim, o filósofo alemão faz questão de lembrar e ressaltar que a cientificidade, no meio religioso, teve “contra si, por milhares de anos, o mais profundo desprezo”, o que ocasionava o afastamento do indivíduo “do convívio com pessoas ‘honestas’ – era considerado ‘inimigo

---

<sup>13</sup> A prática católica é ainda tão difundida que não são incomuns clínicas de exorcismo. A primeira aberta em Portugal foi em 2008.

<sup>14</sup> Como exemplo, o caso de uma criança de 3 anos morta no Texas em 2021. Fonte: <https://news.txst.edu/the-conversation/2022/catholic-churchs-view-on-exorcism-have-changed.html>. Acesso em: 27 jan. 2023.

<sup>15</sup> Nas palavras do sacerdote, “o esforço maior do demônio consiste, pois, na pura e simples tentação; tentação à qual todos nós estamos sujeitos, a tal ponto que também Jesus Cristo, encarnando-se e tornando-se verdadeiro homem como nós, em tudo semelhante a nós exceto no pecado (...), aceitou submeter-se às tentações de Satanás”. (AMORTH, 2013, p. 11).

de Deus’, desprezador da humanidade, ‘*possesso*<sup>16</sup>’ (NIETZSCHE, 2007, p. 18). Nietzsche atenta para o seguinte fato: “Esta inocente retórica do âmbito da idiossincrasia moral-religiosa parece muito menos inocente quando se nota qual a tendência que aí veste o manto das palavras sublimes: a tendência hostil à vida” (Ibidem, p. 14). Depreende-se que, da moralidade cristã, decorre uma inversão do verdadeiro e do falso com a finalidade da manutenção do poder da Igreja, por meio da sujeição das massas, a qual ocasiona graves consequências ao psiquismo geral e às estruturas sociais. A fé, que seria para os crentes o elemento-chave no combate contra o mal, é, nas palavras do pensador, um *pathos*, um “cerrar os olhos a si mesmo de uma vez por todas, para não sofrer da visão da incurável falsidade” (Ibidem, p. 15). Aquilo que prejudica a vida é designado por verdadeiro, enquanto o que a faz vigorar é tido por ilegítimo. Nas palavras do filósofo alemão: “Se acontece de os teólogos, através da “consciência” dos príncipes (ou dos povos —), estenderem a mão para o poder, não duvidemos do que no fundo sempre se dá: a vontade de fim, a vontade niilista quer alcançar o poder...” (Ibidem, p. 16). Os pressupostos do cristianismo que sustentam seus valores e a frágil dicotomia entre mal e bem que alimenta seu discurso opressor (gerando consequências de fato negativas, sejam discretas ou evidentes) se assentam sobre

causas imaginárias (“Deus”, “alma”, “Eu”, “espírito”, “livre-arbítrio” — ou também “cativo”); nada senão efeitos imaginários (“pecado”, “salvação”, “graça”, “castigo”, “perdão dos pecados”). Um comércio entre seres imaginários (“Deus”, “espíritos”, “almas”); uma ciência natural imaginária (antropocêntrica; total ausência do conceito de causas naturais), uma psicologia imaginária (apenas mal-entendidos sobre si, interpretações de sentimentos gerais agradáveis ou desagradáveis (...) com ajuda da linguagem de sinais da idiossincrasia moral-religiosa — “arrependimento”, “remorso”, “tentação do Demônio”, “presença de Deus”); uma teleologia imaginária (“o reino de Deus”, “o Juízo Final”, “a vida eterna”). — *Esse mundo de pura ficção diferencia-se do mundo sonhado, com enorme desvantagem sua, pelo fato de esse último refletir a realidade, enquanto ele falseia, desvaloriza e nega a realidade*<sup>17</sup>. Somente depois de inventado o conceito de “natureza”, em oposição a “Deus”, “natural” teve de ser igual a “reprovável” — todo esse mundo fictício tem raízes no ódio ao natural (— a realidade!—), é a expressão de um profundo mal-estar com o real... (...) A preponderância dos sentimentos de desprazer sobre os sentimentos de prazer é a causa dessa moral e dessa religião fictícias: uma tal preponderância transmite a fórmula da *décadence*... (Ibidem, p. 20-21).

É a ficção moralizante que Jorge de Sena nega e ataca, uma negação operada não em repúdio ao real, mas ao falseamento da realidade<sup>18</sup>, causador de um estado negativo no

---

<sup>16</sup> Grifo nosso.

<sup>17</sup> Grifo nosso.

<sup>18</sup> Mesmo as virtudes teologais são nocivas, como expõe Jorge de Sena: “Longa e demasiadamente se tem falado, sem cumpri-las, de virtudes teologais. E sempre, com pavor do abismo, que é pavor de Deus, se recuou ante reconhecê-las como ironia suprema, mais ampla e mais significativa que a ironia dos filósofos românticos. Só a fé é cética, só esperança é dúbia, só a caridade é displicente. E não o são por humanas serem, por traduzidas em termos das limitações materiais da condição humana. São-no precisamente como teologais virtudes exercidas no

psiquismo humano. Sobre esse empenho de Sena, Luciana Salles afirma que o poeta demonstra “a disposição diabólica para criar, para romper com o previamente estabelecido, para arruinar conceitos solidificados pela ordem em busca de novas cosmogonias, de novos mundos possíveis” (SALLES, 2009, p. 18).

Levando-se em conta o ritual sacramental do exorcismo, ocorre então, na obra seniana, um processo de inversão irônica dessacralizante, em que os valores revestidos de virtude e pureza são os demônios a serem eliciados, evidenciados como corrompidos, males que acarretam distúrbios, valores incorporados que ocasionam mazelas físicas, psíquicas, sociais, políticas. Analogamente, o poeta exorcista, ao publicar, ao demandar nesse gesto uma recepção de leitura, também lança suas palavras num devir-efeito libertador. No caso dos exorcismos senianos, um efeito que envolve o leitor moralmente possesso e debilitado em uma disposição emancipadora, de fidelidade a si, um envolvimento ético de abertura à experiência estética, uma vontade de autonomia necessariamente empenhada em uma negação da moral cristã. Reconhecendo tais evidências, percebendo os perigos escusos desses valores, Jorge de Sena, em suas peregrinações, lança em devir essas metamorfoses salutares, que são os exorcismos poéticos. Não é justamente um ensejo à purgação de um assolamento de Portugal, Brasil e Estados Unidos o que acontece em *Peregrinatio ad loca infecta*<sup>19</sup>, bem como em outros tantos textos de toda a sua trajetória, em versos ou em prosa, a exemplo de *Sinais de Fogo*? Não seriam os exorcismos eróticos (estudados no segundo capítulo) direcionados às obsessões que, muitas vezes, causam problemas psíquicos e comportamentais graves a quem reprime os seus desejos? Não teriam aqueles que infligem tantos males e lucram com a miséria alheia uma dependência maléfica, um pacto de adesão consentida, com o fim de causar o mal por meio desses valores em benefício próprio? Não seriam os exorcismos poéticos estratégias para colocar em foco as obsessões e possessões<sup>20</sup> da palavra, o problema da comunicação e das funções da poesia?

Não se trata, obviamente, de uma confiança prepotente ou uma ingenuidade sem ressalvas quanto uma recepção exorcizante dos textos. Não é superestimando o acesso à leitura literária, nem o papel do poeta enquanto ser implicado politicamente, pois que suas interferências não agem direta e imediatamente no modo como as estruturas sociais delimitam

---

mais alto sentido: o de, fora da humanidade, não haver quem as exerça e quem as encarne”. (SENA, 1984a, p. 14-15).

<sup>19</sup> O livro é dividido em três partes que levam os títulos desses três países onde o poeta viveu.

<sup>20</sup> São estes dois dos tipos de acometimento dos homens pelo diabo, segundo Gabrielle Amorth (2013).

a vida dos indivíduos, já que não é um político no sentido técnico<sup>21</sup>. Não se trata da garantia de provocar um efeito imediato transformador da poesia, mas de provocar – intransitivamente –, de colocar em performance organismos estéticos, invocá-los num devir libertador. Logo, examinamos como Sena destitui a palavra religiosa de seu lugar de autoridade e veracidade, colocando o discurso poético, ironicamente, num jogo sacro-profano, como potencialmente subversivo, implicado em um compromisso ético contra uma dominação moral que interdita o corpo e a consciência. Os exorcismos poéticos pressupõem uma relação do poeta (o exorcista) com o leitor (aquele aberto a se resguardar da degenerescência ética, das infecções morais), a qual se dá pela palavra literária, funcionando – dentro da perspectiva seniana de recepção da obra como oportunidades potenciais para a suspensão dos juízos cristalizados – como vias para rupturas dogmáticas e transformações.

Sena é apaixonada e inquietantemente envolvido numa reeducação da compreensão política (esconjurando-a de conceitos teocráticos), estética (intervindo contra o esteticismo alienado dos eruditos<sup>22</sup>, a mediocridade, a falta de rigor, o falseamento opressivo e a pretensa pureza evasiva das palavras) e erótica (expondo e defendendo formas livres e variadas de amor e sexualidade). O devir esclarecedor da literatura de Jorge de Sena evoca a liberdade e atua contra possessões, males físicos, assolamentos, obsessões, vexações, mazelas morais, abrindo um espaço de reavaliação da cisão entre corpo e mente, um espaço de reeducação pela via estética.

### 1.3 “*Vade retro, Deus!*”

Como percebemos, o poeta aposta numa função exorcizante da palavra poética (na feitura e na recepção), que convoca e/ou invoca a liberdade. Em um ritual irônico de purificação da doutrinação cristã, ocorrem exorcismos ao revés, inversões diabólicas contra a crueldade que se esconde sob a aparência de retidão e pureza. Sena assume nitidamente, em sua obra, uma luta de despossessão moral dignificante e os exorcismos são metamorfoses possíveis, peregrinações depurativas da palavra; são imposturas, necessidades contínuas do poeta exorcista, que performa a linguagem de modo a induzir o pensamento livre, na medida em que instiga o restabelecimento da sacralidade do corpo.

---

<sup>21</sup> Retomamos, na sequência deste capítulo, como Jorge de Sena se entende como poeta político, à vista, por exemplo, de suas declarações nas entrevistas seguintes: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1959. Entrevista de Paulo de Carvalho; *Diário popular*, Lisboa, 2 de Janeiro de 1969. Entrevista a Nuno Rocha a *Vida Mundial*, Lisboa, 7 de março de 1969. Entrevista de Fernando da Costa. (SENA, 2013b).

<sup>22</sup> Recomenda-se a leitura do poema “Exorcismo”, de Carlos Drummond de Andrade, em *Discurso de Primavera*, que critica a tecnização da crítica literária.

Revelação nítida do autorretrato de poeta exorcista é o seu outro poema intitulado “Exorcismo” (composto mais de vinte anos depois do soneto de 1946, em 1971, na mesma época<sup>23</sup> dos poemas do livro de 72<sup>24</sup>, todavia publicado postumamente, em *40 Anos de Servidão*). Estes versos são propriamente um esconjuro, ao modo das orações:

Ó cães da morte, que me uivais, mordeis!  
 Humanos-infra, que sois morte e cães!  
 Va de retro, Satana, requiem aeternam  
 terei sem vos ouvir, nem mesmo ao chiar  
 de mijo nos meus ossos, quando alçardes perna.  
 Cães cães de cães e vossos filhos cães  
 que filhos cães de cães gerarão cães:  
 haveis de ouvir-me até depois de mortos  
 e cisco e lama num ranger de dentes:  
 e os cães de cães de vossos filhos cães  
 por mais que me uivem hão-de ouvir também  
 a voz humana que lhes foi negada,  
 va de retro, Satana, abracadabra.  
 (SENA, 1979b, p. 124).

Repete-se, como ao demônio o fazem os exorcistas católicos, a frase “*vade retro Satana*”, como na oração de São Bento. Os demônios são denominados “cães”<sup>25</sup>, “humanos-infra”, homens raivosos<sup>26</sup> e doentes que alimentam ressentimento, miséria, ódio, morte. Não há um imperativo para que esses cães não ladrem, pelo contrário, há o convite para o aumento da hostilidade, percebida na gradação que finaliza o primeiro verso: os que bradam, agredindo o sujeito poético pelo sentido da audição, são instigados a feri-lo fisicamente, a lhe cravarem os dentes. Aqui a voz poética os provoca – como um sacerdote exorcista num ritual de despossessão – a manifestarem sua violência, e, numa imprecação retórica, determina que gerações e gerações haverão de ouvi-la.

---

<sup>23</sup> Lido ao lado de outros textos, captando a ironia amorosamente amarga e agressiva de Jorge de Sena, se escrito na mesma época de *Exorcismos* (sendo um poema que leva esse título e configura nitidamente uma elicitación poética exemplar, semelhante a orações de esconjuro, fundamentais nos rituais sacramentais), por que o poema de 71 não consta na coletânea de 72? De toda forma, mais do que ler essa ausência, vale ler sua interação com outros textos da obra e aproximá-lo, como veremos no capítulo próximo, de “Homenagem a Sinistrari (1622-1701) autor de ‘De Daemonialitate’” (que consta em *Exorcismos*), no qual se invocam diversos demônios, como num pacto.

<sup>24</sup> Convém lembrar que o romance *O Exorcista*, de William Peter Blatty, foi publicado em 1971, um ano antes de *Exorcismos* de Sena, que, a essa altura, já morava nos Estados Unidos há seis anos. O fato de o romance ter sido transposto em filme em 1973, apenas dois anos depois da publicação do livro, atesta o sucesso de repercussão nos Estados Unidos, o qual se dá porque a prática do ritual religioso do exorcismo era recorrente e chamava bastante a atenção das pessoas. O termo provavelmente aparecia com frequência na conversas cotidianas, nas mídias impressas e televisivas. O exorcismo é uma prática ainda hoje comum e nessa época acontecia com frequência nos Estados Unidos, tanto que se especula que o romance de Blatty tenha sido escrito baseado em um suposto caso real de possessão.

<sup>25</sup> Essa imagem dos cães aparece com a mesma conotação no poema “A matilha”, já em *Perseguição* (1942).

<sup>26</sup> Ecoa aqui o fragmento de Safo: “se iras se poupe espalham dentro do peito latidos vãos nessa língua” (SAFO, 2020, p. 419).

Se, por um lado, os uivos desses cães – discursos antiéticos e hipócritas que sustentam valores debilitantes – ecoam por gerações, por outro, o sujeito poético impõe a força de sua voz e exalta, ironicamente, um possível descanso eterno, só alcançável quando cessar de ouvi-los, quando morto, pois sabe que incomoda, que instiga essas reações naqueles que não assimilam (ou não se propõem a assimilar) suas palavras emancipadoras. Essa voz penetra num devir poético, podendo fazer-se também ouvida pelos mesmos cães que contra ela vociferam (e por aqueles que os sucederão). Há uma invocação, pelo poeta exorcista, de uma espécie de anticristo nietzschiano, encarnação irônica de um espírito-livre, tipo que compreende aqueles que, segundo o filósofo, são já “uma ‘tresvaloração de todos os valores’, uma *encarnada*<sup>27</sup> declaração de guerra e de vitória em relação a todos os velhos conceitos de ‘verdadeiro’ e ‘não verdadeiro’” (NIETZSCHE, 2007, p. 18) e que, segundo ele, têm “aquela retidão que, tornada instinto e paixão, faz guerra à ‘mentira santa’, mais ainda a que qualquer outra mentira...” (Ibidem, p. 42). O filósofo reforça: “somente nós, espíritos *tornados livres* restabelecemos esse contraste de valores, o maior que existe!”<sup>28</sup> (Ibidem, p. 43).

A ambiguidade dessas valorações é mobilizada negativa e deliberadamente em prol da subordinação psíquica das massas, porque inverte a ética da vida e engana os homens a ponto de se tornarem inimigos de si, supondo estarem a salvo dos males por manterem o pacto de submissão divina, guiada por um impulso irracional denominado fé, beneficiando aqueles que detêm o poder, as instituições reguladoras. A ambiguidade traiçoeira é o sentido que Jorge de Sena atribui ao demônio que aparece em *Antigas e Novas Andanças do Demônio*: “a ambiguidade em si e símbolo do mal e da impotência divina” (LOURENÇO; SENA, 1991, p. 56). Nesse sentido, Luciana Salles ressalta essa insubordinação inventiva da obra seniana quanto à figura do diabo, de cuja “inerente ambiguidade” o poeta faz uso “para enxergar o todo, visível e invisível, grotesco e sublime” (SALLES, 2009, p. 18).

Tal tendência diabólica se destaca não só nos textos em que ocorre a presença terminológica. O soneto “Valor”, de *Perseguição* (1942), primeiro livro de versos publicado, é um evidente processo de autoeliciação:

Tira de mim os anjos que souberes  
 inventa mais para tirá-los todos!  
 E haverá em ti anjos a rodos.  
 Tira de mim os anjos que souberes.

A sua paz palpitará nos lodos  
 em que moldaste os corpos com que os feres.

---

<sup>27</sup> Grifo do autor.

<sup>28</sup> Grifo do autor.

Inventarás os membros que quiseres  
– a minha paz será a deles todos.

E afirmação dos astros contra a inveja,  
enquanto gotejasse a outra igreja  
e os braços se alongassem: nós primeiro.

Certo de aquém amanhecer de espanto,  
O vento sob nós soprará tanto!  
Ao ar do tempo sustentando-o inteiro.  
(SENA, 1977a, p. 45-46).

No primeiro quarteto, aparece um diálogo irônico com Deus<sup>29</sup>. Assim como o sacerdote exorcista deve falar diretamente com o demo para liberar o energúmeno, o poeta exorcista fala com Deus para poder expulsá-lo. Iniciando o poema, usa-se o verbo “tirar” no modo imperativo, o que não sugere aqui um pedido, uma súplica, como em orações, mas sim uma ordem da voz poética, repetida ao fim dessa estrofe, reiterando sua urgência. A voz se dirige a um “tu” que não é claramente nomeado, o qual se deduz ser Deus, dada a referência à invenção dos anjos, os quais metaforizam os valores cristãos. O interlocutor indeterminado pode ser indutivamente ampliado a qualquer um que assimile tais valores e se submeta a eles, “anjos” invasores, os reais demônios que devem ser tirados do corpo, como deixa evidente o título do poema. Os pronomes utilizados no segundo quarteto referem-se todos a “anjos”, seja o pronome possessivo do primeiro verso ou o pronome oblíquo do segundo, assim como o pronome pessoal do último. A passagem traz à tona, pelo uso dos verbos “moldar” e “ferir”, o modo como a religião propicia uma conformação restrita do sujeito e uma revolta do corpo contra si mesmo.

Como criação divina, na mitologia cristã, os anjos representam a pureza e são projetados como espelho de castidade aos homens, também criações divinas, que negam, se presos a esses valores, a própria sexualidade, convertendo-se em animais doentes, castrados, feridos. O barro a que retornam remete também ao mito cristão da criação do homem, à expulsão do Paraíso, ocasionada pela desobediência divina de Eva, pecado primordial, e, assim, os homens se multiplicam sobre o erro original e se tornam corpos que se malquerem, não pela negação de seu suposto caráter divino, mas de sua própria natureza. A paz, ausência de conflitos, decorre da libertação em relação aos valores figurados aqui pelos anjos, que são expulsos de volta ao lodo, à matéria amorfa de que foram feitos, desde o princípio, mutilados,

---

<sup>29</sup> Na interlocução da voz poética, não há o uso do pronome de tratamento em maiúsculas, não há uma marcação da hierarquia divina, como acontece na terceira parte de *Perseguição*, na qual o diálogo com Deus (ou uma alusão a ele) aparece em todos os treze textos. Em “Valores”, a voz poética quebra tal hierarquia abruptamente, impondo sua vontade. Pode parecer, em uma leitura desatenta, que há uma submissão divina na terceira parte, porém há um gradativo apagamento de Deus, até ser acolhido como invenção humana, no último poema do livro.

seres divinais cuja castração corpórea é cruel e simbolicamente transfigurada em imagem de leveza e candura. Os dois últimos versos da segunda estrofe sugerem que se inventem membros a eles, o sexo dos anjos, e, analogamente, que os homens castos retornem aos seus membros, não reprimam seus desejos.

A virada dos quartetos para os tercetos marca a liberação em relação à castração, uma afirmação do corpo contra as abstrações valorativas – disfarçadas de pureza – que servem de dispositivo de controle. A “afirmação dos astros” remete ao relevo conferido à fisicalidade liberta universalmente ampliada, porquanto estes têm existência concreta, em oposição, portanto, às entidades divinas, celestiais, aos valores corrompidos que afastam o homem de si mesmo. Na penúltima estrofe, com a afirmação, “nós primeiro” e a imagem dos braços alçados, essa voz reivindica a primazia do corpo, da vida. Aqui entra a primeira pessoa do plural, pronome que assume uma projeção de libertação coletiva decorrente do desprendimento desses valores. O corpo se volta contra a inveja – esse desejo desgostoso e mesquinho pela felicidade, pela posse ou pelo bem-estar alheio, ou mesmo um regozijar-se com infortúnio do outro. Aparece no primeiro terceto uma “outra igreja” que goteja, imagem do membro sexual em gozo, ou seja, a igreja é o próprio corpo, agora sacralizado, alçando-se à sua própria altura, alongando os braços e o sexo, bradando ser prioridade de si.

Na última estrofe, um resultado, uma reação possível dessa emancipação, é o espanto e o conseqüente apagamento de Deus, seu adormecer, sua quietude, como se toda agitação decorresse justamente da presença desses valores corrompidos (só aceitos porque figurados como essencialmente bons). Observa-se que não existe mais nos tercetos a interlocução com esse criador, já não se fala com Deus, porque os anjos, a essa altura, já não estão; o diálogo com seu demiurgo (que sequer está acordado) não se faz mais necessário ou mesmo possível. Os últimos versos inferem um desapego dos valores míticos transcendentais, a liberação das prisões divinas, cuja leveza resultante se percebe no jogo entre o advérbio “aquém” e a preposição “sob”. As divindades e suas criações ficam abaixo, “aquém”, e os homens, libertos, ficam acima, sobre o vento que movimenta e transforma o tempo, o qual, longe de estar aqui como um conceito abstrato, é o tempo vivido, que sustenta a vida mesma, corporalmente. Não é Deus e sim o ar que eleva, um elemento da natureza, não transcendente à realidade mesma, sem cuja presença não se vive – diferentemente do que se dá em relação a Deus e aos anjos, que incorporam (mesmo sem corpo) os valores morais.

Em comparação ao poema “Exorcismos”, de 71, que aproxima o homem vil de um animal doente, um cão raivoso, valendo-se descaradamente do fulgor performático e irônico do poeta exorcista, “Valor”, para criticar essa vilania, assume ainda um paralelo com o

universo religioso com as ideias de pureza e a imagem dos anjos. “Acerca dos anjos na poesia”, de *Peregrinatio ad loca infecta*, dialoga claramente com o soneto “Valor” e é publicado 26 anos depois. A metáfora de pureza, ao invés de ser utilizada como meio irônico de revelar sua inconsistência, tem desnudada sua indecência, é discursivamente desmascarada como impura, porque pode sujar de abstração as palavras, numa recusa nociva da linguagem diante da realidade.

Se eu quisesse mentir, imaginar purezas,  
com que esconder de mim o que desejo ou penso,  
e com que dar aos outros a impureza toda  
como visão da pura transparência,  
diria que são anjos.

Mas que impureza como impura aceito,  
ou reconheço inválida no mundo,  
para falar dos anjos?

(...)

Essa mentira de anjos porque o humano é incômodo,  
E há quem se goze mais numa saudade dele,  
Não é comigo. Há corpos que se dão ou vendem,  
há corpos que mendigam ou que compram.

E este triunfo do impudor merece  
Um pouco mais que ser dissimulado  
Com sonhos de coortes e de arcanjos.  
(SENA, 1978c, p. 94-95).

Muitos textos de Jorge de Sena atuam neste sentido: na luta contra a conspurcação da palavra, pois “estão podres as palavras – de passarem / por sórdidas mentiras de canalhas / que as usam ao revés como o caráter deles” (SENA, 1978c, p. 227). Os valores contra os quais se luta são, como se vê, falácias moralizantes que inibem a liberdade de pensamento e de criação dos homens, por incidirem negativamente em linhas humanamente constitutivas. No percurso pelas obras da poesia seniana, é detectável o esvanecimento do Deus cristão como um problema metafísico, a partir, inclusive, da observação de que a própria incidência da palavra “Deus” (com maiúscula, designando a divindade cristã) é mais recorrente nos volumes reunidos em *Poesia I (Perseguição, Coroa da Terra e Pedra Filosofal)* e vai, paulatinamente, rareando no progredir da obra e mudando seus contextos e sentidos de uso. O livramento da presença divina é fundamental na extensão da abertura exorcística de Jorge de Sena. A recorrência de “Deus” é mobilizada justamente para imprimir exorcismos contra a opressão interna de uma transcendência vigilante e punitiva.

*Perseguição*, sua obra de abertura, é definida por Sena como “um livro que reflete a passagem para o surrealismo e a luta contra a tradição ético-religiosa portuguesa” (SENA,

2013b, p. 268-269)<sup>30</sup>. São doze os poemas em que sucede a aparição da palavra “Deus”: “Arrecadação”, “Seara” e, na terceira e última parte do livro (na qual há diversas referências ao universo religioso, ao desconforto moral e a um ensejo libertador), a presença de “Deus” (em letra maiúscula) consta em “Náutica”, “Advertência”, “Declaração”, “Unidade”, “Purificação da Unidade”, “Caverna”, “Elevação”, “Transcepto”, “Pentecostes” e “Eternidade”. Outros que não contêm a palavra também remetem ao universo religioso ou trazem pronomes de tratamento com letra maiúscula para marcar interlocução. O primeiro dessa seção, “O Mistério da Predestinação”<sup>31</sup> (Ibidem, p. 69), remete ao Gênesis<sup>32</sup>, livro bíblico cosmogônico (no qual a narração da origem das coisas, origem do homem inclusive, dá a conhecer valores imputados por esse demiurgo que forja uma noção de justiça divina na privação da liberdade cultivada pela punição internalizada de atos impostos como pecaminosos). O termo “Deus” não aparece, mas elementos consagrados da mitologia cristã que denotam o rebaixamento dessa predestinação castradora, a qual induz de antemão o ser “a escoar-se inútil da existência carnal” (Ibidem, p. 69). A subserviência desconfortável ao poder se concentra na dobra do “corpo descendo sobre os joelhos curvados...” (Ibidem, p. 69). Nesse e em outros tantos textos, mesmo explorando o universo religioso e flertando com a sensação de pertencimento tramada pelo gregarismo, há um desconforto aflitivo decorrente do peso restritivo e imobilizador das interdições morais. Os joelhos constantemente se desgastam nesse movimento.

“Procissão” (que sucede “O mistério da predestinação”) articula a sensação de nulidade do sujeito observador do cortejo dos fiéis, que acaba se destacando dessa manifestação coletiva de louvor, que se adensa à medida que avança diante de seus olhos. Sugere-se que os valores incutidos na fé (que vira alvo da malícia aprisionadora de discursos religiosos) são “sintomas” do que seria sua “raça”, grupo de pessoas que, num espaço de

---

<sup>30</sup> Na mesma entrevista em que faz tal afirmação, em novembro de 72, Sena também aponta as características marcantes de seus outros livros de poesia até então publicados, sendo o último *Exorcismos* (SENA, 2013b).

<sup>31</sup> O poema seguinte a este, “Náutica” (SENA, 1977a, p. 69-70), suscita a pensar sobre a invocação de motivações religiosas para promover empreitadas que se querem heroicas, referência à história imperialista portuguesa: “Já por amor de Deus era o navio alto/ e de heroica alvura/ – acesa para o mar da primavera impávida”. Esse é um movimento que, no texto em foco, tem como prêmio “a morte como um dedo transcrito”, o dedo de deus tornado destino, remetendo esta imagem à predestinação abordada no poema anterior.

<sup>32</sup> Há um poema com esse título em *Perseguição*. No ensaio-verbete “Amor” (explorado no segundo capítulo deste estudo), eis o que Sena chama atenção sobre esse texto bíblico: “E o que se observa em costumes primitivos, ou pode deduzir-se das narrativas do Gênesis bíblico, em que todavia não existe, no sentido que o cristianismo veio a atribuir-lhe, a ideia de pecado original. O pecado de Adão foi de desobediência, o da perda da inocência pelo conhecimento consciente – mas nunca o judaísmo, a não ser num plano simbólico, considerou que a maldição divina envolvesse o ato sexual em si, pelo qual o ‘pecado’ se transmitisse, tanto mais que o pacto dos homens com Deus, na pessoa de Abraão, se realizou cronologicamente mais tarde, e só vem a ser regulado legalisticamente pela lei mosaica.” (SENA, 1992, p. 29).

origem compartilhado pelo eu poético, compõe a multidão que causa efeito naquele que vê, o qual, por sua vez, passa despercebido por ela: “E é como se eu não fosse transparente / ao clarão da altura, / e nulo ante o adensar da imagem” (Ibidem, p. 70). A própria presença sentida por ele mesmo no transpassar desse agrupamento, no “reconduzir de companhia”, promove um intervalo no afastamento, como se não fosse indiferente à turba guiada pela confiança no divino. A aflição dessa submissão, do rebaixamento físico sob a coação divinal, salta à imagem do fim do texto, dando continuação ao raciocínio dos dois versos supracitados: “E [é como se] não houvesse milhares e milhares de joelhos / no orgulho aflito dos meus pés” (Ibidem, p. 70). Enquanto ele caminha, há vários corpos rebaixados que se arrastam. Novamente a imagem dos joelhos, muito recorrente nas primeiras obras senianas, refere-se à submissão ao divino, posição de reza que limita o corpo humano de se defender, de sair facilmente do lugar. Nas obras tardias, essa imagem começa a aparecer dentro de contextos sexuais, a partir do que se pode inferir um exorcismo físico imagético. À medida que Deus é rebaixado, o corpo humano se ergue.

Ainda seguindo a ordem dos poemas de *Perseguição*, “Soneto de muitas vozes” (Ibidem, p. 70-71), logo no primeiro verso, expõe uma tristeza, uma incerteza dolorida que cresce à proporção que aumenta também a tentação de rezar, ou seja, de evocar uma força divina. O teor dubitativo é reiterado na estrofe final do soneto, cujos dois últimos versos são perguntas que suspendem a elevação suposta do gesto de orar, expondo a possibilidade de que, ao invés de promover a humanidade a uma espécie divinal superior, este faria enfatizar a realidade física, terrena dessa existência: “A Terra teima ainda nos escolhos. / E se ela é de eu erguer demais os olhos? / Se o Céu, depois, resulta de lembrá-la?” (Ibidem, p. 71). A pergunta final é provocativa (mesmo que de forma mais sutil que em outros poemas em obras posteriores, os quais se descolam de metáforas que remetem à religiosidade): o “Céu”, o ponto alto, não seria justamente o ter vivido intensa e carnalmente? A tristeza igualmente desponta no poema seguinte, “Advertência”:

Ah meu Deus! Se toda essa tristeza,  
se toda esta consciência amarga do desprezo alheio,  
se toda esta raiva contra mim,  
se toda a melancolia que essa raiva me deixa,  
são unicamente para que saia um poema...

Podes ter certeza de que o esmago.  
(SENA, 1977a, p. 71).

Presente também na terceira parte de *Perseguição*, um extenso poema que interpela Deus é “Declaração”, no qual o esvanecimento divino começa a se delinear. Surgem muitas vezes a palavra e os pronomes pessoais em maiúscula. A voz poética anuncia no início: “Sinto

que vou voltar-me para Ti” (Ibidem, p. 72). O peso do corpo nessa rendição pesa a ponto de “ir ajoelhar diante dos seus altares” (Ibidem, p. 72). Vislumbra-se aqui uma rendição irônica: “sei que um dia cairei rendido / e hei de acreditar nos dogmas / e nessa crença encontrarei a alegria / de quem contempla paredes verdadeiras / só do seu lado, / encontrarei uma alegria de sedução poética” (Ibidem, p. 71); essa ironia fica nítida quando se direciona uma futura desconversão, destacada no corpo do texto, em caixa alta, “E SEI QUE ENTÃO ME HEI-DE RENEGAR E ESTE POEMA À FRENTE” (Ibidem, p. 72). Um erro admitido: “mas os meus erros também são eu próprio!, / e eu sei que hei-de ser eu e Tu/ e os meus erros entre nós dois” (Ibidem, p. 73). A ironia de render espaço a Deus dá vazão ao pedido de perdão ao qual se segue a recusa à proximidade divina: “não caminharei para Ti por hábito ou por fé / nem por tradição / nem por interesse / mas porque o Outro cá dentro, abdicará, não tarda... / e para onde me voltarei eu, eu!..., senão para Ti / até acreditar em Ti como te fazem?” (Ibidem, p. 73). Depois da suspensão em pergunta, constata-se:

Tudo está feito, tudo está escrito,  
tudo está murado, e bem, com alicerces nos nossos próprios defeitos  
– é só ouvir,  
é só ler,  
é só pasmar sereno,  
é só ficar.  
(SENA, 1977a, p. 73).

Em “Unidade”, também se suspeita da noção de unificação da crença: “Meu Deus... Como posso eu falar-Te, / Agora que todos tratam de falar conTigo? / Como posso eu deixar que a minha voz se misture, / Se confunda, / Se associe a outras para formar um coro?” (Ibidem, p. 73). Sem meias palavras, declara-se um desconforto: a repulsa ao diálogo com a divindade e à própria crença: “Mesmo, eu nem quero falar-Te / nem quero acreditar em Ti... / ...não é seguro acreditar!... / quero duvidar, duvidar sempre, / embora cada vez mais convencido dos extremos da dúvida / e mais repartido entre ambos” (Ibidem, p. 73). Contestasse o rebaixamento da crença e da dúvida em que se divide por meio das imagens dos joelhos, novamente: “Não é seguro acreditar, não é... / Se eu me ajoelhasse sozinho... / talvez acreditasse... e nos dois extremos: sem distinguir nenhum / sem me lembrar que eram opostos” (Ibidem, p. 74). Essa imagem retorna na possibilidade de comunhão não dessa condição rendida à divindade, mas do descobrimento de uma crença em si mesmo, na potência da autonomia de pensamento e ação: “Mas eu não sou o único na Terra! / E pode haver imensos como eu, e quase a descobrirem, nesse instante, o peito – como eu!...” (Ibidem, p. 74). O que se descobre é “o peito”, não a divindade. Esse resvalo de fé, de “fé momentânea”, é um vislumbre de halo com a humanidade, como acontece em “Procissão”:

“poderia ser uma comunicação terrena, / uma comunicação de pensamento, / um abandono da alma ao prazer da igualdade! / E não ser, em mim, fé verdadeira” (Ibidem, p. 74). O fato é que a fé irrefletida *possui* as pessoas, incutindo-lhes, muitas vezes, obsessões doentias. Tal ímpeto gregário, por fim, é recusado: “Não... Falar-te, mas falar só eu. / Ajoelhar, mas na certeza de ajoelhar sozinho, / livremente...” (Ibidem, p. 74). Assim, a sensação de pertencimento a uma unidade chamada de “humanidade”, caso ocorra, será imputada à conjectura de certeza provocada pela divindade. A hipótese da existência divina, no fim do poema, não repercute nada de positivo à vida:

Mas se alguma vez sentir essa certeza  
 ou me convencer de que entre os meus atos e os alheios  
 há, pelo menos, diferença de tempo, que o tempo vale alguma coisa...  
 e o Instante for a desencadear-se...  
 – não será tudo apenas  
 uma convicção exagerada pelo orgulho mental,  
 uma convicção apressada pelo cansaço,  
 ou uma convicção provocada por Ti  
 ... para me quebrar... por desprezo?  
 Ou para me embalar... por piedade?  
 (SENA, 1977a, p. 74).

Sucessivamente, os textos versam o esconjuro do problema da presença divina. A voz poética de “Purificação da Unidade” (Ibidem, p. 74-76) adverte sobre a não transcendência das percepções humanas em relação aos fenômenos naturais e reitera a nulidade divina por meio da anáfora “não é Deus”, negação que ecoa ao longo do texto. “Caverna” repete a expressão “Meu Deus” e apresenta ideia semelhante: “Este pavor, meu Deus, de Te confundir com o vento!” (Ibidem, p. 76); “Elevação” é interessante para pensar o ato de superação divina como elevação mesma: “Meu Deus, és tão atento que Te ultrapassei; / quis dizer do Teu abandono e não tive coragem.” (Ibidem, p. 77). Nestes dois últimos, os pronomes possessivos ancoram ainda certa proximidade.

O processo poético de evacuação de Deus continua em “Transepto” (Ibidem, p. 77-78)<sup>33</sup>. Ambientado no interior de uma igreja, o olhar poético vislumbra uma apreensão simbólica do espaço vivido, contudo não se deslumbra com a possibilidade de uma presença transcendente, obscurecida pelo rarear da iluminação do lugar: “Deus estava aceso a cada canto”, sob “um fresco suave”, porém o ambiente “cheira a túmulo” (Ibidem, p. 77), “o cheiro antigo e tenro a tanta morte! (O santo alastra a dúvida esgotada!)” (Ibidem, p. 78). Por fim, diferentemente do que acontece em “Procissão”, em que o sujeito, num espaço aberto, lida com a sensação de nulidade própria diante da multidão crente tomada pela devoção a Deus, é a presença divina que se anula, esvanece fechada e tensa junto à luz que se esvai no interior

<sup>33</sup> A palavra do título designa uma galeria transversal de uma igreja que forma uma cruz.

do templo: “E o fio do juízo amortecendo, tenso... / O céu de pedra anoiteceu imenso. / Então?... Deus apagou-se... Não é nada” (Ibidem, p. 78).

“Eternidade” arremata a coletânea de *Perseguição*. É uma reconciliação irônica com a insistência da presença de Deus por meio da reiteração de seu apagamento enquanto transcendência. O que se ressalta é sua pequenez, sua fragilidade de ser invenção dos homens para julgarem-se melhores do que são.

Vens a mim  
pequeno como um Deus,  
frágil como a terra,  
morto como o amor,  
falso como a luz,  
e eu recebo-te  
para a invenção da minha grandeza,  
para rodeio da minha esperança  
e pálpebras de astros nus.  
Nascestes agora mesmo. Vem comigo.  
(SENA, 1977a, p. 79).

Já em *Coroa da Terra* (1946), recorre o termo em oito dos textos: "A derradeira visita", "Catecismo", "Ode a um reformador do mundo", "O amor não Amado", "Zodíaco", "Estalactite", "Gênesis" e "Êxodo". "Catecismo" – ritual católico que compreende a confirmação da fé da pessoa batizada, realizado enquanto é esta ainda muito jovem – começa com a exclamação: “Oh Deus! Que um dia adormeceste nos meus braços” (Ibidem, p. 107). Esta é seguida do parêntese que mostra o sono de Deus como motivo de poesia, “(e do teu sono fiz tantos poemas)” (Ibidem, p. 107) e premedita a ruptura liberta da destruição da vileza e o sepultamento livrador do sono poético que se acena letárgica e divinamente ao poeta:

algum de nós será o que ficar do outro,  
algum de nós, bem preso à liberdade incrível  
de não raiar senão quando há silêncio,  
virá traír o adeus que nos demonstra o mundo.

Abrir-se-á um pranto sobre os homens vis.  
Com ele incendiaremos os sobejos da vida,  
para que o sono vá onde fingir não vence  
e fique sepultado nos cemitérios sem nomes,  
e arda em fogo-fátuo sem que os anjos  
nasçam de toda esta pureza que nos damos ambos  
na sapiência ignóbil de assistir a tudo.  
(SENA, 1977a, p. 107-108).

“Êxodo” reflete sobre a liberdade e a condição humanas, numa ambiência crepuscular e noturna intensificadora de uma espécie de suspensão do tempo, decorrente da atopia das pessoas em movimento, escapando de sua terra de origem, “uma humanidade tão distraída que a política se assusta, / e mesmo fazer uma casa é uma eternidade sem nome” (Ibidem, p. 123). Ironicamente, Sena dá voz ao grito de dor das mães ao serem rasgadas pelos corpos dos filhos no momento do parto; os corpos maternos continuam a ser sugados incessantemente, como a

energia vital humana é sugada na sustentação da permanência divina. O poema termina de forma provocativa, trazendo novamente a imagem dos joelhos:

Quando viemos e as nossas mães gritaram  
talvez que os gritos fossem pouco milenários;  
talvez que uma placenta não baste, que dois seios não cheguem,  
para justificar um Deus e um par de joelhos curvados  
e uma procissão e povos abandonando o abismo”  
(SENA, 1977a, p. 123-124).

“A derradeira visita”, numa lamentação triunfal, joga novamente o corpo no chão, no gesto de se ajoelhar diante da anulação do intimidado e cansado Deus. Apesar do êxtase, não existe alegria, mas um enfraquecimento da disposição para a liberdade que deprecia injustamente o corpo perante “coisa nenhuma”.

Eu queria sorrir para este Deus  
Perseguido e acossado e farto de providência  
Farto de ser justiça,  
Farto de ser juventude enganada e velhice perdida.

Eu queria sorrir –  
– e nu por dentro e por fora,  
Desde os séculos mortos aos séculos não nascidos,  
Chega finalmente o êxtase,  
E êxtase enorme e que tudo me condena,  
O instante supremo que tenho de tornar em gesto:  
E ajoelho triunfante perante coisa nenhuma.  
(SENA, 1977a, p. 100).

"Ode ao destino", que encerra *Pedra Filosofal* (1950), é fundamental ao exorcismo moral, ao livramento processado pela poesia – e na poesia –, por meio do qual a presença divina é convertida de uma transcendente angústia opressora a um símbolo decorrente de um fato cultural, à mera existência de deuses para quem neles creia.

Destino: desisti, regresso, aqui me tens.

Em vão tentei quebrar o círculo mágico  
das tuas coincidências, dos teus sinais, das ameaças,  
do recolher felino das tuas unhas retráteis  
- ah então, no silêncio tranquilo, eu me encolhia ansioso  
esperando já sentir o próximo golpe inesperado.

Em vão tentei não conhecer-te, não notar  
como tudo se ordenava, como as pessoas e as coisas chegavam em bandos,  
que eu, de soslaio, e disfarçando, observava  
para conter as palavras, as minhas e as dos outros,  
para dominar a tempo um gesto de amizade inoportuna.

Eu sabia, sabia, e procurei esconder-te,  
afogar-te em sistemas, em esperanças, em audácias;  
descendo à fé só em mim próprio, até busquei  
sentir-te imenso, exato, magnânimo,  
único mistério de um mundo cujo mistério eras tu.

Lei universal que a sem-razão constrói,  
de um Deus invio caminho, capricho dos Deuses,

soberana essência do real anterior a tudo,  
 Providência, Acaso, falta de vontade minha,  
 superstição, metafísica barata, medo infantil, loucura,  
 complexos variados mais ou menos freudianos,  
 contradição ridícula não superada pelo menino burguês,  
 educação falhada, fraqueza de espírito, a solidão da vida,  
 existirás ou não, serás tudo isso ou não, só isto ou só aquilo,  
 mas desisti, regresso, aqui me tens.

A humilhação de confessar-te em público,  
 nesta época de numerosos sábios e filósofos,  
 não é maior que a de viver sem ti.  
 A decadência, a desgraça, a abdicação,  
 os risos de ironia dos vizinhos  
 nesta rua de má-nota em que todos moramos,  
 não são piores, ah não, do que no dia a dia sem ti.  
 É nesta mesma rua que eu ouço o amor chamar por mim,  
 é nela mesma que eu vejo emprestar nações a juros,  
 é nela que eu tenho empenhado os meus haveres e os dos outros,  
 nela que se exibem os rostos alegres, serenos, graciosos,  
 dos que preparam as catástrofes, dos que as gozam, dos que são as vítimas.  
 É nesta mesma rua que eu  
 ouço todos os sonhos passar desfeitos.

Desisti, regresso, aqui me tens,  
 coberto de vergonha e de maus versos,  
 para continuar lutando, continuar morrendo,  
 continuar perdendo-me de tudo e todos,  
 mas à tua sombra nenhuma e tutelar.  
 (SENA, 1977a, p. 174-175).

O destino tem, genericamente, um caráter de inevitabilidade. Enquanto divindade, na mitologia grega, é um *daimon* que remete à sorte, à ideia de tempo eterno, ligado intimamente a Eros. Esse retorno ao contato com o deus/destino parte de uma crítica à ideia da inevitabilidade da crença, crítica ironicamente exposta como uma desistência em resistir à inevitabilidade do transcendente, ao “invio caminho”. Sabe-se que a tutela divina, ou seja, a vigilância dominadora, controladora, assombra, torna menos clara a existência humana. Há uma ironia nessa retomada do termo “deus”, que aparece já no início do livro, em “Cinco Natais de Guerras seguido de um Fragmento em Louvor de J. S. BACH” e em “Ode ao amor” (aqui em minúscula e se referindo ao amor como deus). Vale reforçar que a incidência dele é bem menor nesse terceiro volume de poemas publicado por Jorge de Sena que nos dois primeiros, como vimos. Render-se à presença de Deus, mistério predestinado, é vergonhoso, e é a declaração dessa vergonha que transforma o poema, aparentemente uma ode-retratação, em um irônico exorcismo da presença divina, arrematado com o uso do pronome indefinido “nenhuma” (também presente no fim do poema “Declaração”), conectado a essa obscuridade a que se subjugam os homens. O poema é uma autovexação livradora. Como se admitisse a existência divina e pré-estabelecida que faria do destino uma suposta lei universal, inescapável, a poesia seniana torna a falar de Deus. Não importa se existe ou não, como é

colocado na quinta estrofe, ou o modo como é compreendido e assimilado, o destino, assim como Deus (tomado por “Providência”, “Acaso”, “falta de vontade”, “superstição”, “metafísica barata”, etc.), volta a ocupar, a possuir, (simbolicamente, de maneira um tanto vergonhosa) mais um organismo poético.

A decadência da crença em Deus tampouco é sanada com um voltar-se à fé em si mesmo, à natureza humana. O espaço da rua é onde se humilha em público, cena diante da qual o leitor é levado, na sexta estrofe, à “rua da má-nota”, a mesma rua onde todos habitam, onde habitam os infortúnios, as trivialidades, a malícia humana. É nela também onde a voz do amor convoca o eu-poético. O que resta, ironicamente, é continuar lutando e morrendo, sem sombra de destino.

Atentemos ao fato de que “Deus” aparece nesse último texto de *A Pedra Filosofal* (1950) e no poema de abertura do livro seguinte, *As Evidências* (1955), como “pudor da natureza”

Ao desconcerto humanamente aberto  
entendo e sinto: as coisas são reais  
como meus olhos que as olharam tais  
a luz ou treva que há no tempo certo.

De olhá-las muito não as vejo mais  
que a luz mutável com que a treva perto  
sempre outras as confunde: entreaberto,  
menos que humano, só verei sinais.

E sinta que as pensei, ou que as senti  
eu pense, ou julgue nos sinais que vi  
ler a harmonia, como ali surpresa,

oculta que era para eu vê-la agora,  
meu desconcerto é o desconcerto fora,  
e Deus um só pudor da Natureza.  
(SENA, 1977a, p. 179).

No livro seguinte, *Post-Scriptum* (1960), aparecem as palavras “deuses”, em “Arrecadação (II)”, e “Deuses”, em “Glosa à Chegada de Godot”. Este também coloca em xeque a crença e a impossibilidade de salvação que venha de qualquer outro mundo

Do que desespero é muito pouco  
fugaz e breve e, sem que se repita,  
de não se repetir, retorna sempre.  
Em nada cremos : o desejo e o amor,  
o sol poente numa tarde clara,  
o lúcido e confuso matinal degelo,  
o que sentimos belo ou é ternura,  
apenas são pretextos - sobrevividos,  
ansiamos transmitir o mesmo engano.  
Pois nenhum mundo nos fará melhores,  
nem nenhum Deus nos salvará do mal.  
Nunca nenhum salvou . Apenas nos fartamos  
de horror que não sabíamos. E queremos

novos mundos e deuses sem enganos,  
 em que, depois de já sabermos que  
 somos falsos e vis, cruéis e vácuos,  
 possamos dar-nos ao supremo engano  
 de calmas e fraternas sobrevidas.  
 É desespero tudo, mas repete-se  
 tão sem se repetir, tão sempre de outros,  
 tão noutros e com outros que esperamos  
 o mais que inda virá. Às vezes, nada.  
 O Sim. O Não. Um simples hesitar  
 Às vezes muito pouco. O pouco. O muito.  
 O desespero é fácil tal como esperar.  
 (SENA, 1977a, p. 216).

*Fidelidade* (1958), primeira das obras que compõem a reunião *Poesia II*, começa com um poema que expõe não só a ausência de Deus, mas do Diabo também, bem como da pátria, da humanidade, noções unificadoras e que tendem a uma dicotomia restritiva.

Roubam-me Deus,  
 outros o Diabo  
 – quem cantarei?

roubam-me a Pátria;  
 e a Humanidade  
 outros ma roubam  
 – quem cantarei?

sempre há quem roube  
 quem eu deseje;  
 e de mim mesmo  
 todos me roubam  
 – quem cantarei?

roubam-me a voz  
 quando me calo,  
 ou o silêncio  
 mesmo se falo

– aqui del-rei!  
 (SENA, 1978b, p. 19).

A voz poética se interroga sobre o que cantar nas três primeiras estrofes. Na última, o pedido de socorro é irônico, pois o abandono (transcendente, político, erótico, poético) já está dado na constatação de lhe terem tirado as certezas. Essas dicotomias (Deus/Diabo, Pátria/Humanidade<sup>34</sup>) são temas caros à literatura, em geral, e estão aqui anunciadas como ausentes do horizonte poético. Aqui não há relação antitética entre o desejo e o sujeito, devido à basilaridade daquele na constituição humana. Tiram-lhe, paradoxalmente, até mesmo a possibilidade dos gestos de ruptura da linguagem: silente, subtraem-lhe a voz; falando, tem o

---

<sup>34</sup> Pode-se entender uma oposição entre pátria e humanidade na medida em que aquela motiva conflitos e políticas antiéticas que se contrapõem à noção de unidade humana pressuposta na ideia de coesão coletiva que se tem de “humanidade”.

silêncio interdito<sup>35</sup>. A penúltima estrofe não vem acompanhada ao final do questionamento “– quem cantarei?” e, diferentemente das anteriores, a exclamação de socorro deslocada dá origem a um verso solitário. Roubam-lhe tudo, resta, portanto, o grito que chama ao espaço e ao momento presente (por meio do advérbio “aqui”) essa necessidade de ajuda. Os sujeitos indefinidos do verbo “roubar” dão abertura a se pensar quem seriam os agentes que confiscam esses motivos poéticos. Presume-se que sejam os reacionários propagadores da miséria valorativa humana (os quais Sena declara, tantas vezes, serem os alvos de suas críticas ético-morais – os cães raivosos) a roubarem a voz e o silêncio poéticos, seus objetos e desejos, sua proximidade consigo mesmo. Porém esses confiscos da dupla Deus/Diabo, da fé na pátria e na humanidade, se desenrolam pela ruptura dogmática em relação a essas noções ou mesmo pela quebra fundamental da possibilidade de qualquer organização dicotômica das ideias de bem e mal. Desde o início da sua produção literária, vê-se a resistência a dicotomias simplistas e redutoras nas perspectivas de Sena.

Também em *Fidelidade*, a palavra “deus” se repete, variando em número e gênero (por exemplo, em “Metamorfose”) e entre o uso de maiúsculas e minúsculas. O Deus cristão é exaurido enquanto um problema metafísico. Em “Triptico do nada”, a recorrência de “nãos” revela perdas da vivência humana, pois que a “Natureza” é restrita, e a liberdade não dá conta de superar a morte, sendo apenas resto sonhado. O amor, contudo, mesmo morto, como se vê na conclusão do poema, permanece, é o rescaldo vivente que perdura:

I  
 Não. Nem de saber nem de viver se vive.  
 Sem princípio e sem fim, na estrita Natureza,  
 geram-se os homens, matam-se ou dissolvem-se,  
 os olhos revirando para céus vazios.  
 E tudo podem quanto, ousados, possam:  
 todas as leis são lei, e lei não há nenhuma.

Livres ou não, que importa não morrer,  
 se conquistada a morte o não morrer é vida;  
 que importa a vida, se a mesma liberdade

---

<sup>35</sup> A língua é fascista, obriga a dizer, como coloca Roland Barthes (BARTHES, 2007). No entanto, o imperativo de expressão reativa não domina o curso das ideias, as formas de as expressar e suas aberturas dignificantes. Como Sena profere no discurso da Guarda, não é sensato meramente imputar a reatividade ao fascismo como a motivação primordial das iniciativas políticas que empreendam uma noção de coletividade. A capacidade humana de organização coletiva mais harmônica, enquanto um corpo político inteligente, não condiz com a noção de unidade nacionalista abstrata que é tomada pelos fascistas para sustentar um forjado senso de pertencimento. “Há quem diga e quem pense que celebrações como esta – de Camões ou das comunidades – são uma compensação para a perda ou derrocada do Império oferecida ao sentimento popular, e que isso das comunidades é mesmo ainda pior: uma ideia do fascismo. Antes de mais, neste país há que pôr um basta não só ao fascismo ele mesmo, mas à mania de atribuir tudo ao fascismo, até as ideias. Porque, por esse caminho, ficamos todos sem ideias de que precisamos muito, e os fascistas ou os saudosistas deles acabam convencidos de que tinham ideias, quando ter ideias e ser fascista é uma absoluta impossibilidade intelectual e moral” (SENA, 2021a, p. 100-101).

é um resto que regressa da vontade  
com que sonhámos imensa a Natureza estrita.

Nem de morrer vivemos, nem dos deuses mortos,  
nem dessa vida que ao morrer deixamos  
adiada e suspendida.

Nem de outra vida que ao morrer levamos  
na memória de gestos e de olhares,  
de cheiros e vagares,  
de tudo o que éramos não sendo a vida.

É vasto o Mundo cada vez mais vasto,  
e a Natureza é estrita:  
Disso vivemos, disso acabaremos,  
e é disso que queremos e não queremos –  
– que nem de saber nem de viver se vive.

## II

De mim nada se aprende nem a morte:  
há muito desisti de não saber  
que não sabia.

Outros que vivam sua vida: eu vejo  
como vivem a minha.

Outros que a tenham nesse dia a dia,  
eternidade a prazo,  
em que fingi que a tinha.

Queiram, não queiram, neguem-na ou aceitem-na,  
se de um desígnio vão exemplarmente é feita:  
não – nem mesmo é minha.

## III

Morri. Que nesta procissão tão natural de mortos  
ida conosco e onde vamos –  
subitamente e entre objetos vagos,  
uns rostos encontrei, que eu tinha sido,  
outros que ainda sou, e mais alguns,  
meus conhecidos, que também serei.

Olhámo-nos todos mutuamente. E sob  
as rugas e a ilusão, cabelos e palavras,  
e mesmo até certos olhares de infância,  
reconheceram-me tal qual os conheci.

(Substância do mundo, inerte e velocíssima:  
como ela sou enfim,  
morto que estou e com o amor em mim).  
(SENA, 1978b, p. 28-30).

“A Paz” também assinala a desimportância de Deus, simultânea e ironicamente convocado e dispensado. O nome de Deus, pelo seu uso imoral e vão, é destituído de qualquer poder de interferência na perspectiva sobre a humanidade, que apoia nele suas atrocidades. O segundo excerto finaliza cada estrofe com o verso “a Deus ou não”, reforçando essa negação.

## II

Por quem a amou,  
e as lágrimas queimou –  
– escravos, imperadores,  
santos e doutores,

mulheres de virtude  
ou de alaúde –  
– reza uma oração,  
a Deus ou não.

Por quem a defendeu,  
e as lágrimas comeu  
crianças e tetrarcas,  
judeus e patriarcas,  
pretos e amarelos,  
de botas ou chinelos –  
– reza uma oração,  
a Deus ou não.

Por quem a desprezou,  
e as lágrimas limpou  
– deputados e banqueiros,  
ministros e onzeneiros  
mais as mulheres e as amigas  
e os que lhes punham as ligas  
– reza, reza, que precisam:  
uma oração,  
a Deus ou não.

### III

Senhor dos infernos, dos céus, de parte nenhuma,  
não precisais saber dos que precisam,  
nem que precisam, mas precisais  
saber mais que sabiam nossos pais.  
Moisés tinha os dois, Moisés tinha os dois.  
Sabeis muito bem o que houve depois.  
(SENA, 1978b, p. 42-43).

Em “A Sesta no Jardim” – depois de um passeio por imagens da natureza, num jogo de antíteses (amor, ódio, paz, luz, treva) – o verbo “morrer” se repete, a morte insiste em se fazer presente. A palavra “deus” aqui é atributo da morte do homem. A repetição das negações não aparece apenas quando há o advérbio negativo (“amor que não deixaram”, “ódio que não tive”, “paz que não busquei”), mas também com o uso do verbo no modo subjuntivo, “Morrerei como o homem que não seria”, impugnando uma imagem futura, uma possibilidade frustrada de um outro que seria caso não lhe tivessem roubado tanto. A quarta parte do texto fala com esse amor que é gesto, seio e vigilância.

### III

Morrerei como esse amor que não deixaram.  
Morrerei como ódio que não tive.  
Morrerei como essa paz que não busquei.  
Morrerei como homem que seria.  
E como um deus na treva dormirei  
quanto acordado vi à luz do dia.

### IV

Meu amor  
palavra gesto seio vigilância,  
que me queres?  
Como me queres?

Se tudo quero e te não quero a ti,  
senão de quanto vi, quanto passei, quanto perdi.  
(SENA, 1978b, p. 37).

Na obra seniana, o amor a deus, angustiante e vexativo, “amor não amado”, tranquiliza-se progressivamente em um desamor indiferente. O embate moral da literatura seniana fica mais direto e intenso com o passar o tempo. Em textos posteriores, a obra poética recupera essa palavra e a noção de divindade de uma maneira esteticamente irônica, culturalmente compreendida, politicamente crítica e moralmente questionadora. O alvo das críticas é a hipocrisia religiosa que se apropria da ideia de haver uma unidade transcendental a que se deva submeter.

Em *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), o poema “Heptarquia do mundo ocidental”, dividido em sete partes, cada uma delas um soneto, aborda a desesperança na humanidade. O terceiro poema explicita a negação das noções de Deus, pátria e humanidade como unidades e já não dialoga com Deus, como em textos das obras iniciais. Forjadas pela linguagem, tais noções, passando-se por ideias de unidades conciliadoras, sem correspondência na realidade, são traições que amarguram na medida em que obnubilam a objetividade na compreensão da realidade, são vícios que nada trazem de proveitoso:

Nem Deus, nem pátria, nem amor, nem vida.  
De humanidade então, nem val' falar.  
São tudo bens que rendem para alguns  
e aos outros resta o nome solitário

para um ato de posse e desperdício  
tão solitário como o nome dado  
ao vício em que não há quem se possua:  
nem Deus, nem pátria, nem amor, nem vida.,

E nem humanidade. Ah vãs palavras,  
tão cheias de amargura e de passado,  
tão cheias do vazio em que ficaram

onde há decrepitos e em pó quantos sonharam  
que além da boca essas palavras soavam.  
Ah vãs palavras, nomes de traição<sup>36</sup>.  
(SENA, 1978c, p. 42-43).

Do mesmo livro, “Súplica final” configura-se como uma oração irônica. Implora-se por silêncio, afastamento:

Senhor: não mais que silêncio,

---

<sup>36</sup> O sétimo e último poema ressalta a potência terrível do amor, que ao mesmo tempo consome e cria, possui e exorciza: “E como eu quis que nada fosse disto, / como eu acreditei, amei, vivi. / Num equilíbrio entre o medo e a morte, / entre o desejo e o riso, entre o horror / e o pasmo. Entre a humildade e a pressa ansiosa. / Entre uma solidão e muitas outras / de que ela se fazia menos só. / Como eu acreditei, como vivi. / E como só de amor me consumi, / tentando penetrar, tocar, sentir, / quanto de mim ou de outrem era um vácuo / espesso e opaco, sem amor ou vida. / Oh insensata busca. Ingenuidade. / E a dor insuportável de perdê-la.” (SENA, 1978c, p. 44-45).

o silêncio das noites de planície como enevoadas águas,  
 o silêncio dos montes quando a tarde acabou e as pedras  
 se afiam na friagem que é azul-celeste,  
 o silêncio do sol encarquilhando as folhas,  
 e o do vento na areia depois de ter passado,  
 o silêncio das ondas ao longe espumando tranquilas,  
 o silêncio das mãos e o dos olhos,  
 e o das aves negras que pairam nas alturas  
 de um céu silencioso e límpido. Não peço  
 mais que silêncio. O silêncio das ideias que deslizam  
 no teto escorregadio da memória silente.

E o silêncio dos sonhos coloridos, e o dos outros  
 a preto e branco imagens desejadas  
 que não pensei que desejava e esqueço  
 ao querer lembrá-las. E o silêncio  
 dos sexos que se possuem sem uma palavra.  
 E o do amor também, tão silencioso esse,  
 que não sei quem amo.

Não peço mais. Afasta  
 de mim o estrondo; não o das cidades,  
 ou dos homens, das águas, do que estala  
 na memória ou penumbra das salas desertas.  
 Afasta de mim o estrondo com que a vida  
 se acabará contigo, num rasgar de súbito  
 em que ficarei inerte e silencioso. O estrondo  
 em que não ouvirei mais nada. O estrondo  
 em que não mexerei um dedo. O estrondo  
 em que serei desfeito. O estrondo  
 em que de olhos abertos  
 alguém mos fechará.

Senhor: não peço mais do que o silêncio do mundo  
 o silêncio dos astros, o silêncio das coisas  
 que outros homens fizeram, e o das coisas  
 que eu próprio fiz. E o teu silêncio  
 de senhor que foi. Não peço mais.  
 Não é nada o que peço. Dá-me  
 o silêncio. Dá-me o que não fui:  
 silêncio (porque calei tanto):  
 o que não sou (pois que calo tanto):  
 o que hei-de ser (já que falar não adianta):  
 silêncio.

Senhor: não peço mais.  
 (SENA, 1978c, p. 51-52).

As anáforas e os *enjambements* provocam que, ao fim de cada verso, ecoe esse estrondo na penúltima estrofe, o que faz da súplica por silêncio ainda mais urgente. A repetição desse pedido, um pedido pelo nada da linguagem, faz incidir a palavra “silêncio” dezessete vezes, ausente somente na penúltima estrofe, justamente aquela em que o estrondo recorre; no entanto não deixa de marcar presença com o adjetivo “silencioso”.

A palavra “Deus”, em *Exorcismos*, aparece em “Os perigos da inocência”, para criticar os poetas como fêmeas de Deus. O vocábulo “fêmeas” é controverso, na medida em que

associa feminilidade a submissão, mas nos interessa perceber a profanação divina imageticamente e o diálogo com a tradição bíblica para que tal profanação ganhe um espaço de linguagem que a intensifique:

Há poetas místicos de Deus as fêmeas  
e há místicos tão machos que se julgam  
o macho da fêmea quando são tangidos  
pela vara do Espírito. E há quem sonhe

com anjos de viril adolescência,  
e outros sonhando de anjos tão ambíguos  
que não se sabe se no céu eles voam  
de costas ou de frente. E há também quem julgue  
que lá no Céu há-de dormir com a Mãe  
como dormia em criança a separar o pai.  
E também há os que não sonham nada,  
e mal suspeitam que lhes acontece  
(nos sexos de sua alma se esqueceram  
de terem visto uma primeira vez  
o pai e a mãe desnudos), quando Jeová  
as saias levantar diante deles  
e lhes pregar o susto que Moisés levou.  
(SENA, 1978c, p. 147-148).

Portanto, no sentido cristão, o amor a Deus é o “amor não amado”. Sena libera-se poeticamente da presença constritora de Deus. Voltando a *Perseguição*, em “Crisma”, figura-se já um desenlace irônico quanto a esse amor, “um amor que não parte nem caminha”, que se destina a um “medo irreal”<sup>37</sup>, um desfile “dos grupos e fantasmas e de núcleos / de raças garantidas, poeiras densas, / virtudes ambíguas, convencionais sorrisos...” (SENA, 1977a, p. 101). Esse poema evidencia a insistência provocativa da práxis seniana em apontar o desperdício de vigor impulsionado pela moralização religiosa. Os versos permitem observar a masturbação, gesto obsceno que aparece em outros poemas senianos. As mãos masturbam e minam das genitálias um gozo sangrento, que mirra a vida. É o gozo dos castos fajutos – dos “delicados” a que se refere na entrada de *Exorcismos*, em “Aviso de porta de livraria” – aqueles que, com uma mão à frente e outra atrás, censuram o próprio corpo, e, com uma terceira mão funesta, censuram quem não se castra, os “que andam com os dois pés sem medo das palavras” (Idem, 1978c, p. 119). Por provir de homens vis, é sangue o que jorra do pênis – um jato inanimado de porra, de violência moral. Os crimes, os sacrifícios, o ódio fazem vaziar o sangue, que, mesmo ausente (no sentido de fluido que alimenta a vida), escorre poema

---

<sup>37</sup> Ouvimos na última estrofe a voz de Deus, nesse momento do sacramento divino que dá título ao poema, a declarar aquilo que supõe que os humanos sejam capazes de lhe trazer a partir desse amor e a anunciar a vingança que prepara: “Qual Sol (qual primavera) / me vale olhar sequioso a impossível veste / Hei-de guiar tão longe os homens enganados! / Hei-de atraí-los para o fim do mundo / e lá, em face da multidão das vítimas, / na solidão que elas encarnaram, / hei-de rasgar-lhes o último farrapo de honra, / para que entrem na morte iguais aos que esmagaram” (SENA, 1977a, p. 101).

abaixo com o “vermelho”, significante que se repete e reflete a cor ausente dos lábios, palidez que confirma a secura da carne: “oh mãos que teimam contra carne seca / e sombras sobre lábios não vermelhos / ainda não vermelhos numa ausência de sangue / que outra extremidade gozará fulgente / enquanto as outras brilham... / Brilhem e resistam!” (Idem, 1977a, p. 101).

O poema intitulado “O amor não amado” (*Coroa da Terra*) aciona uma liberação das garras divinas em benefício da autonomia do corpo, por meio de declarações, de um diálogo e de imagens de livramento desse amor vencido pelo tempo. A voz poética se coloca em lugar de deslocamento, falando de Deus para declarar não saber por que o faz. Nesses versos, percebem-se estratégias de linguagem interpelativas, como as negações, as perguntas e as exclamações.

## I

Não sei por que ainda falo em Deus.  
 Se de mim me afasto e obedeço ao mundo  
 – traz ele consigo um sonho para levedar  
 na perspicácia absorta de um farol de angústia –  
 e não concedo esperança ao que anda em mim  
 podendo ver volúpia da memória livre;  
 se Deus partiu para o limite da vida  
 quando olhámos ambos a realidade das coisas;  
 se não existe uma barca onde o rumo se invente,  
 embora as pontes sejam dessas barcas;  
 se onde estiver um homem não estará outro homem,

Não sei, de fato, porque falo em Deus.

## II

Resolutamente me esvazio de tudo,  
 como o silêncio impossível de um ventre gerando,  
 e não há desespero que eu não abandone  
 ou mágoa que eu não enfureça para a abandonar.

Que vontade me encobre, pois, o termo de um desejo?

## III

Ainda hoje, meu Deus,  
 há um amor que me cega  
 no momento em que olhar seria ganhar tempo.

Deixemos cruzarem-se ideias perdidas  
 e o amor não amado e o tempo que o venceu.

Estendo as minhas mãos e pousas nos meus dedos.

## IV

O amor da vida! O Tempo! A ignorância!

Meu Deus, levanta voo!

Os meus dedos são meus, apenas meus,  
 qualquer que seja, neles, a contemplação.  
 (SENA, 1977a, p. 75-76).

“Obedecer ao mundo”, ou seja, submeter-se ao dogmatismo religioso, impulsiona um afastamento compulsório do sujeito em relação a si mesmo. Esse amor cego a uma entidade, a fé, acaba impedindo de ver a realidade. Na terceira estrofe, há um despojamento que libera ao fluxo poético o transitar por esse amor não amado para deixar que ele se misture a “ideias perdidas” (dentre as quais, a de Deus). O sujeito poético estende a mão, e Deus, diminuto, pousa em seus dedos. Adiante, é possível entrever o gesto de alçar a mão num movimento de libertação, como se faz a um pássaro. O afastamento de si é renegado aqui, quando se convoca Deus a partir, a alçar voo. O gesto é delicado e decisivo, comunica: os dedos – metonímia do corpo, extensões curtas dos membros e fundamentais às atividades humanas, condensadores de uma hipersensibilidade tátil – são o ponto mínimo de encontro com o ser ainda menor que é Deus, convidado, por fim, a sumir. A leveza da imagem do voo da ave tem como porto de partida derradeira a mão poética.

Percebe-se, então, que os textos lidos podem ser considerados exorcismos dessacralizantes (porque antidivinos), purgações irônicas, em prol da recomposição do “corpo inteligente”, expressão esta que insurge em “To be or not to be”, de *Peregrinatio ad loca infecta* (célebre frase do personagem Hamlet, da peça homônima shakespeariana). O poema denuncia esse apagamento do humano submetido à moral religiosa, e são outras vozes que falam sobre deuses, diferentemente do que ocorre cerca de duas décadas antes, em “O amor não amado” – no qual o sujeito poético se pergunta, logo no primeiro verso, por que ele mesmo ainda fala de Deus. Discursivamente, sem imagens divinais, colocando lado a lado deuses e homens (várias vezes, como se percebe pela repetição dos termos), elicia-se uma vergonhosa postura humana, a qual assim é descrita e criticada:

De deuses alguns falam quanto sonham de homens  
o que na vida o medo lhes proíbe.

Um medo herdado de ser mais que humano,  
ou menos, ou talvez humano apenas.

Num animal sentido de inocência  
libidinosa e sem vergonha alguma.

Falam dos deuses, no desejo aflito  
por não saber quem o despreza ou ri.

Um medo herdado de outros mundos  
que só de sobreviver se consentiam.

Ser ou não ser não nos importa já.  
Mas quem aceita ou não aceita ser.

Falem dos deuses os que fingem ter  
uma alma em vez de um corpo inteligente.

Quem deles fala e desse corpo não,  
os deuses tem por homens, não por deuses.

E teme os homens porque não são deuses.  
(SENA, 1978c, p. 91-92).

Ao medo-afastamento de si mesmo (com destaque para os impulsos físicos eróticos que serão alvo do segundo capítulo desta tese) contrapõe-se a noção de “corpo inteligente”. Apenas com um corpo inteligente, que encara os interditos para subvertê-los, é possível enfrentar males morais. O uso dos pronomes indefinidos “alguns” e “quem”, assim como as orações com sujeito indeterminado, abrange qualquer um que se identifique com o descrito no poema, indica a difusão desse tipo de pensamento, como sugere a própria indeterminação daqueles que se submetem a essas condições, que preferem não ser a ser, considerando legítimas apenas as formas moralmente normatizadas, fixadas em padrões (“Ser ou não ser não nos importa já. / Mas quem aceita ou não aceita ser”). Ocorre uma sublimação – disfarçada de virtude – da animalidade subjetiva, para sustentar aparências e hábitos basilares à manutenção de valores alienantes. No quarto dístico, enfatiza-se o caráter irracionalmente autodepreciativo desse medo voltado a uma transcendência, a “outros mundos” que permitem e toleram não mais que a mera sobrevivência, lógica moral sob a qual os homens não se suportam e se recusam a liberar ímpetos, instintos, desejos, potências, deixando com que sua própria vida não aconteça, fingindo ter “uma alma em vez de um corpo inteligente”. As duas últimas estrofes mostram, com ironia, uma contradição, pois quem fala de Deus não se torna mais divino, mais que humano sob o olhar desses deuses; ademais, justamente porque não são divinos, os homens temem a si mesmos, carnalmente, por aquilo que são. “Só o homem morre não ser quem era”<sup>38</sup> (SENA, 1978c, p. 125).

“For whom the bells tolls com incidências do *cogito* cartesiano” (também de *Peregrinatio ad loca infecta*) inicia da seguinte maneira: “Nós que não somos naturais, porque / somos quem nega a natureza, não / morremos nunca de animais a morte” (Ibidem, p. 71). A própria noção de livre-arbítrio, cara à filosofia e à teologia, como aponta Nietzsche, infecciona a liberdade, considera a sobreposição do pensamento aos instintos do corpo. Essa antinatureza é “morte primeva” e os que a ela não resistem “jamais souberam que viviam”. Contudo essa morte “não nos pertence desde a hora em que a / de humanidade<sup>39</sup> nos fizemos

<sup>38</sup> Último verso do poema “As quatro estações eram cinco”, de *Exorcismos*.

<sup>39</sup> Terrível é acabar-se no mundo e não acabar-se o mundo para quem morre, é o desperdício da carne, da potência dos sentidos eróticos, por parte de quem não sabe amar: “Nunca mais / havemos de morrer em paz e espanto / de ser e acabar o mundo e não nós nele. / O que nos mata é a solidão povoada” (SENA, 1978c, p. 71). A “multitudínea” solidão (SENA 1978c, p. 72) é mortífera, pois o que mata “é tanta gente enchendo a solidão”, e, por isso, a ideia de humanidade é forjada: “É da falsidade / de sermo-nos humanos que morremos (...) / Não

homens / e ao sofrimento abrimos esta carne / embebendo-a do amor que não devera / ser mais que o cio e o prazer sem nome / e sem memória alguma” (Ibidem, p. 71). As eliciações poéticas senianas, descartam, pois, a unicidade do sujeito proposta pelo *cogito* cartesiano<sup>40</sup> e adotam o perspectivismo nietzschiano, que não privilegia o corpo ou a consciência, explorando elementos da natureza humana que não passam pela racionalidade controladora<sup>41</sup>. Logo, o corpo inteligente é o estatuto digno do humano e é um devir-efeito de uma despossessão moral que enfraquece a natureza corpórea do homem.

O "medo herdado" provoca o afastamento do homem em relação a si mesmo, no eximir-se de seus desejos, desprezando a própria animalidade por uma conexão irracional com o divino, “pudor da natureza”. A criação e a aceitação da existência de uma entidade suprema e transcendente que inflige medo e repulsa ao que é natural opera uma negação dos próprios

temos em comum nenhuma coisa: / só a povoada solidão mortal” (SENA, 1978c, p. 72). Nas palavras do mestre pessoano, Alberto Caeiro: “Falaram-me os homens em humanidade, / Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade. / Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si. / Cada um separado do outro por um espaço sem homens.” (PESSOA, 2005, p. 150).

<sup>40</sup> Essas questões concernentes ao corpo eroticamente liberto como um corpo inteligente e político atravessam características dos escritores libertinos, denominação que compreende manifestações de uma pluralidade de pensadores e artistas atuantes, sobretudo, entre os séculos XVI e XVIII. Adauto Novaes (no artigo “Por que tanta libertinagem?”) ressalta que, na época da Revolução Francesa, estiveram eles envolvidos com as polêmicas políticas (a exemplo de Sade) “combateram as superstições e a moral esclerosada, atacaram a tirania da pureza dos artificios poéticos, dialogaram com os filósofos do seu tempo” (NOVAES, 1996, p. 15), examinaram a natureza das paixões, dos prazeres físicos e da liberdade política, postura semelhante à de Jorge de Sena, também um pensador e um “provocador erótico”. Referindo-se ao estudo de Jean Starobinski, *A invenção da liberdade*, Novaes pontua a relevância da questão da liberdade para os libertinos, para quem o livre-pensamento e prazer físico estão intimamente ligados. A libertinagem é um tipo de experiência de liberdade e nesses autores se encontra, segundo o estudioso, “a mais radical das críticas à visão cartesiana de que a alma pensa sempre e age sobre o corpo, e de que na relação corpo/alma um dos termos (o pensamento) compreende, envolve e domina o outro (o corpo) e todo o universo” (NOVAES, 1996, p. 9). Essas ideias são análogas às do poema “To be or not to be”, e há uma semelhança nas seguintes reflexões (irônicas) de Jorge de Sena sobre a resistência do corpo à alma: “Importa, primacialmente, não ceder a coisa alguma, ao próprio Deus que seja, uma parcela da imensa dignidade humana que, mal saídos de uma pré-história sinistra, apenas difusamente vislumbramos. E, se depois alguém estiver ainda interessado em salvar a própria alma, quem sabe se não descobriremos que nunca teremos essa alma imortal, enquanto cientificamente a não tivermos inventado” (SENA, 1991, p. 137).

<sup>41</sup> A primazia da razão é contestada de modo mais incisivo nos poemas V, VI e VII, os quais julgamos ser conveniente apresentar aqui, para melhor observação do caminho do pensamento do autor:

“V: Na sem-razão de que vivemos todos, / sonhando sermos mais humanos que ontem / e menos sendo-o do que o não seríamos, / nada nos resta que existência seja, / pois nada temos em que crer na vida, / além da vida, aquém da vida, em nós. / O certo e o duvidoso, o vero e o falso, / o nobre e o reles, a bondade e o mal, / o justo como o injusto, o amor e a morte, / e esta ternura tão ignóbil que / faz triste e amarga a solidão mais pura, / apenas são de que existimos, mas/ não são de nós ou nada a garantia. / Eu penso: logo sou. Mas sou quem pensa. // VI: Penso que sou: e, assim pensando, sou. / Mas, sendo por pensar, eu sou quem pensa, / e, porque penso, de pensar não sou / Eu penso apenas o que afluí em mim / do que pensado foi por outros que / nem sangue deles me nas veias corre. / E quanto de pensar se fez ideia / nega-me e ao mundo, não como aparência, / mas como imagem da realidade. / Real não é o que penso ou que imagino, / nem quanto o que essa imagem representa. / Real é tudo, menos eu pensando / ou quanto de pensar-se o real é feito. / Deste não-ser que pensa eu tenho a voz. // VII: Uma voz que não crê nem em si mesma, / porque descrente não a crentes fala / e só seria ouvida de quem crê, / já que de ouvi-la quem não crê não ouve. / Uma voz como o vento do deserto, / como o sibilo de vazios mares, / com a harmonia das esferas mortas, / como o silêncio das conversas que / se extinguem nos ouvidos distraídos. / Um eco distantíssimo das cinzas / em que arderiam deuses, se os houvesse. / O corpo, ó carne, ó sangue, ó mãos crispadas / Enquanto envelheceis naturalmente, / que antinatura pode desejar-vos?”. (SENA, 1978c, p. 73-74).

instintos, impossíveis de serem completamente silenciados no psiquismo e no organismo humanos, instintos e afetos convertidos, dentro da moral cristã, em tentações. A “inocência libidinosa e sem vergonha”<sup>42</sup> deveria ser o estado próprio do homem. A natureza humana por si mesma, desde a expulsão de Adão e Eva, está à mercê de punições divinas (ao corpo, em vida, e à alma, em morte). O medo e a culpa criam um espaço interno, um inferno interior onde o homem constantemente se flagela por ser quem é; a culpa, dentro desse raciocínio equivocado, é em si mesma inevitável, uma falha inelutável em manter um compromisso essencialmente impossível – jura sem discernimento de uma submissão religiosa (ultrajante e aviltante), assimilação acrítica de normas indignificantes, que deve ser exorcizada. Se retomarmos e ressignificarmos a etimologia de “exorcismo”, é o próprio juramento divino que deve ser expulso, tirado fora, sob a administração da palavra poética. Princípio, método, efeito, impostura: os exorcismos poéticos desfecham livramentos, perseguem a liberdade.

Após acompanharmos a irônica trajetória de esconjuro divino na poesia seniana, faz-se substancial um exame mais minucioso da moral despossuída de Jorge de Sena, evidenciando o *ethos* do poeta exorcista. A seguir, observamos seu retrato (a)moral e alguns ângulos de sua faceta exegeta que permitem elucidar como o livramento poético se direciona às leituras críticas não apenas de autores de literatura, mas também a pensadores que expuseram suas visões de mundo sem se valerem da linguagem poética.

#### **1.4 Uma moral despossuída: a ética exorcista**

Sena – assim como ele afirma ser Camões, no Discurso da Guarda – é um “exilado moral”<sup>43</sup>. O exílio moral é um exorcismo pessoal. Nos paratextos de *Poesia I*, o escritor replica o seu discurso no Encontro Internacional de Grado, em 1976, no qual faz uma breve e incisiva apresentação de si nos âmbitos religioso, moral, filosófico e político, a qual evidencia a liberdade não apenas como uma busca individual ou um problema político, mas como um pressuposto geral, um fundamento vital, uma disposição organopsíquica emancipatória, que

---

<sup>42</sup> Tal ideia é equivalente à noção de “pudicícia honesta” camoniana, trabalhada no segundo capítulo desta tese.

<sup>43</sup> Trecho do Discurso da Guarda: “Ninguém como Camões nos representa a todos, repito, e em particular os emigrantes, um dos quais ele foi por muitos anos, ou os exilados, outro dos quais ele foi a vida inteira, mesmo na própria pátria, sonhando sempre com um mundo melhor, menos para si mesmo que para todos os outros. Ele, o homem universal por excelência, o português estrangeirado e esquecido na distância, o emigrante e o exilado, é em *Os Lusíadas* e na sua obra inteira, tão imensa e tão grande, a medida do mais universal dos portugueses e do mais português dos homens do universo. Ninguém, como ele desejou representar em si mesmo a humanidade, representar tão exatamente o próprio Portugal, no que Portugal possui de mais fulgurante, de mais nobre, de mais humano, de mais de tudo e todos, em todos os tempos e lugares. Ele é, como ninguém, o homem que viajou, viu e aprendeu. O homem que se sente moralmente no direito de verberar com tremenda intensidade, as desgraças de viver-se e os erros ou vícios da sociedade portuguesa. É o exilado físico de muitos anos mas é, como todos nós, e nisso tanto ou mais o somos que outros povos, o exilado moral, clamando por justiça, por tolerância, por dedicação à pátria, por espírito de sacrifício, por unidade nacional e universal”. (SENA, 2021a, p. 109-110).

deve ser cultivada de modo constante e vigilante. Vejamos um excerto inicial desse autorretrato:

Sou pessoalmente contra qualquer igreja organizada ou qualquer partido organizado, mas reconheço o direito de qualquer pessoa a ser um membro seja do que for, desde que a minha liberdade pessoal não seja com isso afetada. (...) Nenhuma liberdade estará jamais segura, em qualquer parte, enquanto uma igreja, um partido, ou um grupo de cidadãos hipersensíveis, possa ter o direito de governar a vida privada de alguém. Do mesmo modo, não devemos nunca pactuar com a ideia de que qualquer reforma vale o preço de uma vida humana. (SENA, 1977a, p. 19-20).

O problema para Sena não é a religião enquanto manifestação cultural, mas as interferências da moralidade para além da esfera religiosa, o seu uso como instrumento de opressão, na medida em que seus valores são tomados como base para a imposição e manutenção de superestruturas e normas oficiais muito mais restritivas do que positivamente reguladoras. No início do trecho, ele declara ser avesso, pessoalmente, ao espírito gregário (muitas vezes ingênuo e falho, abordado, como vimos, em textos poéticos) tanto na política quanto na religião, no entanto não recusa que outras pessoas, livremente, possam se organizar com base em suas crenças religiosas ou convicções políticas, conquanto não interfiram (enquanto grupo ou indivíduos) na liberdade de alguém não pensar ou não agir de modo afim. Retomemos esse autorretrato de Jorge de Sena:

Religiosamente falando, posso dizer que sou católico, mas não um cristão – o que apenas significa que respeito na Igreja Católica todo o velho paganismo que ela conservou nos rituais, nos dogmas, etc., sob vários disfarces, tal como a Reforma protestante não soube fazer. Acredito que os deuses existem abaixo do Uno, mas neste Uno não acredito porque sou ateu. Contudo, um ateu que, de uma maneira de certo modo hegeliana, pôs a sua vida e o seu destino nas mãos desse Deus cuja existência ou não existência são a mesma coisa sem sentido. (...) Moralmente falando, sou um homem casado e pai de nove filhos, que nunca teve vocação para patriarca, e sempre foi a favor de a mais completa liberdade ser garantida a todas as formas de amor e de contato sexual. (SENA, 1977a, p. 19-20).

Sena refere-se à instituição da família e à sexualidade, defendendo uma pluralidade das manifestações erótico-afetivas, como o faz em muitos outros textos. Até mesmo sua falta de “vocação para patriarca” se relaciona à postura libertária, por não se colocar no núcleo familiar como uma figura de autoridade a quem se deve obedecer e venerar. Na exposição dessa autoimagem, há uma consciência cultural e não uma motivação propriamente religiosa por parte do poeta, e não surpreende haver nela um quê de ironia, pois acaba dizendo o avesso do que inicia a declarar. Levando-se em conta a demanda social que implica uma autodefinição pública, espera-se um enquadramento em âmbitos bem definidos, o moral e o religioso, no caso. Logo, Sena, usando dos elementos que se espera comumente serem abordados nessas situações, diz-se católico, mas, na sequência, anticristão e ateu, e acaba justificando sua complacência com o catolicismo pelo que nele se resguarda da multiplicidade divina pagã. Essa passagem evidencia também um fato: a presença inevitável do cristianismo

em sua formação (na formação das sociedades ocidentais). Por isso, na visão de Jorge de Sena, é urgente e salutar uma ruptura dogmática e uma negação persistente, metódica e irônica da moral cristã, necessidade cuja razão explicitamos, aqui, com as palavras do heterônimo pessoano neopaganista Ricardo Reis<sup>44</sup>: “Como nascemos adentro do psiquismo cristista<sup>45</sup> e esse psiquismo se consubstanciou com o nosso, individual, não nos libertamos nunca completamente dele, e, quando menos nos receamos, mais certa *posse*<sup>46</sup> ele tem de nós” (PESSOA, 1996, p. 245). É sobre essa incrustação cristã no pensamento, contra essa “posse” – ou melhor, *possessão* – que os exorcismos poéticos senianos incidem.

Sena tece uma defesa clara da ética acima da moral. No texto inaugural de *O Reino da Estupidez-I*, intitulado “Considerações morais à guisa de prólogo”, ele pondera sobre o teor dos ensaios colididos no volume e, a princípio, parece consentir que sejam designados como morais, mesmo que esse termo tenha, segundo ele mesmo, “conotações detestáveis”: “Ensaio morais? É verdade. É detestável a conotação de morais? Para mim, não menos verdade” (SENA, 1984a, p. 11). Ele mostra, no decorrer dessa apresentação, em que sentido esse termo é geralmente usado, para criticar suas implicações e desconstruir a conexão equivocada que se faz entre ética e moralidade religiosa, como se aquela dependesse desta.

O poeta e o crítico, se coexistem numa mesma pessoa – e de certo modo, embora em graus diversos de mútua lucidez, coexistem sempre –, não podem senão transcender a insciente vivência em que os confina uma visão lírica do mundo, para atentarem, *eticamente*<sup>47</sup>, no que o mundo é. Acontece, porém, que os juízos éticos estão, no mundo atual, falseados, pervertidos. E dificilmente se compreende e aceita que eles não visem apenas a um reconhecimento descritivo do que se está passando, ou, pelo contrário, há uma normalização estrita do que se desejaria que fosse. (SENA, 1984a, p. 11-12).

A perversão mencionada é exercida pelo falseamento da moralidade religiosa. O poeta se impõe diante das constrictões morais, responde ética e esteticamente aos acontecimentos, esconjurando as normatizações morais que os deturpam. É justamente a negação da ordem vigente que possibilita uma revolta justa e revitalizante. Assim, Sena conclui que as reflexões expostas nos ensaios não têm caráter moral, de acordo com o sentido usual do termo, já que não fazem juízos subordinados a uma normatividade sem fundamento ético.

Por isso, *moralmente*, os ensaios morais não são possíveis, como intenção expressa, senão na medida em que se adira a um gosto de conservar-se o que está, implícito no próprio reconhecimento descritivo do que, afinal, varia, e na medida em que um

---

<sup>44</sup> Esse viés crítico ao cristianismo que povoa a heteronímia pessoana também se vê no “Guardador de Rebanhos”, de Caeiro, nos escritos de Álvaro de Campos, como “Ultimatum”, nos textos de Antônio Mora e em vários fragmentos de Bernardo Soares, por exemplo.

<sup>45</sup> O adjetivo é comumente usado na obra pessoana no lugar do termo “cristão”.

<sup>46</sup> Grifo nosso.

<sup>47</sup> Grifo do autor.

espírito se submeta ou pretenda submeter os outros a normas que as circunstâncias deveriam livremente equacionar. (SENA, 1984a, p. 12).

Sustenta-se o direito de qualquer homem pertencer a um grupo religioso, admite “a sua integração num grupo superestrutural que, a seus olhos, simbolize a letra e a forma desse sentido a que adere” (Ibidem, p. 12). O poeta faz ainda questão de ressaltar que reconhece “o quanto a esses grupos pode assistir o direito de se suporem, *e de serem*<sup>48</sup>, defensores de uma liberdade que o Estado poderia pôr em causa” (Ibidem, p. 12), não é contrário às práticas religiosas por si mesmas e acolhe positivamente o fato de que esses grupos e organizações religiosas estejam aptos a assumir uma tarefa de defender o livre vigor da vida em sua multiplicidade. Tal convergência se dá justamente no ponto em que estas não restrinjam a liberdade (compreendida para além da noção usual, mobilizada pelo cristianismo, de livre-arbítrio), e sua respeitabilidade reside em não pressuporem e/ou pretenderem que todos compartilhem de seus fundamentos e se sujeitem a uma subordinação dogmática que controle os modos de pensar e agir em várias esferas da existência.

Por conseguinte, diferentemente da moral prescritiva, a ética da moral despossuída é entendida como um princípio que não pretende submeter arbitrariamente, manipular, mas que tem como fundamento as liberdades e a dignidade humanas. Qualquer conjunto oficial de preceitos reguladores que desconsidere isso não pode ser admitido ou validado sem que haja consequências nefastas. A religião pode tornar o homem apático diante das possibilidades de exercer sua liberdade, precisamente o seu movimento distintivo. A liberdade – abertura da natureza humana – é o exercício da dignidade. A ética é preceito, recriação, proposição, transformação, “não é normativa, nem descritiva. É algo que descreve para analisar a legitimidade das normas, e algo que preceitua para descobrir a inanidade das descrições” (Ibidem, p. 14), é um alinhamento transformador que propicia movimentos e gestos assertivos aos quais deve sempre preceder um exame consistente da moral vigente, sem tirar da equação dos gestos a circunstancialidade e as imposturas subjetivas. Destarte, a despossessão moral não implica, para Sena, uma imoralidade absoluta, pois que não destitui as pessoas de suas responsabilidades, não implica a abolição de um *ethos*, muito pelo contrário, permite uma ética não submissa às moralidades prescritivas que cerceiam a liberdade.

O desconforto de Jorge de Sena decorre, por conseguinte, do caráter opressor da moralidade religiosa, na medida em que esta, mobilizada enquanto dispositivo de poder, não prioriza a vida humana, mostra-se discriminatória e cruel. Fica nítido o teor da crítica moralmente despossessora de Jorge de Sena, que nega haver uma transcendência divina, um

---

<sup>48</sup> Grifo do autor.

mundo outro no qual os homens, descarnados, em puro espírito, sofram consequências de suas ações em vida. Ele afirma que a única transcendência religiosa possível é circunscrita à esfera cultural e também reconhece “que o homem possa imaginar-se detentor de alguma ciência *revelada*, desde que, por revelação, se entenda uma herança milenária de recorrentes mitos conexos com um sentido escatológico da Vida” (Ibidem, p. 14). Não se concebe, pois, haver um ser transcendente ou um espaço para além desse mundo onde as ações humanas reverberem. Sena evidencia o teor desse confronto, contesta “que, em nome seja do que for, subsista no mundo qualquer pretensão teocrática (...). O espírito religioso não tem que ver, a não ser em subsistência de ritualistas primitivos, com uma ordem *moral*<sup>49</sup>” (Ibidem, p. 14). Em suma, o problema da existência ou não de Deus não é o que importa para o escritor, pois, segundo ele, essa crença é um fenômeno psicológico, que presume uma relação de hierarquia ao nível da consciência humana. Tal contestação, portanto, abjeta a imposição normativa, que incide violentamente sobre o corpo e o psiquismo individuais, sobre o corpo coletivo (logo, político) e sobre os modos de expressão de outros discursos e práticas que não se submetam a essas normas, por não compactuarem com os preceitos (muitas vezes antiéticos) que as estabelecem:

quando o progresso das ciências postula que a religiosidade é, inescapavelmente, uma *situação*<sup>50</sup> interior, cuja liberdade deve ser protegida e respeitada, qualquer normalização que extrapola esses limites, quer impondo aos outros uma conduta que nos seja atraente, quer tentando regulamentar aquela situação, viola os *direitos sagrados da dignidade humana*<sup>51</sup>, essa dignidade que nunca soubemos tão bem, como hoje, como deverá ser. (SENA, 1984a, p. 14).

Sena defende a sacralidade da dignidade humana, por isso essa ética moralmente eliciativa (uma visão de mundo) subjaz não apenas esses ensaios, mas toda a sua obra, como fica evidente nas leituras feitas até aqui. Eis, por fim, como define, sob a necessidade de “proclamar que essas coisas sejam *certas*”, o sentido, ou melhor, o não sentido moral de seus pensamentos:

Para mim, numa sociedade equilibrada e livre, a “moral” não deve exercer o nível de apenas regulamentar a eficiência das relações sociais no âmbito da estrutura do Estado, o que implica que a sua intervenção, ao nível do indivíduo, deve ir só até à verificação de que o indivíduo respeita as responsabilidades que assumiu. Mas ninguém poderá ou deverá ser forçado a assumir responsabilidades que decorram de qualquer superestrutura a que não se identifique, já que a soberania do Estado consiste em garantir que nenhuma superestrutura se arrogue o patrimônio de um absoluto que, além do foro íntimo de cada um, não existe. Uma *ética*<sup>52</sup> moderna visa precisamente a estruturar, por forma racional e dialética, o relativismo mútuo de todas as superestruturas, que a nenhuma é lícito interferir na Liberdade de quantos a

---

<sup>49</sup> Grifo do autor.

<sup>50</sup> Grifo do autor.

<sup>51</sup> Grifo nosso.

<sup>52</sup> Grifo do autor.

não reconheçam. A sociologia, a psicologia, a lógica, como outras disciplinas mais, não autorizam para fora disso. (SENA, 1984a, p. 13-14).

O uso das aspas em “moralidade” e “moral” indica a não acuidade dos termos em seu uso corrente, destaca que aquilo que se entende por moral aqui é diferente. Sena dispõe, então, do outro termo, que, por ser mais condizente com sua visão emancipada, recebe uma marcação itálica, e o escritor deixa evidente como a ética, ao contrário do que se define como moral, se sustenta em uma fundamentação racional, dialética, relativista. Subentende-se, à vista disso, que as recorrentes investidas contra o moralismo cristão no *corpus* seniano não se restringem a um simples anticlericalismo<sup>53</sup>, e a independência em relação à normatividade moral é fundamental às outras liberdades, à dignificação humana.

Sena percebe que a liberdade pode ser frágil e traiçoeira se não houver a desvinculação entre a moral religiosa e as normas de conduta pessoal ou coletiva e é ciente de que o fazer artístico transfunde de maneira peculiar as esferas do público e do privado<sup>54</sup>, de que o terreno literário não se restringe ao cultivo de uma subjetividade alheia à realidade do mundo, mas é propício à partilha. Ele assume, assim, a responsabilidade laboral da atividade de intelectual escritor e afirma que a “humanidade que se observa é também a nossa. E a transformação que desejarmos não poderá esquecer que os homens se não ‘comportam’, mas sim que eles têm, na sua diversidade e no direito a esta, a única justificativa de se pretenderem outros” (SENA, 1984a, p. 12). Dignidade é fazer jus ao lugar que se ocupa no mundo, ao acaso orgânico, pensante e criativo de se ser humano. Agir em respeito a si mesmo, à autenticidade subjetiva, não fixamente projetada, e sem intentos ou gestos homogeneizantes e excludentes das demais liberdades igualmente autênticas. A consciência reflexiva engendra a liberdade, que possibilita a distinção entre os homens na medida em que é possível deliberar sobre suas ações e responder aos estímulos internos e externos de maneira não fixada ou homogênea. O homem interpreta a si mesmo. É devir, metamorfose. Internamente muito mais vário do que em seu aspecto físico de espécie. A consciência de si permite uma integração digna com os outros homens, com o mundo a sua volta, abrindo espaço a alterações significativas. Para Sophia de Mello Breyner Andresen,

---

<sup>53</sup> Esse é um ponto interessante de discussão com José Régio em uma carta de 22/11/1954: “certo anticlericalismo (digamos assim), no mais lato sentido embora, é não só uma atitude ultrapassada, como pode até ser tomada como indício de atrações contraditórias profundas, muito mais longe da repulsa que quanto a aparência iluda” Sena prossegue declarando não considerar tão simplória a postura de Régio nesse sentido, já que este não tomaria, a seu ver, o anticlericalismo como simplesmente uma “impotente revolta contra uma atração irresistível”. (RÉGIO; SENA, 1986, p. 125-126).

<sup>54</sup> Não se pode esquecer que Sena vive de literatura, literalmente, com dificuldades, como crítico literário, tradutor e professor universitário.

O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino<sup>55</sup> dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples fato de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser. (ANDRESEN, 2018a, p. 366).

O mundo, pois, não é simplesmente um entrecruzar de gestos e fatos vivenciados individual ou coletivamente, hábitos que se assentam e se fixam, é um constante variar de múltiplos modos de existência. A ética não é um conjunto determinado de normas sólidas, fixas, incontestáveis; portanto, qualquer transformação que se intente efetuar (bem como toda normatização coletiva) deve reconhecer e zelar pelas formas plurais de existir. Quem nos ajuda a pensar a ética enquanto “essência sempre transformada” é Jacques Rancière: “um mundo ‘comum’ não é nunca simplesmente o *ethos*<sup>56</sup>, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ no espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009, p. 63). É deste último sentido que a concepção seniana de ética vai ao encontro, no “instinto de ir contra tudo que tente oficializar seja o que for” (SENA, 1978c, p. 14). No mundo, de onde ninguém está fora, a diversidade humana, ao mesmo tempo em que nutre a consciência de uma negatividade, permite conhecer, imaginar, criar e propor organizações de diferentes estruturas sociais, cujas dinâmicas favoreçam a dignidade humana. E o erro, segundo o poeta, é supor ou desejar que o mundo seja algo de diverso em vez de aceitar a diversidade inerente aos homens, o que é um entrave a pôr em ato as possibilidades reais de se transformarem e de transformá-lo. A transcendência da literatura não se dirige para fora do mundo concreto (pois que “além” não há), está, como citado anteriormente, no fato de que o poeta transcende a si mesmo atentando “eticamente no que o mundo é”. O escritor explica o que entende por essa transcendência:

Entendamos por transcendência a expressão total do que as condições dessa época humanamente postulam, e compreenderemos duas coisas: A primeira é que essa transcendência nada tem de extravagante; e a segunda é que expressão de uma época, longe de ser aquilo que a chusma epocal psitacitamente repete com a maior convicção e sem esforço para superar o que todos julgam, é a relação de tudo isso,

---

<sup>55</sup> Silvína Rodrigues Lopes esclarece a necessidade de dessacralização esteticista, do culto à arte por si mesma: “O destino da literatura, e da arte, está hoje dependente da nossa capacidade de prescindirmos de a adorar (de arrodar de um culto). E, sem que isso implique um menor respeito; muito pelo contrário, só podemos respeitar verdadeiramente aquilo que não é da ordem da necessidade, como é o deus que se adora. O eterno da obra literária não é da ordem da transcendência, não corresponde a um tempo anterior ou posterior ao tempo do mundo – só no mundo, na contingência, ou eterno, ou perpétuo transcender-se das marcas inapagáveis. Dizer ‘contingência’ implica dizer ‘relação’, que é esse o movimento de transcender-se” (LOPES, 2012, p. 18).

<sup>56</sup> Grifo do autor.

mais o complemento de tudo isso. E o complemento é precisamente a superação. (SENA, 1984a, p. 47).

Assim, Sena realiza uma subversão ética e reconstrutiva de uma subversão moral destrutiva. A ironia abre um espaço liberto na linguagem em sua relação com o mundo, permitindo um contrabalanço ao desassossego, é movimento de equilíbrio que intenta a resistência.

Não há, sem ironia e sem desgosto, maneira de atingir-se tudo isto. Com desgosto se perde o que foi conhecido, com ironia se recebe o que não tarda em sê-lo. Mas seria um erro supor-se que desgosto e ironia significam relutância em abandonar e ceticismo em receber. Não o significam por forma necessária e suficiente. Se assim significassem, não seria legítima nem viável a única maneira que nos é dada de atingir a transcendência, quando nos não é dado, como no mundo ocidental acontece, sintetizar pensamento e ação. Ironia dupla – que às vezes é sarcástica, que às vezes assume apenas um tom de dignidade ofendida –, uma ironia que, desgostosa e desgostada, se volta sobre e contra si mesma, eis a maneira única de, em conhecimento ativo e transformador, realizar a transcendência. (SENA, 1984a, p. 12-13).

Apenas com essa ironia trágica, transcendente, o poeta exorcista (apesar do amargor) pode vigorar e performar seus esconjuros. Uma ironia não reduzida à técnica – mas um instrumento de superação salutar, esconjurante:

Entendamo-nos em que a *transcendência* não é, senão no plano da vivência, da *erlebnis* criadora, o contrário de *imanência*. A transcendência, como superação de uma determinada situação sociopsicológica da consciência, é algo mais: a libertação do espírito, pela desvalorização irônica do que o condiciona. A ironia não é, assim, apenas a *técnica literária*<sup>57</sup> de impor à consciência as consequências lógicas das suas contradições, como Swift usou em *Modest Proposal*; mas não é, pelo menos quanto a estamos tratando aqui, a essência última do conhecimento, da identificação do espírito com a realidade cognoscível, como a quiseram filosofias românticas. A ironia – uma dupla ironia, pois que não pode, sem a unidade do pensamento e da ação, transcender-se a si própria – permite, todavia, para lá da relutância e do ceticismo acima descritos, conquistar uma indiferença salutar e uma confiança pragmática, pelas quais simultaneamente se aceita abandonar o que reconhecemos inútil, e receber o que se admite como desejável. Nem de outro modo, onde não dominamos, pela participação da consciência individual no coletivo, as peculiaridades de classe ou os meios de produção, seja viável uma consciência liberta, nem essa liberação seria legítima. (SENA, 1984a, p. 13).

A hipótese de confiança na capacidade pragmática do homem de organização coletiva é um fator que atrai Jorge de Sena a estudos de alguns pensadores fundamentais na história da humanidade. O exorcista exegeta também trabalha para desavexar o pensamento de filósofos que contribuíram com o esclarecimento sobre as potências éticas do homem. As investigações críticas e culturais de Jorge de Sena, assim como seu trabalho de tradução, foram sempre sintonizadas com “suas preferências ou convicções fundamentais” (SENA, 1974, p. 11). No volume *Maquiavel e outros estudos* (1974), esconjuram-se obras que ele considera terem sido exegeticamente injustiçadas ao longo da história, de grandes autores cujas ideias alteraram o

---

<sup>57</sup> Grifo do autor.

percurso do pensamento, feitas por homens de consciência livre, intelectualmente inseridos nas problemáticas sociais de seus tempos<sup>58</sup>. Dois autores que merecem destaque político são Maquiavel e Marx. Com perspicácia e rigor, Sena expurga esses filósofos de equívocos interpretativos que levaram a leituras simplistas ou maliciosas de suas filosofias. O texto sobre Marx tenta converter a difamação de *O Capital*, que

por certo não era, nem pretendia ser, um panfleto ocasional, ainda que de proporções insólitas, e muito menos um tratado filosófico, sem conexão direta com a realidade e com os fatos da História e da Economia, e apenas regido pelas exigências da sua lógica interna(...), constituía, para Marx, uma exposição metodológica, aberta ao enriquecimento constante dos fatos e da reflexão sobre eles; e, sem uma compreensão do que chamaríamos, em especulação filosófica, forma aberta, não é possível distinguir entre o carácter sempre disponível do pensamento de Marx, que se recusa a uma visão sistemática e fechada sobre si mesma (...). (SENA, 1974, p. 144-145).

O exegeta exorcista elicia e sacraliza esse texto. Sena analisa o reducionismo<sup>59</sup> da interpretação da condição humana na filosofia de Marx e Engels à perspectiva econômica. A estrutura do pensamento desses filósofos é aberta e nisso consta sua possibilidade universalista humanamente transcendente.

Sem dúvida que uma das obras mais largamente difamadas e incompreendidas<sup>60</sup> da História da Humanidade, e também um dos raros livros que pode honrar-se de representar, nessa História, realmente ou simbolicamente, um papel decisivo de texto “sagrado”, reformulador de uma concepção geral da vida humana, como só o Novo Testamento, o Corão, e poucos mais, representaram e representam na formação e evolução da chamada “civilização ocidental”, de que o marxismo é, como filosofia, um coroamento especulativo. (SENA, 1974, p. 151).

A História deve ser livrada do providencialismo e do individualismo. Aquele “põe nas mãos de Deus um destino que a maioria das religiões dá como declinado por Ele às mãos dos homens” (Ibidem, p.160), este “põe nas mãos do acaso uma sucessão intemporal de aventuras

---

<sup>58</sup> Sena elucida: “O ponto de vista de que uma obra deve ser entendida em função do seu tempo, do qual é resultado e expressão, é um ponto de vista marxista, já que o marxismo, ao definir como “ideologia” as manifestações filosófico-culturais, e ao mostrar como elas refletem a situação social de que e em que são geradas, mostrou que, fora da compreensão histórica, qualquer expressão de pensamento não tem sentido concreto. (...) De modo que, se, para libertar-se do seu tempo, Marx entendia dever mergulhar na realidade dele, não faz sentido que seja acusado, não apenas de ter escrito o que pretendeu escrever, como de ter obedecido a um ponto de vista metodológico, que precisamente se procura voltar contra ele.”. (SENA, 1974, p. 156).

<sup>59</sup> Jorge de Sena alerta: “Afirmar que esta redução é operada, significa que se ignora ou finge ignorar como essa crítica implica a crítica da “economia política” clássica, que precisamente é quem opera uma tal redução, quando estuda a vida econômica como disso ciada da realidade social e das expressões ideológicas da situação humana.” (SENA, 1974, p. 150-151).

<sup>60</sup> Mais uma advertência de Sena nesse sentido: “O equívoco, quando o é, assenta na incompreensão do historicismo marxista, segundo o qual é possível, mesmo com referência direta ao real, extrair da realidade histórica, leis genéricas e “absolutas”. As análises históricas de Marx não são transponivelmente válidas por analogia, ou porque a História se “repita”; mas porque o método dialético permite que, entre o presente e o passado, se estabeleça uma relação interpretativa e recíproca, que transforma a compreensão de um, em função da compreensão do outro. Não há, assim, leis genéricas e abstratas, independentemente das circunstâncias reais que as refletiriam, mas uma estruturação dialética da realidade histórica, pela qual as exigências sociais, a cada momento, criam a própria História.” (SENA, 1974, p. 157).

humanas sem sentido, o que todos os humanismos repudiam ou fingem repudiar” (Ibidem, p. 160-161). Por essa via, Sena instiga a responsabilidade humana de transformação da realidade (individual e social), e manifesta, mais uma vez, a sua fidelidade humanística. A missão ética do exorcista exegeta é expurgar o marxismo da vexação maliciosa, fazer jus a um pensamento e a uma obra capazes de impulsionar essa responsabilização transcendente, não apenas em função da dignidade do autor e de seus escritos, mas também

para que fiquem bem salvaguardados os princípios "sagrados" da liberdade, do altruísmo, da caridade gratuita, em suma, aquelas virtudes que elevam o homem acima de si mesmo, acima daquilo que, como *homo economicus*, a cada instante ele pratica. E evidente que, no pensamento de Marx, nem a História se reduz à Economia, perdendo o seu carácter de crítica das ações humanas, nem a Economia se reduz à História, demitindo-se de legislar sobre as estruturas econômico-financeiras. (...) a História pode, na concepção de Marx, conceituar-se, em termos de Humanidade, já que, assim, a aventura humana, diríamos, se acumula, por forma a transformar em providência coletiva o acaso dos individualismos. Tudo se passa como se, nestes termos que são uma concessão à terminologia não marxista, o Homem se tornasse Providência. Por sua parte, a Economia Política, humanizando-se na e pela História, deixa de ser a programação técnica de um status-quo, para ser a planificação de uma realidade social que a ciência permite que o Homem crie para si mesmo. (SENA, 1974, p. 160-161).

Por isso, é fundamental ressaltar que é falso o problema da existência de Deus no pensamento de Marx e Engels. Assim, a intervenção eliciativa inverte, corrigindo eticamente, despossuindo moralmente o entendimento da questão:

o ateísmo marxista não é um ponto de partida, é, sim, um ponto de chegada; é o reconhecimento de que, posta a ênfase na capacidade do Homem para libertar-se, e na materialidade intrínseca das relações entre a Natureza e o Homem, não tem qualquer sentido a inquirição teológica. (...) A posição ateísta do marxismo não é, assim, simplisticamente antiteísta, e está muito mais próxima da vivência mística de alguns santos, que nunca puseram a existência de Deus como condição prévia para a sua Fé, do que estes santos o estão das crenças supersticiosas das religiões estabelecidas, as quais fazem depender a sanção moral de uma sanção transcendente às próprias ações a que ela mesma se refere. Como decorrência do materialismo, o ateísmo marxista é inimigo da transcendência, à qual nega, e do espiritualismo, cuja legitimidade contesta. Mas é óbvio: do espiritualismo como filosofia idealista, postulando a primazia do "espírito" sobre a "natureza"; e, de forma alguma, da espiritualidade humana sobrepondo-se à natureza que, transformando, humaniza (SENA, 1974, p. 165).

Por tais razões, Sena, quando resume<sup>61</sup> sua visão de mundo, a qual é refletida em toda a sua trajetória literária, afirma ser marxista filosoficamente e, na sequência explícita como, na realidade política objetiva, a abertura dessa filosofia infunde a dignificação das organizações sociais existentes e não uma mera utopia ideológica: “Eu sou, e continuarei a ser, um marxista sem filiação partidária, socialista-liberal, e partidário da democracia

---

<sup>61</sup> O texto fora escrito em ocasião do Encontro Internacional de Grado, em Roma, o qual precede o evento que premia o conjunto de sua obra (o Grande Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina de 1977, com a antologia de Carlo Vittorio Cattaneo, *Esorcismi*) e o Discurso da Guarda, no mesmo ano.

representativa (com exclusão dos fascistas) (...)” (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 175).  
Justamente por não ter um raciocínio simplista, polarizado, ele diz:

Filosoficamente, sou um marxista para quem a ciência moderna apagou qualquer antinomia entre os antiquados conceitos de matéria e espírito. Mas, politicamente, sou contra qualquer espécie de ditadura (quer das maiorias, quer de minorias), e em favor da democracia representativa. Não tenho quaisquer ilusões acerca desta – pode ser uma máscara para o mais impiedoso dos imperialismos. Mas isso também o podem ser outros sistemas. Sou a favor da paz e do entendimento entre as nações, e espero que o socialismo prevalecerá em toda a parte, mantendo todas as liberdades e a democracia representativa. Não subscrevo a divisão do mundo em Bons e Maus, entre Deus e o Diabo (estejam de qual lado estiverem). Apesar de minha formação hegeliana e marxista, ou também por causa dela, os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação oportunista de maniqueísmos simplistas. (SENA, 1977a, p. 19-20).

Fica nítido, assim, que o Jorge de Sena hermeneuta também é um exorcista e que não só as composições literárias têm esse viés libertador, mas também os textos crítico-ensaísticos, nos quais a visão despossuída da moral subjaz suas rigorosas análises, como ocorre também, por exemplo, nos estudos camonianos<sup>62</sup>, em sua arguta percepção que destituiu sabiamente o autor de *Os Lusíadas* do posto restritivo de representante do imperialismo português e traz à luz o viés mais grandioso e subversivo de sua obra (como veremos no capítulo seguinte). Ele faz o mesmo em relação a Fernando Pessoa<sup>63</sup>, a quem define como um “indisciplinador de almas”, disciplina salvadora compartilhada pela poética seniana. Logo adiante, perscrutamos as nuances dessa perspectiva da interação da linguagem com o mundo, na poética do testemunho.

### 1.5 O testemunho e o poema como gesto revolucionário

Nos prefácios aos livros editados após deixar Portugal, principalmente nos que precedem os três volumes das obras poéticas reunidas, Sena reflete sobre o teor testemunhal de sua poesia, expondo sua visão de mundo e construindo a imagem de um poeta comprometido não só com seu tempo, mas com a humanidade. O teor testemunhal de seu “diário poético” valoriza grandes eventos, memórias, marcas temporais, mas também acontecimentos fortuitos, imagens, detalhes, seres ínfimos, experiências eróticas, aspectos da vida humana (sentidos, observados, refletidos).

A poesia-testemunho de Jorge de Sena se relaciona à vivência não só da dor advinda do trauma de se exilar para resguardar sua vida e sua dignidade (a qual compreende a liberdade de dizer, de agir politicamente e de fazer arte), mas à dor de ser humano e de

---

<sup>62</sup> *Uma canção de Camões* é um estudo de fôlego desenvolvido por Jorge de Sena e que se destaca nesse sentido.

<sup>63</sup> No verbete “Amor”, Sena se vale da ideia de exorcismo enquanto um mecanismo de leitura e usa o termo quando se refere ao poema homoerótico pessoano “Antinous”, escrito em língua inglesa.

conviver, agonicamente, com a repulsa e com o amor à humanidade, com o absurdo de o homem ser capaz das mais extremas formas de violência e das mais intensas e efetivas formas de amar, criar e se superar. Para Sena, a poesia é a melhor forma de lançar ao mundo a potência libertadora do homem, uma opção de caminho em direção ao outro, um “aqui e agora” que se liberta plenamente por meio da abertura ao novo. Essa transformação é ética, pois trabalha por uma mundividência que prima pela dignidade, o respeito, a tolerância e a liberdade do homem enquanto ser político, erótico e criativo. A arte seniana lança aos sentidos, à percepção e ao pensamento alheios, a dialogia pressuposta nos seus esconjuros.

Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de fato. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afetos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim, a poesia. (SENA, 1977a, p. 26).

Percebe-se, mais uma vez, um *ethos* poético ligado ao lugar social que o autor assume, uma responsabilização do sujeito frente à enunciação, uma performance-tentativa de superação das descontinuidades do eu pela comunicação poética. A compreensão de que toda poesia é de circunstância dá relevo ao teor testemunhal da escrita, entendido de maneira ampla e peculiar por Jorge de Sena, na medida em que esta atua como modo discursivo não oficial mobilizado para rever livremente a história, a moral, as artes, a política. Mesmo com os dispositivos de controle que infligem sobre ela, a literatura (não só a poesia) é, para Jorge de Sena, uma linha de fuga, uma linha de vida, uma maneira discursiva de percorrer, dentro do possível, a livre verdade do espírito e do corpo. Colocam-se à vista as potências e os limites da comunicação, as possibilidades de contato e compreensão entre os homens, o potencial dialógico da linguagem poética.

A perspectiva seniana de testemunho compartilha do pressuposto de que há no gesto testemunhal uma potencialidade ética e transformadora, que se joga ao devir<sup>64</sup>. Como pondera Geoffrey Hartman, teórico dos estudos do testemunho, este, entendido enquanto relato da

---

<sup>64</sup> Márcio Seligmann-Silva, teórico do testemunho, chama a atenção para o testemunho enquanto *superstes*, tal como o propõe Agamben, que podemos associar à situação política e literária de Jorge de Sena. Diferente do modelo de testemunho do *testis*, que observa sem fazer parte direta dos acontecimentos, o *superstes* presencia o evento traumático, participa dele, sobrevive a ele e usa das palavras para compartilhar sua vivência; no caso de Sena, também para expurgar os valores que fundamentam a perpetuação das políticas de morte. De acordo com o estudioso brasileiro, o modelo do testemunho como *superstes* tem a audição e não a visão em seu centro, sendo importante “se pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a meio” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 5). Mais uma razão para se “ler com os ouvidos”, como sugere Sena que façam os “leitores de versos”.

sobrevivência de um trauma, “evoca um receptor transgeracional” (HARTMAN, 2000, p. 217). A poesia, especialmente se concebida no sentido testemunhal que Sena incorpora, também funciona de forma ampliada, de modo a dar voz não apenas a vivências políticas extremas (os exílios) como também a qualquer impacto, em qualquer esfera da vida, que ocupe seu corpo, seu tempo, seu pensamento. A evocação de um “receptor transgeracional” nos lembra a voz que se impõe contra os “cães”, contra “os cães de cães”, no poema “Exorcismos”, de 1971 (lido previamente). Experimentar diretamente a violência política e a ela sobreviver, dia a dia, transfigurar em linguagem, po-eticamente, suas experiências: a subjetividade não se impõe como núcleo exclusivo do gesto escriturante, tampouco a linguagem se impõe por si mesma. Os diálogos, o devir-esclarecimento engendrado no poema, organismo político, se projetam à escuta do leitor, à penetração das vibrações da voz poética no corpo-leitor. A seguinte reflexão de Judith Butler – em *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética* (2017) – pressupõe a abertura à sociabilidade das palavras e às formas diversas de a subjetividade se situar na linguagem em oposição a uma violência ética: “a desposseção<sup>65</sup> da minha perspectiva *como minha*<sup>66</sup> pode acontecer de várias formas”. (BUTLER, 2017, p. 51). A forma poética do testemunho, que origina várias “fórmulas de exorcismo”<sup>67</sup> é uma das maneiras de revidar a violência ética.

É porque o tempo se precipita diante dele, alterando seu caminho, que Sena, pela poesia, tece um elo crítico, potente, provocativo, reflexivo e afetivo com o público leitor. A escrita é uma vinculação entre liberdade e responsabilidade: “A arte poética não é, na poesia que se quer verdadeira, mais do que a ciência, melhor ou pior informada, racional ou intuitivamente obtida, de exprimirmo-nos responsabilmente” (SENA, 1977a, p. 24), é transformadora porque quer libertar – a si e ao outro.

Sena constrói a credibilidade do teor testemunhal de sua poesia sem restringi-lo à noção de relato de um fato traumático vivido ou a uma inserção de dados biográficos explícitos nos poemas: “Diário íntimo ou fatos espiritualmente autobiográficos – a poesia é menos e é mais do que isso” (Ibidem, p. 28). O poeta esclarece ainda que o substrato diarístico, circunstancial (e, portanto, político) de sua escrita ocorre devido à própria dimensão temporal da existência humana enquanto um animal social e político (SENA, 1977). O tempo – o contexto, em seus acontecimentos globais, coletivos, individuais e aparentemente insignificativos – transcende a si mesmo nas obras humanas. A poética do testemunho atua

---

<sup>65</sup> Grifo nosso.

<sup>66</sup> Grifo da autora.

<sup>67</sup> Termo que aparece em *Sinais de Fogo*, em trecho citado adiante nesta tese.

esconjurando a hipocrisia moral subjacente ao fascismo instituído. A arte é uma atividade que pode subverter os dispositivos de repressão mobilizados pelo poder:

Não direi que a poesia é um diário íntimo, ou o registro de fatos significativos de uma autobiografia espiritual. Mas tenho para mim – opositor declarado de todas as formas de idealismo (e não idealidade) e inimigo feroz de todos os aspectos espúrios da sobrevivência – que ao tempo só escapamos com alguma dignidade, na medida em que, sem subserviência, o tornamos co-responsável dos nossos escritos. (SENA, 1977a, p. 27).

O tempo se insere nos textos dialogicamente, priorizando a liberdade, ao mesmo tempo o fundamento da criação e sua finalidade, sempre sustentada por um compromisso sagrado, a dignidade humana, que exige da palavra uma verdade ética. Para Silvina Rodrigues Lopes, assim como para Sena, “só faz sentido falar de verdade como acontecimento. Em literatura a verdade é inscrição de uma presença cuja singularidade se perde no significado e sobrevive na incerteza que o lança em devir” (LOPES, 2012, p. 26). Nessa perspectiva,

Enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e da a experiência a natureza de uma multiplicidade incontável, em devir. Podemos dizer que sempre que há obra literária há essa *coragem do pensamento e do dizer*<sup>68</sup> que vai além do possível enquanto intenção de autor (mesmo que não tenhamos de “intenção” uma noção muito estreita, importa perceber que na experiência literária a assinatura de uma memória imemorial do humano se mistura com a assinatura das coisas, do extrasemiótico, que através dela se retiram da condição de objetos inertes e disponíveis). (LOPES, 2012, p. 44).

De acordo com Lopes, o literário se constitui por duas características fundamentais: a primeira é a insolubilidade do “conflito entre o pragmático e o não-pragmático (traduzida conseqüentemente na suspensão do sentido)” e a segunda “o desencadear de um movimento do pensamento sem assunto ou tema predeterminado” (Ibidem, p. 15). Tais características apontam para as problemáticas da função da literatura e do pressuposto da liberdade, tendo em vista o elemento imprevisto a que está aberto o literário. Na arte,

trata-se de, através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um “ser como”, sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem. (...) A salvaguarda da liberdade, exigindo a atenção ao singular, implica um enfraquecimento dos processos globalizantes, uma debilitação dos modelos e ideais de universalização, a qual só pode decorrer de uma força do pensamento capaz de, pela sua potência de interrupção, abrir espaços vazios no manto liso da cultura e impedi-la de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais. (LOPES, 2012, p. 14).

O testemunho seniano, num agenciamento circunstancial, não tem incumbências programáticas ou formais. A poesia encena, assim, o dissentimento entre o terror da perversidade humana e a exuberância da vida e da capacidade criadora do homem; encena

---

<sup>68</sup> Grifo nosso.

também o desencontro entre o real<sup>69</sup> sobrevivido e o poder da linguagem em dizê-lo, em busca da verdade<sup>70</sup>. É sublinhado, novamente, o caráter subversivo e o devir reformador da palavra poética:

É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. Se a poesia é, acima de tudo, na relação do poeta consigo mesmo e com os seus leitores, uma *educação*, é também, nas relações do poeta com o que transforma em poesia, e com o ato de transformar e com a própria transformação efetuada – o poema – uma atividade revolucionária. Se o fingimento é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o testemunho é, na sua expectativa, na sua descrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais *linguagem*, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceitas, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos<sup>71</sup>. (SENA, 1977a, p. 26).

Como se percebe nesse excerto do prefácio a *Poesia I*, Jorge de Sena introduz suas perspectivas sobre esse teor de seus escritos comparando-o à poética do fingimento de Fernando Pessoa, autor que é objeto recorrente nos seus estudos. Longe de ser uma simples oposição, esses modos de fazer poesia compartilham de alguns pressupostos. O fingimento está para a metamorfose do indivíduo assim como o testemunho está para a transformação coletiva. Ambos processos exorcísmicos. Os dois autores prezam a liberdade e são transgressores, cada um a seu modo. Pessoa é “um dos maiores mestres de liberdade e de tolerância que jamais houve (...), um ‘indisciplinador de almas’” (Ibidem, p. 25). O fingimento, no sentido do outramento, se assemelha a um processo necessário ao testemunho, de identificação e diferenciação em relação ao outro, que faz com que o homem seja capaz de lidar com a diversidade e as adversidades (internas e externas) da vida humana que se abre ao testemunho. Este pressupõe a dissipação, o afastamento de si, “para sofrer na consciência e

---

<sup>69</sup> Márcio Seligmann-Silva reflete a esse respeito: “Se o ‘real’ pode ser pensado como um ‘desencontro’ (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os “fatos” e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, esta necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 6).

<sup>70</sup> No estudo sobre *O Capital*, de Karl Marx (que vemos em outro momento desta tese), quanto à relação entre teoria e prática, o pensamento e a verdade factual, Jorge de Sena elabora reflexões: “Afirmar que a pesquisa da verdade é uma questão prática, aferível na vida social, e não uma questão teórica, restrita ao domínio da especulação pura, não é negar que esta exista, nem é fazer que a ‘verdade’ flutue ao sabor das conveniências ocasionais. Se é por aquilo que realiza que se mede o Homem, não há uma fronteira entre a teoria e a prática, e não se pode, portanto, pretender atingir uma verdade exterior ao real a que ela se aplique, do mesmo modo que a ‘verdade’ não é algo de relativo, com cuja circunstancialidade devemos contentar-nos. O que se afirma é que, fora do ato de transformar a realidade, a verdade não tem sentido algum. A verdade não é eterna como eternas não são as formas que a realidade assume. A verdade é conexa com a atividade que a descobre nas próprias formas que cria” (SENA, 1974, p. 163).

<sup>71</sup> Grifos do autor.

nos afetos tudo” (Ibidem, p. 26), princípio da arte pessoana da heteronímia. Jorge Fazenda Lourenço afirma que, nas poéticas de ambos,

o poeta deva esquecer de si próprio, enquanto pessoa (civil), para se tornar permeável ou para dar passagem ao que, nunca deixando de ser um sentimento, uma emoção ou uma vivência dele, será também, com isso e para além dele, a expressão daquilo que Jorge de Sena chama de a alheia humanidade que há em nós. (FAZENDA LOURENÇO, 2010, p. 76).

O crítico alerta para a tensão dialética entre vida e arte na obra do poeta. As experiências existencial e estética não se anulam, pelo contrário. Ainda segundo o estudioso, Jorge de Sena considera e assume, intensamente, a vivência estética imersa na vida, pois apenas a arte daria conta de experimentar as virtualidades humanas. O testemunho atravessa o interior e o exterior do homem (experiências, sentimentos e ideias) e tem valor transformador, de autorreconhecimento e de fortalecimento de uma consciência ética. Como afirma Danilo Bueno, compromete-se com “o conhecimento de si, do outro e do mundo, de maneira integradora, incluindo a figura de um ‘tu’ hipotético que pode ser identificada e corporificada pelo leitor” (BUENO, 2009, p. 211). Para isso, o poeta se distancia de si, se coloca no lugar do outro.

A poesia, nas palavras de Sena, no entanto, “não é de fato um *fingimento*” (SENA, 1977a, p. 25). Tal contraposição não se trata propriamente de uma crítica negativa à poética pessoana, pois “urge compreender e aceitar como cada qual se propõe” (Ibidem, p. 25). Sena explicita, então, após expor o fingimento inerente ao gesto poético libertador (e salutar), o aspecto deste que não cabe em sua poética:

É certo que o “fingimento” não é, por forma alguma, uma arte de iludir, mas antes a acentuação muito justa, exposta por uma individualidade eminentemente analítica, de que as virtualidades que contemos são mais que o continente, e de que a atividade poética sobreleva o que precariamente a cada instante nos dispomos ser. O seu “fingimento” valeu como uma lição e um exemplo (...). Mas repugnou-me sempre a parte de artifício, no mais elevado sentido de técnica de apreensão das mais virtualidades, que um tal “fingimento” implica. Porque só artificialmente, embora no plano da poesia e não no das artes distrativas, nos é possível assumir extrinsecamente, exteriormente, a multiplicidade vária que, dentro de nós, é uma família incómoda, uma sociedade inquieta, um mundo angustiado. Há muito de orgulho desmedido nesse “fingimento”, que contrasta, quanto a mim, com a humildade expectante, a atenção discreta, a disponibilidade vigilante, com que, dando de nós mais do que nós mesmos, *testemunhamos* do mundo que nos cerca, como do mundo que, vivendo-o, nós próprios cercamos do nosso material cuidado. (SENA, 1977a, p. 25-26).

O problema é a sobreposição valorativa da técnica artificiosa do fingimento em detrimento da dialogia primordial do testemunho poético. O tempo, as circunstâncias que nos cercam, e os sujeitos integrados na performance literária (autor e leitores) são instâncias de significação que respondem igualmente pelo modo como acontece uma po-ética que atue para além nos meandros subjetivos e dos esteticismos vazios. Essa disposição vigilante é o cuidado

ético (e despossessor) do poeta, e o testemunho é um gesto que o transcende enquanto sujeito, não em distanciamento, mas em aproximação com a realidade experimentada e compartilhada. O poeta vê, revê o mundo e o revira em palavras, num devir revolucionário.

A co-responsabilidade do tempo é nossa, que é a única garantia de uma autenticidade – pois que será esta senão a busca de uma verdade que está para lá da atividade estética, e que a atividade estética não tem por fim achar, mas testemunhar que insatisfatoriamente ela é buscada? – ultrapassa justamente o solipsismo inerente mesmo à mais convivente das criações poéticas e concede à poesia uma paradoxal *objetividade* que as fabricações da perfeição artística são incapazes de atingir, por demasiado dependentes do gosto. (SENA, 1977a, p. 28).

Tal objetividade opera justamente nas lacunas da realidade, nos abismos que se abrem entre as potências positivas e negativas dos homens, as quais proliferam em vários âmbitos da vida. A concepção de Jorge de Sena da poesia como processo testemunhal, não circunscrito a relatos de fatos traumáticos, bem como as reflexões que tece sobre as possibilidades de recepção da sua obra, tendo em vista um caráter transformador da poesia, são semelhantes às de Paul Celan (1920-1970). Organismo de linguagem de presença objetiva, o poema “é antes linguagem atualizada liberta sob o signo de um processo de individuação radical, é certo, mas que ao mesmo tempo permanece consciente dos limites que lhe são traçados pela linguagem, das possibilidades que se lhe abrem na linguagem” (CELAN, 1996, p. 56). O poeta alemão traz à vista também esse “Outro” a que se lança a expectativa de recepção da obra, assim como Jorge de Sena, e evidencia a corresponsabilidade do tempo sobre a criação do poeta: “Esse Ainda-e-sempre do poema só pode ser encontrado na poesia de quem não se esquece de que fala sob o ângulo de incidência da sua existência, da sua condição criatural” (Ibidem, p. 56). A poesia “é algo que testemunha a presença do humano – à majestade do absurdo” (Ibidem, p. 46) que, mesmo à sua própria margem e atuando em causa própria, vai em direção a um Outro<sup>72</sup>, sobre o qual talvez opere uma transformação, uma mudança: “Talvez ela consiga (...). Talvez aqui, com o Eu – este Eu surpreendido e liberto *aqui e deste modo* –, talvez aqui se liberte ainda um Outro<sup>73</sup>” (Ibidem, p. 54).

O presente se precipita no poema e, nos diálogos nele performados, os fenômenos da realidade interior e exterior são, muitas vezes, como ressalta o poeta alemão, apostrofados, transmutados em um “Tu”: “O poema dispõe sempre apenas deste único e pontual presente, até nesta imediaticidade e proximidade, ele deixa falar aquilo que é mais próprio dele, desse Outro: o seu tempo” (Ibidem, p. 58). O poeta interpela o mundo porque este o interpela, explora perguntas que permanecerão em aberto, sem conclusão, num diálogo infinito, pois a

---

<sup>72</sup> O uso da maiúscula no termo eleva a importância dessa subjetividade à qual o poema se dirige.

<sup>73</sup> Grifos do autor.

nós humanos não é dado alcançar das coisas ou de nós mesmos a origem ou o destino. Paul Celan se refere a esse “Ainda-e-sempre” – a essa natureza do poema de estar no presente e ao mesmo tempo lançar-se ao futuro, em devir – como possibilidade de esperança (mesmo que frágil) de comunicação e comunhão:

penso que desde sempre uma das esperanças do poema é precisamente a de, deste modo, falar também em causa alheia (...), é a de, deste modo, falar *em nome de um Outro*, quem sabe se em nome de um radicalmente Outro. (...) O poema detém-se ou alimenta esperanças – uma palavra que temos de relacionar com a criatura – quando se encontra com tais pensamentos. o reino do que é "veloz" , que sempre foi o do "lá fora", ganhou mais velocidade. O poema sabe isso, mas mantém a sua rota em direção àquele "Outro" para que ele se julgue alcançável, à espera de ser libertado, talvez mesmo não ocupado, e ao mesmo tempo voltado para ele, para o poema (...). (CELAN, 1996, p. 55).

Nessa perspectiva, o gesto poético de aproximação com o mundo é atento e dialógico, “aponta para um espaço aberto e vazio e livre (...). O poema, creio, procura também este lugar” (Ibidem, p. 58). O poema (do qual quem o escreve é parte integrante) se oferece a esse Outro, "vai a caminho" dele, solitário, dedica sua atenção aos pormenores, às coisas e seus atributos, e isso “não é nenhuma conquista do olho”, meramente, mas um tipo de concentração que mobiliza todos os sentidos do sujeito nele empenhado, bem como os elementos apreendidos da exterioridade. Nesse sentido, impondo-se tal postura por meio da poética do testemunho, cada texto lido é “o poema de um sujeito que insiste em ser um sujeito de percepção, atento a todos os fenômenos, e interrogando e apostrofando esses fenômenos: e torna-se diálogo, muitas vezes um diálogo desesperado” (Ibidem, p. 59). A demanda dialógica, a urgência de se levar em conta uma necessidade de escuta, é fundamental às discussões teóricas sobre o conceito de testemunho e suas nuances no século XX, mas se dá, nesses autores, não como testemunho *stricto sensu*, mas por meio de uma valorização dos elementos estéticos de que dispõe a poesia, do trabalho da palavra que não necessariamente passa por formas narrativas. A performatividade despossessora dos exorcismos senianos trabalha de modo irônico e veemente na busca de um diálogo desesperadamente libertador.

Enquanto seres “linguageiros” e políticos, os poemas são acontecimentos transfiguradores da realidade na linguagem, espontaneamente refletidos e, por isso, circunstanciais, num amplo sentido, como propõe o poeta português. Ele pondera que não é sobre intencionalidade prévia circunscrita a fatos e eventos que se fundam os seus versos, mas que na seleção e na organização dos poemas<sup>74</sup>, bem como nos títulos dos livros, ele tem intenção de explicitar os “aspectos dominantes do itinerário espiritual da testemunha que me

---

<sup>74</sup> Dada a liberdade estética de Sena, os livros são poemas coligidos pelas circunstâncias e organizados por afinidades que o poeta identifica.

considero de mim mesmo e do meu mundo<sup>75</sup>” (SENA, 1977a, p. 27). No trecho abaixo, fica clara a semelhança entre as conjecturas de Paul Celan perquiridas anteriormente e a perspectiva seniana de recepção dos textos, a projeção de leitura fundida à poesia enquanto “processo testemunhal”, subjacente ao modo de composição do poeta:

Quanto aos leitores de versos (...), esses lerão, estou certo, os poemas. E, lê-los-ão como esperei sempre que fossem lidos: não com os olhos, mas com os ouvidos, para que os penetre a música que a esses versos foi negada, com a inteligência, para que os versos se iluminem da compreensão que aguardam, e com o coração, para que esses versos possam palpitar do amor e da devoção à vida que, postos neles por mim, só palpitarão felizes e vivos na plenitude alheia. Porque alheios, sobretudo alheios, é que versos são. (SENA, 1977a, p. 29-30).

Para a efetividade desse processo, é preciso uma emancipação moral. Como bem expressa Sophia de Mello Breyner Andresen,

A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida. Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. (...) Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.

E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. (...) Pois a justiça<sup>76</sup> se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, consequente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O fato de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência. (ANDRESEN, 2018a, p. 364-365).

O discernimento ético, fundamental à responsabilidade de intelectual e à atividade de poeta-testemunha, pressupõe não sucumbir ao esteticismo ou ao panfletarismo diletante, que, distanciados das realidades do mundo, não dialogam. No poema “Panfleto”, de *Coroa da Terra* (lembramos: livro de 1946, quando apenas era terminada a Segunda Guerra Mundial), é esconjurado o horror à idolatria, tendo de ser vista como crime. Há a referência à guerra e à convocação das vozes dos poetas pela verdade, para a revelação dos enganos que lhes castram e manipulam; existe uma crítica ao diletantismo e ao espírito gregário, já vista em outros textos previamente, artifícios mentirosos dos homens para se enganarem de que agem

<sup>75</sup> Esse trecho também consta no prefácio a *Poesia I*. Os paratextos são importantes para que o leitor mobilize maior atenção ao valor ético do teor testemunhal desse diário poético.

<sup>76</sup> Eis o trecho de uma entrevista de Sena: “As grandes transformações sociais a que estamos a assistir no mundo vão, precisamente, quebrar essas barreiras sociais. A própria expansão econômica, o desenvolvimento econômico que qualquer regime neste país tenha de fazer para transformar as estruturas arcaizantes que ainda são as da nossa economia, conduzirá necessariamente a uma quebra de barreiras de classes e de grupos e a um nivelamento das pessoas” (SENA, 2013b, p. 121).

politicamente. Na estrofe abaixo, os espíritos livres são convocados a negar os valores vigentes como verdades naturais:

Vamos rasgar, ó poetas, esta mentira da alma  
 vamos gritar aos homens que os enganam,  
 que não é a força, que não é a glória,  
 que não é o sol nem a lua nem as estrelas,  
 nem os lares nem os filhos nem os mares floridos,  
 nem o prazer nem a dor nem a amizade,  
 nem o indivíduo só compreendendo as causas,  
 nem os livros nem os poemas, nem as audácias heroicas,  
 a redenção sou eu, se formos nós sem forma,  
 sem liberdade ou corpo, sem programas ou escolas!

Aqui está a redenção. Tomai-a toda.

E se é verdade a fome,  
 se é verdade o abismo,  
 se é verdade o pensamento úmido,  
 que pestaneja ansioso nos cortejos públicos,  
 se são verdade as redenções que mentem:

Matem esta gente para salvar a Vida!  
 E matem-me com elas para que as queime ainda!  
 (SENA, 1977a, p. 112-113).

O verbo “rasgar<sup>77</sup>” é um gesto de destruição, feito com as mãos, para em seguida se livrar de algo, no caso, “a mentira da alma”. O poema conversa com a seguinte declaração, na qual Sena apanha os principais pontos sobre sua concepção testemunhal de escrita poética, anteriormente apresentada:

A minha poesia nada tem de patriótica ou de nacionalista, e eu sempre me quis e me fiz um cidadão do mundo, no tempo e no espaço. É uma poesia que sabe de tudo e que se escreveu em toda a parte, desde a épica de Gilgamesh, até à falta de comunicação com que os poetas mais jovens de hoje fingem que não estão calados. É também a poesia de um homem que viveu muito, sofreu muito, partilhou a vida pelo mundo adiante, sempre exilado, e sempre *presente* com uma vontade de ferro. Mas é uma poesia que, sempre que se forma, *não sabe nada*, porque é precisamente a busca ansiosa e desesperada de um *sentido que não há*, se não formos nós mesmos a criá-lo e a fazê-lo. Quis sempre que essa poesia fosse o testemunho fiel de mim mesmo neste mundo, e do mundo que me deram para viver. Mas uma testemunha que cria no mundo aquele sentido que eu disse, e, ao mesmo tempo, deseja lembrar aos outros que há uns valores essenciais, muito simples: honra, amor, camaradagem, lealdade, honestidade, sem os quais a vida não é possível, e toda a poesia, por mais sábia que seja, é falsa. Uma testemunha de que, sem justiça e sem liberdade, as sociedades humanas não dão ao homem a dignidade que é a sua, e que ao poeta cumpre afirmar. Não uma testemunha passiva: mas *ativa*. Porque é esse o papel da poesia. Pode ela ser panfleto, ou ser visão mística, ou ser sátira, porque ela pode ser tudo. Mas tem de ser *ativa*, não só no sentido meramente panfletário, mas no de, herdando tudo o que a Antiguidade e o passado nos legaram, criarmos a língua do

---

<sup>77</sup> Verbo também usado em poema que sucede imediatamente “Panfleto”, “Ordenações”, o qual dialoga também “Valores”: “Abram os olhos como para um crime perpétuo! / Arrastem os valores na lama do desprezo; / e quanto mais húmidos pesarem / o peso primitivo, joguemo-los / contra o alvo posto sobre a alma. / Cada pancada a de ecoar lá dentro. / E a crosta funda de poeira tomará no fundo. / O alvo à transparência há de ser nítido. / Ver-se-á que é de papel / e relativo sempre. / Teremos, então, esperança de o rasgar um dia.” (SENA, 1977a, p. 113-114).

presente e a língua do futuro. (SENA apud FAZENDA LOURENÇO, 2010, p. 120-121).

Em uma entrevista de 1961, ao *Estado de Minas*, questionado sobre o panorama político, social e cultural de Portugal naquele momento, Jorge de Sena afirma que este é e se forma por “escritores ou intelectuais de oposição ao regime (declarada ou tácita) e por mais alguns que evitam pronunciar-se (ou até pactuam) por cobardia e medo, ou por inconsciência política” (SENA, 2013b, p. 40). A respeito da postura resistente de parte da intelectualidade portuguesa diante da ditadura fascista, Sena alega:

O regime de Salazar não tem ao seu serviço nenhum intelectual de categoria ou digno de verdadeiro e integral respeito. (...) O panorama político é surrealista. A ditadura portuguesa é a mais antiga da Europa e constitui uma sobrevivência espúria do fascismo que provocou a segunda guerra Mundial. Trinta e cinco anos de censura à imprensa, de violação de correspondência, de polícia política, de tribunais de exceção, de leis de segurança que permitem manter (sem culpa formada) um cidadão preso por tempo indefinido, e de restrições a entrada de livros, jornais ou revistas, de arregimentação da mocidade, de pressão econômica contra os desafetos ao regime, de promoção dos incompetentes (desde que manifestem a sua fidelidade), criaram uma mentalidade de entre abúlica e desesperada na qual, digo-o com orgulho, a intelectualidade portuguesa merece o maior respeito pela independência teimosa que soube manter à custa dos maiores sacrifícios. (SENA, 2013b, p. 40).

Não se considera, assim, que intelectualidade seja sinônimo de compreensão social e política. “Sempre pensei que o grande mal dos intelectuais portugueses (e dos políticos) está na tendência que tem em tomar por realidade a sua própria imaginação” (Ibidem, p. 121). Ele reitera o distanciamento de boa parte desse grupo intelectualizado em relação à realidade social do país, supondo o que ela seja em vez de propor-se a de fato conhecê-la e aceita que, no entanto, eles possam, assumindo-se parte integrante do povo, abrirem-se a essa capacidade e adquirir experiência das realidades. Todo intelectual é, antes de mais nada, cidadão. “Os seus direitos e os seus deveres são precisamente os mesmos. O fato de serem intelectuais dá-lhes talvez mais deveres mas não lhes dá mais direitos” (Ibidem, p. 121), e sua capacidade de pensar e lidar com os problemas sociais fundamentais não necessariamente é maior que a daqueles que não o sejam (SENA, 2013b):

Essa ideia do intelectual como sendo uma espécie de feiticeiro, de bruxo, é completamente errada. Um homem pode ser especialista em sociologia esse analfabeto em política; um homem pode ser um grande poeta e ter as ideias mais peregrinas acerca da realidade nacional. Essas coisas não são qualidades do espírito profético. São realidades de consciência, realidades da experiência que a gente tem ou não tem, adquiriu ou não adquiriu – e que portanto qualquer pessoa pode ter. Isso é mesmo a essência da democracia: é nós considerarmos que todas as pessoas estão exatamente nas mesmas condições de ter a mesma consciência dos problemas e da maneira de os resolver. (Ibidem, p. 121-122).

O poeta e intelectual tem, na visão testemunhal, a responsabilidade de contribuir ao participar da formação e das reformas da consciência humana, ao dar formas a expressões da experiência que promovam diálogos libertadores, fazer jus à possibilidade de “desempenhar

um papel muito importante na medida em que pode contribuir para esse processo de esclarecimento” (Ibidem, p. 123) do povo do qual ele não deve destacar-se. A última estrofe do poema "Os ossos do imperador e outros mais" (do livro de 72) é exemplar para discutir a questão da ambiguidade do conceito de povo<sup>78</sup> e ilumina o problema político da desvalorização das vidas humanas:

Mas este povo: o povo: esse de séculos  
em terra dura e curta vida imerso?  
O que sonha ou pensa? Franças e Araganças?  
Se lhe tiraram cama em que sonhar!  
Se lhe não deram nunca o imaginar  
mais que sardinha assada sem esperanças!  
Não sonha ou pensa, apenas faz os filhos  
que um dia houveram sido o povo se —  
um se e sempre se de tantos séculos  
e terra dura e curta vida e gente  
que está por cima e há outros mais abaixo  
danados só de não estarem em cima  
do mesmo povo, o tal que todos amam  
e lhes faz figas quando voltam costas.  
(SENA, 1978c. p. 178).

A repetição do termo “povo” no primeiro verso é significativa, pois procura uma precisão, uma acuidade em lidar com sua ambiguidade, sem, todavia, um intento de suprimi-la. Primeiramente, o substantivo é acompanhado do pronome demonstrativo, que indica proximidade entre o enunciador e aquilo sobre o que se fala; na sequência, usa-se o termo acompanhado do artigo definido “o” para designar o povo como as pessoas de carne e osso, em uma espécie de definição mais próxima ainda da realidade, menos abstrata na medida em que designa um grupo de pessoas que têm algo em comum, serem excluídas, desumanizadas, a maioria que, há séculos, vive “em terra dura e curta vida imerso”, cuja voz é suprimida, cuja liberdade é tolhida. Esse povo é formado por aqueles que estão “por cima” e pelos “outros mais abaixo”, que, juntos, não formam um corpo político uno. Os que estão abaixo – aqueles cujas vidas são gastas em não sonhar, em não vislumbrar algo para além da sobrevivência, a quem está reservado nada “mais que sardinha assada sem esperanças!”, vidas gastas sem pensar, que procriam indefinidamente – se lamentam não estar acima do povo, fora dos excluídos, o que é diferente de se quererem incluídos.

---

<sup>78</sup> A concepção de Jorge de Sena se assemelha à exposta por Giorgio Agamben, que alerta que “uma ambiguidade semântica tão difundida e tão constante não pode ser casual: deve refletir uma ambiguidade inerente à natureza e à função do conceito de ‘povo’ na política ocidental”. Ele esclarece: “Tudo se passa, pois, como se aquilo a que chamamos o povo fosse na realidade não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos; por um lado, ou conjunto Povo como corpo político integral, por outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentar de corpos necessitados e excluídos; no primeiro caso, uma inclusão que se pretende sem restos, no segundo, uma exclusão que se sabe sem esperança; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a coutada do bando (...) de miseráveis, de oprimidos, de vencidos.” (AGAMBEN, 2011, p. 32).

O poema procura também exorcismar esse conceito, evidenciando a cisão, livrando-o de uma concepção restrita e nociva que não atenta para o modo como este pode ser mobilizado em detrimento da dignificação humana. A noção simplória do povo como aqueles a quem se dirige a compaixão – por serem inferiores, vítimas de injustiças sociais – é também desconstruída, já que muitos intentam, sempre, estar “em cima do mesmo povo”. Sena expulsa, mais uma vez, a sombra que se interpõe à percepção de uma ambiguidade inerente à condição humana, liberta do engano valorativo que se faz desse conceito quando utilizado como instrumento de manutenção das exclusões ou até mesmo para a implantação de políticas mais cruéis, como nos estados totalitários.

Sena expõe essas contradições e aponta uma função deste conceito, que é cooptar pessoas para colocarem suas vidas em risco em nome da perpetuação do poder hegemônico que beneficia apenas uma parte pequena das pessoas que constituem ou deveriam constituir esse “povo”. O “povo-povo” (formulação usada mais tarde, em uma carta a Cattaneo) não sonha com impérios. A questão não é a tentativa de eliminação dessa cisão, de negação dessa ambiguidade, mas a compreensão dela, da existência da fratura biopolítica, dentro da qual se pode, com a consciência necessária, transpassar linhas de fuga, agir em transformação, ou, como coloca Hannah Arendt, fazer nascer o novo. Quanto ao pensamento da filósofa a esse respeito, Kurt Sontheimer esclarece: “A lembrança refletida levou-a à certeza de que o homem pode agir e sempre começar de novo, de que ele não precisa ser a marionete de um destino situado fora do seu ser” (SONTHEIMER, 2018, p. 11). Existe a demanda em lidar com essa ruptura para que as situações políticas de violência se amenizem, para a construção de uma memória poética, por meio da revisão da memória coletiva. Nesse sentido, Margarida Calafate atenta sobre a precariedade e a potência da poesia:

A memória poética é em si mesma, pelas precariedades que a compõem, o limiar de uma memória que aspira à projeção de uma memória plural, não ainda pública mas já subtraída à singularidade intransponível de um eu enclausurado e mudo. Assim, enquanto lírica, a memória poética situa-se numa posição limítrofe, dir-se-á, de uma memória política. Uma memória individual que se abre à partilha aspirando deste modo a uma memória plural e tornando-se assim patrimônio ou memorial de um tempo escoado mas que continua a marcar, como uma cicatriz, o presente. (CALAFATE, 2011, p. 25-26).

Sena, dentro de sua competência de intelectual, poeta, professor, enfrenta justamente as corrupções éticas, responde aos problemas que claramente o mundo coloca diante de si, resiste, dá ao mundo a sua palavra em réplica, bate de frente com aquilo que se lhe contrapõe e que, sobretudo, avilta a digna liberdade que tanto defende. A grandiosidade reside nisto: não

se rebaixar<sup>79</sup> e não rebaixar a poesia às constrações morais. Por mais limitado que seja o resultado desse empenho (não apenas estético, mas ético e cultural), por mais que se faça para dificultar o acesso à literatura, enfraquecê-la, controlá-la e censurá-la, os textos se dão à performance da recepção, publicam-se sempre numa iminência contestadora e libertadora, e, desse modo, o poeta faz jus à “honra de estar vivo, por muito que às vezes doa”. Essa honra passa também pela transgressão da própria agonia, pela vivência genuína e dialética das contradições, ancorada em ironia: “A autêntica atividade poética, porém, empenhada em transformar e realizar em si própria o mundo, tem o direito de rir-se da sua própria situação precária e triste. (...) A poesia vive-se e suporta-se” (SENA, 1984a, p. 42-43). Sena esclarece que a responsabilidade do poeta se deve a que, “sem expressão, a consciência humana não existe ou não é comunicável” (Idem, 2013b, p. 75). Nesse sentido, ao escritor, “por especialização individual, é dado manifestar estados de consciência e vivência, tanto mais essa responsabilidade se apura, num mundo [que] perdeu toda a noção pública de pudor<sup>80</sup>, de decência, e de verdade” (Ibidem, p. 75).

Tal postura não se daria sem a responsabilidade que a consciência sobre o ofício de poeta impõe, sem uma visão genuinamente curiosa diante da pluralidade do mundo. A cisão geralmente exercida por muitos intelectuais em relação ao povo, o “povo-povo”, do qual, na realidade, eles não deveriam se separar, reflete no modo como se abordam as questões políticas e sociais nas obras literárias e na cultura portuguesas, pois muitos dos ditos homens cultos, os literatos – ou, em termos senianos, “a literocambada” (RÉGIO; SENNA, 1986) –, não têm conhecimento de como as pessoas em geral pensam e falam. Nesse sentido, o prosaísmo esconjurante, que tem seu cume do livro de 72, é emblemático no exercício dialógico como veremos a seguir.

## 1.6 Abalos exorcísticos

Sena confronta o conservadorismo<sup>81</sup> no contexto literário português, por meio não só de conteúdos abordados, mas também de estratégias de linguagem recorrentes e seus efeitos

---

<sup>79</sup> Como vimos, esse rebaixamento é figurado na poesia seniana, muitas vezes, como se vê nos poemas da terceira parte de *Coroa da Terra*, por meio da imagem do homem que se ajoelha diante de Deus, que se diminui diante de si mesmo.

<sup>80</sup> Evidentemente, aqui, o pudor não tem a ver com o sujeito descumprir uma moralidade fixada, mas justamente com o despudor ético dessa moralidade, e a literatura, por isso, deve sempre atuar como “instrumento para uma visão trágica e profunda das ambiguidades do destino humano” (SENA, 2013b, p. 73).

<sup>81</sup> No capítulo segundo, os exorcismos eróticos são atuações da palavra poética que liberam o corpo das restrições religiosas que reprimem o amor (carnal e afetivo), numa performance de dupla liberação: do corpo ao uso dos prazeres, e da linguagem ao uso dos corpos, cuja liberdade parece ser inseparável do livre pensar. A ideia de ética será relacionada também ao amor pelo conhecimento e pela humanidade, sobre os quais o autor também reflete, uma fidelidade a si (não a deuses, igrejas, religiões), uma coragem – libertadora – da verdade.

possíveis da recepção dos textos, efeitos encenados e operados dentro na obra de Jorge de Sena, sobretudo e mais claramente em *Exorcismos*. Os esconjuros também incidem sobre a poesia mesma, liberando-a à verdade, ao livre trânsito de ideias, sentidos, formas, imagens, sensações, reivindicações, dúvidas, desassossegos. Essa liberdade, sempre fielmente perseguida por Sena, reflete em sua expressão poética. Se o discurso religioso se presta a camuflar os interditos por ele mesmo engendrados, o *ethos* exorcístico do poeta lhe impõe atitudes cada vez mais veementes e diretas.

Questionado sobre a característica primordial como poeta, ele responde ser “o gosto em misturar diferentes níveis de linguagem” (SENA, 2013b, p. 271). A discursividade que marca os textos do final da década de 60 em diante consolida a imagem de poeta exorcista, faz parte do método de sua reeducação subversiva. O livro de 72 é uma virada na obra seniana, como ele mesmo várias vezes acentua. Por isso chega mesmo a pedir que Carlo Vittorio Cattaneo espere pela chegada do volume *Exorcismos* enviado de presente à Itália, para que o amigo e tradutor tivesse acesso a este antes de finalizar a antologia *Esorcismi*, cujo título comprova a relevância desse livro na culminância libertadora e no conjunto da obra de Jorge de Sena. A antologia das traduções italianas rende ao escritor o prêmio Etna-Taormina pelo conjunto da obra, e acaba se configurando como um momento feliz e purgativo de reconhecimento da grandeza de seus escritos poéticos. O “elefante ‘exorcístico’” (CATTANEO; SENNA, 2013a, p. 429) dá visibilidade às cismas<sup>82</sup> de Jorge de Sena, causa o abalo “cístico” necessário à despossessão moral disseminada por suas palavras. Sobre a dinâmica de sua composição poética no período de feitura de desse livro, ele declara:

penso que a minha poesia atualmente uma expressão mais direta, mais aberta, que não tinha há vinte ou trinta anos. Mas nunca tive a intenção de escrever uma poesia “literária”, antes pelo contrário; houve também, anteriormente, uma linguagem violenta na minha poesia; diria que sempre quis ultrapassar as barreiras semânticas e linguísticas. Daí as minhas relações com a crítica, em Portugal e no Brasil, terem sido sempre tensas. Nestes dois países não se ganha nada procurando caminhos novos para a poesia e a crítica encontra-se a um nível muito baixo, coisa de que não tenho a culpa. (SENA, 2013b, p. 272).

Fundamental é entender que, dada a circunstancialidade que permeia a poética testemunhal, *Exorcismos* não vem à luz de maneira programática, artificiosa. Não poderia ser de outra maneira. A abertura expectante do poeta não dá lugar a um norteamo que restrinja

---

<sup>82</sup> O poeta brasileiro contemporâneo, Jacyntho Lins Brandão, escreve um soneto exemplar sobre a potência esconjurante da poesia de converter as cismas em pequenas doses de versos: “estes sonetos são meu exorcismo / meu exercício de matar a forma / que inconformada sempre vem informa / o nada dito que em meu verso cismo / se é em cismar à noite nos abismos // sozinho e o verso em si não se reforma / meu exorcismo: só seguir a norma / de forma própria a esses cataclismos // por que não cismo em liberar o verso / em seu reverso conduzi-lo anverso / quebrando as normas dessas velhas práticas? // é que escrevendo versos só converso / com formas nada próprias a um converso / que se exorciza em doses homeopáticas.” (BRANDÃO, 2020, p. 21).

os estímulos casuais prolíficos à poesia. “*Exorcismos* são a declaração de como me estou cagando para todos e o país também, na medida em que persista, governo ou oposição, sendo o que o Salazar criou, na sucessão do miguelismo, o bando de capados (= castrados), que é” (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 175). Além disso, o livro deixa ainda mais evidente seu o “anticristianismo cada vez mais violento e agressivo” (Ibidem, p. 175). Tematicamente, o livro de 72

junta poemas sobre a vida, a morte, o amor, quer dizer os grandes temas. Mas são também poemas escritos durante as minhas viagens, poemas sobre um Portugal visto por um estrangeiro que não é o que se chama normalmente um estrangeiro: por um pseudo-estrangeiro que ganhou distância crítica em relação a um país que, ao contrário do que aconteceu comigo, nunca saiu para fora de “si próprio”. (SENA, 2013b, p. 271).

Saindo de si mesmo sem buscar se evadir da realidade por meio da linguagem, Sena impõe sua força emancipadora, atua com o máximo de clareza, devido à urgência cada vez intensa de propiciar ao público uma recuperação expressiva, política, erótica. O que faz a unidade é o acaso coligido a critérios do poeta com fins de publicação, tendo como base de organização as afinidades eleitas ou percebidas pelo escritor. Sena explicita a liberdade fundamental de sua postura poética nesse sentido, “precisamente desobedecendo à velha ideia de ‘compor’ um livro” (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 166). Por isso, a unidade, um volume de poemas

não a tem ou deixa de ter, porque o critério (esteticista, de poesia encomendada a nós mesmos) não lhe é aplicável. Na verdade, só pode aplicar-se a poetas que tenham apenas uma “voz” (e são portanto, ainda que amadurecendo, sempre iguais a si mesmos, tal como comodamente desejamos que toda a gente seja, para não termos de repensar as coisas), ou a poetas que funcionem “à antiga”, projetando um conjunto de poemas que depois enchem com o número de poemas conveniente à graciosa unidade.... (...) os meus livros foram e são “diários poéticos eventuais”, formados por poemas de várias ocasiões e orientações que, por isso mesmo, eu sempre organizei, ou quase sempre, em “partes”, para dar-lhes a coerência de diversas linhas fundamentais em que mais se inserem. (Ibidem, p. 166-167).

A abertura estética a uma espécie de “meta-prosa<sup>83</sup>” (Ibidem, p. 16) confere mais fluidez e maior volume aos livramentos poéticos senianos. Em carta a Carlo Vittorio Cattaneo ele reitera essa disposição poética:

---

<sup>83</sup> Vejamos a continuidade desse excerto, para aprofundamento a respeito do que pensa Sena sobre a noção de unidade de um livro: “Mantendo estruturas de “verso”, eu desejo que ele seja tão ‘meta-prosa’ quanto possível – e isso V. encontra, de uma maneira ou de outra, desde os meus primeiros livros. Se não o encontrava tão abertamente é por duas razões: primeiro, porque a segurança adquirida de uma posição de ‘trunfo’ (apesar do ranger de dentes das vestais críticas de todas as cores) me autorizou a mandar tudo à fava; segundo, porque certa liberação do que se imprime em Portugal, e também o fato de não se atreverem, pela primeira razão, a pôr-me uma rolha (pelo menos por enquanto), me permite imprimir antes totalmente impossíveis (...). Mas repare V., por exemplo, que, desde sempre, muita atmosfera erótica de poemas meus não era menos audaciosa do que o sejam, agora, afirmações mais explícitas – o que se patenteia no erotismo de poemas de agora, extremamente francos de uma maneira totalmente metafórica ou indireta”. (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 165-166).

busco uma expressão “prosaica” e desordenada, aparentemente direta ainda que carregada de alusões (que aliás foi sempre a minha desde o princípio, ou uma das minhas, e que chocou muita gente em *Arte de Música*<sup>84</sup> e o Oscar Lopes, na crítica no livro, entendeu e explicou). Sem prejuízo de seguir outra linha, a de uma poesia menos culturalmente refinada – mas os temas, os motivos e as sugestões podem ser os mesmos numa linha e na outra. *Exorcismos*, creio que é capital para isto se ver. (Ibidem, p. 117).

A liberdade discursiva, somada à potência de experimentação de linguagem, concentra-se de modo efusivo nos textos do seu Exorcismo Maior, cujo título é que dá contornos precisos, logo de cara, a essa autoimagem, a qual é reforçada na nota de abertura, como vimos, e na operação libertária engendrada pelos poemas (dentre os quais, no entanto, não há nenhum que traga a palavra “exorcismo” ou derivadas).

A discursividade provocativa e urgente ocupa grande espaço em *Exorcismos*, com críticas ao uso da ideia de liberdade enquanto um dispositivo de poder, de manutenção da supressão da vida. Em “Aldeia dos macacos”, critica-se ferrenhamente o sentido ambíguo de liberdade, sua faceta assassina, usada como arma para dissuadir a juventude a desperdiçar a vida no achar que a desfrutam.

Como a macacos na jaula os velhos deste mundo  
matam de liberdade a grades lentas  
quanto de jovens cresce para a vida.  
Mundo sem Deuses – máquinas e coisas  
que rápidas se gastam - sem mais nada  
além de velhos e mulheres sem sexo

---

<sup>84</sup> Sena pondera que a unidade formal de *As Evidências* ou de ideias centrais dos outros dois livros se fundamentam na liberdade de experimentar a forma soneto de uma maneira subversiva o erotismo e de ler as obras plásticas ou musicais de maneira livre e inovadora: “*As Evidências*, por tratar-se de um ‘poema em 21 sonetos’, ou de *Metamorfoses* ou *Arte de Música*, por serem conjuntos unidos pela mesma ideia central de Arte ou Música (mas em que os poemas são muito diferentes uns dos outros, se a gente não se deixar levar pela unidade do amplo tema central que o não é)” (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 165-166).

Os poemas de *Arte de Música* e *Metamorfoses* operam eliciações interpretativas, que empregam não apenas descrições sonoras ou plásticas, mas pensamentos a partir da audição e da visualização atenta reflexiva de tais obras. De *Arte de Música* destacamos: “‘La cathédrale Englutit’, de Debussy”; “‘Missa solene, Op.123, de Beethoven’”; “‘Má Vlat’, de Smetana”, que traz o provocativo verso: “Pois de nós mesmos – porcos – não brotam pátrias puras” (SENA, 1978b, p. 199); “‘Romeu e Julieta’, de Tchaikowsky, que expurga do amor o “horror de ser-se e de não ser-se dois” (Ibidem, p. 201); “‘Ouvindo o ‘Sócrates’ de Satie’”; e “‘Boris Gudunov’”, que retoma a noção de catarse aristotélica, análoga ao exorcismo poético: “Mas com poesia (de Pushkin) e música tudo isto / é só tragédia cénica - e a tragédia como / Aristóteles disse e é sabido / purga. E certo que não sabemos / muito bem de quê.” (Ibidem, p. 200).

De *Metamorfoses*, é um exorcismo poético exemplar “Cabecinha romana de Milreu”, escrito em Araraquara, em 12 de janeiro de 63: “Esta cabeça evanescente e aguda, / tão doce no seu ar decapitado, / do Império portentoso nada tem: / nos seus olhos vazios não se cruzam línguas, / na sua boca as legiões não marcham, / na curva do nariz não há os povos / que foram massacrados e traídos. / É uma doçura que contempla a vida, / sabendo como, se possível, deve / ao pensamento dar certa loucura, / perdendo um pouco, e por instantes só, / a firme frieza da razão tranquila. / É uma virtude sonhadora: o escravo / que a possuía às horas da tristeza / de haver um corpo, a penetrou jamais / além de onde atingia; e quanto ao esposo, se acaso a fecundou, não pensou nunca / em desviar sobre el’ tão longo olhar. / Viveu, morreu, entre colunas, homens, / prados e rios, sombras e colheitas, / e teatros e vindimas, como deusa. / Apenas o não era: o vasto império / que os deuses todos tornou seus, não tinha / um rosto para os deuses. E os humanos, / para que os deuses fossem, emprestavam / o próprio rosto que perdiam. Esta / cabeça evanescente resistiu: / nem deusa nem mulher, apenas ciência / de que nada nos livra de nós mesmos.” (Ibidem, p. 71).

ou espíritos invisos e sem corpo ou sangue,  
o que deseje a carne é o mais que inveja e teme  
(no despertar em que o prazer se busca  
de insaciáveis gozos de saber-se  
Como os corpos se fazem uns nos outros,  
não para fazer outros a não ser no acaso).  
De liberdade só podiam já matar  
a juventude em excesso que os afoga em vida.  
E matam-na: com drogas e com música,  
E um derivar na terra, até gastar-se tem lixo  
a beleza, a inocência, a malícia do prazer disperso  
que a morte em guerras fúteis não destrói bastante.  
Na infância senil de um mundo que se amplia  
em Cristos de sub-sexo e metal podre,  
a liberdade é dada como jaula porca,  
para matar de vez. De tudo tem escapado  
para morrer na morte que lhe davam pronta  
com flores de herói e pílulas domésticas,  
a juventude. Desta vez, não escapa.  
Diante da jaula e rindo os velhos se masturbam  
no sem dos deuses de saber que a matam.  
E os macacos dançam, sentam-se no chão,  
em cópulas variadas se rebolam  
– julgando que nas grades quem está preso é o resto.  
(SENA, 1978c, p. 144-145).

É premente a tensão entre homem e animal, o comportamento corporalmente livre do macaco em contraposição ao enfraquecimento da liberdade humana. Não apenas tal tensão é explorada, mas também aquela entre a velhice e a juventude<sup>85</sup>. A profusão de “velhos e mulheres sem sexo”, “em Cristos de sub-sexo e metal podre”, o temor à carne: a repressão sexual é claramente associada ao Cristianismo (questão erótica a que nos dedicamos no segundo capítulo desta tese). A violência moral imprime na reatividade seniana uma violência precisa das palavras. Repare-se que a excitação dos velhos vem da consciência de que conseguem minar a vida que cresce nos jovens. A noção de liberdade contém armadilhas que podem aprisionar, reter ou minuar a dignidade do homem, sua capacidade de se reconhecer enquanto ser que pode abrir caminho ao cultivo de si, um ser emancipado que esteja em constante vigilância para manter, à máxima medida, as condições para o desenvolvimento de suas potencialidades, no labor da conquista incessante de um espaço no mundo em que a autonomia individual e a ética possam ser prezadas e postas em prática.

Acentuando-se o cinismo e a crueldade que envolvem tal noção de liberdade como dispositivo de controle que abala os corpos (poder que assassina pelo engano do excesso e do vício forçados de desprendimento e libertação, por meio da difusão de hábitos degradantes do corpo, como a apologia ao prazer desmedido e inconsciente), é figurada a imagem dos velhos

---

<sup>85</sup> As fases da vida humana, em que se diferem, certamente, as potências físicas, a virilidade do corpo, são frequentemente abordadas nos poemas do escritor português, sobretudo quanto à disposição física sexual, como veremos no segundo capítulo.

que gozam ao verem o enfraquecer que promovem ostensivamente nos jovens, por meio tanto da manutenção de valores morais castradores quanto através da subversão de valores que, à primeira vista, envolvem atos primordialmente positivos, como a liberdade, “dada como jaula porca, / para matar de vez”. A letalidade da hipocrisia moral lateja entre as mãos da velhice vil. É preciso então um combate constante contra as estratégias de controle que matam a juventude “de liberdade a grades lentas”. Longe de se render a “maniqueísmos simplistas”, pois há em tudo uma ambiguidade, Sena reconhece e denuncia a negatividade do conceito de liberdade, uma negatividade escusa.

A própria busca pela liberdade enquanto uma abertura do sujeito ao mundo pode trair-se, enfraquecer-se ou findar-se em armadilha, como acontece com o protagonista de *O físico prodigioso*, com os jovens de *Sinais de Fogo*, seja na tentativa malograda de fuga dos rapazes à Espanha, seja nas experiências eróticas vivenciadas pelo protagonista Jorge. Por isso, na obra seniana, a liberdade enquanto um domínio amplo no qual convergem diversas linhas de vida é desde sempre presente<sup>86</sup> e pressupõe questionamentos e negações de valores vigentes. Concomitantemente sedutora, necessária e perigosa, a liberdade demanda do homem as forças da paciência, da resistência e do discernimento. O primeiro de uma série de epigramas que abrem a primeira parte de *Exorcismos* vem a confrontar uma noção simplória da liberdade: “De que tristeza me farei liberto, / se a liberdade me traiçoa em tudo?” (SENA, 1978c, p. 123). O caráter negativo, limitador, traiçoeiro – que causa inquietude e tristeza – é formulado como pergunta, recurso de linguagem comum no espaço literário seniano para interpelar provocativamente o leitor, para performar dúvidas e desassossegos de várias ordens, inerentes à vida, que adentram sua poesia e nela se transmutam.

A ideia de revolução como meio de libertação – outro conceito visto como exclusivamente positivo – é relativizada, desmascarada. Lemos abaixo, da coletânea *Exorcismos*, “Os últimos revolucionários”. Percebemos, mais uma vez, a agressividade discursiva propícia à potência dialógica e a tentativa de desmascarar o perigo e o aviltamento que *possui* essa potencialidade política.

Neste vil mundo que nos coube em sorte  
por culpa dos avós e de nós mesmos  
tão ocupados em desculpas de salvá-lo,  
há uma diferença de revoluções.  
Alguns sofrem do estômago, escrevem versos,  
Outros reúnem-se à semana discutindo  
o evangelho da semana; outros agitam-se  
na paz da consciência que adquirem

---

<sup>86</sup> “Liberdade” (datado de 25/02/1942), por exemplo, é o título do poema inaugural de *Visão Perpétua* (volume em que Mécia de Sena recolhe e organiza, por ordem cronológica, poemas deixados inéditos pelo poeta).

com agitar-se em benefícios e protestos;  
 outros param com as costas na cadeia,  
 para que haja protestos. Há também  
 revoluções, umas a sério, que se acabam  
 em compromissos, e outras a fingir,  
 que não acabam nem começam. Mas são raros  
 os que não morrem de úlcera ou de pancada a mais,  
 e contra quem agências e computadores  
 se mobilizam de sabê-los numa selva  
 tentando que os campônios se revoltam.  
 Os campônios não se revoltam. E eles  
 São caçados, fuzilados, retratados  
 em forma de cadáver semi-nu,  
 a quem cortam depois cabeça, mãos,  
 ou dedos só (numa ânsia de castrá-los  
 mesmo depois de mortos) e o comércio  
 transforma-os logo num cartaz romântico  
 para quarto de jovens que ainda sonhem  
 com rebeldias antes de se empregarem  
 no assassinar pontual da sua humanidade  
 e da dos outros, dia a dia, ao mês,  
 com seguro social e descontando  
 para a reforma na velhice idiota.  
 Ó mundo pulha e pilha que de mortos vive!  
 (SENA, 1978c, p. 145-146).

Nos primeiros versos, a voz poética afirma uma responsabilização coletiva, a “culpa dos avós e de nós mesmos”, pelas ações e condições vis que determinam o valor da vida dos grupos humanos diferentes e o valor que se dá a atitudes que se querem ou se dizem revolucionárias. A ocupação em “desculpas de salvar o mundo” se associa ao uso da moralidade como um subterfúgio de autoengano, que compreende várias estratégias usadas para que “a paz na consciência” seja atingida, como, por exemplo, o agrupamento de pessoas por crenças religiosas ou afinidades políticas, os quais muitas vezes são utilizados como artifícios para se convencerem de que, por meio deles, para além de si, agem em benefício de um todo. Na intenção de se promoverem revoluções, muitos morrem, são torturados, sofrem com perseguições, como os que se dedicam a mobilizar o povo a se revoltar contra o poder hegemônico na busca de transformações sociopolíticas que alterem para melhor as possibilidades de vida livre e digna. Essa inércia do povo, dos campônios que não se revoltam, denota aqui o conceito de povo enquanto a classe “excluída da política” (AGAMBEN, 2011b, p. 31). E mesmo que a sério ou apenas fingindo existir ou terem existido, as revoluções, frequentemente, acarretam em morte “de úlcera ou de pancada mais”.

É muito interessante ver como Jorge de Sena expõe subterfúgios que muitos governos utilizavam para a perseguição ideológica durante a Guerra Fria (os aparatos de inteligência e tecnológicos, “agências e computadores”, hoje bastante aperfeiçoados e igualmente usados para os mesmos fins, provocando estragos políticos, como os que ocorreram no Brasil com a

disseminação massiva de notícias falsas que ajudaram a eleger Bolsonaro e a sustentar seu governo antidemocrático, de 2019 a 2022). No momento de feitura desse poema, Jorge de Sena morava num dos países protagonistas do conflito, os Estados Unidos. Aqueles que se encontram na “selva”, buscando mobilizar as camadas populares a se revoltarem contra o sistema, a formarem um corpo político coeso estabelecido, intentando uma melhoria de vida, são também “caçados, fuzilados”. Aqui é evidente a noção de vida nua, exposta por Agamben, nesses corpos matáveis. O ultraje do cadáver desses últimos revolucionários evidencia essa mesma sanha de sangue e de morte que instiga a “roer um osso, humano se possível”<sup>87</sup>, esse “sonho português de sobrevivência”. A grande inversão corrupta que acontece é o uso desses revolucionários enquanto heróis que, assassinados pelo sistema, são por ele mesmo absorvidos e transformados em mercadoria. Ocorre a mercantilização do símbolo de liberdade, no caso, Che Guevara, como fica esclarecido na nota que Jorge de Sena faz a esse poema no volume em que é publicado, contando ter sido solicitada a sua escrita em homenagem a essa figura histórica.

Fica nítido (semelhante ao poema “Aldeia dos macacos”) o uso do conceito de liberdade, estampado agora simbolicamente no cartaz de uma figura subversiva, como um meio de dissolver a perspectiva do que de fato é ser livre, de esvaziar a liberdade, e o sentido de uma revolução política, iludindo a juventude de que a tem ou de que pode conquistá-la, quando, de fato, tem-se a vida absorvida no anular de si própria, vendendo-se ao trabalho, que não supre mais que a sobrevivência. Não livres da necessidade, o povo é entendido, erroneamente, como conjunto excluído politicamente, fadado ao infortúnio, constituído de sujeitos apolíticos.

Hannah Arendt, em *Liberdade para ser livre*, defende a emancipação política como uma condição para liberdade em sentido mais amplo. A libertação é a superação da opressão institucionalizada pelo Estado, mas, por si só, não é suficiente: “Liberdades no sentido dos direitos civis resultam da libertação, mas não são de modo algum o conteúdo real da liberdade, cuja essência é a admissão no âmbito público e a participação nos assuntos públicos” (ARENDR, 2018, p. 13).

A consciência política e a liberdade não são atingidas meramente por meio da libertação política, como aponta Hannah Arendt, e a humanidade assassina perpetua mesmo em regimes democráticos. A democracia (mesmo sendo, como expõe Jorge de Sena, a melhor forma de organização política possível) não implica em que os sujeitos sejam, de fato, sujeitos

---

<sup>87</sup> Trecho do poema “Os ossos do imperador e outros mais”.

políticos, que participem conscientemente das decisões e possam também desenvolver suas potencialidades, livres de se concentrarem apenas em suprir as necessidades básicas pelas quais a maioria vende seu tempo a trabalhar. E como se não bastasse, são ainda manipulados a gastarem tempo e dinheiro em coisas inúteis, à espera da “velhice idiota”. O mundo vive da morte, seja literalmente, da morte daqueles que são considerados vidas matáveis, seja na concepção metafórica de que estão mortos aqueles que vivem na anulação de si próprios.

“Em des-louvor da velhice” destitui a interpretação desta como uma fase louvável da vida por si só. Assim como os conceitos de liberdade, povo, revolução, a velhice é exorcizada de uma perspectiva unívoca e exclusivamente positiva. Este exorcismo poético é uma espécie de deslouvre irônico:

Para viver-se longamente ou se é de ferro,  
ou vendo um velho penso: quanta gente  
assassinou, envenenou, pisou ou destruiu?  
Quantas vidas desfeitas há nessa memória  
que já se esquece calma pela paz da morte?  
Bandidos os humanos, quem não sobrevive  
à custa de outras vidas? Quanto sangue,  
quanta bondade, quanto de inocência  
não devorou feroz e com rosnidos  
que são agora as rugas venerandas  
e aquele encanto de uma pele trilhada  
por azuis róseas pequeninas veias?  
Mesmo essa pele quantas vezes não  
foi que a largou esfolada no entre pedras,  
como a serpente que se despe e passa?  
Ou se é de ferro. Ou criminoso antigo  
que a si se perdoou do mal que fez  
e aos outros perdoou que tenham sido as vítimas.  
(SENA, 1978c, p. 142).

O anacoluto<sup>88</sup> inicial irrompe a indignação do sujeito poético. Espera-se que se conclua a oração sindética alternativa, iniciada pelo conectivo “ou” do primeiro verso, mas ocorre a intercalação de diversas perguntas no decorrer do poema, até que se conclui a ideia inicial com a única afirmação literal de todo o texto, nos últimos três versos. Os questionamentos do sujeito poético não são meras perguntas, suposições a respeito desse velho que é observado, são não simplesmente elucubrações, mas denúncias assertivas, indignadas. O velho aqui figurado é um velho assassino. Geralmente, é bem visto na sociedade um respeito à velhice e, dependendo, até mesmo um louvor. Isso acontece a soldados reformados, assassinos oficiais do Estado<sup>89</sup>. A imagem daquele que se arrasta pelo

<sup>88</sup> Sena afirma seu gosto por anacolutos numa carta a Cattaneo (Ver: CATTANEO; SENA, 2013a, p. 562).

<sup>89</sup> Exemplos são os militares brasileiros que participaram da Ditadura Militar ou que compartilham dos ideias fascistas que a sustentaram. Alguns deles, inclusive, participaram da tentativa de golpe de 8 de janeiro de 2023, quando grupos financiados de apoiadores do ex-presidente derrotado nas eleições de 2022 depredaram prédios das instituições, cometendo diversos crimes.

chão e esfola a pele nas pedras à procura de uma vítima, feito uma serpente, remete claramente à cena de um soldado<sup>90</sup> se arrastando no chão, espreitando a morte alheia. O falso encanto da pele enrugada, decorrente de um estágio da vida em que supostamente se atingiria uma sabedoria de vivência adquirida, digna de respeito, dificulta o discernimento de que não se devem render préstimos a alguém, por idoso ou vivido que seja, sem considerar antes a sua conduta, se criminoso, cúmplice, ou assassino.

Essa quebra sintática dá também um efeito ao leitor de perder o fôlego em meio a tanta vilania, em meio a tanto veneno e destruição, com as intercalações de questionamentos que não cessam até o fim, gerando uma expectativa da continuidade de sentido. Provoca-se essa suspensão do leitor, que também deve resistir a toda a maldade até chegar o fim do poema e conhecer a conclusão do raciocínio. As orações coordenadas sindéticas alternativas, que costumam aparecer agregadas para apresentar opções entre outras existentes, não funcionam de modo usual nesse caso, pois, para escapar à canalhice – vivendo no mundo onde os assassinos são enaltecidos como heróis e não sendo um deles –, é preciso resistir, mesmo e como tudo, a corroer-se com o tempo. Porém de ferro, dura e lentamente, pois, eticamente, não há alternativa. Sena evidencia, assim, a corrupção não só dos homens, ou dos homens velhos, mas também do conceito de velhice, e o exorciza de um enaltecimento incondicional, feito com base em subversões valorativas eticamente negativas, as quais influem nas atitudes de aceitação coletiva da vileza humana (“Bandidos humanos, quem não sobrevive a custa de outras vidas?”).

A agressividade não é uma novidade na poesia seniana, mas, nesses poemas, vai “direto ao alvo, sem entrelinhas” (SENA, 1978c, p. 16); é uma resposta, na medida do possível – ou seja, dentro da atuação da linguagem – igualmente agressiva às políticas que não poupam de meios violentos para debilitar a mente e o corpo dos sujeitos, colocando em jogo suas vidas. Portanto, a linguagem deve também ir direto ao ponto, com a dureza necessária para que a verdade seja tão claramente exposta a ponto de se instigar a duvidar das verdades forjadas que sustentam essas situações em que a vida humana é diminuída. Os exorcismos políticos libertários se impõem com a força combativa do discurso para negar a corrupção valorativa das ideias de revolução e liberdade. Mais adiante, leremos outros esconjuros políticos relacionados à peregrinação de Jorge de Sena pelos *loca infecta*.

---

<sup>90</sup> “O soldado morto” de Sophia Mello Breyner Andresen, usa o termo “possessão”, que nos remete à maldade incorporada no uso desses homens como instrumento político de manobras assassinas e na licença institucional dada a eles para torturar, abusar, executar: “Tem as duas mãos côncavas ainda / De possessão, de impulso, de promessa” (ANDRESEN, 2018a, p. 129).

Escrito em setembro de 1972 (menos de um ano depois de “Aldeia dos macacos” e inserido na seção “Poemas políticos e afins” de *40 anos de servidão*), outro poema discursivo em que Sena, mais uma vez, expõe sua veia exorcística é “Entre os que vivem de contentes”. Nesse amargo e agressivo poema, no qual Sena reflete sobre a condição de poeta, mais uma ocorrência da palavra sucede. Ele faz referência explícita a escritores portugueses contemporâneos e a marcas de suas literaturas, como aos amigos Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugênio de Andrade. Na referência a si mesmo, Sena recorre à ideia de “exorcismo”. Vejamos o trecho em que isso ocorre: “Dual, Sophia? Exorcismos eu? / Rondéis, ó Zé? Memórias de outros mundos, Ruy? / A morte silenciosa, Adolfo? / Obscuros domínios, Eugênio? Tudo / em vão grandeza (...)” (SENA, 1979b, p. 177-178). As interrogações aqui, apesar de denotarem um abalo, não põem em xeque tais características das poéticas desses escritores coetâneos seus e não se formulam na expectativa de respostas; tampouco a pergunta “Exorcismos eu?” desvaloriza seu empenho de poeta exorcista. Esta coloca tensões suscitadas pela escrita, mesmo que nela também muitas tensões sejam dispersas. Essa pergunta não chega, inclusive, a ser uma autointerpelação da voz poética, devido à ausência da vírgula que marca os vocativos das outras perguntas, pois não há necessidade de convocar a si mesma a ouvir-se, eximindo-se, na forma do poema, do sinal gráfico da vírgula exigido nessa circunstância gramatical. A não separação gráfica, que causa estranhamento, a leve pausa ausente o aproxima dessa característica de exorcista, como se o substantivo “exorcismos” determinasse o pronome pessoal “eu” – um exorcista, inquieto, amargo, posto que apaixonada e ironicamente vigoroso. Tal pergunta é quase uma exclamação angustiada da voz poética, que se dobra sobre o excesso de si mesma, sobre o excesso nocivo da dúvida<sup>91</sup>, inquietude que nos leva a este epigrama de *Exorcismos*: “O mal de perguntar não tem resposta, / e só incita os uivos dos sepulcros” (SENA, 1978c, p. 123).

---

<sup>91</sup> Entretanto, contraditória como tudo, a dúvida, mesmo que canse, mesmo que doa, é para ele uma espécie de benefício, pois não o paralisa: “Não há nada a que, com infinito respeito, eu não garanta o benefício da dúvida” (SENA, 1984a, p. 15). Toda poética aberta a investigações e experimentações coloca perguntas e respostas, e muitas vezes, perguntas sem respostas. Toda libertação coloca incertezas, embates, negações dos estados vigentes. Na carta a Mécia, datada de 8/3/1945, ele afirma cultivar uma “boa disposição”, uma “vivacidade” que leva sempre consigo: “e assim de certo modo *esconjuro* a terrível sensação de um qualquer desastre próximo e eminente, com que o destino me atemoriza visceralmente o espírito à força de se evidenciar” (SENA, 1982b, p. 34). Na sequência ele afirma: “não acredito em nada, o que é uma digna forma de acreditar em tudo” (Ibidem, p. 34). Essa afirmação lembra a discussão de Nietzsche, em *O Anticristo*, sobre a convicção como um meio e não como um agente subordinador. Aquele que crê numa transcendência divina, o crente, é um meio, um instrumento, não tem autonomia. Quanto a esse ceticismo saudável e grandioso ele afirma: “A fortaleza, a *liberdade* que vem da força e sobreforça do espírito, *prova-se* mediante o ceticismo. Homens de convicção não devem ser levados em conta em nada fundamental referente a valor e desvalor. Convicções são prisões. (...) Ser livre de todo tipo de convicções faz parte da força, *poder* olhar livremente...”. (NIETZSCHE, 2007, p. 65-66).

Por fim, se Sena lança, “entre os que vivem de contentes”, a inquietação de saber da dificuldade de resistência da poesia, é porque não se ilude diante da maldade e da mesquinhez humanas: “a crueldade e a injustiça são terrivelmente universais” (SENA, 2013b, p. 60). O escritor faz essa afirmação na conhecida entrevista a Arnaldo Saraiva, em *O Tempo e o Modo* (1968), e frisa que essa lição não o tornou “cético e conformista”, mas deu-lhe “uma sabedoria e uma amarga prudência nas generalizações e nas particularizações” (Ibidem, p. 60). Eugênio de Andrade salienta igualmente a relevância da poesia enquanto resistência num país como Portugal, “onde a Igreja foi, e é, um dos pilares do fascismo (o outro foi o Exército), impondo uma moral farisaica, inimiga do corpo, do desejo, do prazer” (ANDRADE; SENNA, 1980, p. 336) (três temas polêmicos e centrais na literatura desses dois poetas portugueses). Sena interroga-se sobre a eficácia do gesto da escrita, apesar de não duvidar de sua grandeza em resistir<sup>92</sup>, de sua força de resposta – afinal, “em todas as épocas, se resistiu” (SENA, 2013b, p. 71). A etimologia da palavra “responder” carrega o prefixo “re”, denotando ação contrária (que se volta a algo presente), acrescido a “spondere”, que, nos usos religioso e jurídico, assim como “horkos”, envolve a palavra em promessa, juramento, garantia. A resposta questionadora (e conseqüentemente a noção de responsabilidade) de Jorge de Sena envolve não um agir de acordo com a normatividade instituída, sob os riscos de ser punido, responsabilizado por seus atos, já que os valores que, muitas vezes, fundamentam as imputações jurídicas estão corrompidos e são usados a favor de “pessoas que vivem de uma máquina de poder, que não querem ver alterado o seu *status*” (SENA, 2013a, p. 119), ocasionando em conseqüências injustas aos que se opõem a elas (como é o caso de Jorge de Sena e as perseguições políticas que lhe reviraram a vida).

Dessa forma, a autoimagem de poeta exorcista erigida por Jorge de Sena dá ênfase à sua postura subversiva. Para ele, a liberdade é uma disposição po-ética de sobrevivência. Como princípio, seus esconjuros sustentam um compromisso com a dignidade; enquanto método, uma via especulativa e objetiva do livre pensamento; como efeito, buscam a libertação moral em prol da autonomia humana; como uma impostura, configuram-se necessidades vitais. Gestos vivazes de propulsão esteticamente livradora, politicamente libertadora e eroticamente libertária, os exorcismos são pontos de partida e de chegada (do poeta e, possivelmente, do leitor). Ampliado o terreno de sua peregrinação pela liberdade, a potência eliciativa se volta a um processo subvertedor do enaltecimento patriótico malicioso, operado pelos esconjuros políticos na perseguição de ser-se digno (afinal, “o testemunho vale

---

<sup>92</sup> A noção da poesia como resistência será aprofundada no capítulo 2.

pela *refletida espontaneidade*<sup>93</sup> que apela e apelará sempre a comunhão de todos os inquietos, todos os satisfeitos, todos os que exigem do mundo, para os outros, a generosidade que lhes foi negada” (SENA, 1977a, p. 16).

Os exorcismos políticos, funcionando como subversão do discurso hegemônico, têm desdobramentos éticos e estéticos, fortalecem a poética do testemunho, tal como peculiarmente entendida e empreendida por Jorge de Sena, e atuam em defesa da necessidade de libertação política como uma das condições para a liberdade entendida de maneira mais ampla. A sua relação com a pátria traz à vista elementos biográficos, discussões políticas sobre o fascismo, o autoritarismo e, como já examinamos, a noção de povo. Nesse sentido, muitos textos que denunciam as ilegalidades do Estado, de certa maneira, cobram uma responsabilização histórica sobre suas atrocidades, criticam a violência de Portugal contra seus cidadãos e as políticas de morte que constituem seus empreendimentos imperialistas e colonialistas. Lemos, adiante, mais alguns abalos políticos esconjurantes que fazem tremer os “delicados” (por meio de uma linguagem incisiva que não restringe, como se depreende do que aferimos até agora, às suas composições tardias, mas que nelas fica mais pungente).

### **1.7 Exorcismos políticos: peregrinações por lugares assolados**

Poeta “de olhos abertos para a espiral de tempo<sup>94</sup>” (SENA, 1977, p. 124), Sena assume a liberdade, como foi posto anteriormente, enquanto um valor ético e estético, que reverbera em sua literatura politicamente de forma explícita. O período da vida do escritor coincide quase inteiramente com a vigência em Portugal do mais duradouro regime autoritário da Europa Ocidental no século XX, o Estado Novo de Salazar e Marcello Caetano, de 1933 a 1974. Somado esse tempo à Ditadura Nacional (1926-1933), são 48 anos dos 58 vividos por Sena, que se dedicou à escrita desde 1936, da adolescência até o fim dos seus dias, com seriedade e paixão, apesar das constantes adversidades<sup>95</sup>. Por décadas, antes e durante os exílios, sustentou abertamente posições políticas contrárias ao regime. Em 1945, por exemplo, ainda como oficial miliciano do Exército, assinou documentos de ampla divulgação na

---

<sup>93</sup> Grifo do autor.

<sup>94</sup> Verso do poema “Glória”, de *Coroa da Terra*.

<sup>95</sup> O poeta enfrenta, desde muito jovem, as opressões dos valores rígidos e limitantes arraigados à sociedade portuguesa, à sua família. Nascido em Portugal – país tradicionalmente católico, conservador e marcado por uma história de violência política – filho único, leitor iniciante aos três anos de idade, Sena tem um contato intenso e íntimo com as letras desde a primeira década de sua vida (fato que se deve, em boa parte, à solidão da infância e à presença intelectual e artisticamente estimulante de sua avó materna). Após a passagem frustrada pela Marinha, carreira que fora a do pai e que ele pensava que iria prover materialmente suas necessidades, é impedido pela família de frequentar o curso de Letras, formando-se, então, Engenheiro. Esses fatos biográficos vêm relatados com intensidade (muitas vezes uma amargura, ou um azedume, termo usado por José Régio ao se referir a ele) em muitas cartas, especialmente nas destinadas à sua companheira de vida, Mécia de Sena.

imprensa, contestando Salazar e reivindicando eleições gerais em Portugal; também participou de “movimentações políticas clandestinas” (SENA, 1977, p. 19) contra o governo, e escritos seus foram apontados como subversivos, de acordo com os ideais moralizantes que fundamentavam políticas repressivas, ocasionando em censuras, como o caso do livro *As Evidências* (1955), considerado, além de contestador, pornográfico (SENA, 1977).

Sena foi obrigado pela violência do Estado a deixar seu país de origem, com possibilidade incerta de retorno, pois passa a ser alvo de retaliação política, assim como acontece posteriormente no Brasil. Escrever é arriscar a vida, e esses riscos se lançam na literatura de Sena e colocam em tensão a relação entre liberdade e responsabilidade, tanto na dimensão individual quanto coletiva. As suas manifestações políticas lhe custaram a saída urgente de seu país de origem e, diferentemente de uma escolha de emigração que passe pela livre vontade de sair, no exílio, o cidadão é levado a fazê-lo. Na nota introdutória a *Exorcismos*<sup>96</sup>, Sena pondera sobre essa condição de expatriado: “Viver exilado não é o mesmo que viajar, a não ser para quem considere, do canto de sua aldeia, que todo o resto do mundo está em viagem só porque não vive ali mesmo” (SENA, 1978c, p. 115). Para dizer livremente o que queria e devia dizer, para exercer seu ofício de “criatura escriturante” (Ibidem, p.115), o poeta torna-se duplamente expatriado.

Sabe-se que, em 1959, devido, sobretudo, ao seu envolvimento na Revolta da Sé, uma tentativa frustrada de golpe contra o regime, Jorge de Sena fica sob o risco iminente de ser preso pela PIDE e levado ao campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Assim, aproveita-se de um convite para ser professor universitário no Brasil<sup>97</sup>, onde se exila, nesse mesmo ano, deixando o Portugal de Salazar (junto à numerosa família<sup>98</sup>). Em 1965, devido à situação política temerária implantada no Brasil pela Ditadura Militar (1964-1985), muda-se dessa vez para os Estados Unidos, onde escreve e leciona até o ano de sua morte (1978),

---

<sup>96</sup> *Exorcismos* é o primeiro livro em que todos os poemas publicados foram escritos em exílio, seja no Brasil ou nos estados Unidos.

<sup>97</sup> O poeta e diplomata Ribeiro Couto foi quem ajudou o poeta a sair de Portugal com sua família, como conta Jorge de Sena em nota a *Poesia I*.

<sup>98</sup> O primeiro exílio de Jorge de Sena ocorre por necessidade de sobrevivência, não só devido às questões políticas concernentes ao autoritarismo do regime de Salazar, mas também em relação à ineficiência do governo em prover boas condições sociais e oportunidades de trabalho, o que faz com que, como muitos, Sena tenha dificuldades materiais. Em cartas e entrevistas, o escritor discorre sobre como era difícil a vida no país de origem e como no Brasil e nos Estados Unidos ele tem melhores condições financeiras e um amparo institucional para pesquisar e escrever. Além do mais, em Portugal, nunca teve a oportunidade de se dedicar profissionalmente à literatura, como acontece nas Américas, onde foi professor universitário. A partir de 1965, nos Estados Unidos, apesar da constante angústia quanto à situação portuguesa, encontra um ambiente político mais confortável para a atividade intelectual.

sempre ao lado de Mécia de Sena, mulher a quem se deve a organização e a publicação póstuma de seus textos deixados inéditos.

Dessa forma, a vida de Sena por si só alimenta não apenas questões concernentes à linguagem poética, à teoria e à crítica literárias, mas também reflexões quanto ao contexto político do século XX (no qual diversos regimes autoritários causaram atentados terríveis contra a vida, como aconteceu em Portugal e no Brasil), bem como serve a refletir sobre o contexto político contemporâneo, dado o recrudescimento de forças opressoras em diversos países, nos quais, mesmo em governos eleitos democraticamente, como foi o de Jair Messias Bolsonaro no Brasil (2019-2022), reverberam ideias fascistas e estratégias de poder (conhecidas, porém nem sempre reconhecidas, e que nunca deixaram de ser mobilizadas pela Igreja e pelo Estado) que se empenham na precarização da vida. Sena investe na desobstrução das vias da liberdade, implodindo, no caminho (na medida do possível), o peso immobilizador das instituições cerceadoras, como Deus, pátria e família, muito mais homogeneizantes que unificadoras. A repetição do mote “Deus, pátria e família” é um sustentáculo discursivo hipócrita eficiente, pois que politicamente usado para obnubilar atrocidades sociais, contando com o fato de que boa parte da sociedade compartilha da crença em Deus, tem a pátria como fonte da sensação de pertencimento a uma unidade coletiva (e totalmente abstrata) e a família como determinante no condicionamento valorativo e afetivo (num modelo patriarcal, hierárquico, opressor). No decorrer desta tese, continuamos apresentando elementos do *corpus* seniano que se impostam como livramentos do cerceamento moral dessas instituições.

Como muitos perseguidos políticos, Sena foi ameaçado pelas forças do Estado – mesmo nunca tendo sido protagonista de nenhum movimento político ou membro de qualquer partido – por contestar, em suas obras e atitudes, com clareza e vigor (e muitas vezes com amargura e agressividade), normas e comportamentos que sustentam a aceitação coletiva e inconsciente de uma moral da sujeição (pensando em termos nietzschianos, uma moral de rebanho) que visa a uma manutenção dos poderes instituídos.

Sobre ser designado como “poeta político”, encontram-se declarações interessantes de Jorge de Sena em diversas entrevistas. Em 1959, ele afirma: “No fundo, sou um político, na medida em que um poeta pode e deve ser político” (SENA, 1978b, p. 32). Dez anos depois (não em contraste com as colocações anteriormente expostas, como pode parecer à primeira vista), ele afirma ainda:

Nunca fui um poeta político, a não ser se me encararem do ângulo de Sócrates, segundo o qual todo homem é um ser político. É evidente, porém, que tenho uma

funda preocupação quanto ao que se passa no mundo. Na minha opinião, a poesia expressamente política só é feita *por acaso*<sup>99</sup>. Isso não quer dizer que a condene, pois não condeno qualquer forma de expressão<sup>100</sup>. (SENA, 1978b, p. 99).

A própria concepção do poema como um organismo político fundamenta sua postura sempre contundente, sem demagogia ou panfletarismos, enquanto o homem cidadão do mundo e poeta universalista. Vemos que tanto as circunstâncias dos governos autoritários em que viveu (no Brasil e em Portugal) quanto a configuração democrática estadunidense e a redemocratização de Portugal após o 25 de Abril dão origem a importantes exorcismos, expurgando turbulências pessoais, ensaiando desassolamentos, promovendo vexações. Veremos que o pós 25 de Abril gera, nos primeiros momentos, sobretudo, um desgaste emocional que, já no fim da vida do poeta, afeta seu estado de ânimo e a sua produção literária. Não obstante os suspiros de alívio e o revigoramento das perspectivas que se abrem com o fim da ditadura salazarista, Sena nunca assume uma posição acrítica no que concerne ao caráter revolucionário do 25 de Abril e questiona em que medida a libertação política se abre de fato a possibilitar outras liberdades e um melhoramento social.

Quanto a essa lúcida desconfiança, alguns versos senianos ecoam em ensaios de estudiosos, como o refrão (recurso poético não muito utilizado por Sena) de “Cantiga de Maio”: “Liberdade, liberdade / tem cuidado que te matam” (SENA, 1979b, p. 191). O poema consta na nona parte de *40 anos de servidão*<sup>101</sup>, a qual reúne textos de teor político escritos de 1972 a 1977<sup>102</sup>, e é sucedido por “Cantiga de Junho”, cujo refrão ressoa também essa ressalva em dar-se por concretizada tal libertação que, apesar de trazer muitas e grandes consequências positivas, era ainda, naquele momento, um horizonte imprevisto e turvo: “Quem te amar, ó liberdade, / tem de amar com paciência” (SENA, 1979b, p. 194). Ambos os poemas acontecem nos meses que se seguem ao abril de 74 e soam como um alerta quanto à fragilidade da emancipação política, da democracia ressurgente em Portugal com a Revolução dos Cravos. Já pudemos aferir que, para Jorge de Sena, a liberdade irrompe (em si mesma, em

---

<sup>99</sup> Pudemos constatar previamente que o acaso remete a uma concepção seniana que encara o contexto político na poesia como uma presença circunstancial, não como uma intencionalidade programática panfletária, mas na medida em que esse âmbito da vivência humana é constitutivo e interfere na experiência do mundo, suscita pensamentos, sensações, reações, superações que são lançadas num devir dialógico da poesia-testemunho.

<sup>100</sup> Grifo nosso.

<sup>101</sup> Coletânea póstuma de inéditos escritos durante todo o seu percurso literário, idealizada pelo autor, e cuja edição final é organizada por Mécia de Sena, em 1979.

<sup>102</sup> Essa parte do livro, intitulada “Poemas ‘políticos e afins’”, traz diversos textos que questionam a noção de que a liberdade seja um estado político que se instaure de modo sólido e definitivo, abordam a liberdade política e contemplam um período temporal que vai de dois anos antes da Revolução dos Cravos até o fim de 77, ano anterior à morte do poeta.

vários âmbitos da vida) como um problema<sup>103</sup>, pois, como afirma o estudioso Jorge Vaz de Carvalho, esta “não é o relâmpago de um momento, nem a dádiva benevolente de outrem, nem uma conquista definitivamente adquirida” (CARVALHO, 2020, p. 16). Afinal, infringem a liberdade política de Jorge de Sena: sua pátria natal e país que o repatriou.

Figura polêmica não só entre os reacionários fascistas, mas também entre muitos de esquerda, o poeta transpõe amplamente suas vivências nesse âmbito para além da sua condição de duplo, ou melhor, de triplo exilado (sendo o exílio moral o impulsionador dos outros dois). A oposição política de Jorge de Sena não se restringe a uma bipolaridade entre esquerda e direita<sup>104</sup>, tal como geralmente esta é entendida. É “na medida em que a poesia corresponde a um uso não-instrumental da linguagem que ela é anti-ideológica<sup>105</sup> e não ideológica” (LOPES, 2012, p. 70). Relembrando que Sena afirma seu cuidado em não se render a “maniqueísmos simplistas” que busquem uma síntese dialética resolutive. Essa resposta é “aquilo que no poema se não deixa absorver pela significância” (Ibidem, p. 72). Os exorcismos políticos resgatam dessa polaridade empobrecedora, das limitações gerais dos embates ideológicos. A poesia, em sua errância, deve resistir à ideologia: “Não uma anti-ideologia presa da lógica dialética da superação do conflito numa nova unidade, mas uma afirmação ou resposta inicial como instauradora de lugar — “reconhecimento” do (e perante o) exterior” (Ibidem, p. 72). Assim, pode-se pensar que, para Sena,

a poesia não é nem uma espécie de realização de um sonho de plenitude, nem uma tentativa de fundar a existência do homem na “experiência estética”. O pacto que a

---

<sup>103</sup> Essa problematização é explícita desde o início de sua produção poética. A título de exemplo, alguns poemas tardios: “Estão podres as palavras”, de “*Conheço o sal... e outros poemas*” e “A miséria das palavras”, de *Peregrinatio ad loca infecta*.

<sup>104</sup> Em crítica à postura dos de esquerda, e alertando para o mau juízo dos fatos ao se propor igualá-los aos de direita (sobretudo aos da extrema direita), Sophia de Mello Breyner Andresen escreve o conhecido poema “Nestes últimos tempos”, sobre a “fria possessão” da vileza humana de que os extremistas fazem uso no poder político: “Nestes últimos tempos é certo a esquerda fez erros / Caiu em desmandos confusões praticou injustiças / Mas que diremos da longa tenebrosa e perita / Degradação das coisas que a direita pratica? / Que diremos do lixo do seu luxo — de seu / Viscoso gozo da nata da vida — que diremos / De sua feroz ganância e fria possessão? / Que diremos da sua sábia e tácita injustiça / Que diremos de seus conluios e negócios / E do utilitário uso dos seus ócios? / Que diremos de suas máscaras álibis e pretextos / De suas fintas labirintos e contextos? / Nestes últimos tempos é certo a esquerda muita vez / Desfigurou as linhas do seu rosto / Mas que diremos da meticulosa eficaz expedita / Degradação da vida que a direita pratica?” (ANDRESEN, 2018a, p. 285).

<sup>105</sup> Lopes explicita assim esse caráter não ideológico da poesia de não estar a serviço de um pensamento instituído: “Crítica da ideologia e reforço da ideologia são modos apenas superficialmente contraditórios através dos quais se cumprem desejos de unidade semelhantes: a crítica é feita em nome de algo que se deseja ver reforçado e por conseguinte convertido em elemento aglutinador que vem substituir o tipo de cimento até então prevalecente. No entanto, tal não implica um niilismo sem saída. É que este é a consumação necessária de uma unidimensionalidade e inflexibilidade do raciocínio, a qual só pode conduzir à alternativa (universalismo/niilismo). Mas pensar não é isso, pensar vai contra a ideologia justamente porque admite a sua descontinuidade, as múltiplas linguagens, entre as quais a da crítica, que ao reconhecer-se limitada, não exclui as outras manifestações do pensar, as que introduzem as descontinuidades pelas quais o mundo pode recomeçar”. (LOPES, 2012, p. 73).

poesia estabelece com a necessidade, a sua promessa de uma palavra que traga a memória do contato, rompe a grande cadeia do Ser dando a pensar o vazio no qual se recorta o mundo nascente. E esse vazio que impede o poema de se fixar. E por ele que o leitor se coloca perante a fragmentação e dispersão do sentido que não só lhe permite continuar a interrogar depois de todas as interrogações anteriores, mas sobretudo lhe surge como exigência renovada de dar resposta (...), nos lança o desafio de *responder à memória e perante a memória* – única resposta a altura da invenção que não seja multiplicação indiferente de possíveis igualmente abençoados pelo céu das ideologias. Única resposta, porque só há resposta quando esta se oferece na *necessidade que a constitui*. Talvez há muitos anos se tenha chamado verdade a exigência de resposta, talvez ainda a possamos chamar assim. Porém, a nossa vontade de domínio segrega o desejo de plenitude e com ele a ideologia que retira as palavras o seu enigma: transforma a verdade e o desejo). (LOPES, 2012, p. 73-74).

O poeta exorcista luta discursivamente, em seus livres anos de servidão, por um corpo político inteligente que reconheça, em vez de negar, suas fraturas, suas debilidades morais, as ambiguidades inerentes à condição humana e, por isso, inerentes às práticas políticas, para além das afirmações ou negações ideológicas (como vislumbramos ao investigar os estudos senianos sobre Marx). Como vimos anteriormente, as constrições esconjuradas estão intimamente conectadas aos dogmas religiosos do cristianismo, pois a Igreja participou, e participa, ao longo da história da humanidade, de práticas institucionais antiéticas – ou seja, que infligem contra a vida – mobilizadas macro e micropoliticamente; valores morais sustentados pela religião são cruciais na manutenção e no fortalecimento das políticas de controle biopolítico do pensamento e dos corpos. A dignidade humana, que pressupõe a liberdade, é entravada politicamente pelas repressões e interdições dos regimes autoritários, as quais impulsionam a necessidade de exílio. Dado o modo drástico e violento como afetam sua vida, os exílios inevitavelmente se imprimem nas suas composições, assim como a Revolução dos Cravos, dois marcos apontados pelo próprio poeta em sua produção artística<sup>106</sup>. Sem velar abstratamente a linguagem, Sena expressa tensões cívicas. Seus gestos de exorcismo político foram radicais, já que lhe foi necessário, concretamente, *colocar-se para fora* de um corpo político fraturado, assolado.

De maneira referencial, explícita, Sena representa de diversas maneiras a dor da crueldade de Portugal, presente na formação identitária do país, marcada fortemente pela violência ética do Estado. Já exilado nos EUA, viajando ao país natal, em 1971, Sena escreve vários poemas a-patrióticos publicados em *Exorcismos*, nos quais ele afirma que “atingia uma agressividade e uma violência condenatórias da atmosfera de *dolce vita* e de guerras

---

<sup>106</sup> Isso se atesta não só pelas declarações explícitas de Sena a respeito, como no prefácio à *Poesia I*, quando aborda fases de sua obra, mas também pela presença das datas dos poemas nos livros publicados após a expatriação e pelo fato de neles haver prefácios, posfácios e notas sobre a composição dos textos, o que não ocorre nas obras anteriores.

africanas” (SENA, 1978c, p. 16). Sena tece, assim, um testemunho crítico da história e da literatura portuguesas, uma revisão honesta, não constituída nos moldes formais da crítica historiográfica, ou recorrentes em forma narrativa, mas feita em versos, usando da inventividade artística da palavra-testemunho. São muitos em *Exorcismos* os poemas em que se resiste com uma força incisiva e provocadora à violência ética do Estado, poemas em que se esconjuram a idolatria portuguesa, as ideias de fama e glória, já criticadas por Camões em *Os Lusíadas*, no famoso discurso do Velho do Restelo:

— Ó glória de mandar! Ó vã cobiça  
 Desta vaidade, a quem chamamos Fama!  
 Ó fraudulento gosto, que se atiça  
 C'uma aura popular, que honra se chama!  
 Que castigo tamanho e que justiça  
 Fazes no peito vão que muito te ama!  
 Que mortes, que perigos, que tormentas,  
 Que crueldades neles experimentas!

— Dura inquietação d'alma e da vida,  
 Fonte de desamparos e adultérios,  
 Sagaz consumidora conhecida  
 De fazendas, de reinos e de impérios:  
 Chamam-te ilustre, chamam-te subida,  
 Sendo dina de infames vitupérios;  
 Chamam-te Fama e Glória soberana,  
 Nomes com quem se o povo néscio engana!

—A que novos desastres determinas  
 De levar estes reinos e esta gente?  
 Que perigos, que mortes lhe destinas  
 Debaixo dalgum nome preminente?  
 Que promessas de reinos, e de minas  
 D'ouro, que lhe farás tão facilmente?  
 Que famas lhe prometerás? que histórias?  
 Que triunfos, que palmas, que vitórias?<sup>107</sup>.  
 (CAMÕES, 2000, p. 190-193).

Esses valores – vãos, vaidosos, fraudulentos, que trazem tantas desgraças ao povo português, tanta “inquietação d’alma e da vida” – sustentam por séculos o discurso hegemônico que fundamenta a afirmação identitária portuguesa. Quanto ao nacionalismo como um *topos* literário, questões históricas subvertem o modo como a literatura se manifesta em relação ao público e ao privado, em relação à nacionalização e à universalização de valores literários.

Sena chama atenção para o “choque crítico” entre as literaturas vulgares e as literaturas em língua latina, com o advento do Renascimento, e nega a afirmação, por séculos repetida, de que a principal característica desse marco histórico-cultural da humanidade seja a retomada dos clássicos gregos, sendo que o mais relevante é, na verdade,

---

<sup>107</sup> A passagem do Velho de Restelo consta no canto IV, estrofes 94 a 104.

a circunstância revolucionária de ser atribuída à *cultura laica*<sup>108</sup>, isto é, à cultura que, em latim ou em “vulgar”, não se subordinava ao domínio da cultura eclesiástica para fins de enquadramento social das populações, uma importância *em si* (que era, sem dúvida, uma libertação do indivíduo enquanto tal e da sua expressão estética). (SENA, 1973, p. 203).

O poeta alerta para que os humanistas mesmos não reconheciam o prestígio das línguas vulgares, polémica que vigorou pelo século XVI<sup>109</sup>, momento em que tais literaturas atingiam expressões reconhecidamente clássicas. O escritor recorda que o processo de reconhecimento das literaturas vulgares na Europa não prescinde da assimilação artificiosa destas pelos interesses da burguesia, que abraça o classicismo no século XVIII, como outros interesses das classes até então dominantes (Ibidem).

O Romantismo, implícito no triunfo das línguas “vulgares”, com as suas afirmações nacionalistas em relação a elas, ia caminhando e, ao mesmo tempo, não tardaria a proclamar, contra quaisquer modelos, a supremacia de uma expressão ao mesmo tempo individual e nacional. (Ibidem, p. 204).

Dessa guinada individualista e nacionalista decorrem, na crítica, as histórias literárias nacionais, que impõem “certos valores de continuidade cultural específica” (Ibidem, p. 204-205). Sena evidencia também que as literaturas nacionais nunca se fizeram separadamente umas das outras, apresentando, em grau maior ou menor, continuidades culturais mais significativas, muitas vezes, do que as diferenças internas temporais de uma literatura nacional. Os escritores devem participar, como os homens cultos na história da humanidade o fizeram, de uma cultura comum, universal, em função da qual podiam até mesmo exaltar a si mesmos ou suas nações (Ibidem).

De maneira alguma, com tais afirmações (como se depreende do que fora exposto até aqui), Sena mistifica um universalismo que se esqueça das circunstâncias, das condições de possibilidade de existência de uma obra literária. Não se trata de uma universalização homogeneizante. Esse culto da unidade, seja divina, subjetivista ou nacionalista, é nocivo politicamente, à cultura geral, e, logo, às manifestações artísticas.

Vemos adiante alguns poemas de *Exorcismos* nos quais Sena destitui Portugal de sua suposta superioridade histórica enquanto nação. “Balada do roer dos ossos” denuncia a característica fundamental de um povo imperialista: ser assassino. A imagem do roer dos ossos infere que a política portuguesa, ao longo da história, provocou conflitos com outros

---

<sup>108</sup> Esse assunto é retomado no segundo capítulo sobre o laicismo de Camões e o modo como este incide em seu erotismo.

<sup>109</sup> Lembramos que uma exceção nesse sentido é Dante, que escreve, inclusive, em sua obra *Il Convívio* (traduzida para o português como *O Banquete*), redigida em latim, uma defesa do uso das línguas vulgares na literatura, como ele mesmo o faz.

povos, ocasionando tanto mortes entre os povos atacados, quanto entre os próprios portugueses (como vimos proferir o velho sábio camoniano), assolando os lugares.

Roer um osso – humano, se possível,  
 é o sonho português de sobrevida,  
 após anos e anos de despir,  
 com os olhos as mulheres que no Rossio  
 por diante deles passam e das mãos  
 movendo-se contínuas pelo bolso  
 das calças mais viris da cristandade.  
 (SENA, 1978c, p. 178).

Devorador secular de vidas, ancorado em uma moral religiosa, hipócrita e violenta – impossível, dessa maneira, exaltar politicamente Portugal. “Borras de Império” deixa evidente o caminho do poema ao outro, a implicação do tempo presente em sua existência, bem como a revisão do passado que ele pode executar, avaliando não apenas os eventos em si, mas suas consequências, o que eles revelam sobre a natureza humana – gesto revolucionário da poesia-testemunho. Neste texto, convoca-se o valor da vida daqueles que são dados à morte em nome da nação, cidadãos comuns, do “povo-povo”, dos que não lucram efetivamente com isso, voltando das guerras (quando voltam) mutilados, traumatizados, embrutecidos, deprimidos, desumanizados, atravessados pela destruição. Esconjuram-se, assim, as falácias ufanistas de grandeza portuguesa.

I  
 Os impérios sempre se fizeram  
 com os que são forçados a fazê-los  
 e com os que ficam para ser mandados  
 e cuspidos pelos que querem fazê-los  
 Por isso, há nos povos imperiais  
 algo de um visgo de alma: que ou é cuspo,  
 ou um prazer dolente como de escarra e cospe.

II  
 Há impérios que deixam no deserto ruínas de capitais pomposas.  
 E há os outros que se desculpam com tremores de terra  
 de terem passado sobre si mesmos como gafanhotos.

III  
 Pergunto-me a mim mesmo como foi possível:  
 ou os impérios gastam o seu povo até que ele seja  
 uma raça agachada, mesquinha e traiçoeira,  
 ou é com gente dessa que os impérios se fazem,  
 já que nada glorioso se constrói humanamente  
 sem 10% de heróis e 90% de assassinos.  
 Que coisa fedorenta a glória, sobretudo  
 enquanto não passam séculos e só ruínas  
 fiquem - onde nem o pó dos mortos  
 ainda cheire mal.

IV  
 Portugal é feito dos que partem  
 e dos que ficam. Mas estes  
 numa inveja danada por aqueles terem

sido capazes de partir, imaginam-lhes a vida  
 a série de triunfos sonhados por eles mesmos  
 nas horas de descrerem da mesquinhez em que triunfam  
 todos os dias. E raivosamente  
 escondem a frustração nos clamores  
 da injustiça por os outros lá não estarem  
 (como eles estão), do mesmo passo  
 que se ocupam afanosamente em suprimi-los  
 (não vão eles ser tão todos –  
 – a ponto de voltarem).  
 (SENA, 1978c, p. 174-175).

Em todo o poema, há veementes, ácidas, agressivas afirmações contra o triunfo da morte, o único, por fim, conquistado pelos empreendimentos imperialistas de Portugal, atingindo a glória, essa “coisa fedorenta”, pútrida. Tais afirmações são provocativas, pois convocam o leitor a que reveja os valores que os discursos mobilizados pelas instituições de poder associam à história de Portugal (e não apenas) e utilizam politicamente como dispositivos repressores. Por esse viés, é um exorcismo político, pois dessacraliza feitos vis disfarçados de heroísmo, por meio da palavra comprometida com a verdade ética, com a sacralidade da dignidade humana.

“Passando onde haja túmulos” (também publicado em *Exorcismos*) reforça a angústia da maldade humana, que se espalha como o pó da morte, é respirada, adentra os corpos e se alastra infecciosamente por toda parte.

Passando onde haja túmulos  
 – e há pó de humanos sempre onde se passe –  
 quanta maldade jaz ali dispersa  
 pronta a ser respirada de outros homens  
 que a tem na carne como herança dela:  
 quanta traição mesquinha range os dentes  
 e faz as suas contas de futuro:  
 quanta vileza ainda se espoja em raiva  
 de não ter sido uma vileza inteira.  
 E é isto a humanidade.

Mas entre o pó das serras e o dos montes  
 de campos e desertos e florestas,  
 ou nesse pó que como manto fluído  
 pousou gelatinoso na mais funda treva  
 do mar profundo – quanto sonho jaz  
 de uma grandeza sempre massacrada  
 traída e condenada por aqueles que são a humanidade.

Não foram nunca as circunstâncias nem a história  
 nem o destino nem a providência  
 quem matou a grandeza em qualquer coisa  
 império ou obra ou simples gesto vivo  
 de ser-se por instantes mais feliz.  
 Mas sempre o assassino que se esconde  
 na outra humanidade.

Passamos entre o pó de assassinados  
 e o de assassinos. E seremos pó

como eles são. Impunes estes sempre,  
inconsolados ainda e sempre aqueles.  
Nenhuma paz nos paga da maldade.  
(SENA, 1978c, p. 142-143).

A raiva que faz babejarem os cães fascistas (a vileza que se queria inteira) desavia a paz, que, impossível, demanda a reação urgente de denunciar como aviltante a permanência das situações oficializadas de opressão política na ditadura em Portugal, bem como sua violência colonialista, com efeitos irreparáveis aos países da África invadidos, o que só acontece, em grande medida, por uma aceitação tácita por grande parte da população (por várias motivações e pelo menos durante algum tempo) das medidas tomadas pelos regimes autoritários (às vezes, por quase meio século, como foi o caso português). Tal aceitação só acontece porque a Igreja, manipulando pelas paixões o pensamento e o comportamento das pessoas, incute medos irracionais e forja inimigos, discriminando, demonizando grupos da sociedade que não são os responsáveis pelas mazelas gerais que se vive, para distrair as massas da verdade da própria falsidade dos valores que apregoa, com o intuito de manter-se velada como agente causador de males e manter o *status* de seu poder.

“Aves na Baía de Luanda” figura a presença portuguesa na África. Sena o escreve em viagem a Angola, em 1972, quando ainda acontecia a denominada “Guerra Colonial”, no jargão português, enquanto o conflito era, justamente, nomeado “Guerra de Independência” pelas nações africanas, então colônias de Portugal. Nos primeiros versos, vê-se o revoar baixo de pássaros cuja espécie se desconhece, ou pelo menos não se sabe ao certo serem ou não cegonhas, ave marinha e migratória, reconhecida por percorrer longas distâncias. A princípio, tem-se a impressão de se tratar apenas da descrição de uma paisagem, todavia esse belo poema parte do voo de uma ave e pousa em indagações sobre a exploração do homem pelo homem, sobre a ocupação predatória das cidades, que se renovam concretas sobre natureza destruída.

Cegonhas? São marinhas e se pousam  
ora nas águas baixas, ou telhados  
de cumeeira embranquecida a pensamentos  
de uma ave que medita intestinal  
sobre as alfândegas da terra firme.  
Pescoço curvo atrás do longo bico  
pairam-se lentas entre os seus dois pousos.  
Água de espelho estanho sem reflexo,  
não creio que de imagens tão pernaltas  
se adense por tranquila neste céu de névoas  
que se concentram amarelas sobre  
uma cidade agora boçalmente nova  
onde não há lugar para cegonhas.

Cegonhas que não sejam – como podem  
ficar nesta poeira de bancárias

e militares empresas que se espetam  
em doze andares na névoa, em vez das casas  
baixas e velhas, ao chão presas por  
portas iguais de armazenar negócios  
do patrão que por cima co'a família  
tinha andar de sacadas em que recostar-se?  
Cegonhas? São marinhas, e se pousam.  
(SENA, 1978c, p. 201-202).

Não há, pelo uso da imagem desse ser vivo, elemento da natureza, uma metáfora de evasão da realidade, mas um meio de encontro a ela. Os pássaros são pontes fluidas ao real (não se concentram exclusivamente em si, “água de espelho estranho sem reflexo”). Aves sem espaço, dificilmente voarão tranquilas. A limitação, a inquietude e a atopia dos pássaros são análogas à falta de lugar do poeta no mundo. É por meio da pergunta na última estrofe que se transpõe a imagem em mensagem, que se transfigura a percepção em diálogo, a visão na procura pela escuta. O ponto interrogativo no poema é desenhado já no pescoço curvo (da “ave que medita intestinal”) à entrada da segunda estrofe, no decorrer da qual se percebe que as possíveis cegonhas não cabem direito no mundo, apesar das “pernaltas” e das asas, do corpo feito para resistir e voar longe. O pouso é provisório, como sempre sente ser a estadia do poeta em situação de exílio. A dificuldade de movimento livre da ave figura subjetivamente essa angústia, mas se amplia e também remete à situação vivida pelo povo local, de precariedade e privação de liberdade política. Sena não admite, assim, negligenciar-se a violência das políticas colonialistas do Estado Novo na África e alerta que a situação se complicou gradualmente “após tantos anos de endoutrinação nacionalista, historicismo heroico, e de desconhecimento de realidades” (SENA, 2013b, p. 40-41). No texto “Preto no branco”, Eduardo Lourenço adverte para o seu caráter religioso “como fator anestésico de ordem, social e política”. O crítico cita o discurso do Cardeal Taglia a respeito da atuação política da Igreja, o qual a define como nobre e benevolente com os povos das terras africanas, às quais os portugueses, de acordo com o cardeal, “levaram a civilização cristã fecundando-as com o seu trabalho e com o seu sangue, ganhando o direito à gratidão dos povos assim beneficiados” (LOURENÇO, 2016, p. 50-51).

Vejamos como no poema de *Peregrinatio ad loca infecta*, “Pequeno Tratado de Dermatologia (*intermezzo cubano*)”, vê-se a noção de liberdade sob a perspectiva dúbia, enquanto hipocrisia, falácia moralizante constritora mobilizada pelas instituições e pelos cidadãos comuns, ora vítimas ora replicadores da violência ética:

De cada vez que um povo exige liberdade  
– oh não bem o povo, mas os grupos que o grupo no poder  
não inclui na partilha da pele do povo propriamente dito –  
os clamores são comoventes pela democracia.  
No entanto, é claro, nada pode fazer-se

que não clamar de mão no peito  
 (a outra coçando nos lugares impróprios),  
 pois que, em verdade, o poder dos grupos  
 é sempre o poder dos grupos.  
 Mas de cada vez que, farto de palavras,  
 um povo estoura com tais odres rotos,  
 e faz deles passadores que esguicham  
 muito menos sangue que o chupado em séculos,  
 os clamores são, a mais de comoventes, trémulos  
 de indignação, não já co'a mão no peito  
 (a outra coçando sempre nos lugares impróprios),  
 mas exigindo ações coletivas em defesa da ordem,  
 da justiça, da liberdade. E sanções (e bombas).  
 Pois que em verdade o poder dos grupos  
 é sempre o poder dos grupos, e lá dizia o poeta  
 “qualquer morte de homem me diminui”, e o número  
 de mercenários diminui assim terrivelmente,  
 neste mundo em que são precisos tantos para manter a ordem,  
 a justiça, a liberdade, sobretudo aquelas  
 que são feitas da pele de qualquer povo. E enfim,  
 considerando que a circuncisão é altamente uma prática higiênica  
 e desde há séculos predileta de Jeová,  
 talvez que o grupo no poder nos quisesse vender  
 nem que seja um prepúcio em que investir capital.  
 (SENA, 1978c, p. 57).

A referência a esses outros povos, tendo em vista desde o início a ironia do título do texto, remete à necropolítica – conceito trabalhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) – na guerra de dominação colonial em território africano, o uso da máquina política e das instituições para promover a precarização da vida e facilitar a subalternização e a morte de grupos específicos de pessoas, que fundamenta por séculos os governos de Portugal. Aparece a problematização da concepção de povo, a denúncia de uma cisão nociva. Sena cobra, assim, uma responsabilização coletiva pela perpetuação dessas políticas em Portugal e explicita os demônios que subvertem discursivamente os valores supremos da liberdade e da justiça, falaciosamente mobilizados para, em nome de uma suposta ordem, um falso bem maior, gastar vidas de outros povos, "de qualquer povo", cujos corpos são apreendidos em metonímia pela pele dessa “outra humanidade”<sup>110</sup>. Toda a crueldade é avalizada e muitas vezes financiada pela instituição da Igreja. A moralidade hipócrita que incide sobre o corpo político e sobre os corpos dos indivíduos, percebe-se tanto nesse poema quanto em “Balada do roer dos ossos” e “Aldeia dos macacos”, na imagem da mão levada aos órgãos sexuais, suscitando a percepção, pelos olhos e ouvidos do leitor, da falsíδια moral dos que defendem comportamentos de supressão dos desejos, mas se comportam de modo contrário ao que pregam, condenando, inclusive, o desprendimento e a fidelidade a si dos os vivem com fluidez sua sexualidade e seus afetos e não veem problema em que outros também o façam

---

<sup>110</sup> Expressão presente em “Passando onde haja túmulos” (SENA, 1978c).

livre e assumidamente. As mãos que se movem sob as “calças mais viris da cristandade” são as mesmas que coçam “lugares impróprios”, e também as mesmas que exploram “as saias de Elvira” (na nota de abertura ao livro *Exorcismos*), enquanto a outra mão mascara os gestos “pecaminosos”, vai ao peito, escreve “do amor celeste, sem que uma das mãos saiba poeticamente o que a outra faz” (SENA, 1978c, p. 116).

O assolamento político é universal, alastrado por todos os lugares por onde peregrina o poeta, e as pessoas que os habitam estão possessas. Observemos de perto alguns poemas que evidenciam o assolamento no Brasil. Em 1964, como se sabe, quando tem início a ditadura militar, Sena ainda reside no país. Em circunstância do golpe, ele escreve um poema indagativo sobre o termo “noite”, criticando o fato de este ser usado para designar tal momento histórico da história brasileira. O texto consta na obra *Peregrinatio ad loca infecta*, a qual é dividida em três partes, “Portugal”, “Brasil” e “Estados Unidos da América”, os três países em que vivera. Os versos contrastam a dignidade e a altivez da noite – possibilidades de canto, alegria, amor – com o equívoco de usar o termo para aludir a esse contexto político, terrível, mortífero. O título prenuncia tal contraste e traz a data do início da ditadura, primeiro de abril, de uma maneira irônica e crítica quanto ao discurso que defende o golpe militar como meio de salvação do país. Leiamos, então, o texto “Os noturnos merecem respeito ou A salvação do Brasil em 1º de abril”<sup>111</sup>:

Como podem chamar noite  
a isto?  
Há uma dignidade e uma nobreza  
das trevas.  
Isto  
é outra coisa: a luz do dia  
lá fora (onde?),  
os sons e os cantos de alegria  
lá fora  
(onde?),  
o amor  
lá fora  
(onde?),  
e a vergonha  
lá fora,  
(aqui).  
Como podem chamar noite  
a isto?  
(SENA, 1978c, p. 68).

A ausência de luz, amor e alegria “lá fora” remete à ameaça à vida instaurada pelo governo militar fascista. O poema demanda do leitor que escute as perguntas indignadas; indignadas, porque é da falta de dignidade humana – imputada pela privação de liberdade nos

---

<sup>111</sup> O poema data do exato dia do golpe militar.

regimes autoritários – que se tratam as indagações. O texto parte a reação ao uso aviltante do termo “noite”, usado num contexto específico, e não a noite vista, vivida, ou imaginada. A revolta com o uso da metáfora é uma transposição estética da indignação com o evento político. As interrogações entre parênteses põem em relevo uma interlocução com o leitor. Nada se vê “lá fora”, pelo menos nada de bom se vê, tanto que se pergunta sempre “onde?” (advérbio interrogativo de lugar). Apenas a vergonha, única referência à negatividade humana é percebida: o termo “vergonha” é seguido não da pergunta “onde?”, mas do advérbio “aqui”, que pode designar tanto o lugar, o país, quanto a interioridade do sujeito que sente, vê, ouve o mundo e se suspende em tristeza, por ser humano e semelhante àqueles que podem causar tamanhas tragédias e desgraças. O absurdo da crueldade humana é figurado como o absurdo da noite enquanto metáfora para o terror. Exorciza-se a própria noite enquanto metáfora, livrando-a de uma conotação negativa. Dessa forma, o poema põe em cena a insuficiência da palavra em dar conta de experiências humanas que levam ao limite a opressão e a desumanização dos seres. O pronome “isto”, usado para se referir a tal situação política do Brasil, remete à terrível proximidade, à inserção do sujeito poético no horror traumático de, sendo humano, ter a liberdade e a vida arriscadas pela malignidade institucionalizada do Estado, o terror de presenciar a instauração de um regime autoritário no país que o repatriou.

Escrito em 1970, já nos EUA, “Hino ao 1º de Abril” (presente na sexta parte de *40 anos de servidão* intitulada “Tempo de Exorcismos”, reunindo textos inéditos escritos nos mesmos anos em que se dão aqueles que formam a coletânea de 72) trata também da ditadura brasileira, agora em recordação desse acontecimento de consequências (ainda hoje) muito graves ao país. O texto é bastante irônico, desde o título, com o uso da palavra “hino”, e brinca tristemente com o ridículo e a lástima de se tomarem os militares como paladinos da boa moral e da justiça, defensores da nação, quando, na verdade, ainda hoje exploram e destroem a terra e suas riquezas, matam, torturam e se corrompem à custa de vidas que lhes são alheias<sup>112</sup>. A corrupção e a falta de escrúpulos é ainda, infelizmente, um marco procedimental nas ações das polícias brasileiras militarizadas. Aqui, esconjura-se o falseamento de sua crueldade institucionalizada, disfarçada de retidão moral:

Os milicos milicazes  
nunca foram maus rapazes.  
Quando matam, quando o esfolam,  
quando capam, quando amolam,  
quando todos se rebolam

---

<sup>112</sup> No Brasil, revelou-se em janeiro de 2023 o caso do que parece ter sido um planejado genocídio (mais um) dos povos Yanomami em benefício da exploração de suas terras por garimpeiros ilegais, com auxílio dos militares e de outros agentes do governo Bolsonaro.

pros ianques que os engrolam,  
 ou quando cantam de galo,  
 ou relincham de cavalo,  
 ou vão puxando o badalo  
 mais o saco do gargalo,  
 ou quando vendem a terra  
 e as riquezas que ela encerra,  
 ou quando rolham quem berra  
 ou mesmo quem embezerra,  
 ou quando a serras napalmam,  
 e com fogo tudo acalmam,  
 ou quando bancos empalmam,  
 e corruptos se desalmam  
 é tudo sempre por bem.  
 De Pelotas a Belém  
 não duvide nunca alguém  
 seja fortudo ou pelém,  
 que os milicos milicazes  
 nunca foram mais rapazes.  
 (SENA, 1979, p. 118).

Por meio da ironia trágica de Jorge de Sena, ocorre uma vexação desses autodesignados “cidadãos de bem” (devotos a Deus, à pátria, à família), os quais deveriam servir à segurança pública, mas, contrariamente, servem para colocar em prática as necropolíticas do Estado e, não raramente, as próprias perversões. Obviamente que é necessário, por meio das instituições do Estado, punir todos os cidadãos comuns e militares golpistas que atentaram contra a democracia no Brasil nos últimos tempos, sobretudo em 2022 e 2023, mas é também pessoalmente exorcísmica a vexação<sup>113</sup> de indivíduos alienados como alívio homeopático. É muito peso para a poesia esconjurar, muitos demônios a ocupar, a inverter eticamente os valores, a desumanizá-los virtualmente. Se não é possível desassolar coletivamente os *loca infecta*, que os exorcismos se disponham a vexar, a ridicularizá-los com propriedade, por meio da justa palavra e do riso, da exposição da vileza e da estupidez dos que pela fermentação do ódio se fazem massa das mais sórdidas manobras.

A crítica ao militarismo é recorrente no processo de expurgar-se a concepção idólatra de pátria. No romance *Sinais de Fogo*, por exemplo, quando o protagonista Jorge caminha pela praia, escuta por uma rádio ao longe um discurso que defendia a “união das armas e dos corações”<sup>114</sup> (SENA, 1984b, p. 387): “A voz, rouca e excitada, dirigiu-se violentamente aos

<sup>113</sup> Essas vexações são alívios irônicos encontrados facilmente nas redes sociais, direcionadas, por exemplo, aos que reivindicaram intervenção militar ou extraterrestre, ao patriota do caminhão, aos acampados dos quartéis, aos terraplanistas, a Bolsonaro, Damares, Guedes, Moro, ao finado Olavo e a tantos outros. Os “patriotários” brasileiros – incongruentes, hipócritas – têm, não injustamente, seu lugar como alvo de deboche político.

<sup>114</sup> Durante as campanhas à presidência e em inúmeras circunstâncias, Jair Bolsonaro e seus apoiadores fizeram o gesto de “arminha” com a mão: deixando à mostra apenas os dedos polegar e indicador, eles apontam para frente, como se de fato tivessem uma arma empunhada em direção a alguém. Em contrapartida, os defensores da democracia e apoiadores do Presidente Lula, devido à inicial do seu nome, dispõem da mesma forma os dedos, fazendo o contorno da letra “L”, a qual, para se mostrar, em vez de um gesto agressivo apontado contra a cara de

inimigos da civilização cristã, exortando-os a deporem as armas antes que fossem aniquilados pelas forças conjugadas do nazi-fascismo (...)” (Ibidem, p. 387). Jorge fica inquieto com esse discurso violento e se pergunta: “De que nossa pátria falava ele? Uma pátria comum a nós e aos tais cadetes? A pátria dele? A minha? A dos meus amigos? Qual?” (Ibidem, p. 387-388), a pátria de Salazar<sup>115</sup>? Noutra passagem, já nas últimas páginas da narrativa, Jorge e o amigo Luís cruzam com uma passeata de cidadãos reacionários na rua e acabam sendo salvos de ataques gratuitos de um grupo que os julgara comunistas simplesmente por não carregarem bandeiras. Eles são salvos por um poeta desconhecido que observava a situação e são levados até sua casa. É nesse contexto que aparece o verbo “exorcismar”, quando Jorge sobe as escadas escuras que dão na casa de seu desconhecido salvador.

À nossa frente subia uma enorme escadaria de pedra, com uma passarela vermelha muito estreita para a extensão dos degraus. Lanternas como as das carruagens antigas, mas com lâmpadas elétricas, ajudavam um lustre pendurado ao centro da entrada a iluminar aquele espaço. Mas nem lustre nem lanternas conseguiam exorcismar a atmosfera sombria, bafienta, ecoante (os passos ora ressoavam, ora se tornavam silenciosos) daquela entrada pomposa e baça. (SENA, 1984b, p. 458).

É como se Jorge quisesse descarregar ali, naquele ambiente sombrio, abafado, porém protegido, a escuridão e o sufocamento que lhe afligiam devido à abrupta tensão política vivida na rua há instantes. O impacto desse acontecimento continuava a ecoar dentro de si, como os passos no chão, e, por mais que a presteza esperta em ajudá-los e a gentileza sensível

outra pessoa em alusão à violência e à morte, tem o indicador apontado para cima e lateralmente o dedo polegar. Alçado o braço, ou esticado na altura do rosto (o que, na linha do olhar, acaba fazendo da mão uma moldura do quadro de visão) esse “L” não só simboliza o presidente, mas também, por extensão ou princípio, é um “L” de “liberdade”.

<sup>115</sup> As cartas que Pessoa escreve a Salazar, e que não vêm a público, são denúncias vexatórias interessantes para se perceber como a estupidez e a incompetência de Salazar não passavam despercebidas desde o início da ditadura: “Culpa-se o Professor Salazar d’isto: de ser incompetente para o cargo que assumiu” (PESSOA, 1993, p. 229). As seis cartas datam de 1935, ano da morte do poeta. A dor política de Pessoa fica ironicamente evidente nesta carta: “Chegamos a isto, Senhor Presidente: passou a época da desordem e da má administração; temos boa administração e ordem. E não há nenhum de nós que não tenha saudades da desordem e da má administração. Não sabíamos que a ordem nas ruas, que as estradas, as pontes e as esquadras tinham que ser compradas por tão alto preço — o da venda a retalho da alma portuguesa. Tem todas as qualidades periféricas do chefe. Falta-lhe a principal — que é o ser chefe.” (Ibidem, p. 233).

Sobre tal incompetência, ele ainda elabora uma imagem análoga com teor vexativo evidente, diminuindo a estatura de Salazar enquanto político e homem: “Não conseguiram os titãs, e eram titãs, escalar o Olimpo; como o conseguirão os anões, condenados, para que possam parecer grandes, ao desequilíbrio constante das andas que lhes ataram às pernas?” (Ibidem, p. 231).

Especificamente sobre a interferência de Salazar no meio literário, Pessoa mostra sua indignação: “Um homem que, tendo que presidir a uma distribuição de prêmios literários, abre a sessão com um discurso em que enxovalha todos os escritores portugueses — muitos d’eles seus superiores intelectuais — com a fútil imposição de ‘diretrizes’ que ninguém lhe pediu nem pediria, e que, pedidas que fossem, ninguém poderia aceitar por não compreender quais sejam — esse homem, que assim, com uma inabilidade de aldeão letrado, de um só golpe afastou de si o resto da inteligência portuguesa que ainda o olhava com uma benevolência, já um pouco impaciente, e uma tolerância, já vagamente desdenhosa, não tem sequer o prestígio limitado que lhe permita governar uma república aristocrática, a aceitação de uma minoria que, ainda que praticamente inútil, fosse teoricamente inteligente”. (Ibidem, p. 231).

do personagem poeta tentassem iluminar seus ânimos – assim como as luzes que mal iluminavam as escadas – interiormente, Jorge continua possuído por turvas ideias e sensações. Esse acontecimento político no qual Jorge é vítima de uma hostilidade gratuita o inquieta. O desassolamento político, amplo, social é inatingível. Nesse sentido, é pontuada, na introdução à antologia *Poesia do Século XX: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*<sup>116</sup>, a impossibilidade de exorcismar por completo, de maneira absoluta, a História:

as gerações mais novas tendem a ignorar o que para elas, na ilusão contemporânea de que a História é uma coisa de ritmo vertiginoso (porque são muitas e variadas as notícias que constantemente nos chegam de todas as partes do mundo), cada vez mais parece história muito antiga. E quem ao conhecimento histórico se dá e sobre ele medita, tem pelo contrário a sensação de que a grande tragédia humana reside precisamente, e pelo contrário, em a História ser um passado que nunca mais deixa de ser presente e de condicionar o nosso futuro. Portanto, em todas as oportunidades não há como exorcismá-la. antes pelo conhecimento que pela ignorância em que ela nos apanha sempre desprevenidos. (SENA, 1994, p. 16-17).

Não obstante o mundo ser um lugar infecto e não ser possível desassolá-lo ou promover uma purgação histórica, como já constatamos, persiste a urgência poética revolucionária eliciativa. Os desassolamentos poéticos não são só lamentos. Diante do combate imprescindível contras as condições discursivas que perpetuam essa situação, os exorcismos políticos participam de uma herança poética que transfigura fatos, vivências, problemas históricos, contribuindo para a constituição de uma memória cultural a partir de restos (de ossos). Em relação a isso, Margarida Calafate salienta:

Pela poesia não se faz a história, mas pela poesia pode construir-se uma memória poética de um fato histórico. Uma memória poética ideologicamente heterogênea, que não é história, na medida em que não institucionaliza as memórias, mas faz parte do patrimônio de uma geração, que interroga esse patrimônio ao mesmo tempo que o transmite e, nessa medida, contribui para a construção de uma memória cultural. Nesta linha, tratamos o poema como “material e modo de fundação de uma poética de restos – de gente, de impérios – ou de perdas, cuja reconstrução se executa pelo texto poético que exhibe como a Guerra Colonial foi para todos um percurso de perdas. (CALAFATE, 2011, p. 25).

Evocamos a voz de Sophia de Mello Breyner Andresen: “A memória longínqua de uma pátria / Eterna mas perdida e não sabemos / Se é passado ou futuro onde a perdemos (ANDRESEN, 2018a, p. 101). A peregrinação feita até aqui mostra que, operando, espontaneamente, os exorcismos políticos, esconjuros antidogmáticos e a-patrióticos, persistem, apesar dos malogrados desassolamentos, Sena (além de se valer se sua ironia vexatória) demonstra grande dedicação à humanidade, a esse povo português, aos povos lusófonos, que, mesmo cindidos, segregados, talvez possam, de alguma forma, recomeçar.

---

<sup>116</sup> Nas cartas a Cattaneo, Sena descreve a saga para tentar publicar essa coletânea de traduções, que leva anos, e ele infelizmente falece antes de vê-la sair a público.

Mesmo aliviado pelo momento tão esperado e insuflado de esperanças e boas expectativas, após a Revolução dos Cravos, acontece um período de desorientação política para Jorge de Sena. Depois de passado o pico de esperança injetado pelo fim da ditadura de Salazar, ele observa consternado o oportunismo e o amadorismo que fragilizam a retomada da democracia em Portugal. Na correspondência trocada com Cattaneo, já bem doente, Jorge de Sena desabafa sobre seu estado de aguda depressão cívica – a qual é “filha da inquietação com a vida portuguesa” (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 357). Somado à doença e a outras preocupações, este conduz o tão prolífico escritor (reconhecido por seu volume de trabalho literário) a uma apatia poética, a uma pausa na profusão testemunhal de seus versos. “Estava eu, como ainda estou, atravessando uma tremenda crise de depressão e desânimo, desinteresse por tudo” (Ibidem, p. 348). Sena chega a pedir ajuda ao jovem amigo para ajudá-lo a sair dessa condição, situação que afeta diretamente sua produção poética (como se vê na carta de 28 de novembro de 1974). Ele comenta as percepções e os efeitos de sua primeira visita a Portugal após o 25 de Abril:

A estada em Portugal – aonde fui respirar a liberdade – fez-me muito mal, por ver que, tão do país que me sinto por não poder ser outra coisa, tudo se passa à margem de mim, e o silêncio de toda a gente por lá mais me confirma. Os tempos, por outro lado, vão maus para a literatura, com as pessoas empenhadas em fruir a sua agitação política<sup>117</sup> – e os meus vários livros saíram em má altura, e quase até agora (e por certo mais não haverá) sem crítica. Um outro golpe terrível me desanimou: soube há pouco, e pelo próprio Cruz Santos, que a Inova se afunda e acaba. O que significa para mim a perda da mensalidade com que se regulavam as minhas edições, e o ficar com uma série de coisas, como a *Poesia do Século XX*, por publicar, à procura de editor. E como a maioria das editoriais estão dominadas agora (como já bastante antes) pelos comunistas “literários” que sempre me detestaram, as perspectivas são muito negras. Igualmente me preocupa, com todo o meu esquerdismo, o tom de ditadura demagógica de várias esquerdas<sup>118</sup>, que vejo dominar em Portugal; e temo que aquilo possa ir para um desastre, quando surgiam todas as condições para o exercício da democracia. Tudo isto, juntamente com um já cansado acumular de cansaço, que vinha de antes, tem contribuído para a depressão de que me não vejo sair. O que tudo é indicado pela poesia: praticamente nada escrevi durante os dois meses europeus (ao contrário do passado), e nada desde que voltei. (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 348-349).

---

<sup>117</sup> Ainda sobre sua produtividade de escrita, ele conta: “Nestes últimos tempos, fiz vários artigos para Enciclopédias portuguesas e americanas, o que tem sido, na depressão que é a minha, a única atividade a mais do trabalho universitário. Estou agora em férias até 6 de Janeiro, com apenas exames de cujo júri faço parte, e provas de exame para ler durante esta semana. Vamos a ver se me animo um pouco para fora da citada depressão” (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 357).

<sup>118</sup> Sobre o restabelecimento democrático de Portugal, Sena demonstra bastante preocupação, pois observa a vida política portuguesa “deslizar para um esquerdino gratuito, e muito perigoso na atual conjuntura internacional” (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 357). Ele pondera, em sequência, que suas ressalvas são não direcionadas à irresponsabilidade decorrente da irrefletida empolgação política: “Não que eu seja em princípio contra essa evolução, mas acho-a irresponsável ou lírica, e não levando em conta os perigos que podem estalar a cada momento por obra da hostilidade norte-americana”. (Ibidem, p. 357).

Em 19 de janeiro de 1975, ele desabafa novamente: “Grande parte da minha depressão é filha de uma mórbida angústia com a evolução da situação portuguesa”<sup>119</sup> (Ibidem, p. 362); fala ainda de uma perturbação mental (“desordem absoluta da minha cabeça”) e conta da dificuldade de lidar com as dores e com o tempo que passa majoritariamente dormindo, num estado de exaustão. Em 26 de fevereiro de 1975, Sena expressa de novo suas inquietações: “estou ansioso pelas eleições, e com um medo tremendo de que, a qualquer pretexto, as não haja<sup>120</sup>, ou que não venham a ser respeitadas, adiando-se o estabelecimento da democracia” (Ibidem, p. 369).

Pelas datas de escrita dos poemas e de publicação dos livros, esse “intervalo doloroso”<sup>121</sup> é notado. *Conheço o sal... e outros poemas* reúne textos de 72 e 73, e o próximo volume de versos é publicado somente em 1977, *Sobre esta praia... oito meditações à beira do pacífico* (que encerra *Poesia III*), conjunto de poemas escritos em 72. Nos livros póstumos também não são muitos os exemplos. Em *Sequências*, reunião de poemas experimentais publicados postumamente, há poucos textos datados de 1974. Em *Visão Perpétua*, apenas os quatro últimos são datados entre 74 e 78. O mais significativo é o conjunto de textos, em *40 Anos de Servidão*, da seção intitulada “Poemas ‘políticos e afins’”, escritos entre 72 e 77<sup>122</sup>. Dentre eles, estão as Cantigas, já mencionadas, que cantam, mês a mês, as impressões sobre a recente e frágil libertação política de Portugal.

No entanto, essa depressão, que contrasta com a sua vontade de vida e o empenho literário sempre marcantes, não o faz rejeitar a vida. Sena empenha o resto de saúde que tem para continuar seu trabalho e seu esforço de publicação. Além de escrever muitos ensaios e manter o alto ritmo de trabalho como professor universitário, ele dá muitas entrevistas (como as citadas até aqui), nas quais seu posicionamento moral, estético, político e erótico sempre é vigorosamente corroborado.

---

<sup>119</sup> Ele esclarece essa preocupação. Na sua percepção, a situação política portuguesa ia “caminhando a passos largos para uma espécie de ditadura, que pode transformar aquilo numa caricatura de uma república soviética que concitará as iras do Ocidente ou lá o que se queira chamar à canalhada deste hemisfério. Por outro lado, vejo as editoras a fecharem-se-me ou a desabarem, e não sinto estímulo nenhum em tentar a publicação de coisas que estavam para ser publicadas e não o serão já”. (Ibidem, p. 362-363).

<sup>120</sup> Esse medo visitou muitos brasileiros em 2022, devido não só ao histórico golpista da política brasileira, haja vista, por exemplo, o recente golpe que depôs a Presidenta eleita Dilma Rousseff, em 2016, e o inescrupuloso (des)governo de Jair Bolsonaro, que até mesmo usou da máquina do Estado no dia do segundo turno das eleições para tentar impedir cidadãos de votarem e participou de outras manifestações golpistas posteriores.

<sup>121</sup> Termo presente no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa.

<sup>122</sup> Em 77 e 78, Sena publica os três volumes com a reunião de suas obras em versos, *Poesia I, II e III*, que trazem, além de textos não publicados nos volumes originais (por questões censórias), os prefácios, já citados nessa tese, tão ricos para a compreensão de sua obra e de sua visão de mundo.

O Discurso da Guarda (Paris, 3 de junho de 1977), no qual ele pinta com contornos precisos sua imagem de livre pensador – à medida que expõe a imagem de Camões como um poeta subversivo –, é um momento fundamental no recobrimento de sua energia e no reconhecimento da importância de sua pessoa não só como grande leitor de Camões, mas como um português conectado com seu tempo, com Portugal, com o povo português.

O meu discurso da Guarda saiu – foi aí que o viu V. perdido no meio de várias patacoadas, num folheto sobre o Dia de Camões da Comunicação Social lisboeta, aonde a ala esquerda do PS fazia tudo para suprimir-me em tudo? – e ainda nem tive tempo ou gosto 537 foi realmente uma grande hora política aquela em que o gritei para uma multidão imensa e a rádio e a TV – todo o país e comunidades portuguesas o ouviram, e dias depois pessoas desconhecidas e o povo-povo vinham abraçar-me nas ruas, por tê-lo dito! (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 537-538).

A alegria cívica de Jorge de Sena é um exorcismo pessoal, que não só parte do reconhecimento de sua voz, mas do fato de que serviu de esconjuro político a outros. Suas ideias são acolhidas e compartilhadas, com emoção e carinho. A recepção calorosa, não de críticos literários, poetas, amigos, mas do “povo-povo”, funciona como um acalento depois de viver tantas inquietudes. Já amenizada sua profunda depressão, numa avaliação que faz dos quatro anos que sucedem a Revolução dos Cravos, ele conta a Cattaneo, em 19 de abril de 1978:

ainda que repetindo ou simplificando muitas das acusações, fiz um balanço que é mais positivo. Aguardo agora as reações, que se refletirão, é claro, nos silêncios ou ataques nos livros que se vão suceder em chuva contínua. Mas eu sei que muito do povo, em grande maioria, e dos políticos ou ligados a eles, está comigo nisto tudo, e receberá com alegria estas coisas como recebeu o meu discurso da Guarda, em 10 de Junho passado. (...) Não sei se lhe disse alguma vez que, depois, no Porto, em Coimbra, na própria Guarda, quando as comitivas saíam a pé pela cidade após a sessão, e em Lisboa, povo-povo reconhecia-me e vinham em lágrimas (ou minhas lágrimas) abraçar-me espontaneamente. Nunca vi, ao vivo, e no coração, a real glória, ainda que momentânea, como nessas surpresas de rua. Aquele Camões dá para tudo, e até para lançar alguma luz sobre os seus devotos e os devotos da grandeza que ele sonhava e respeitava. (Ibidem, p. 558-559).

Logo, não é o gregarismo forjado que revigora Jorge de Sena, ou uma esperança ancorada em idealizações políticas, muito menos uma satisfação egoica. O que lhe emociona e o revitaliza é a espontaneidade de manifestação do compartilhamento de um *ethos* (anterior e transcendente à sua pessoa, às suas palavras mesmas), da vivência expansiva de uma alegria digna (porque aberta às libertações individuais e coletivas). São o amor irrevogável à vida e a responsabilidade de se impor libertariamente no mundo que o movem, como moviam Camões – o “Camões de amor e tolerância”, afinal, “sem amor, não há heróis, nem há homens dignos desse nome” (SENA, 2021a, p. 107),

um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo, que poderia juntar-se ao espírito da revolução de Abril de 1974, e ao mesmo tempo sofrer em si mesmo as

angústias e as dúvidas do homem moderno que não obedece a nada nem a ninguém senão à sua própria consciência. (SENA, 2021a, p. 95).

A depuração consciente, individual e irônica, que propicia momentos de *catarse* política coletiva marcantes, é motivada pela exposição da visão de mundo digna que homens que fazem justo uso das palavras compartilham com os outros, como faz Camões na epopeia, como faz Sena em sua poética e, como vimos, no Discurso da Guarda. Este faz lembrar, por exemplo, a festa e o discurso de posse do atual presidente do Brasil, Luís Inácio Lula da Silva, em primeiro de janeiro de 2023, evento que emocionou e levou ao choro muitos brasileiros que, conscientes dos absurdos ocorridos durante a gestão bolsonarista, sentiram-se aliviados e representados pela fala do presidente Lula, que também veio às lágrimas em vários momentos durante o discurso em defesa da democracia, da dignidade humana, em suma, dos valores igualmente defendidos por Jorge de Sena. Um verdadeiro exorcismo coletivo.

## 2. O EXORCISTA ERÓTICO

*... sustentado pela força do amor que tudo  
manda, e pelo ímpeto da liberdade que tudo  
arrasa.*

*(Jorge de Sena)*

*Eis que Amor solta-membro estremece-me  
agradoce intratável reptílico*

*(Safo)*

*Terror de amar num sítio tão frágil como o mundo*

*(Sophia de Mello Breyner Andresen)*

*mal haverá na terra quem se guarde*

*Se teu fogo imortal nas águas arde*

*(Luís de Camões)*

## 2.1 (In)definições do amor na poética seniana

Na zona do erotismo seniano, frequentemente, o leitor dá de cara com corpos nus, cenas de sexo, órgãos genitais<sup>123</sup>, pontos erógenos, secreções, bocas desejosas, expressões despudoradas. Em *Visão Perpétua* (volume póstumo de 1982, com poemas feitos ao longo da vida e que ficaram no limbo), deparamo-nos, em “A desenhada imagem...”<sup>124</sup>, com pequenos seios desnudos, enquanto a boca aguarda a expectativa retesada, no momento prévio do boquete, para chupar o pau que a observa babando, igualmente faminto. Vislumbramos, também, mártires a contemplar o próprio cu<sup>125</sup>, “o cu do Diabo”<sup>126</sup> e até mesmo a poesia, personificada prostituta, a coçar o próprio cu<sup>127</sup>, a qual, nos versos finais de “Expulsão da poesia”<sup>128</sup>, termina caída no chão, implorando um *golden shower* a todas as criancinhas do mundo. Ainda no mesmo livro, pelas velas da memória, ecoa um saudosismo orgiástico.

O que às vezes recorde com saudade,  
as almas puras, ou as pudibundas, ou as hipócritas,  
ou as que tremem do horror de descobrir-se,  
recusariam mesmo imaginar que alguém  
alguma vez o faça. Orgias. Orgias sórdidas.  
Orgias sem limites, loucas e fortuitas.  
E muito rápidas também. Talvez por isso  
eu as recorde com esta nostalgia,  
tão violenta como o horror das almas pudibundas.  
(SENA, 1982c, p. 119).

Os versos de “O que às vezes recorde...” (de outubro de 1970) acentuam a aversão à pudicícia, repulsão basilar da perspectiva erótica de Jorge de Sena. Como vimos no primeiro capítulo, o pudor repudiado é aquele que inibe “almas pudibundas” a conhecerem os “deleites não vulgares” (CAMÕES, 2000, p. 397) da carne. Também são repudiados, neste e em outros poemas, os que se entregam aos prazeres entre quatro paredes, mas propagam socialmente discursos moralistas repressores. Resguardemo-nos de um equívoco: o que se refuta não é o pudor sensual, ou, nas palavras do épico Camões, “a pudicícia honesta”<sup>129</sup> (Ibidem, p. 300).

<sup>123</sup> Há em *Visão Perpétua*, inclusive, um poema intitulado “Órgãos genitais” (SENA, 1982c, p. 104)

<sup>124</sup> Eis o poema na íntegra: “A desenhada imagem como forma que / se forma no tecido distendido por / recurvas fimbrias que da forma criam / o arredondado abrupto do pequeno seio. / Um seio que se alonga e se projeta / em desejado enigma de se erguer em pêndulo / que horizontal balouça contra as leis do peso / ao resto suspendendo sobre o espaço vago. / Do róseo olhar que cego e mais obscuro / só por promessas fita escorrem gotas / de alva humidade opaca a boca lambe-as / antes de os lábios se fecharem nela / ao gosto abrindo-se (por dentro) à vida / alimentada em sonhos de a crescer bebida.” (SENA, 1982c, p. 192).

<sup>125</sup> Ver o poema “Martyrs of Today” (Ibidem, p. 99-100).

<sup>126</sup> Ver o poema “O príncipe de Venosa, o epigrama barroco alemão, e outros etc” (Ibidem, p. 128-130). A título de curiosidade: é nesse poema também que Sena se refere a Portugal como “cagadinha de mosca”.

<sup>127</sup> Uma imagem anal irônica e poética é a das “flores no cu”, do poema “S. Hertogenbosch”, de “*Conheço o sal... e outros poemas*”.

<sup>128</sup> Ver: SENNA, 1982, p. 69-71.

<sup>129</sup> “Para que tu recíproco respondas / Ardente Amor, à flama feminina, / É forçado que a pudicícia honesta / faça quanto lhe Vênus amoesta” (CAMÕES, 2000, p. 399) Sena discorre a respeito dessa noção de “pudicícia

Esta é componente artificioso do jogo sedutor, insuflado por Vênus<sup>130</sup> às ninfas da Ilha dos Amores – “Ali a fermosa Deusa lhe aconselha / o que ela fez mil vezes, quando amava; / Elas, que vão do doce amor vencidas, / estão a seu conselho oferecidas” (Ibidem, p. 399). Esse artifício é igualmente mobilizado pelas donzelas de Dona Urraca, que atraem o protagonista de *O Físico Prodigioso* ao castelo, todas figuras femininas cujo intento é “entregarem quanto delas os olhos cobixarem” (Ibidem, p. 397).

Além dessa já familiar franqueza seniana quanto à nudez e à dignidade do ato sexual, percebe-se que o livre amor (com variações de tom e abordagem) prolifera<sup>131</sup> ardente e é motor especulativo e criativo. O “trisal” observado em *Sobre esta praia... Oito meditações na beira do Pacífico I* (1974), por exemplo, gera inúmeras especulações no sujeito poético sobre a natureza da relação entre os dois rapazes e a moça, sobre a nudez, a liberdade, o erotismo. Diante da cena de sexo entre os três jovens numa praia da Califórnia, reflete-se sobre os estímulos e gestos do sexo:

Um dos rapazes se recosta contra o corpo  
do outro rapaz que alonga dorso e pernas,  
enquanto neste se debruça e dobra,  
pendendo os frescos seios e os cabelos,  
o corpo feminino associado ao de ambos.  
Mas nada indica excitação nos machos  
de quem se poussa o sexo ou distendido pende  
em de sereno indiferente como  
a só vazia ausência de mistério  
que a corpos dava um fervor quente e humano.  
São, como deuses, animais sem cio?  
Ou são, como animais, humanos que se aceitam?  
Ela é de quem? De um deles só, dos dois?  
Um deles será dela mas também do outro?  
Será cada um dos três dos outros dois?  
Ambos os machos serão fêmeas do outro?  
Ou só um deles? Qual dos dois? O que  
sentado se recosta? O que deitado

---

honesto” em “Camões: Novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento” (SENA, 1978c, p. 445-488). Alguns atos desse jogo ardente velado por esse sutil pudor sedutor são descritos, por exemplo, nas estrofes 64, 65, 70, 71 do canto IX da epopeia.

<sup>130</sup> O gesto de Vênus ao receber seu filho Cupido (Eros) é descrito na epopeia camoniana (estrofe 43, canto IX) como “ledo” “e impudico”. Reparemos que o adjetivo “impudico” vem destacado entre vírgulas e ao final do verso: “Com gesto ledo a Cípria, e impudico, / dentro do carro o filho seu recebe” (CAMÕES, 2000, p. 397). O papel de Vênus na epopeia é explorado por Jorge de Sena em “Camões: Novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento”, em *Dialéticas Aplicadas da literatura*. (SENA, 1978a, p. 445-488).

<sup>131</sup> Há volumes inteiramente dedicados ao universo erótico, como *As Evidências* e *Sobre esta praia... e outros poemas*, seções inteiras de alguns livros e poemas esparsos ao longo de toda a produção literária de Jorge de Sena. A título de exemplo, em *Perseguição*, primeira obra publicada, há uma sequência de poemas na segunda parte do livro que tratam diretamente do tema do amor, quais sejam: “Cântico”, “Comunhão”, “Posse”, “Âmago”, “Silêncio”. No poema “Contrição”, aparece o amor à humanidade, assim como no poema “Manifesto”. O amor em *Coroa da terra*, segundo volume de poemas, surge em diversos textos importantes para se pensar as tensões eróticas: “Espiral”, “Um epílogo”, “Batismo”, “Denúncia”, “Pintura”, “Conquista”, “Lamentação”, “Núpcias”, “Tensão do amor noturno”, “Capilaridade”, “Exorcismo”, “A derradeira visita”, “Estupro”, “Crisma”, “O amor não amado”, “Causalidade”, “Ordenações”, “Gênesis”.

aceita contra o seu o corpo recostado?  
 Os três são muito belos, e não só  
 daquela de escultura juvenil audácia  
 cifrada em curvas duras de suaves linhas,  
 mas igualmente da pureza límpida  
 que só em torno ao sexo se enegrece um pouco.  
 Quem se pergunta como eu me pergunto  
 confessa claramente que distância  
 existe entre o passado e este presente  
 assim deitado ao sol à beira de água  
 como estes três se deitam ou recostam  
 sem que sequer com as mãos os sexos toquem,  
 senão o de outrem, mesmo o de si mesmos.  
 (SENA, 1978c, p. 242-243).

Ao ressaltar o erotismo corpóreo, Sena traz à superfície dos textos a obscenidade, os limites do pudor geralmente aceitos, adere à sua literatura um olhar analítico e aberto sobre o amor, defende e performa discursivamente a liberdade sexual. Sutilezas e ímpetos lascivos se mesclam aos afetos, às tensões inerentes ao universo erótico.

Como foi explicitado no primeiro capítulo, opera-se, em contraposição à supervalorização do *cogito*, uma ruptura da dualidade mente/corpo. Na obra seniana, o teor especulativo expande a linguagem erótica sem sublimar sua potência carnal. Por isso, muitos amores fazem estância no *corpus* de Jorge de Sena. Somos confrontados e convidados a rever mais que as fronteiras morais forjadas nos sentidos do que se compreende em geral como “amor” – eixo constitutivo (talvez o principal) dos seus embates exorcísmicos. Seus gestos poéticos, ficcionais e críticos são sensualmente sugestivos, incisivos, agressivos, inquietantes e provocativos. Eros é uma força inelutável que engendra arquiteturas e tessituras<sup>132</sup> que vigorosamente se erguem e se emaranham em sua literatura. A linguagem poética manifesta um amor prolífico na consolidação discursiva de sua visão de mundo.

O crítico António Manuel Ferreira<sup>133</sup> afirma que a obra do autor é, nesse sentido, sem dúvidas, de “uma originalidade incomparável”, e ao leitor arguto e liberto vem a ser inquestionável: “o estatuto psicossocialmente maioritário que assegura a *persona* intelectual do escritor está longe de obedecer aos traços caracterizadores da maior parte dos escritores

---

<sup>132</sup> Lemos em “Camões: Novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento” (SENA, 1978c, p. 445-488): “Revelar a arquitetura do poema era aproximarmo-nos, tão de perto quanto possível, das intenções de Camões, e compreender não só o tema, mas ele mesmo como poeta e homem. E, com revelar essa estrutura, podíamos dar início a um outro processo de revisão crítica – provar que o poema pode ser tido por belo, fascinante, e atraente para espíritos modernos, por essas intenções serem muito mais ambiciosas e universais do que se depreenderia da concepção tradicional de o poema ter sido escrito apenas para celebrar a História de Portugal. Por outras palavras: a epopeia de Camões é um grande poema, não só por ser a obra-prima máxima jamais escrita na língua portuguesa, mas porque transcende, para o seu próprio tempo e para o nosso, as limitações aparentes que tanto contaram para que tivesse sido considerada uma obra-prima”. (SENA, 1978c, p. 445-446).

<sup>133</sup> Não obstante o crítico pontue a relevância de Sena quanto a essa matéria, ele tece críticas a respeito do tratamento do universo homoerótico em *Sinais de Fogo*, assunto que será abordado mais adiante neste capítulo.

portugueses, senão da sua totalidade” (FERREIRA, 2012, p. 150). Além disso, com frequência, Sena toca – nos limites do que, nos meados do século XX, a linguagem poderia alcançar – em discussões que ganharam força nas últimas décadas (sobre liberdade sexual da mulher e orientações sexuais, por exemplo) e são bastante debatidas contemporaneamente (em literatura, filosofia, sociologia, psicologia) como veremos adiante neste capítulo. Os embates nos quais se engaja Jorge de Sena contra as moralidades castradoras se intensificaram e devem nunca esmorecer. Dominique Luxor lembra que “desejo e erotismo foram pedagogizados, de maneira colossal e violenta” (LUXOR, 2022, p. 22), o que acentua a perene necessidade de revisão dessas questões e justifica a assertividade de Jorge de Sena ao explorá-las (bem como nosso empenho ao trazê-las a lume nesta tese).

O ensaio “Amor”, de *Amor e outros verbetes*<sup>134</sup> (como também vários textos críticos, ensaísticos e epistolares, concomitantemente subversivos e didáticos<sup>135</sup>) denota a importância dada por Jorge de Sena ao tema, afinal, como se sabe, as mais arcaicas culturas e mitologias (portanto, também, os mais antigos textos literários) “refletem alguma concepção do que por este termo se tem definido, ou o que ulteriores culturas interpretaram segundo as suas próprias concepções mais ou menos dominantes” (SENA, 1992, p. 25). Algumas dessas interpretações disseminadas têm como consequência a desvirtualização erótica e imputam julgamentos depreciativos da potência amorosa em vários níveis: “De um ponto de vista erótico-social, o amor tem sido puro ou ‘impuro’, ‘normal’ ou ‘anormal’, ‘santificado’ ou ‘pecaminoso’, admitido ou proibido por tabus sociais, etc.” (Ibidem, p. 25). Dessas opressões e da hipocrisia

---

<sup>134</sup> Não é factível, no presente trabalho, uma análise exaustiva desse texto, dada a sua riqueza temática e a grande variedade de referências literárias.

<sup>135</sup> Exemplos são *Dialéticas Teóricas da Literatura*, *Dialéticas Aplicadas da Literatura* e outras obras críticas, como as dedicadas aos estudos camonianos. A leitura do *corpus* epistolar também dá a ver essa veia pedagógica de Sena, além do seu lado afetivo. Em carta a Régio, em meio a uma forte tensão política instaurada pela recente ditadura militar no Brasil e a uma rotina de trabalho exaustiva, ele declara: “estou tendo as possibilidades de pesquisa e de vocação pedagógica com que sempre sonhei” (RÉGIO; SENA, 1984, p. 200). Sena redige cartas nas quais aplica sua acuidade crítica e didática, muitas delas com extensas discussões teóricas e autoteóricas. Nas cartas a Vergílio Ferreira, esclarece dúvidas sobre suas leituras camonianas, como veremos adiante, neste capítulo. Especialmente, nas correspondências remetidas a Carlo Vittorio Cattaneo, a face discente de Jorge de Sena aparece sempre despojando ironia e vivacidade. O olhar de professor (profissão a que tinha muito apreço) é claro e incisivo e confere objetividade sobre questões específicas de suas e de obras alheias (inclusive as desses mesmos amigos escritores). Os melhores exemplos são, sem dúvidas, as leituras minuciosas de versos seus solicitados pelo seu estimado tradutor e jovem amigo italiano. Vimos que Cattaneo teve o privilégio de corresponder com Sena e obter dele a ajuda para o entendimento e a tradução de diversos textos. Sena lê seus próprios poemas verso a verso, tira dúvidas semânticas e sintáticas, alerta para incidências vocabulares, além de ser leitor crítico da poesia de Cattaneo, pois o jovem lhe enviava poemas antes de serem publicados para que Sena os comentasse; além disso, tem Sena como seu tradutor para o português, sendo um dos poetas a compor a coletânea *Poesia do Século XX*. Essa faceta seniana reforça sua visão de mundo e seu compromisso humanístico e fornece ao leitor a possibilidade de conhecer um pouco do Sena professor, como se sabe, profissional muito respeitado e admirado tanto no Brasil quanto nos EUA. Mesmo as notas sobre questões específicas de poemas seus, sobretudo nos volumes que compõem *Poesia III*, demonstram uma solicitude esclarecedora.

castradora advém a ideia de culpa, que inflige sofrimento psíquico onde deveria haver prazer físico.

De tudo isto resulta que a velha máxima de que, depois do coito, o animal é triste, não resiste à mínima análise, biológica e psicológica: o animal, e com ele o homem, só fica triste do coito (seja este qual for) que o não satisfaz. Outras tristezas que o homem sinta, em relação com esse ato, são as que resultam da perversidade normativa da chamada civilização, ou – e tocamos o ponto fundamental – da fusão de *elementos afetivos e possidentes*<sup>136</sup> com o ato sexual e a pessoa desejada. (SENA, 1992, p. 30-31).

Sena, diversas vezes, denuncia não só a moralidade castradora, mas também da hipocrisia que a sustenta: “a coincidência entre o ‘sim’ e o ‘não’, como entre a teoria e a prática, tem variado muito com a história e os grupos sociais, desde a mais alta Antiguidade” (Ibidem, p. 25). Sob esse viés, Sena procura desembaraçar “o que a literatura tem espalhado, quer expressamente quer indiretamente, quer criticamente, quer pelo que pode interpretar-se do que foi dito ou não dito” (Ibidem, p. 25-26). Fazer um verbete literário que pudesse, de modo minimamente conciso, vislumbrar tamanha complexidade é uma tarefa de peso, que Sena encara com vigor e grande interesse. Logo de início, ele alerta o leitor sobre os meandros e implicações conceituais do termo:

*Amor*<sup>137</sup> é termo ambíguo que se aplica igualmente à vida sexual ou ao desejo puramente sexual (e o admitir-se que esse desejo possa existir, sem “amor”, implica já certa concepção deste), como também à variedade de emoções e paixões eróticas ligadas ao sexo (e reguladas socialmente pela tradição, os costumes, a cultura, a religião, etc.), e ainda a uma vasta gama de progressivas abstrações ou sublimações do complexo sexual (amor do próximo, amor da humanidade, amor de Deus, o amor como ente epistemológico, etc.). (SENA, 1992, p. 25).

Urge, pois, a Jorge de Sena, averiguar como essa ambiguidade e essas abstrações incidem sobre a vitalidade e a liberdade e de que formas a literatura, em diferentes épocas, respalda ou não esses mecanismos de controle. O poeta alerta ainda que – diferentemente de outras religiões primitivas, que “tiveram sempre, ou conservam, uma visão mais natural do amor ou da vida sexual, (...) uma compreensão mais liberta daquele ‘natural’” –, para ser reguladora política e socialmente, a noção de amor “se cristalizou ou fossilizou no cristianismo na fase de defesa expressa das estruturas oligárquicas em nível elementar<sup>138</sup>,”

---

<sup>136</sup> Grifo nosso.

<sup>137</sup> Grifo do autor.

<sup>138</sup> É nesse sentido também que Bataille conduz seu raciocínio quando reforça o afastamento erótico maquinado pelo cristianismo. A sacralidade do erotismo, para o pensador francês, não funciona dogmaticamente: “O teólogo, é verdade, fala de uma teologia cristã. Enquanto a religião de que falo não é, como o cristianismo, uma religião. É *a religião*, sem dúvida, mas se define justamente pelo fato de que, desde o princípio, não se trata de uma religião particular. Não falo nem de ritos, nem de dogmas, nem de uma comunidade determinados, mas somente do problema que toda religião se colocou: faço meu esse problema como o teólogo faz da teologia o seu. Mas sem a religião cristã. Se esta não fosse, apesar de tudo, uma religião, eu me sentiria mesmo afastado do cristianismo. Isso é tão verdadeiro que o livro em que defino essa posição tem o *erotismo* por objeto. É evidente que o desenvolvimento do erotismo não é em nada exterior ao domínio *da religião*, mas justamente por se opor

(Ibidem, p. 29). Ao longo desse texto, ao mesmo tempo rigoroso e sensível, o escritor perquire algumas perspectivas filosóficas e literárias, bem como experiências humanas envolvidas nos entendimentos do que seja o amor, visto como “um dos impulsos elementares da natureza ou da condição humana, ou, se quisermos, a tensão emocional resultante do instinto sexual que a humanidade em comum possui com as outras espécies animais” (Ibidem, p. 25). Sena incorpora a animalidade erótica e dispõe da multiplicidade semântica do termo “amor” no combate aos desamores energúmenos derivados da manutenção discursiva propagada pelo cristianismo<sup>139</sup>, que enrijece sua impostura e encobre sua complexidade. Mesmo manifestando-se de formas tão diversas,

o “amor” aparece-nos como um imenso denominador comum, em função do qual tudo pode ser interpretado – apenas variarão as interpretações de tudo e do próprio Amor. Do que resulta que não haverá, na literatura, conceito ao mesmo tempo mais vulgar e mais complexo, já que podemos vê-lo aonde ele pareça que está de todo ausente, e é possível suspeitar criticamente de épocas em que ele foi, em determinados termos, apresentado como o centro das preocupações humanas. Que ele, sob uma forma ou outra, o foi sempre – eis do que não é lícito duvidar. Mas é lícito interrogarmo-nos sobre se o foi realmente nos termos propostos, ou se estes correspondiam à “mistificação” social que a literatura era chamada a traduzir em termos estéticos. (SENA, 1992, p. 26).

O olhar analítico de Sena leva adiante essas suspeitas. A perenidade do amor enquanto matéria de reflexão literária deve ser revista devido aos usos moralizantes que se faz dele, os quais desgastam o seu sentido. Por essa razão, nunca será demasiado ressaltar que o que se entende por amor se atrela a “prevalentes concepções sociais, e até o seu significado biológico tem dependido dos preconceitos religiosos ou sociais dos biólogos que têm observado as atividades sexuais dos seres vivos” (Ibidem, p. 25). Exatamente por isso, Foucault alerta:

Daí o fato de que o ponto essencial (pelo menos em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação do sexo em discurso”. Daí decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais condutas. (FOUCAULT, 1998, p. 160).

Tais concepções retrógradas pontuadas por Sena (mesmo após avanços das teorias feministas e *queer* nas últimas décadas e das conquistas dos direitos humanos, em alguns

ao erotismo, o cristianismo condenou a maior parte das religiões. Em certo sentido, a religião cristã é talvez a menos religiosa”. (BATAILLE, 2014, p. 56).

<sup>139</sup> Sena fala sobre a cruel hipocrisia cristã quanto às literaturas eróticas: “não é diferente o que manifestam as literaturas grega e latina que à atração que secretamente devem ter exercido a esse respeito deverão o não terem sido inteiramente suprimidas pelos clérigos que as copiavam, já que pelos padrões da repressividade cristã não são apenas licenciosas mas monstruosas e chocantes na “naturalidade” com que ostentam as perversões”. (SENA, 1992, p. 34).

lugares) continuam a ser responsáveis por situações de intensa violência contra as mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+, por exemplo. As subversões senianas, portanto, incidem sobre valores, costumes, tendências estéticas, perpassam discussões de suma relevância atual, procurando liberar o amor das mitologias vigentes, das mistificações, de seus sentidos espúrios, abarcando, de diferentes formas, a maravilha e a negatividade amorosas. Nesse processo, transfigura-se o supostamente profano em sagrado (e vice-versa), recupera-se a dignidade do amor:

Se alguma coisa há, num mundo que perdeu por completo a noção do *sagrado*<sup>140</sup> (que, nas suas grandes manifestações, sempre incluiu a sexualidade) e guardou apenas a da “proibição legal”, se alguma coisa há que deva ser sagrado, repetimos, é o prazer sexual entre pessoas mutuamente concordes em dá-lo e recebê-lo. E não me venham – reacionários ou libertários – com a velha conversa do Amor, com “A” muito grande, que foi em grande parte inventada para degradar a sexualidade, e que se proclama ser a santificação do prazer sexual. (SENA, 1977b, p. 281)<sup>141</sup>.

Na sua perspectiva crítica e criadora, Jorge de Sena aposta na potência concretizadora e ampliadora de Eros, propulsora da abertura do corpo e da linguagem, da linguagem do amor, que, para Sena, é a expansão comunicativa do ânimo de viver, é “a de quantos poetas busquem, para além do silêncio obscuro (sem voz e sem imagens) da solidão autêntica e irremissível, uma fixação do entusiasmo que é comunicar” (ANDRADE; SENA, 2016, p. 85)<sup>142</sup>. Essa afirmação Sena profere em carta a Eugénio de Andrade sobre a leitura que faz de

---

<sup>140</sup> Grifo do autor.

<sup>141</sup> Trecho de “Resposta a um inquérito sobre a pornografia”, entrevista a *O tempo e o modo*, publicada em 1976 e incluída na edição aumentada de artigos e ensaios intitulada *Dialéticas Teóricas da Literatura*. Logo na nota de abertura desse volume, o autor adianta ao leitor a repercussão polêmica de tais declarações e, na nota posposta, ele alerta: “Por muito que as respostas rescendam por vezes a contundente ironia, esta, por sê-lo, não é menos muito séria *afirmação*” (SENA, 1977b, p. 293). A positividade da ironia é esclarecida por Sena, que reforça a relevância desse alerta, em seguida, especialmente ao público lusitano, maior alvo de suas críticas morais: “em Portugal se confunde sempre a ‘ironia’, que é construtiva, com a ‘piada’ que não é só destrutiva mas uma das mais correntes formas de transmissão e perpetuação do status-quo sócio-moral e sócio-político, mesmo quando a suposta intenção é o contrário” (Ibidem, p. 293). Numa linguagem direta, abusando (no bom sentido) das provocações, Sena usa da oportunidade da entrevista para conduzir as declarações de acordo com o que deseja proferir a respeito do tema, desnudando restrições morais subjacentes ao vocabulário do entrevistador e ao conteúdo das interrogações. Ele expõe um pensamento ético, moral e politicamente libertário não só sobre o que se costuma designar por pornografia, mas sobre os maiores tabus, a liberdade sexual, o erotismo na literatura, a natureza de Eros, a diversidade das manifestações amorosas e chega a recusar-se a responder à primeira pergunta, a qual pressupõe uma distinção de valor entre erotismo e pornografia a partir de uma citação de Alain Robbe-Grillet, “A pornografia é sempre um erotismo em segunda mão”. Sena deixa nítido o tom que guia suas declarações: “Com a devida vénia, para responder a este inquérito que acho da maior importância e interesse, passarei adiante esta pergunta. (...) Os seus admiradores (...) que o façam. E eu ganho espaço para o que quero dizer” (Ibidem, p. 293). Esse texto seniano, da maior importância, é requisitado e explorado ao longo deste capítulo.

<sup>142</sup> Eis como Sena continua o raciocínio especificamente em relação à poesia de Eugénio: “Esse sereno entusiasmo, presente nos seus versos, esse amar a vida como vida e nada mais, eis o que dá a nova frescura em que falei, na medida em que um oculto amargor faz repudiar ou restringir uma imagística ou uma metaforização que corre o risco de se tornar demasiado pessoal, uma propriedade pessoal. E a poesia é precisamente o que nos não pertence”. (ANDRADE; SENA, 2016, p. 85).

um livro<sup>143</sup> do amigo, cuja poesia, ao contrário do que se costumava afirmar, não é simplesmente uma poesia de amor, mas que, “através de uma imagística e de uma linguagem erótica, capta ou dá expressão e forma ao espírito prisioneiro da sua solidão” (Ibidem, p. 85). Enquanto crítico, Sena perscruta o universo erótico nas poéticas dos grandes escritores passados e contemporâneos seus. No verbete “Amor”, alguns autores portugueses mencionados quanto a suas significativas peculiaridades nesse aspecto são: Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Cesário Verde, António Feijó, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa<sup>144</sup>, António Botto, José Régio. Sena faz observações sobre a franqueza erótica nesses autores, toca o obsceno, o sentimentalismo, a idealização amorosa, tabus que devem ser penetrados (como a figura feminina e a obsessão moralista pela virgindade). O exemplo maior da crítica erótica do exorcista exegeta é a centralidade de Eros que Sena identifica na obra camonianiana, a qual ele se dedica longamente a difundir. Na mesma carta a Eugénio, ele sustenta que “a linguagem do amor – e deu-nos uma grande lição desta consciência Camões – é a única capaz de concretizar a vivência absoluta, qualquer que ela seja” (Ibidem, p. 85).

Camões é considerado um grande mestre<sup>145</sup> na linguagem erótica, pois dá vazão ao caráter natural do amor, bem como ao seu dinamismo meditativo. O exímio trabalho de Sena em “defender Camões” (SENA, 2013b, p. 195) compreende não só acuidade exegetica, mas

---

<sup>143</sup> Trecho de uma carta a Eugénio de Andrade, na qual Sena comenta o livro do amigo, *Até Amanhã*.

<sup>144</sup> A seguir, o trecho de “Amor” sobre nuances eróticas dos principais heterônimos (incluindo Pessoa elemento): “Na aparência, o mais erótico de todos os poetas é Ricardo Reis, pela própria natureza da sua imitação formal das odes de Horácio, que o conduz a usar do amor como símbolo da fugacidade das coisas e da vida. Mas esse erotismo entre epicurista e estoico representa uma sublimação, em termos literários, de desejos amorosos genéricos e a proclamação polêmica de um erotismo livre das limitações cristãs tradicionais. O que não é pouco não sendo, porém, suficientemente sexualização para impor, mesmo subterraneamente, uma superação dos dilemas psicossociais. Amoroso ainda mais tradicional, como realmente um pastor do secular bucolismo, é Alberto Caeiro, com todo o seu humor e o seu radical empirismo criticismo, e na liberdade da sua metrificacão. Álvaro de Campos, mais complexo do que aqueles (ainda que nem sempre tão profundo como Caeiro, é de todos o mais erótico, e mesmo mais que o F. P.-ele mesmo (exceto, quanto a este, em certos momentos que já veremos). É sabido que Pessoa queria que em A. de C. fossem evidentes alguns deslizamentos denunciadores de homossexualidade, e várias afirmações de sadomasoquismo são muito calculadas nele. Na grande maioria dos poemas de A. de C., o erotismo aparece – e é isso novo na poesia portuguesa – não como pretensas ou autênticas sublimações idealizadas, ou como declamações superficialmente apaixonadas, mas como o desmascarar de tudo isso: uma agonia, um tédio, um desalento da vida, que são o homem privado de satisfação sexual a ponto de já não acreditar no sexo como plenitude (e muito menos na superação intelectualizada do desejo, de que F. P.-ele mesmo é tantas vezes o contraditório cantor) – dir-se-ia que A. de C., a este respeito, representa a *noche oscura* do sexo, como privação mística, que lhe permite projetar sobre a realidade uma visão negativa que a dissecar implacavelmente” (SENA, 1992, p. 61).

<sup>145</sup> Em uma entrevista, Sena pontua de modo incisivo sua grande admiração por Camões. Leiamos algumas perguntas e respostas: “Pessoa impressionou-o muito. Acha que ele é, ainda, a maior expressão da poesia portuguesa? Jorge de Sena atalhou rapidamente: Nunca considere Pessoa o maior poeta português. Sempre dei esse lugar a Camões. Mas Camões — insistimos — é considerado em Portugal um poeta morto... Para mim é um dos raros poetas portugueses que estão vivos. Se Camões é um poeta morto, foram os camonistas que o mataram”. (SENA, 2013b, p. 96).

um esforço hercúleo de crítica genética, questionando e verificando o estabelecimento<sup>146</sup> dos textos, no intuito de comprovar metódica e empiricamente, sob uma perspectiva crítica científica<sup>147</sup>, a legitimidade autoral ou não de vários poemas que, ao longo do tempo, foram-lhe atribuídos. A tarefa é escrutinar de Camões, tanto na epopeia como na lírica, o seu “pensamento agonicamente estruturado e profundo” (Idem, 1966, p. 6), é retirar o ranço dos usos políticos e moralizantes que foram feitos da obra daquele tido por Sena como o maior poeta da língua portuguesa, mas claramente não pelas mesmas razões que o é considerado por outros tantos. “É muito difícil separar Camões e a sua epopeia, do que os homens fizeram dela por séculos, usando-a para os seus pessoais propósitos” (Idem, 1978a, p. 446). O autor de *Exorcismos* se consolida como um dos maiores exegetas da obra camoniana por fazer uma leitura ético-subversiva que contribui para o reconhecimento da visão de mundo de Camões. Em entrevista, Sena afirma: “Estou a concluir um outro volume sobre *Os Lusíadas* em que analiso com mais precisão o pensamento de Camões. Preparo um estudo linguístico-estrutural que vai constituir um grande escândalo<sup>148</sup>. Vai ver-se melhor o que Camões pensava das

---

<sup>146</sup> Além da consulta aos textos de Sena inteiramente dedicados a Camões, sugere-se a esse respeito a leitura destas entrevistas de Jorge de Sena: a concedida ao jornal brasileiro *O Globo*, em 16 de fevereiro de 1965 (SENA, 2013b, p. 50-53) e a longa entrevista de Leite de Vasconcelos, em 19 de julho de 1972, ao Rádio Clube de Moçambique, que teve sua difusão proibida pela censura (Ibidem, p. 183-222).

<sup>147</sup> Na coletânea de textos *Dialéticas Aplicadas da Literatura*, Sena aplica sua “crítica dialéctico-estruturalista” (SENA, 1978a, p. 11), que contrasta com a mediocridade que ele acusa haver, em geral, no meio crítico português, no qual urge uma “cientificização da crítica e do entendimento linguístico – o que, obviamente, não implica a supressão da liberdade (esta, acima de tudo!) de cada qual ter o seu método ou não-método, seguir mestres, ou procurar por si mesmo” (Ibidem, p. 14). A mesma ideia aparece na abertura de *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*: “o amesquinhamento da dignidade intelectual ou da categoria científica dos estudos portugueses” (Idem, 1969, p. XI). Na introdução de *Dialéticas Aplicadas da Literatura*, Sena faz um breve apanhado a respeito dessa mesquinhez quanto à apropriação nacionalista de Camões, a qual resulta em leituras que diminuem a importância universal da obra. Sena imputa à crítica medíocre o desinteresse de estudantes estrangeiros e ou mesmo de novas gerações de portugueses, para quem Camões “era usado para horrendos exercícios de gramática ou de patriotismo rasca” (Idem, 1978a, p. 27).

<sup>148</sup> Os estudos camonianos de Sena são recebidos com escândalo por muitos dos “donos de Camões” (SENA, 2013b, p. 259) não simplesmente devido ao teor subversivo do conteúdo de suas afirmações, mas por causa do rigor metodológico que as fundamenta, dando a ver que o pensamento do grande poeta português é muito maior do que aquele encoberto por “um teimoso pó de séculos e um renitente ranço de mediocridade, capazes de contaminar mesmo os mais infensos” (Idem, 1969, p. VII). Em cartas a Cattaneo isso fica evidente quando Sena remete à dúvida se será bem quista sua participação em um colóquio sobre Camões. Na correspondência de 7 de abril de 1972, ele menciona o fato e, em 18 de maio, reforça a dubitação e o alvoroço causado pela publicação de *Exorcismos* e do “vasto livro Estudos sobre o Vocabulário de *Os Lusíadas*” (“com dados objetivos, a minha desmistificação do Camões tradicional e oficial, à luz da própria linguagem dele e à da cultura ibérica do seu tempo” (Idem, 2013, p. 196)). Seguem os trechos das Cartas a Cattaneo: “Espero ir a Portugal em Novembro, ao colóquio internacional de camonistas”, a que me convidaram – se a publicação do meu novo livro de poesias, extremamente violento contra o ambiente português, e o novo livro camoniano, cujos pálidos resumos causaram grande escândalo na minha conferência de Paris (um Camões ocultamente anticatólico, filo-judeu amoral, etc.), não fizeram que me retire o convite...” (CATTANEO, SENNA, 2013a, p. 107). “Em Novembro, estou dividido entre o congresso camoniano de Lisboa, aonde duvido que me queiram depois de publicados os *Exorcismos* e o meu novo livro sobre *Os Lusíadas* (cujos escândalos andei a contar, como isca, em Paris, Londres e Connecticut), e a reunião aqui, em Norman, Oklahoma, do júri do Grande Prémio Internacional de Literatura” (Ibidem, p. 115).

coisas” (Idem, 2013b, p. 175). Para Sena, a estrutura da obra é rica matéria para a compreensão do pensamento do poeta, princípio exegético evidenciado em mais uma entrevista:

Penso ainda terminar brevemente um estudo vasto sobre o vocabulário de *Os Lusíadas*, estudo com o qual pretendo demonstrar que Camões era um *homem de um pensamento livre, aberto*, com muito pouco da mentalidade imperialista de que agora é acusado. (...) Há que ter as coisas dentro de uma perspectiva histórica. (SENA, 2013b, p. 352).

Sena reitera a injustiça crítica de *Os Lusíadas* serem uma obra majoritariamente considerada por sua marca temporal e não por sua densidade filosófica, assim como desconstrói a interpretação empobrecedora da lírica, lida “em sentido estrito, biográfico e superficialmente erótico”<sup>149</sup> (SENA, 1966, p. 6). Sena, no entanto, no já citado Discurso da Guarda, em ocasião à celebração de Camões e das comunidades portuguesas, reclama da censura no liceu da leitura das passagens eróticas da epopeia:

as passagens consideradas mais chocantes pela pudicícia hipócrita desta vossa sociedade de sujeitos felizmente desavergonhados que fingem lamentavelmente possuir a virtude que não têm, e vivem a perseguir ou reprimir os pecados alheios. Claro que nós todos íamos logo ler as passagens “proibidas” e lendo-as assim, com olhos libidinosos, perdíamos a grandeza delas: a majestade do sexo e do amor, a magnitude da liberdade e da tolerância, a inocência magnífica do prazer físico e da paixão erótica, que, acima de tudo, Camões cantava e celebrava nessas passagens com uma abertura de espírito e uma audácia espantosas. Será possível que os frades o tenham feito alterar algumas coisas antes de publicar *Os Lusíadas*. Mas, em face de algumas daquelas que lá ficaram, temos de reconhecer que, mais do que aquilo, só um poema francamente pornográfico, incompatível com a dignidade e o decoro da grande epopeia que Camões desejou escrever e escreveu. (SENA, 2021, p. 104).

No episódio da Ilha dos Amores – lugar onde os navegantes portugueses recebem o prêmio merecido pelo “trabalho que encurta a breve idade” (CAMÕES, 2000, p. 392) –, as recompensas pelos esforços nas empreitadas de guerra são, sobretudo, os prazeres amorosos que as ninfas, orquestradas por Vênus, podem lhes prover, “as deleitosas / honras que a vida fazem sublimada” (Ibidem, p. 409). E o que deve ser reconhecido “entre os heróis esclarecidos” é: Eros é a culminância da vida, o amor é exorcístico – “Vênus traz a medicina” (Ibidem, p. 399). Sena reitera:

O amor, para ele, não é apenas uma série de planos sucessivos, desde o sexual ao mais puramente espiritual, mas sobretudo *a força dominadora que tudo conduz, cujos ditames podem desculpar os maiores desvios eróticos*<sup>150</sup> (não há nenhum que ele não mencione na epopeia, para desculpá-lo, por mais monstruoso que seja), e que é, intelectualmente, a própria essência motora da dialética universal do pensamento ao conhecer-se como tal através da experiência de vida, sem a qual esse conhecimento não é possível (e nisto ele radicalmente se afasta do neoplatonismo

<sup>149</sup> Em *Uma Canção de Camões*, Sena lembra que as obras lírica e épica de Camões se igualam em relevância, sendo esta uma prioridade para o poeta devido somente à sua “urgência filosófica (ética e histórica)” (SENA, 1966, p. 5).

<sup>150</sup> Grifo nosso.

em que a experiência é sobretudo meditação espiritual). Há em Camões, e não tem sido notado, uma tolerância infinita, um sentido da *liberdade erótica, uma consciência da dignidade última do prazer sensual qualquer que ele seja*<sup>151</sup>, que quase não tem par na literatura portuguesa, e que raras vezes, no mais profundo sentido, terá atingido a audácia que tem nele. Toda a sua epopeia é muito menos, ao contrário do que se tem visto, a celebração da História de Portugal e das glórias do Oriente, que o subordinar tudo isso à epifania magnificente da Ilha dos Amores (e o episódio deve ser lido atentamente desde os seus inícios no encontro preparatório entre Vénus e o Amor), pela qual a História e a Viagem são uma demanda do Paraíso Perdido, e, neste, *a celebração vitoriosa do sexo despojado de qualquer pecado original*. Mesmo as declarações euveméricas de os deuses serem hipóctases humanas<sup>152</sup> (que tem a sua contrapartida no neoplatonismo de reciprocamente, como o poeta diz, eles serem angelicamente ou demoniacamente os braços da providência divina) se integra nesse quadro triunfal de *um pan-erotismo de que o amor humano é a sagração e o rito*.<sup>153</sup> (SENA, 1992, p. 51).

O laicismo que Sena identifica no poeta consagrado – e injustiçado – é importante para se ter nítida a amplidão de seu erotismo. Esse assunto é tema de cartas trocadas com Vergílio Ferreira, que faz questionamentos sobre afirmações prévias de Sena a respeito da não religiosidade de Camões. Vergílio se sente alvoroçado com as hipócteses de Sena sobre a ilegitimidade de textos camonianos religiosos, os quais ele igualmente considera “estranhos”, mas, incomodado com a sugestão de ilegitimidade de “Sobolos rios”, pede mais explicações sobre os estudos formais e a “platonização” do poeta.

As redondilhas *Sobolos rios*<sup>154</sup> têm para mim um interesse capital – e sem forçar a nota (suponho) pude lê-las em função de valores que me são queridos. Você pareceu-me desvalorizá-los para um problema de profunda vivência de Camões. Será assim? Mas se não é assim, está V. a ver como me perturbou a sua redução do poeta a um estrito laicismo. Enfim, o melhor é eu travar neste emaranhado de dúvidas e hipócteses e aguardar o seu estudo, que por certo irá desencadear forte tempestade nos nossos camonistas. E que V. se não esqueça de o fazer chegar às mãos dos que sobre Camões legislam (Cidade, Pimpão<sup>155</sup>, Salgado, Sérgio, etc.). Isto porque, é evidente, só assim V. os forçará a não “ignorar” o trabalho e a dizerem da sua justiça. Estou em brasas. (FERREIRA; SENA, 1987, p. 128-129).

---

<sup>151</sup> Grifo nosso.

<sup>152</sup> Ver *Os Lusíadas*, Canto IX, estrofes 90 e 91.

<sup>153</sup> Grifo nosso.

<sup>154</sup> Sobre esses versos camonianos, especificamente, Sena esclarece: “O caso de *Sobre os rios* (e noto-lhe que o *Sobolos* é emenda espúria da segunda edição de 1598, visto que, na primeira edição, de 1595, é *Sobre os* o que está – em apêndice à minha tese está a classificação dos milhares de emendas de 1598, com a prova da arbitrariedade delas) é muito especial. Temos testemunhos de que lhe havia sido encomendada a tradução, em verso, dos salmos penitenciais: e que ele não havia meio de a fazer. Terá feito só aquela, seguindo o caminho da glosa desse célebre salmo, que era uma moda literário-religiosa já antes dele, e que um D. Francisco Manuel de Melo ainda praticou muito depois dele. E ele transformou a glosa num total exame de consciência (quando sair o meu livro de contos das *Novas Andanças*, V. verá lá um conto que é ele fazendo esse exame, acabando o conto quando ele começa a escrever...)” (FERREIRA; SENA, 1987, p. 132).

<sup>155</sup> Mesmo mencionado aqui como um dos camonistas conservadores, Pimpão faz uma asserção interessante e que conflui com o pensamento seniano: “Com a Ilha dos Amores Camões atinge o clímax da voluptuosidade pagã. Creio não ser preciso subtilizar a exegese para converter o deleite carnal em gozo filosófico. Vénus não é Platão!” (PIMPÃO in: CAMÕES, 2000, p. XIII). No entanto, ele subestima a necessidade de reiterar que o amor no poeta não é algo abstrativo. Talvez ele não se dê ao trabalho de fazê-lo porque Sena já o fez, décadas atrás, de maneira exemplar (dentro dos limites de uma vida só).

É nítida, além da perturbação, a empolgação de Vergílio. A explicação que Sena lhe dá é longa e atenciosa, esclarece aspectos estruturais e contextuais que constata nuanças da livre visão de mundo do poeta quinhentista. Na carta datada de 9 de janeiro de 1965, o exegeta exorcista se esforça em precisar o que entende pelo termo laicismo:

O que pode entender-se por laicismo, dentro das correntes humanísticas, é a independência com que, em relação à Igreja, um homem repense por sua conta o destino e a História, em termos que não são os da mera obediência devota. Sob este ângulo de visão, Camões é um pensador autônomo<sup>156</sup>. E este laicismo revela-se, em comparação com o que fazem os seus contemporâneos, na ausência de “poesia religiosa” ou “devota” na sua obra. Se afirmo esta ausência, é porque os poemas que lhe têm sido atribuídos, na obra lírica, e que poderiam exemplificar alguma devoção religiosa (e não a *religião tomada filosoficamente*<sup>157</sup>, que é o que ele faz), são todos de outrem ou muito suspeitos quanto à autoria (...). (FERREIRA; SENA, 1987, p. 131-132).

Sena se resguarda de uma possível má interpretação quanto a essa autonomia do pensamento de Camões. Ele faz uma advertência contextual, avaliando como as estruturas sociais, os modos de circulação de ideias e a linguagem, sob a interferência moral dos jugos inquisidores da Igreja, cruzam-se na feitura da obra camoniana.

O que por ele pode ser dito do século XVI não é que Camões seja um livre-pensador (embora, sob muitos aspectos, o seja), um agnóstico, um ateu, nada disso. Ou que nem sequer se preocupe (ou hostilize) com uma interpretação cristã (e mesmo católica) da História e da Vida Humana (ainda que o faça em termos muito pessoais e mesmo egotistas): isso seria não reconhecer a estruturalidade do seu pensamento. (FERREIRA; SENA, 1987, p. 131).

Em relação a essas ressalvas, à relevância dada ao contexto discursivo religioso do século XVI para se compreender a presença do pensamento religioso em Camões, a crítica de Helder Macedo – décadas depois, em *Camões e a viagem Iniciática* (2013) – reitera esse ponto da leitura seniana:

Camões não se teria afastado das concepções filosóficas aceites pela ortodoxia cristã do seu tempo e sem dúvida por ele partilhadas. Mas utilizou-as para colocar Deus fora do espaço semântico de um discurso poético que visa dar uma significação não teológica ao mundo inteligível e a destinos humanos com princípio e meta limitados. Essa significação é aquela que o discurso poético conseguir conferir à transitória existência humana (MACEDO, 2013, p. 54).

No que concerne às tendências filosófico-religiosas, de acordo com Sena, e isto ele prova em seus escritos camonianos<sup>158</sup>, a estrutura da epopeia é esquematizada em moldes “de pitagorismo cristão”, mas o poeta quinhentista não toma para si o teor místico nelas presente. Sena elucida haver a tendência de “um platonismo pitagorizante e esotérico, por um lado,

<sup>156</sup> Grifo nosso.

<sup>157</sup> Grifo nosso.

<sup>158</sup> Sobre tais estudos, ele ratifica: “são a revelação das relações esotérico-aritméticas que regem o poema inteiro. E, por ricochete, a demonstração do prodigioso equilíbrio do poema (que tão mal tem sido julgado sob este aspecto)” (FERREIRA; SENA, 1987, p. 131).

enquanto por outro extremamente misturado de estoicismo cristianizado” (FERREIRA; SENA, 1987, p. 132).

Por isso mesmo é um platonismo que *nada tem de “místico”*<sup>159</sup>; e esoterismo é radicalmente oposto a tal coisa, e o extremo intelectualismo de educação e de temperamento, em Camões, veda-lhe qualquer vivência mística. Para tal, seria mesmo preciso menos egotismo, menos “eu”...<sup>160</sup> (Ibidem, p. 132-133).

No Discurso da Guarda, Sena afirma serem não os heróis ou o povo português os protagonistas de *Os Lusíadas*, mas sim “Camões ele-mesmo”, o “Camões-homem”, o “Camões-poeta”, que incorpora “o *homem em si*, aquele ser que se busca continuamente e ao amor que o projeta para dentro e para fora de si mesmo” (SENA, 2021a, p. 108). O movimento da subjetividade mergulhada em seu tempo o impele a colocar-se, de acordo com Sena, como autor ou narrador do texto épico, criticando mordazmente a vileza humana, performando “o denunciador angustiado de uma decadência moral e cívica que ele via e sentia à sua volta, e o qual constantemente interrompe a narrativa para invectivar com o maior desassombro” (Ibidem, p. 107). A marca egótica na literatura do quinhentista português é um dos pontos de semelhança com Petrarca e que Sena distingue para nomear Camões como poeta maneirista. Para Jorge de Sena, portanto, o misticismo do neoplatonismo não é um norteador de ideias para Camões, não há uma noção de totalidade divina transcendente, no sentido estritamente cristão, em que se baseie idealmente a noção de amor, mas “um enquadramento estético-literário”, além do qual vão as concepções eróticas do poeta de *Os Lusíadas*:

A fusão de petrarquismo e de neoplatonismo (que fora já nas suas elaborações alexandrinas uma tentativa de superação do platonismo e de aristotelismo) criou a situação expressiva do século XVI, em que o Amor ascende, na literatura, a suprema “forma” humana de conhecimento de si mesmo e do mundo e da vida – o que o português Camões realizou como ninguém. (SENA, 1992, p. 44).

Percebe-se que, mesmo envolto numa atmosfera filosófica e num contexto político-religioso emaranhado de postulados cristãos, o sujeito poético não se anula, o “Camões-homem” acena-se ao leitor nos poemas. A transcendência poética é precisada nesse gesto de autoconfiança do sujeito penetrado pela linguagem, na dignidade do gesto poético enquanto uma fé em si mesmo.

O egotismo poético, portanto, não é, por si só, característica exclusiva e distintiva da modernidade ou das tendências literárias denominadas modernistas; e a propensão a

---

<sup>159</sup> Grifo nosso.

<sup>160</sup> Depois de ler as longas explicações de Sena, Vergílio reitera sua admiração: “Reli a sua carta para lhe escrever esta. E a sensação da primeira leitura mantém-se: o que V. tem a dizer sobre Camões é perturbante e ‘monumental’. Estou naturalmente ansioso por ler os seus trabalhos, mas pelo que V. tem dito já sei que mal poderei reagir a eles porque me ultrapassam.” (FERREIRA; SENA, 1987, p. 136).

desconsiderar a interferência dos contextos discursivos na estrutura e na linguagem de uma obra literária pode levar a equívocos de interpretação. Nesse caminho, a manobra crítica de Jorge de Sena ao denominar Sá de Miranda um poeta “modernista” (em “Reflexões sobre Sá de Miranda ou a arte de ser moderno em Portugal”) apresenta uma leitura arrojada, como lhe é característico, que aponta grandes semelhanças entre a performance deste com o que se entende por ser um poeta moderno em Portugal. Sena destaca, entre outras questões, também o trabalho sucessivo de emendas e correções das versões dos poemas de Sá de Miranda e chama atenção para como ele é

um poeta especulativo, isto é um homem e que a meditação social do concreto é indissolúvel da emoção lírica. Há nos seus versos um condão de abstracionismo, um dom de ascender do factual que o inspira à metáfora que o exprime, *um tipo de metaforização não imagética mas discursiva*<sup>161</sup>, que todos em um só o definem como um lírico de primeira plana, suficientemente *impuro*<sup>162</sup> para sobreviver ao peso morto do lirismo fácil ou do intervencionismo ingênuo e virtuoso, que ainda hoje, apesar de tudo e pelo muito que do seu tempo terrivelmente subsiste (nós ainda não vimos acabar o que ele angustiadamente viu começar), nele nos comove e toca profundamente. (SENA, 2001, p. 59).

As características compartilhadas por Camões e Sá de Miranda com Jorge de Sena exaltam a dignidade humana – a qual deveria subscrever qualquer gesto de qualquer pessoa – e apontam para o estatuto da poesia, necessariamente a ela atrelada. Os três são poetas exorcistas da língua portuguesa. A solidão do sujeito em convivência com uma consciência de justiça coletiva e a noção clara do limite do comunicável dão vazão ao experimentalismo poético, o que evidencia a autonomia, presente em Sá de Miranda e Camões, de se imporem subjetivamente enquanto poetas na própria poesia. Assim sendo, ao fundamentar sua posição crítica sobre os escritos camonianos, Sena discorre, mais uma vez, sobre o contexto do século XVI, relevante para se entender também o que denomina por “maneirismo”<sup>163</sup>.

Se, nas letras, a poesia pessoal (no sentido psicológico e íntimo) começa, no Ocidente, com Catulo, a verdade é que, em termos de civilização moderna europeia, é Petrarca o primeiro quem a cria. Mas uma *dramática independência intelectual do foro íntimo*<sup>164</sup> são aqueles homens do Maneirismo quem a realiza: e, por isso, foi que, equivocadamente, eles tanto interessaram o Romantismo de que foram os principais motores culturais. Antes deles, os autores podem ser, e são, extremamente pessoais, e mesmo jogarem a própria vida e a cabeça no que fazem: mas fazem-no

---

<sup>161</sup> Grifo nosso. Esta é justamente a operação metafórica feita por Sena em seus poemas discursivos.

<sup>162</sup> Grifo do autor.

<sup>163</sup> Sobre o contexto, Sena esclarece: “Na segunda metade do século XVI (na época em que eu insisto, não só para as artes mas para as letras e o pensamento em geral, em chamar Maneirismo, extensão do termo pela qual sou internacionalmente o responsável, e correspondente genericamente à época que vai de Camões a Cervantes, Shakespeare e Lope de Vega), o artista, e quase só o plástico, adquire a sua independência econômica. O corporativismo desapareceu nas estruturas centralístico-mercantilistas, e a segurança depende dos tribunais do rei, árbitro supremo (ou de Roma, para as jurisdições que lhe sejam alheias). O artista tenta fixar o seu preço – e chega a ter mostruário, em miniatura, das suas obras, para reproduzi-las segundo as cores preferidas pelo encomendante”. (FERREIRA; SENA, 1987, p. 113).

<sup>164</sup> Grifo nosso.

sem as suas próprias vivências e problemáticas pessoais. (FERREIRA; SENA, 1987, p. 114).

Especificamente quanto ao livramento das leituras deturpadas do erotismo camoniano, no verbete “Amor”, Sena esclarece como a apropriação literária, principalmente a feita pelos românticos, mistifica Camões.

Não é ele o namorado infeliz<sup>165</sup> que, na crítica, desde o Romantismo<sup>166</sup>, ainda sobrevive, mas um poeta que tudo isso e mais *eleva ao plano da meditação exemplar sobre o sentido da vida e do amor*<sup>167</sup>, e exemplar porque ele se vê a si mesmo como uma culminação da História, enquanto épico, e de tipificação do humano, enquanto lírico. (SENA, 1992, p. 51).

A noção de idealização amorosa deve ser seriamente investigada, pois distorce o sentido de amor, prejudicando a compreensão do contexto de autoria e do pensamento de Camões. Sena a elicia de seu teor exclusivo de elevação espiritual difundida pelo romantismo.

Por não haver entendido que, nos tempos modernos, ou em fases repressivas de qualquer cultura, as literaturas oficiais tendem a elidir, pela falsificação de um naturalismo imediato (o que não quer dizer que seja mais cru ou mais franco do que outro, muito pelo contrário) ou a sua contrapartida de simbolismos metafóricos (quando a linguagem é chamada não a significar simbolicamente como é o caso de toda a criação estética pela própria funcionalidade arbitrária da linguagem, mas a transformar as correlações linguísticas da significação do real em analogias que às vezes são apenas jogos de palavras), a autêntica qualidade superestrutural da criação estética, a crítica debate-se nas maiores confusões acerca do conceito de *idealização*, que é indispensável para uma análise estética do amor. Desde sempre, a idealização se aplicara igualmente a elevar ou rebaixar, se quisermos, e não há mais “idealização” na poesia erótica das Cortes de Amor trovadorescas, na tradição bucólica do classicismo, ou no espiritualismo neoplatónico, do que nas violentas grosserias (mesmo para o tempo deles) dos romanos, nas imaginações licenciosas dos libertinos do século XVIII, no humor sexual dos indus ou árabes dos seus respectivos classicismos. Todos igualmente, ao fazer arte, sabiam que a faziam e era o que queriam fazer, segundo as convenções estabelecidas para a idealização positiva ou negativa que fosse tida como ingrediente essencial do gênero praticado. Mas nenhum se propunha realmente ignorar ou deformar a realidade como sucedeu nas idealizações do realismo romântico, empenhado em suprimir, à semelhança de todas as literaturas de boas intenções, os aspectos grosseiros ou meramente fisiológicos da realidade da vida. (SENA, 1992, p. 36).

---

<sup>165</sup>A alegria erótica de Camões transparece n’*Os Lusíadas*, ironicamente, ao fim da seguinte estrofe (83): “Oh, que famintos beijos na floresta, / E que mimoso choro que soava! / Que afagos tão suaves! Que ira honesta, / Que em risinhos alegres se tornava! / O que mais passam na manhã e na sesta, / Que Vénus com prazeres inflamava, / Melhor é exprimentá-lo que julgá-lo; / Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo”. (CAMÕES, 2000, p. 407).

<sup>166</sup>Sena responde a Vergílio, a respeito de alinhamentos com o classicismo quanto à linguagem de alguns de seus poemas: “É sobretudo anti-romantismo: para mim não há liberalismo que valha, só pelo fato de ter sido, um pouco que seja, burguês. (...). Eu sou, sim, anti-romântico, no sentido em que detesto todas as sobrevivências espúrias. Não, é claro, naquele em que admiro o grande romantismo, sobretudo aquele que Portugal nunca teve. Por isso, um dos poetas meus prediletos (se os tenho) é Keats, mas são-no igualmente Wordsworth, Vigny, Nerval, Leopardi, por exemplo. Talvez que o mais exato fosse eu ser anti-romântico, na linguagem, por anti-sentimentalismo (sabe que odeio por exemplo o Rousseau?), ficando afinal muito mais próximo destes românticos que me ensinaram a *dignidade meditativa* (visto que, salvo alguns poemas, os li a todos primeiro que a portugueses de qualquer época). O que Você acha de semelhante ao setecentismo (e eu admiro a música desse tempo) é o rigor sintático, sem o qual eu não acho possível a expressão, pelo menos a minha.” (FERREIRA; SENA, 1987, p. 83).

<sup>167</sup>Grifo nosso.

O célebre e muito estudado soneto camoniano, “Amor é fogo que arde sem se ver”, faz uma síntese de como o poeta assume a contradição inerente ao amor para transitar pelos contrários, sem a anulação de uma força antagônica em relação à outra, sem a procura de uma síntese conformadora. A única síntese possível é inconclusiva, é a pergunta que define a indefinição própria de Eros:

Mas como causar pode seu favor  
Nos corações humanos amizade,  
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?  
(CAMÕES, 2010, p. 223).

No sentido romântico, Camões não idealiza. Ele vai às profundezas carnis e especulativas do amor, e Sena mostra como a ciência no uso das palavras é uma condição sua para não se deixar apagar pelas constrições morais políticas de seu tempo. A ousadia e a ironia camonianas, sob a perspectiva seniana, encontram uma boa síntese em “Camões: Novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento”. Por ser um texto tardio, composto após cerca de trinta anos de pesquisa, ele nos dá uma noção geral do método seniano para evidenciar o pensamento do autor. Em uma análise minuciosa, são investigadas as recorrências dos termos, o modo como cada uma delas ilumina o sentido das outras, levando-se em conta os contextos de aparição (em suas semelhanças e diferenças). O exorcista exegeta mostra que o erotismo camoniano é carnal, avaliando a imponência semântica de várias palavras<sup>168</sup>. “Natura” e variações ganham destaque na positivação da nudez e do sexo:

Em *Os Lusíadas*, a nudez total é a indumentária própria de deusas ou seres divinos, de povos primitivos ou gentílicos, ou a adequada para ser feito o amor (tal como nos é dito, a propósito de um dos amantes da Ilha dos Amores, que tão ansioso estava de possuir a sua ninfa, que nem parou para despir-se). O que tudo claramente aponta para uma correlação entre o estado de natureza, as desvergonhadas maneiras dos deuses, e o amor como prazer sexual. Por certo que a castidade não é uma das virtudes propostas por Camões na sua epopeia, e que a vergonha não passa de um artifício da natureza, para ele.

(...)

*Natura* e *natureza* não significam diversamente no poema, apesar de as ocorrências de ambas as palavras, para o fim do poema, indicarem que *natureza* vai tendo um sentido mais personalizado, usualmente marcado pelo uso do possessivo. Ambos os vocábulos denotam o que é do mundo da vida, mas do largo mundo, composto de coisas e de seres. Mas, quando estão em relação com seres humanos, denotam não só uma animalidade comum aos homens e aos animais, mas também certo grau de

---

<sup>168</sup> São ótimos exemplos de termos exorcizados, e que têm participação importante para a sensualização não idealizadora do amor camoniano: “pudicícia”, “pudico”, “lascivo”. Vejamos as constatações sobre a primeira, que já debatemos neste estudo (especialmente acompanhada do adjetivo “honesta”): “A palavra “pudicícia” só ocorre uma vez, quando Camões, dirigindo-se às ondas, as admoesta a que não retardem os navios que se aproximam da Ilha dos Amores, e diz (referindo-se, numa apóstrofe, ao Amor como masculino, IX, 49) (...). ‘Honesta’ aparece a intensificar pudicícia, como em geral é a prática de Camões com os adjetivos. Este adjetivo ocorre cinco outras vezes no poema, e só duas em contextos que não são tão libidinosamente eróticos como este. (...) Não há dúvida de que ‘honesta’, se podia ser, para Camões, o estudo das humanidades, a que ele mesmo se dera, como uma vez acontece, era muito mais uma maneira irônica de intensificar amplexos sexuais não condicionados por quaisquer limitações de ordem moral...” (SENA, 1978c, p. 465).

desenvolvimento civilizacional. E neste sentido que a natureza nos ensina, segundo Camões, a tapar os órgãos sexuais, quando os não exibimos para fins eróticos – mas o fato de viver-se nu não é, de modo algum, no poema, apenas um modo de ser como os animais. Deste modo, a natureza não é algo, para Camões, que a civilização deva considerar seu dever dominar. Pelo contrário, é algo que, em determinados termos, deve reconhecer e aceitar. (SENA, 1978c, p. 468-469).

Em suas leituras, Sena está sempre ciente de que Camões se vale dos moldes expressivos vigentes no século XVI, os quais circunscrevem também o vocabulário (mesmo este sendo expandido pelo poeta). A subversiva ocorrência e a pouca incidência de termos usuais no contexto religioso-cristão são igualmente perquiridos. Exemplos são: “santo”, “virtude”, “inferno/infernal”. Mesmo a presença de “Deus” e “demônio” são operados não num estrito sentido religioso na epopeia<sup>169</sup>. Sena, inclusive, chama atenção para o fato de o vocabulário religioso disfarçar ideias subversivas para que estas pudessem passar pelo crivo inquisitório dos censores<sup>170</sup>.

Camões é sempre tão rigoroso e exato com as suas palavras e sentidos, que nos cumpre saber que, se na aparência não havia diferença alguma entre *Demônio* e *Demo*, ele teria algumas razões filosóficas para uma pequenina diferença... De fato, *demônio* é *daemonium* do latim tardio, um helenismo, o diminutivo de *daimon*; e *demo* pode ser identificado com o originário *daimon*. Deste modo, Camões – para o intento determinado de fazer passar pelo censor, incolumemente, tudo o que se referisse a mitologias e magias – podia usar ambas as palavras para o Demônio que os outros teriam em mente, enquanto ele – mais sabido em Demônio *et alia* – assim retinha nos vocábulos o sentido helenístico deles: *daimon* significando qualquer espírito sobrenatural, e mesmo um deus como ingenuamente Fr. Bartolomeu Ferreira dissera, na sua licença, que todos os deuses pagãos eram (imagine-se o sorriso de Camões ao lê-lo), e o *daemonium* significando, de um modo ou de outro, todos os outros espíritos menores através dos quais Deus opera. (...) É agora o momento de acentuar que, se Camões diz que os cristãos estavam habituados a ver Deus em forma humana (e note-se como, por omissão, ele declara que os judeus não estavam habituados a vê-lo em forma alguma, como também não os muçulmanos), jamais ele, ao longo do poema, menciona quaisquer imagens para fins de devoção, quer de um santo, quer do próprio Deus.<sup>171</sup> (SENA, 1978c, p. 475-477).

A aplicação do método exegetico exorcístico, liberando do sentido estritamente cristão o vocabulário de *Os Lusíadas*, ratifica as afirmações de Sena sobre o teor não religioso da presença do neoplatonismo em Camões. Noutra carta a Vergílio Ferreira, ele busca, novamente, sustentar que seu posicionamento crítico não é infundado, não é uma mera projeção assincrônica de seu próprio pensamento na interpretação dos textos camonianos. Como sabemos, Sena abertamente declara que desenvolve seus trabalhos de crítica (e também

<sup>169</sup> Ver a análise desses termos em: SENA, 1978c, p. 470-473.

<sup>170</sup> Abaixo, um pequeno excerto que mostra como ele introduz com tais explicações, bastante desenvolvidas em sequência. “Como seria de esperar, há um espaço diabólico em *Os Lusíadas*. O Demônio não entra no poema antes do Canto VII. E o VIII é seu ‘*par excellence*’. O nome Demônio é usado três vezes, como o é o adjetivo ‘diabólico’; ‘demo’ e ‘vaso de nequícia’, uma vez cada. E as intenções peculiares destas ocorrências são acentuadas pelo fato de outras palavras usualmente usadas para denotar o Demônio, como inimigo ou maligno, se ocorrem no poema, não terem qualquer relação com ele. E diabo ou Satã (ou outros nomes de diabos ilustres) não ocorrem nunca. É muito curioso ver como as ocorrências se ordenam (...)” (SENA, 1978c, p. 473-474).

<sup>171</sup> Grifos do autor.

tradução) por afinidades, dentre elas, as que concernem ao pensamento dos autores estudados. Por isso, as semelhanças são princípios de conjunção de ideias e não pretextos para uso pessoal das palavras do clássico Camões, como fizeram tantos ao longo dos séculos:

acho que, se o ceticismo e o relativismo devem, nessa época, ser entendidos com reservas, isso não menos implica que eu me permita reconhecer, em Camões, o que hoje chamaríamos de algum agnosticismo (na obra de Camões, não há qualquer comunicação entre a alma dele e Deus – sempre ela se faz, se é que faz, com intermediários), e que é o resultado precisamente do cruzamento de estoicismo com platonismo, que a cultura europeia vinha fazendo de tempos atrás. (FERREIRA; SENA, 1987, p. 134-135).

Por fim, de acordo com os estudos investigativos de Sena, seria um equívoco a leitura que sobreleva a presença do neoplatonismo à perspectiva uma filosófica totalizante, pois, na sua época, “O amor já não era, nem podia ser longamente, aquela visão extraordinária. Seria um jogo social, uma moralização imposta uma abstração graciosa, um lado quotidiano repartido com a devoção religiosa” (SENA, 1992, p. 53).

O amor divino existe em Camões, mas nada há de místico nele – é o amor de Deus, enquanto Deus seja amor<sup>172</sup>, o Amor que tudo comanda e rege. Quando nas suas redondilhas de Sobre os rios (...) Camões funde a paráfrase do salmo *Super flumina Babylonis* e comentários neoplatônicos do mesmo com uma despedida da poesia e do mundo (e pouco importa se ainda terá escrito muita poesia depois dela, como poeta “póstumo”), só na aparência ele chora os pecados da carne, ou assume uma postura penitencial, e anseia pelo regresso da sua alma à Jerusalém celeste de que ela viera. Não só pelo extremado neoplatonismo (que torna a paráfrase grandemente herética) o poema menos cristão do que se julga, ou do que se disse que o poeta (coitado, que ingênuo ele era...) julgaria. O que o poema exprime é a dialética da carne e do espírito, mas de uma carne e de um espírito imensamente exaustos de viver, e desiludidos de que a própria poesia fosse afinal a superação de todas as frustrações, não apenas das vicissitudes biográficas, mas, mais fundamente, de ser-se. E o apelo a uma transcendência não é uma angústia de salvação (com todo o agostinismo dramático que há no sentimento camoniano da predestinação), mas uma entrega, mesmo uma demissão, que todavia é a proclamação do direito inalienável à felicidade e à beatitude. (Ibidem, p. 52).

O divino amor camoniano é o amor de Vênus, preza os prazeres da carne. A divindade-mulher sensual é que se sobressai na epopeia, é erótica, ao contrário do arquétipo de pureza divinal da mais importante figura feminina para o cristianismo católico, a Virgem Maria<sup>173</sup>, mãe do filho de Deus. Abduzida pela divindade suprema (Deus, um grande súcubo?), Maria foi um receptáculo reprodutor cuja experiência erótica é compulsoriamente restringida ao afeto maternal; recobrando os termos do subversivo mestre pessoano, ela “não

---

<sup>172</sup> Esse amor se relaciona à justiça e à dignidade, como fica claro no excerto seguinte: “Camões sempre acentua que Deus não alinha nunca com a injustiça, a menos que para castigar quem pecou, menos contra Ele, que contra a dignidade humana. É por uma evidência de pureza de espírito e de fortaleza de ânimo que a última vitória é atingida. E a tolerância de Camões não recua perante nada: com a mesma elegância de ritmo e o mesmo aberto espírito descreve ele (ou faz que as suas personagens falantes descrevam, o que não é dos menores dos seus artificios) as mais refinadas e as mais primitivas religiões” (SENA, 1978c, p. 479).

<sup>173</sup> Sena avalia a presença da Virgem Maria na epopeia camoniana. Ela aparece apenas três vezes, nenhuma delas em tom de devoção ou culto. (Ver: SENA 1978c, p. 457-458).

tinha amado antes de o ter. / Não era mulher: era uma mala / Em que ele tinha vindo do céu” (PESSOA, 2005, p. 29). Em meio às exaltações que a homenageiam – como indica o título “Á festa da Anunciação de Nossa Senhora” (MIRANDA, 1885, p. 470-472) –, Sá de Miranda tece questionamentos quanto à natureza da relação entre a virgem, Deus e Jesus (os quais direcionam o leitor ao texto supracitado do mestre pessoano). Não é por acaso que, justamente num poema em que traz a presença da virgem santa, ele se mostra temerário quanto à probabilidade de censura dos versos que questionam a mitificação cristã sobre a virgem designada por Deus para dar à luz Jesus Cristo. O excerto mirandino abaixo termina com o lamento da impossibilidade de tais pensamentos serem proferidos em público, devido a serem passíveis de interpretação herética.

Contemplava cada hora  
 Que havia de parir  
 Ua virgem, sinal dado da lei.  
 Sempre diz: ah quem fora  
 Digna de a servir,  
 Virgem e madre de um alto rei!  
 Pecador, que direi  
 Em mistérios tão altos?  
 Filho em terra sem pai?  
 A tais escuridões, tais sobressaltos,  
 Este pô, terra indigna,  
 Quando cuida que atina, desatina.

Se á tua grande, mas pobre vontade  
 Fora dada igual graça,  
 Sair puderas, canção minha, á praça!  
 (MIRANDA, 1885, p. 472).

A literatura portuguesa é marcada por essa censura persecutória e pelas subversões líricas a ela, “é sujeita a uma vigilância arbitrária que, desde o ‘moral’ ao religioso e ao político, persegue tudo o que se não conforme com os padrões edificantes, em todos os tempos e lugares sempre mais gratos à hipocrisia dos ratos de sacristia”. (SENA, 2001, p. 15). Por essa via, se há um amor divino que nos abduz dentro da poesia seniana, é o de Zeus pelo jovem Ganimedes<sup>174</sup>

O amor dos deuses do paganismo pelos humanos não existia realmente senão em formas expressamente eróticas quando eles raptavam para si os indivíduos que por capricho amoroso distinguiam (a primeira e a última personalidade a quem isso aconteceu, no cristianismo, foi a Virgem Maria). (SENA, 1992, p. 41).

No mais, o divino, no sentido cristão, é o “amor não amado”. Como vimos previamente, o poeta exorcista libera-se poeticamente da presença constritora de Deus (e em sua condição de exilado e, portanto, não submetido de forma extrema aos censores salazaristas, não precisa velar suas ousadias).

---

<sup>174</sup> Ver o poema “Ganimedes” de *Peregrinatio ad loca infecta* (SENA, 1978c, p. 111-112).

“O amor – EROS – existe, e é na verdade e felizmente uma força terrível. Por isso tantos cobardes físicos e morais lhe têm um medo dos diabos. Porque inclui, ou pode ser só, o prazer sexual” (SENA, 1977b, p. 281-282). “Os cinco sentidos” de *Post-Scriptum* explora justamente a constituição erótica liberta do corpo inteligente:

Da minha terra exala-se perfume a carne reprimida.

Há vãos de escada, campos de arrabalde, escusos becos,  
e gestos e olhares que encontram sempre lixo.

É falso que o amor não veja.  
É falso que o amor não tenha olfato.  
O amor tem todos os sentidos  
para quanto o rodeia e está com ele  
onde ele estiver.

Não tira disso algum prazer a mais,  
nem é menos amor por estar com isso.  
Quem ama é que por vezes o atraiçoa,  
ao lembrar os gestos e a paisagem  
como a criação do mundo num colchão de penas,  
assim perdendo essa memória ainda de amor  
que é o sarro, a cinza, a sombra dos lugares.

Há vãos de escada e campos de arrabalde,  
ouvem-se vozes, passos que circulam...  
O amor tem todos os sentidos para quanto o rodeia e está com  
ele onde ele estiver.  
(SENA, 1977, p. 208).

Foram lidos no primeiro capítulo poemas que demonstram a liberação da noção de livre-arbítrio, cara à filosofia e à teologia, e que considera, sobretudo, a (suposta) autonomia do pensamento. Vimos que o corpo inteligente se reconhece carne e experiência interior: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no exterior um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo” (BATAILLE, 2014, p. 53). A concepção de experiência interior rejeita a separação mente/corpo na vivência do homem, levando em conta uma fusão que pressupõe fluidez, continuidade<sup>175</sup>. O sentido interior que se dá aos acontecimentos, que participa do complexo de ideias, valores, sentimentos, sensações, impele o homem a agir de uma ou outra forma, a se manifestar fora. A experiência interior do erotismo põe em xeque o ser no seu mais inextrincável e dissoluto terreno: o homem encontra consigo saindo de si, é isso que ocorre no êxtase erótico. Fundamento do humano que coloca em questão os limites do corpo, do dentro e do fora, das experiências internas e dos gestos, o erotismo toca os

<sup>175</sup> Descontínuo todo sujeito é, em última instância, incapturável, posto que é resultado de uma conjunção única de acontecimentos inextrincáveis, como o trabalho, que interrompem a experimentação de si mesmo, da qual participam uma profusão de pensamentos e sensações ininteligíveis que se configuram realidade assim como o fora, o mundo exterior.

limiares indissociáveis, concretos e abstrativos do homem, questão fulcral também para Georges Bataille. As três formas de erotismo distinguidas pelo pensador francês, do corpo, do coração e do sagrado – todas tentativas de prolongação do sujeito e que colocam em jogo a paradoxal relação humana com a vida e a morte – são perceptíveis em vozes e corpos da obra de Sena, assim como o são as dinâmicas constitutivas do erótico: continuidade e descontinuidade, interdito e transgressão. Bataille afirma: “Nós devemos, nós podemos saber com exatidão que os interditos não são impostos de fora. (...) A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana” (BATAILLE, 2014, p. 62).

Por isso é preciso uma movimentação interna libertadora dos valores assimilados, cujas barreiras que limitam as experiências eróticas não são elimináveis do mundo (como o pecado e a culpa), mas seus efeitos incidentes incorporados à experimentação amorosa são passíveis de análise e superação (mesmo que temporária). “O interdito observado sem pavor não tem mais a contrapartida de desejo, que é o seu sentido profundo” (Ibidem, p. 60). Esses conflitos infundem a própria consciência humana: “sem o primado do interdito, o homem não teria podido chegar à consciência clara e distinta” (Ibidem, p. 62). O erotismo, pois, pressupõe esse jogo entre interdito e transgressão e deve ser considerado “como movimento do ser em nós mesmos” (Ibidem, p. 61), que compreende uma experiência interior que acontece devido a essa consciência de ruptura, “a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora”<sup>176</sup> (Ibidem, p. 62). Os exorcismos poéticos, nesse sentido, agem de dentro para fora.

## 2.2 Invocações e desposseções de *Eros* na arte de amar

Se a liberdade erótica é sub-repticiamente roubada pela noção de livre-arbítrio, para transgredir com mais vigor os interditos, em *Exorcismos*, as vozes poéticas de Jorge de Sena se juntam e convocam outras para lhes dar forças esconjurantes que resgatem tanto a negatividade instigante inerente de *Eros* quanto a fisicalidade positiva da experiência do universo erótico pelo corpo inteligente – pois “Natureza não há além do corpo humano, / e nele apenas um momento breve / em que o amor se esquece a vida inteira”<sup>177</sup> (SENA, 1978c, p. 138).

O poema inaugural do “Exorcismo Maior” de Jorge de Sena, como vimos, anuncia o amor como um dos motivos fundamentais da poesia do livro, ao qual o leitor é convidado a partir de uma afirmação em negativa: “E quem de amor não sabe fuja dele”, “que a ralé não

---

<sup>176</sup> Grifo do autor.

<sup>177</sup> Versos de “Esta luz que se esvai...”, de *Exorcismos*.

passa / este limiar sagrado e não se atreva a encher de ratos este espaço livre” (Ibidem, p. 119). A sacralidade de Eros (e da poesia) se eleva discursivamente em *Exorcismos*. Eros é sagrado e o sexo é o ritual dos corpos que o veneram. Leremos, um pouco mais adiante, a invocação urgente das forças eróticas que dá contornos mais precisos à imagem do poeta exorcista, “Homenagem a Sinistrari (1622-1701), Autor de ‘De Demonialitate’”. Antes é preciso conhecer um pouco Louis Mariae Sinistrari D’Ameno, citado no título, que foi um padre, na sua época e até hoje, pouco conhecido mesmo pelos católicos. O que faria ele e seu livro serem homenageados num poema diabólico de *Exorcismos*?

De fato é curioso acompanhar o raciocínio do padre na tentativa de comprovar a existência de súcubos e incubos por meio de analogias científicas (químicas, biológicas), mas ele intenta, com isso, dar fundamento a afirmações de cunho religioso-prescritivo: “O substrato da obra, o que lhe dá um sentido verdadeiramente original e filosófico, é a demonstração completamente nova da existência dos incubos e súcubos na qualidade de animais racionais”<sup>178</sup> (LISIEUX in: SINSITRARI, s/d, p. 18). Certamente, aprazia a Jorge de Sena tal engenhosidade, “a inteligência do autor ao subordinar o tema a uma lógica de ferro”, como coloca Foed Castro Chamma (responsável pela organização e pela introdução da edição aqui consultada), que alerta para o fato de *O livro dos demônios* ser uma prescrição moral que participa da “estruturação de um poder exercido sobre a realidade física e ontológica do homem” (CHAMMA in: Ibidem, p. 11) e adverte sobre a moral castradora que envolve a descrição desses seres e as reflexões do padre. Chamma desnuda essa conceituação fantasiosa. Em vez de seres diabólicos em manifestação corpórea humana para fins sexuais,

Os incubos e súcubos seriam o homem e a mulher, seres humanos, portanto, em estágios alucinatórios de fornicção. Os fantasmas do pensamento amoroso dissolvem a integridade do espírito, que deveria se sujeitar aos padrões da moral do claustro ou ser lançado às torturas das labaredas do Inferno. Este é o dilema do homem religioso. (Ibidem, p. 11).

A homenagem merecida por Sinistrari se deve, assim, à desenvoltura e à clareza quanto à descrição dos atos sexuais cometidos por esses supostos seres demoníacos, à franqueza, à disposição de não velar as palavras. Nesse sentido, ele não foi hipócrita, por mais

---

<sup>178</sup> O escrito de Sinistrari em questão fora resgatado por Isidore Lisieux, que conta, em nota introdutória à reedição do livro, no fim do século XIX, sobre seu encontro fortuito com a obra e sobre sua saga para descobrir informações a respeito do autor. A obra referida, *O livro dos demônios e dos animais, incubos e súcubos*, foi censurada pela Igreja, tanto que as informações sobre o autor foram encontradas no Index (LISIEUX in: SINSITRARI, s/d, p. 19). O que atrai Lisieux nesse texto é que a condução do assunto e a forma como é tratado não são vulgares como pode parecer à primeira vista. Segundo o estudioso, ele queria reeditar a obra, pois “O filósofo, o confessor, o médico, encontrarão, com a fé robusta da Idade Média, exposições novas e engenhosas; o letrado, o curioso apreciarão a solidez do raciocínio, a clareza do estilo, a graça de narrativas (...)” (Ibidem, p.19).

que suas motivações fossem moralizantes; afinal, para reconhecer as tentações e se desviar delas, é necessário conhecer como se manifestam, por meio de um rigor objetivo (dentro de suas limitações de conhecimento científico e de suas premissas religiosas) quanto ao caráter físico das ações desses seres tentadores. Tal homenagem não é isenta de ironia, já que o poema invoca entidades de potência erótica, provocando os humanos castos a se deixarem tentar:

*Os homini sublime dedit, coelumque tueri  
Iussit et erectos ad sidera tollere vultus* (Ovídio, *Met.*, I, 85-6)

Ó Belfagor Rutrem e Bafomet  
Baclum-Chaam Sabazius Basiliscus  
Mutinus Hautrus Chin Liber Strenia  
Tchu-vang Tulpas Egrigors Churels  
Lâmias Larvas Telazolteotl  
Caballi Caballi Caballi Ca-  
balli Caballi Caballi Caballi.  
Melav oan em sonamuh que  
mim a edniv! Ó Laquiderme efiast!  
Caste castina castinata cast!

*Only he was heavie lyk a malt-sek  
a hudge nature verie cold as yce.* (Boguet, *An Examen of Witches*)  
(SENA, 1978c, p. 150-151).

Logo na visualização sem leitura do poema como um todo na página, há uma impressão diferente. Causa estranhamento a presença das citações em outros idiomas no começo e no fim, dispostas como versos, e a lista de intrigantes nomes próprios (quase todos geralmente desconhecidos), identificados pelo uso de maiúsculas – entre os quais, por fim, camuflada, aparece uma exclamação escrita inversamente:

o estranho verso e meio que ainda aparece ser menos palavra existente do que as outras não é senão, como fórmula invocatória, uma desesperada exclamação, escrita às avessas, como cumpre: “Vinde a mim, que humanos me não valem”. (Ibidem, p. 259).

Essa estratégia e a lista de nomes são comentadas por Sena em uma nota na qual afirma serem tais versos “fórmulas de invocação” (Ibidem, p. 259), ou “fórmulas de exorcismos”, como expressa o personagem Jorge, de *Sinais de Fogo*. A listagem de demônios de várias culturas, a qual ocupa quase todos os versos, intriga, pois a maioria deles se refere a mitologias não muito conhecidas. Lucas Laurentino de Oliveira, em “Um jogo demoníaco”, repara na interação proposta ao leitor, já que esse ar de mistério o envolve numa atmosfera de enigma, que remete ao sagrado. A aparência ininteligível do poema coloca em questão os limites da interpretação e uma necessidade de decifração, algo análogo ao que ocorre em textos sagrados enigmáticos. E não qualquer sacralidade é aqui invocada, mas a sacralidade

do sexo: as entidades nomeadas são relacionadas ao universo sexual. A voz poética se coloca ao lado dos deuses eróticos.

Laurentino lança luz a esse jogo de referências: além da voz poética seniana e a do padre Sinistrari – e mesmo a voz silenciosa de todos os demônios invocados (por que não?) – somam-se uma citação de Ovídio e outra de Boguet, dispostos não como motes ou epígrafes, mas como estrofes. Esse “poema de vozes entre vozes” (LAURENTINO, 2020, p. 150) une essas forças literárias e demoníacas contra os interditos (limitações não de aspecto natural, mas moral, que incidem no uso dos prazeres). Essas vozes servem para elevar a voz da poesia a um lugar divino, ironicamente; o poeta exorcista se vale de poderes diabólicos para enfrentar a não valia humana, convoca essas entidades como uma forma de fortalecer seu poder libertário, ao mesmo tempo em que constata uma rejeição aos humanos. É aí que reside o desespero a que se refere Sena na nota sobre “Homenagem a Sinistrari (1622-1701), Autor de ‘De Demonialitate’”. O poema incorpora, portanto, a disposição esconjurante da poética de Jorge de Sena, performance estética que o aproxima de um estado diabólico-divino de superação irônica do humano. Sena, como condiz a essa práxis, convoca à sacralização erótica (que se manifesta nas provocações e obscenidades, como vimos, já presentes desde o início dos escritos poéticos senianos e que abundam em *Exorcismos*<sup>179</sup>).

“Arte de amar”<sup>180</sup> é um poema que pode ser lido como uma síntese da perspectiva erótica de Jorge de Sena:

Quem diz de amor fazer que os atos não são belos  
que sabe ou sonha de beleza? Quem  
sente que suja ou é sujado por fazê-los  
que goza de si mesmo e com alguém?

Só não é belo o que se não deseja  
ou que ao nosso desejo mal responde.  
E suja ou é sujado que não seja

<sup>179</sup> A seguinte sequência de poemas já na primeira parte do volume, “Arte de Amar”, “Advinha dupla”, “Arquitetura dos corpos”, “Jogos na sombra”, “Beijo”, “Glosa de um antigo castelhano”, “Bilinguismo”, “Estátua verde”, “A floresta”, “Dia e noite”, “Que dizer...”, “Pouco a pouco...”, “Esta luz que se esvai...”, abarca o universo erótico, dando luz aos corpos amantes, à libertação amorosa quanto a parâmetros de autopunição antinatural advindas da desvalorização cristã do erotismo (como as ideias de culpa e pecado já ironicamente abordadas na nota de abertura do referido volume, como vimos anteriormente).

<sup>180</sup> Convém ler junto ao poema, “Amor”, de *Peregrinatio ad loca infecta*: “Amor, amor, amor, como não amam / os que de amor o amor de amar não sabem, / como não amam se de amor não pensam / os que de amar o amor de amar não gozam. / Amor, amor, nenhum amor, nenhum / em vez do sempre amar que o gesto prende / o olhar ao corpo que perpassa amante / e não será de amor se outro não for / que novamente passe como amor que é novo. / Não se ama o que se tem nem se deseja / o que não temos nesse amor que amamos, / mas só amamos quando amamos o ato / em que de amor o amor de amar se cumpre. / Amor, amor, nem antes, nem depois, / amor que não possui, amor que não se dá, / amor que dura apenas sem palavras tudo / o que no sexo é sexo só por si amado. / Amor de amor de amar de amor tranquilamente / o oleoso repetir das carnes que se roçam / até ao instante em que paradas tremem / de ansioso terminar o amor que recomeça. / Amor, amor, amor, como não amam / os que de amar o amor de amar o amor não amam”. (SENA, 1978c, p. 75).

feito do ardor que se não nega ou esconde.

Que gestos há mais belos que os do sexo?  
Que corpo belo é menos belo em movimento?  
E que mover-se um corpo no de um outro o amplexo  
não é dos corpos o mais puro intento?

Olhos se fechem não para não ver  
mas para o corpo ver o que eles não,  
e no silêncio se ouça o só ranger  
da carne que é da carne a só razão.  
(SENA, 1978c, p. 126).

A arte consiste justamente na pureza despudorada, na “pudicícia honesta” de gestos do amor sexual em ato, que requer a desinibição para se mostrar em beleza, a qual se ausenta quando os atos não condizem com o desejo. A sujeira, nessa perspectiva, reside na rejeição da ardência interna inapelável, no esconder-se de si mesmo implicado pela fuga temerosa do erótico. O silêncio de olhos fechados a que, na última estrofe, o corpo se entrega é o intervalo da visão e da linguagem para que a atenção se volte ao tato, à pele e aos órgãos sexuais em contato. A dupla negação no primeiro verso da última estrofe resulta no saldo positivo para o corpo, que se concentra em seu ranger, ao som da dupla fricção da carne, reiterando precisamente ser apenas ela de si mesma a guia. A língua percorre todo o corpo no poema “Beijo”<sup>181</sup> (como o faz a língua mesma, músculo gustativo e erótico que se assenta na boca):

Um beijo em lábios é que se demora  
e tremem no abrir-se a dentes línguas  
tão penetrantes quanto línguas podem.  
Mais beijo é mais. É boca aberta hiante  
para de encher-se ao que se mova nela.  
É dentes se apertando delicados.  
É língua que na boca se agitando  
irá de um corpo inteiro descobrir o gosto  
e sobretudo o que se oculta em sombras  
e nos recantos em cabelos vive.  
É beijo tudo o que de lábios seja  
quanto de lábios se deseja  
(SENA, 1978c, p. 129).

O sujeito poético se demora nas partes do corpo-amante. A tremura – dos lábios da pele, dos sexos – permeia muitos versos. A linguagem, “aberta hiante / para de encher-se ao que se mova nela”, agita-se pelo corpo (pelo *corpus*): dos “recantos em cabelos” ao “saco de oblongas bolas / de esparsos pelos coberto”<sup>182</sup> (SENA, 1978c, p. 124). Em “Arquitetura dos corpos” (*Exorcismos*), o corpo é edificado como templo que, nu, amplia-se aberto na ereção

---

<sup>181</sup> Sobre o beijo na epopeia camoniana, eis a leitura de Sena: “Beijos ocorre duas vezes só: nesta premonitória ocasião, e os que são dados pelos heróis e as ninfas na Ilha dos Amores, e que dito é serem famintos e acompanhados de mimoso choro. Assim, *beijo* é, para Camões, coisa extremamente erótica.” (SENA, 1978c, p. 467).

<sup>182</sup> Versos do poema “Adivinha dupla”, de *Exorcismos*.

fálica: “penetrante e ardente quando a vida / que é suco em fruto endurecer de sangue” (Ibidem, p. 127). Também a imagem dos joelhos (que vimos participar do exorcismo de Deus no primeiro capítulo desta tese) retorna em ação nos movimentos do sexo: “Os fustes se articulam de joelhos / ancas artelhos metatarso dedos” (Ibidem, p. 127). Finalmente, articulados ao resto do corpo erótico, os joelhos se dobram para o corpo mesmo, e não a uma presença divina.

Em “Jogos na sombra”, entra em cena a “pudicícia honesta”. A mão é protagonista dos gestos descritos (como no conto “Os amantes”) e os joelhos agem nos movimentos hesitantes de sedução:

Na sombra, o tenso corpo se adivinha  
 por atraído e trémulo, um tremor  
 que é como suor cheirando de luz negra.  
 A pouco e pouco tocam-se os joelhos  
 por acasos fingidos fugidios  
 até que um mais se encosta e se demora  
 e em pressões leves de alfabeto aflito  
 ansiosamente inquire: sim ou não?  
 A mão pousa na perna já contígua  
 e como distraída se desliza  
 à perna que responde. Uma outra mão a toca  
 e a agarra súbita e ao lugar a guia.  
 Buscam os dedos uma entrada sós  
 em toques longos que se afilam. Outros,  
 não prontamente, num pudor que excita,  
 um pouco ajudam e depois mão morta  
 aquietam-se fingindo alheamento  
 que deixa livre tudo mas culpada apenas  
 a mão toda apalpante e lívida na sombra.  
 (SENA, 1978b, p. 129).

Há um jogo sensual, que aparentemente não pode ser visto, entre duas pessoas. Não só a sombra que recobre a cena, mas também os gestos hesitantes do corpo denotam uma dinâmica escusa, que se interrompe de repente, no aquietar da mão fingindo-se de morta. No segundo verso, a tremura física dos corpos atraídos se salienta na aliteração do encontro consonantal “tr”. A visão, novamente, não é primordial, pois “os corpos” se adivinham na sombra. O intervalo na nitidez da visão tende a proporcionar uma fluência sinestésica, como se vê em: “que é como suor cheirando de luz negra”. Até mesmo a estrutura sintática da oração funde os sentidos. O pudor aqui excita como parte do jogo de alheamento fingido na atração dos corpos trementes na expectativa dos toques.

A imagem dos joelhos retorna em “Notas de Pé de página ao *Kamasutra*” (dos anos 70, mesma época de escrita dos textos de *Exorcismos*) de *Visão Perpétua*, num contexto de sexo explícito. Na desenvoltura liberta que os corpos demandam nas circunstâncias eróticas, ressalta-se e a atuação das partes do corpo no movimento conjunto dos corpos.

De pé curvando os joelhos, de joelhos,  
de bruços ou de costas levantando as pernas,  
ou como quem se senta, de frente ou de costas,  
sobre quem estiver deitado ou recostado só,  
não são apenas variações possíveis:  
dependem dos acordos anatómicos  
e do jeito que cada par tiver  
para mover-se bem de um modo ou de outro.  
(SENA, 1982c, p. 117).

A exploração das partes físicas nas estrofes seguintes mostra diversidades e detalhes anatómicos, sensoriais e rítmicos das genitálias masculinas e femininas. Na descrição das possibilidades do tamanho, da largura e da rigidez do pênis (necessária a uma boa performance da penetração fálica), Sena toca num ponto sensível da vaidade viril. Sabe-se que o tamanho do órgão genital é considerado uma vantagem pelos homens, em geral, o que pode fazer, inclusive, com que aqueles com o sexo avantajado em dimensões negligenciem a destreza necessária à arte de ter e proporcionar prazer. Os desavantajados que se empenham na arte erótica têm grandes chances de serem mais bem-sucedidos e de não tomarem como ofensa à frágil masculinidade as descrições feitas nos versos abaixo (que lembram cantigas de escárnio e outros textos licenciosos que se valiam de descrições satíricas e usavam de uma linguagem clara para abordar a nudez e o sexo)<sup>183</sup>:

Nem todas as grandezas servem para tudo,  
há o longo demais, o grosso demais, o mole demais.  
E há também os que só dão um pingão  
e se esperara deles uma inundação<sup>184</sup>.  
(SENA, 1982c, p. 117).

Constatações verdadeiras: há paus largos, grandes e rijos que decepcionam. Depois de se ater ao pênis e de adentrar a variedade de formas do sexo masculino, na segunda estrofe são descritas possíveis anatomias das vulvas e vaginas – a estas, para o bem fluir dos prazeres, na arte de amar, devem se adaptar, “mais do que à vida”, as demais genitálias que se lhes derem à interação. Em seguida, o poema recupera a participação de outras partes do corpo no tato e no gosto da transa, e os versos finais arrematam as ideias desenvolvidas com constatações e perguntas, as quais são comuns de passarem pela mente de quem está prestes a fazer sexo com alguém cujo corpo desnudo ainda seja desconhecido:

Largas e estreitas, altas e baixas, secas e húmidas,  
fundas e não-fundas, flácidas, musculosas,

<sup>183</sup> *O pauzinho do matrimônio* (2015) é uma reunião de textos (em verso e em prosa) de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), acompanhados de gravuras, muitas delas caricaturas dos órgãos genitais masculinos, também descritos em sua variação anatômica, de maneira irreverente. Publicados no séc. XIX, têm sempre sugestões libertárias, algumas delas prescritivas, como aponta o subtítulo da obra, “Almanaque Perpétuo”.

<sup>184</sup> Aqui podemos aludir à comum e aviltante performance discursiva de homens que tentam demonstrar uma virilidade impassível, mas apenas denunciam a fragilidade masculina, como o fez o macho em decrepitude e recém-ex-presidente brasileiro, ao se autoadjetivar “imbrochável”.

quietas ou dançantes, com ritmo ou sem ritmo,  
eis ao, mais do que à vida, há que ajustar-se.

\*

Que mãos, bocas e dedos nos que começam findem  
se o começar não basta para que se acabe.

\*

Entrar, eis o difícil, é conforme.  
Depende dos portais e de como se abrem  
Ou são abertos mais para a entrada.  
E também da forma das colunas:  
mais grosso ou menos grosso o capitel  
que o bojo do seu fuste? E curvas como?  
E de secção redonda ou achatada?  
(SENA, 1982c, p. 117).

As representações poéticas da anatomia humana nos jogos sexuais são expressivas na poesia seniana. O que ele chama, como veremos adiante, de “físico amor” deve ser libertado dos pudores para bem fluir. Apaixonados ou não, por meio de diferentes estímulos, em diversas combinações, os corpos que sexualmente agem juntos em benefício do prazer devem ver nos movimentos que empenham no ato uma arte a ser executada com a minúcia da ciência digna do corpo inteligente.

Para valorizar a liberdade física de Eros, Jorge de Sena expande o sentido das noções de promiscuidade e de amor, promovendo um encontro entre elas no poema “Em Louvor à promiscuidade”, que anuncia desde seu título um jogo transgressor: a ironia de denominar o poema como “louvor” – palavra que se refere a uma manifestação honrosa geralmente feita em contexto religioso. É enaltecida a promiscuidade, ideia que, além de remeter ao sexo, por si só um tabu social, carrega uma carga moral pejorativa. Nesse poema de 1970, presente também na coletânea póstuma *Visão Perpétua* (que contém muitos poemas eróticos datados dos mesmos anos de *Exorcismos*), Sena coloca “prostituta” e “esposa” lado a lado<sup>185</sup> – buscando diluir uma contraposição forjada entre elas, sendo esta a encarnação do pudor, e aquela a da impureza, da indecência (uma estratégia de opressão feminina) – e procura esboçar as concepções equivocadas do que seja o amor. A palavra “amor” é exorcizada na medida em que é usada para designar modos de interação erótica considerados sujos, profanos, conspurcados. Sena abre o amor – semântica, morfológica e sintaticamente – a sentidos não circunscritos moralmente:

Quem tem de amor, físico amor, ideia  
que os olhos não possuem qual amor façamos  
e que ele não vive do que os outros façam

---

<sup>185</sup> Outro poema que faz essa aproximação é “Um epílogo” de *Coroa da Terra*: “Quando estes poemas parecerem velhos, / e for risível a esperança deles: / já foi atraído então o mundo novo, / ansiosamente esperado e conseguido / – e são inevitáveis outros poemas novos, / sinal da nova gravidez da Vida / concebendo, alegre e aflita, mais um mundo novo, / só perfeito e belo aos olhos de seus pais. / E a Vida, prostituta ingênua / terá, por momentos, olhos maternos”. (SENA, 1977a, p. 85).

ante os curiosos olhos com que bebamos  
 o ritmo das ancas como as formas  
 enlaçadas por mãos e pernas, sexos e bocas,  
 de amor não soube nunca mais que o jeito  
 de pudicícia desastrada e matrimônica  
 com prostituta ou esposa. Ou vive  
 de imaginar paixões por um só corpo  
 que não são mais que tê-lo tido e o hábito  
 de continuar a tê-lo. Amor-amor  
 é uma outra coisa, mas não isto  
 nem o prazer que é feito de um prazer alheio  
 feito só do prazer sem pensamento  
 – que no promiscuo amor o imaginar  
 é só imaginar-se o que varia em ato.  
 (SENA, 1982a, p. 116).

Logo no primeiro verso, aparece o termo “amor” como substantivo simples, imediatamente seguido de um apostro em que a voz poética explica sobre qual concepção de amor se fala, “o físico amor”. É relevante que o adjetivo anteceda o substantivo (abstrato e substancial), reforçando a primazia do corpo; é o caráter corpóreo do erotismo que aqui se louva. Nesse elogio poético, tal explicação passa por negações (são cinco “nãos” e um “nem”) e pela exposição do que o amor não seja, formulando uma crítica àqueles que refreiam indignamente os instintos sexuais.

Observa-se uma variação de manifestações do amor no poema, dentre as quais se identificam considerações positivas. A começar pelo quarto e o sexto versos, nos quais se exibem partes do corpo humano envolvidas nas relações sexuais, evidenciando o desempenho da fisicalidade na conjuntura erótica. O que se enaltece precisamente nesse poema é a participação dos olhos na estimulação libidinosa concedida pela contemplação ativa de outras pessoas fazendo sexo, uma legitimação do *voyeurismo* (do ato de se valer, em benefício do gozo, “do que os outros façam / ante os curiosos olhos com que bebamos / o ritmo das ancas como as formas / enlaçadas por mãos e pernas, sexos e bocas”) e, por extensão, como veremos, a atração pela dita pornografia. Os sujeitos das orações nessa passagem, cujas ações são positivas (pois os verbos não são antecidos de um “não”) não são os mesmos das ações antes e posteriormente expostas. “Os outros” são os que *fazem* sexo e são vistos por um “nós” oculto, pronome que se esconde para dar ainda mais nitidez ao papel ativo dos olhos, “curiosos olhos” que bebem, que dão à fluidez erótica do corpo uma matéria imagética para o gozo.

A arte do “físico amor” deve ser buscada, aplicada, aprimorada (por olhos, mãos, bocas, genitálias) em qualquer circunstância, pelos cinco sentidos corporais, para que o erotismo não se fixe no terreno da trivialidade e possibilite ao corpo ter prazer e, por ventura, ao sujeito, construir experiências sobre o fundamento da sexualidade, fazendo proliferar

espaços de obscenidade, desejo e amor ardente. Os olhos embaçados de recato recusam a liberdade libidinosa que o homem é propenso a experimentar. E mais: também não conhece o amor quem “vive / de imaginar paixões por um só corpo / que não são mais que tê-lo tido e o hábito / de continuar a tê-lo”, quem o reduz a uma abstração que idealiza um tipo de dedicação exclusiva e servil a um único outro corpo, o que em boa medida é convenção, hábito, facilidade e costume de continuar fazendo o que já se faz, mecanicamente, ideia presente entre o décimo e o décimo terceiro versos. Todavia, Sena adverte, como se vê no excerto abaixo, que, dentro da vasta possibilidade de manifestação erótica do humano, pode suceder que o desejo e o afeto por uma pessoa específica durem ao longo da vida.

A gente pode perfeitamente começar por apaixonar-se e desejar e praticar o sexo com o ser amado, e amá-lo sempre mais, a vida inteira. Mas pode também, pura e simplesmente, desejar sem mais, ou corresponder a um desejo manifestado, sem envolver nisso sentimento afetivo algum, ou mais que uma eventual simpatia transitória (que está ligada intimamente ao fascínio ou à atração sexual). Sejam francos, honestos a este respeito, porque, a ocultas, sempre assim foi e é, em toda a parte. (SENA, 1977b, p. 282).

“Em Louvor à promiscuidade” qualifica o substantivo abstrato “amor” com adjetivos, para buscar maior determinação para as ideias de amor que se quer criticar ou legitimar (“amor”, “físico amor”, “promíscuo amor”). Os adjetivos que atuam como adjuntos adnominais, atrelados sintaticamente aos substantivos, intensificam a indissociabilidade dessas caracterizações do sentido de “amor”. O termo “amor” avizinha-se de adjetivos na tentativa de expor concepções que se desviam dessa força (in)definidora.

O “amor-amor” é uma “coisa” concretizada em seu duplo abstrato, as sensações eróticas são substanciais; substantivo semanticamente genérico, o amor se junta a si mesmo numa composição ainda mais substantiva; a indeterminação se estende sintaticamente, com o artigo indeterminado “um” e o pronome indefinido “outro”. Até que o signo aproxima-se de si: “Amor-amor” antecede a quebra do verso após um ponto final, destaca-se como sujeito de um predicado nominal que traz precisão à sua indefinição. A composição substantiva reforça, ao mesmo tempo, a reafirmação do amor e a sua indeterminação, uma significação que foge – alongada, duplicada em si mesma, ao mesmo tempo unida e distanciada graficamente apenas por um pequeno traço – às determinações precisas. Com ou sem adjetivos, a língua (o discurso amoroso, sempre fragmentário) só é capaz de resvalar o sentido do amor; e, na tentativa de trazer ao concreto do corpo da palavra a abstração que a encharca, ela se redobra em “amor-amor” para ajudar-se a se reerguer, enxuta e leve, à sua indefinição aberta e dinâmica.

Se Sena usa do significante “amor” (já tão desgastado<sup>186</sup>) de tantas formas e para expressar níveis eróticos diversos, é porque tudo isso é chamado, mundo afora, de amor, e também pelo fato de que esse significante, tão cheio e vazio, carrega, por isso mesmo, o quê de indizível que o amor sentido efunde. O amor é, em grande medida, um saber do corpo que transita por onde a linguagem não habita e, tomando emprestadas as palavras de Roland Barthes, o seu “sentido comum” só “fornece evidências contraditórias” (BARTHES, 1982, p. 178). Não poderia ser de outro modo, já que a essência do amor é ser “contrário a si”.

Mas seria um erro depreender uma negatividade amargamente restrita do amor devido à sua inerência paradoxal. Byung-Chul Han salienta a positividade da negatividade amorosa enquanto propiciadora de experiências limite que propulsionam o sujeito para fora na mesmice narcísica. Amor se vive e se experimenta, sem nunca ser possível apreender totalmente as sensações imediatas e os desdobramentos físicos, psíquicos, sociais, morais que o desejo, o prazer, o pensamento e suas afluências geram. Algo que não se sabe definir a certo, apesar da penetrante presença interior ativa pela qual se manifesta, impelindo gestos, carícias e catástrofes, conflitos e gozos, ânimo e cansaço, confusão e sageza. Uma força que não poderia ter na linguagem senão um signo aberto, perdido, excessivamente presente, mas, muitas vezes, inabitável.

Para Sena, a carne “é da carne a só razão”, “Amor-amor” é a arte erótica, a elevação do “físico amor”, possível de ocorrer independentemente da natureza da atração. Seria um equívoco interpretar, portanto, que haja uma defesa da estrita fisicalidade do ato amoroso em detrimento dos impulsos imaginativos, os quais são componentes fundamentais do erotismo, figuração que pode, com a ajuda dos olhos (ou não), ser libidinosamente positivada. É ao que remete a expressão “promíscuo amor”. O ponto central de desse promíscuo louvor é valorizar o prazer. Aquele que julga não ser eroticamente válido o estímulo visual de assistir aos corpos agindo no momento do ato desconsidera a curiosidade dos sentidos todos, curiosidade reforçada pela sinestesia erótica, evidenciada com o uso do verbo “beber” (o qual leva o paladar aos olhos, e à boca um elemento que nutre uma fome fluida, o deleite da visão do

---

<sup>186</sup> Esse desgaste do sentido de amor é já criticado por Camões na epopeia: a “Fama penetrante” (CAMÕES, 2000, p. 398), enquanto entidade discursiva mensageira, tem caráter ambivalente, “mentirosa e verdadeira, / que com cem olhos vê, e, por onde voa, / o que vê, com mil bocas apregoa”: tanto difundiu as honras de Eros quanto “lhe deu no Mundo nomes tão estranhos / de Deuses, Semideuses, Imortais / (...)” (Ibidem, p. 410). Reverter a difamação do amor é objetivo, como já mencionamos, da crítica, da poesia e da ficção senianas. Os versos sequenciais da epopeia criticam o valor que se dá a bens materiais (os quais “verdadeiro valor não dão à gente: Milhor é merecê-los sem os ter / que possuí-los sem os merecer”), e propõem um princípio de justiça social, a possibilidade de conceder essas “honras vãs” de modo equivalente (“Ou dai na paz as leis iguais, constantes, / que aos grandes não deem o dos pequenos (...) / e todos tereis mais e nenhum menos”) (Ibidem, p. 410).

movimento dos corpos, de ancas, mãos, pernas, bocas, línguas, sexos que se tocam e se penetram). Depreende-se que a dedicação à presença sensual no momento do sexo se fortifica se o corpo tenta se ater integralmente à ocasião erótica, mesmo que em um sexo casual (como veremos ocorrer com o personagem masculino de “Os amantes” e com Jorge de *Sinais de Fogo*). Sena valoriza o estímulo mútuo e atencioso dos corpos eróticos. Em suma, quem rejeita possuir com os olhos o prazer sexual, quem “de amor não soube nunca mais que o jeito / de pudicícia desastrada e matrimônica 6/ com prostituta ou esposa” (oposta à “pudicícia honesta”) restringe-se, pois, apenas ao pudor sem tato (em todos os sentidos), ao conservadorismo (muitas vezes hipócrita) que circunscreve e empobrece o uso dos prazeres, independentemente de com quem amor se faça (reduzindo o sexo a uma burocracia física com fins orgásmicos, experiência que perde em intensidade e efeito se visa apenas a ser solucionada com rapidez, de forma ágil e mecanizada, ou fazendo escondido na prática o que se reprime no discurso).

Outros textos poéticos senianos vagueiam pela promiscuidade e usufruem da palavra “amor”, como “Ronda europeia, nada sentimental”, de *Exorcismos*. Trata-se de um conjunto numerado de treze textos curtos, a maioria deles subintitulado com nomes de cidades por onde Jorge de Sena passou em uma viagem pela Europa, quando já estava no segundo exílio, em 1971. O universo da prostituição é atravessado nessa série de pequenos textos, que, como o título anuncia, são nada sentimentais (o que não implica serem insensíveis). Tratam do promíscuo e do físico amor, do erotismo dos corpos. Leiamos o primeiro por completo:

Ontem

Amor o sem palavras.  
 Pago ou não pago após  
 dos ímpeto e a cegueira  
 que faz o acaso belo.  
 É sem ternura mais  
 que n'arte suave e bruta  
 do prazer provocado  
 e consentido e dado  
 sem que se saiba nem  
 um nome provisório.  
 (SENA, 1978c, p. 165).

A ternura, nesse caso, reside no prazer ao acaso, o qual não dispensa as artes práticas no sexo imprevisto ou comprado, também chamadas “amor”, pelo qual se paga ou não alguém para se satisfazer, um alguém junto a quem o jogo da linguagem não interessa (“Amor o sem palavras”). Os adjetivos qualificam a oscilação de ritmo e intensidade dos corpos no momento do fazer sexual. A leveza das carícias e da lentidão copular também se envolvem no prazer com (e das) prostitutas assim como pode acontecer com parceiros por quem se tem afeto ou a

quem não se paga por sexo. O mesmo pode se aplicar à brutalidade, ao vigor físico empenhado em níveis altos, ou no limite da energia do corpo. No poema, não interessa o registro civil dos que se aprazem por instantes fugidios com as profissionais do sexo, mas o empenho em se dar à arte dos prazeres consentidos, impetuosos e desconhecidos, concernentes às circunstâncias fortuitas. Arte “suave e bruta”: tanto o sexo carinhoso quanto o sexo brutal<sup>187</sup> podem ser prazerosos, com esposa ou prostituta.

O segundo e o terceiro poemas de “Ronda europeia, nada sentimental” situam-se em Copenhague e problematizam o quê de triste existente nessa expectativa sexual, numa relação com o sexo casual, que pode não necessariamente envolver uma liberdade. Em “Filmes pornográficos”, as imagens e reflexões dão ver a inerente contradição das experiências humanas, dentre as quais não deixaria de constar o “promíscuo amor”.

II  
Copenhague-1

Filmes revistas fotos  
folheiam os turistas.  
No Tivoli nas praças  
promessas deambulam.  
Em bares tudo se faz  
ao gosto do freguês.  
Mas onde e como e quando  
ser-se tão livre e alheio  
no triste de acabar-se  
o que nem começou?

III  
Copenhague-2

Ah não é triste a carne  
– o triste é não a ter  
ou tê-la como se  
não fora carne mas  
urgência satisfeita  
e sem prazer além

---

187 Sena discorre a tal respeito no inquérito já citado, no contexto da indústria pornográfica: “Sucedem que, pelos acasos da vida, eu vivo num país – os Estados Unidos – onde o comércio da pornografia atingiu extremos impensáveis há meia dúzia de anos. Em face dessa pornografia, a europeia (com exceção possível da Dinamarca, como tive ocasião de verificar) é, na verdade, o que os americanos chamam soft-core (essência suave), por oposição a hard-core (essência dura, ou no duro, como diriam os brasileiros). Um filme soft-core simula os atos sexuais, não exhibe visivelmente a ereção masculina, etc. Um filme hard-core, pelo contrário, fotografa realmente os atos sexuais, com minuciosos close-ups dos órgãos em exercício, e pode não ser senão isso, quer para atos heterossexuais, quer para atos homossexuais, havendo, nas grandes cidades, cinema mas para uns e para outros. Recentemente, um anúncio de cinema, precisamente para atrair o seu público frustrado pela pornografia soft, sublinhava que, nos seus filmes, a ejaculação era visível, não houvesse dúvidas. Mas, note-se, se isto é algo possível em cidades como Nova Iorque, São Francisco e Los Angeles, é praticamente ou totalmente impossível no resto do país. A Polícia, grupos religiosos de pressão, ligas moralistas, etc., constantemente perseguem ou suprimem este comércio, fechando os cinemas ou as livrarias, e levando a tribunal os donos, como aliás fazem também naquelas grandes cidades frequentemente. E é proibido, por exemplo, à pornografia impressa ser mandada pelo correio de um Estado da União para outro.” (SENA, 1977b, p. 274-275).

do já imaginado.  
(SENA, 1978c, p. 166).

“*Copenhagen – I*” principia com a descrição de cenas que antecedem o comércio sexual. Os clientes têm à disposição “promessas que deambulam” na praça, certezas da consumação (porque paga) do físico amor, prostitutas que se vendem “a gosto do freguês”. A trivialidade desse hábito social – nunca levada em conta de modo descriterioso por Sena – é rompida com a pergunta final, a qual coloca em questão um deslocamento que suspende a certeza de saber o lugar, o tempo, o modo como se concretiza a liberdade sexual que ali se pode obter (mútua interferência entre os componentes subjetivos e exteriores da experiência interior na relação com os outros). Acontece no segundo poema uma espécie de resposta retificadora da liberdade inquirida no primeiro. A tristeza advém da vacuidade, da banalidade, da falta de ternura e de arte no acaso erótico. O alheamento é que é triste (não o ato em si mesmo) e o é na medida em que não comporta uma arte terna dos corpos dados ao acaso, mas uma “urgência satisfeita”, uma necessidade conformada que pretende ser sanada, impelida por uma prescrição que se realiza burocraticamente e sem abertura ao que fuja dos hábitos sexuais vividos como se fossem fixados, que são praticados com o fim de atingir um cume de prazer, como que a pagar uma conta em atraso com a imaginação debilitada e o corpo em débito, a resolução de uma emergência, encarada geralmente de maneira descuidada, “sem prazer além / do já imaginado”, com o fito do orgasmo final, sem proveito íntimo dos prazeres mínimos e máximos, do suave e do brutal.

Não somente: pode haver hábitos aceites e recorrentes apenas às escondidas. Um exemplo dessa hipocrisia é a ideia de “pureza”, desnudada por Jorge de Sena, em tantos poemas, lidos precedentemente.

Quanto a resguardar-se a famosa pureza da juventude, outro dogma eminente de reacionarismo, todos sabemos que é uma monumental hipocrisia, quando não é sexualmente uma desgraça. A juventude (e por meios infelizmente escusos) sempre soube muito mais de si mesma e dos adultos do que os adultos depois fingem que ela sabe. Raros terão sido os jovens e as jovens seduzidos na sua inocência na maior parte dos casos o contrário é que é a verdade. Mas, por tudo isso, tanto importa que uma esclarecida educação sexual os desvie de ver a vida sexual como um desafio e um vício a opor ao mundo repressivo dos adultos. A pureza, quando existe (e quem quiser deve ser livre de poder resistir às tentações de confinar-se nela) é, em geral, uma inibição psicológica, ou um terror do sexo, imposto pelos costumes sociais, cujas conseqüências podem ser desastrosas para a vida sexual futura do indivíduo (quantos casamentos de “puros” não são um desastre por falta de experiência?). (SENA, 1977b, p. 282-283).<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Sobre a linguagem corporal do sexo e sua imbricação com a linguagem verbal, o quarto poema, “*Düsseldorf*”, propõe uma pergunta que expõe uma curiosidade diante da expressividade do prazer vivido com uma prostituta que fala um idioma desconhecido: “Palavras não ou nada / que não de pessoal / o silêncio do sexo. / Mas como interpretar / em língua mal sabida / os gestos do silêncio?” (SENA, 1978c, p. 166).

Em “Roma”, a solidão acomete quem hesita na busca do sexo pago, em contraposição à imagem do conjunto de corpos publicamente desnudos que são buscados com esse fim: “Com ventre e os pelos púbicos / brilhando ao suor de verão / na Stazione Termini ou / por Trinità dei Monti / os corpos pressurosos / distendidos seios. / Porque sempre num bando? / E só aquele que hesita / em de comprar ou não?” (SENA, 1978c, p. 167). O momento de encontro de fregueses com corpos disponíveis à venda aparece também no texto seguinte, “Paris”, no qual se destaca a quase nudez das putas: “Calor no rio e na / cidade os corpos ao / cais descem para arder / numa quase nudez. / Outros que chegam olham / de escolher e se deitam. / Não fui dos escolhidos / nem dos aceitos fui” (Ibidem, p. 167-168).

O preterimento do sujeito poético se dissipa no poema seguinte, “Londres”, no qual ocorre uma fuga da oferta sexual que se lhe precipita, evidenciando uma diferença incutida pelo tempo como motivadora desse escape: “Mas não em Londres. Pernas / entremostrada carne / e mãos e bocas tocam-se / em túrgido silêncio. / Porém escapei-me delas. / A juventude querer-me / tanto como eu a quero?” (Ibidem, p. 168). A pergunta final tem um senso de humor que, ao mesmo tempo em que anuncia uma velhice<sup>189</sup> cansada, expressa o caráter não compulsório de se dar aos prazeres das carnes jovens à revelia do próprio desejo. O acaso não é sinônimo de aleatoriedade. Antes, em Paris, havia vontade, mas não fora escolhido; depois, fora escolhido, mas não tinha vontade. Na esteira das idades, “Paris-3” também possibilita outros encontros desencontrados: “Depois da juventude / que a si se deixa ver / no verem-se entre si / – os velhos se procuram / fechando os turvos olhos. / Seguir antes no olhar / a que se perde forma / jovem seguindo jovem / até que irão falar-se / num voltar de esquina.” (Ibidem, p.169).

A passagem do tempo (que deteriora o corpo) entra na equação erótica de várias formas. No penúltimo poema, “Ontem e hoje”, explana-se uma reflexão sobre sexo casual durante a vida, ponderação sobre o ter, o ter tido, e o haver sido um corpo jovem: “Pensarei no passado / embora já confunda / de tanto os haver tido / os corpos por acaso. / Eram como hoje iguais / sempre diversos. E estes / como fomos outrora.” (Ibidem, p. 168-169). O último texto desse agrupamento é “Regresso”, o retorno à casa-corpo onde não se envelhece, onde, mesmo em desconforto, tristemente atenuado em frustração furiosa de se ter deteriorado, o amor é aguardado:

---

<sup>189</sup> Alguns poemas de *Peregrinatio ad loca infecta* adentram o conflito da passagem do tempo em relação à disposição física para o sexo: “Sete sonetos da visão perpétua” (SENA, 1978c, p. 78-82), “Frígido Vento” (SENA, 1978c, p. 85-86), “Lamento de Don Juan” (SENA, 1978c, p. 93-94), “Envelhecer” (SENA, 1978c, p. 96-97).

O amor me espera em casa.  
 Ardente antigo e ansioso.  
 Não envelheço nunca  
 sobre este seio tépido.  
 Mas como eu amaria  
 o regressar tranquilo  
 à paz de uma outra guerra  
 e não como o cansado  
 senão de não gastar-se  
 ou de gastar-se em sonhos  
 de quando o amor não era  
 senão o não sonhado  
 que saudade me dava  
 e me fazia ser  
 mais puramente fiel  
 a este regresso em fúria  
 de sem idade tê-la.  
 (SENA, 1978c, p. 170).

Inicia-se com o termo “amor” personificado, funcionando como sujeito do verbo “esperar”. É a pessoa amada. Vê-se logo nos primeiros versos que a tepidez do seio que o aguarda em ronda no lar não é desprovida de calor; este arde ainda, “antigo e ansioso”, não obstante tranquilo. A longa duração desse amor não lhe subtrai de todo a ardência carnal e suporta, com mais abertura, o peso do tempo sobre o corpo que regressa. Na sequência, contrapõe-se a esse retorno, receptivo de afeto, outro imaginado regressar, à “paz de uma outra guerra”, sem cansaços. A que se refere essa expressão antitética? Se a outra guerra regressaria, qual é a guerra a que regressa? Em que consiste esse cansaço? O regresso imaginado é a volta impossível aos sonhos de quando se era jovem, o retorno no tempo, a um ânimo diferente, a um outro não cansado, tranquilo. A fidelidade mais pura concerne ao vigor corporal da juventude, o qual dava mais furor à expectativa, expressa nos últimos versos, de chegar em casa e consumir fisicamente o amor. Esse desejo irrealizável de ir de volta a essa “outra guerra” remete a um lamento de querer restabelecer-se em casa como o outro que fora, menos desgastado. Infere-se que a tranquilidade referida subjaz a energia da juventude. O embate lamentável (invencível) é contra o tempo, contra o abatimento físico. Qualquer outro conflito que houvesse seria mais distenso do que esse.

Nessa linha de raciocínio, pode-se ler o primeiro “senão”, no nono verso, como um substantivo: “o cansado senão de não gastar-se” remete ao desperdício de não despender o vigor físico (já desgastado pela idade) no fazer carnal do amor, no amor que se faz e não se resume a sonhar fazer-se fato, não no amor à distância (espacial, física), mas feito também *no* e *pelo* corpo. O dispêndio mesmo é o motivo de saudade: não há um arrependimento de ter usufruído desse ânimo, sente-se a falta de tempo e de vigor para gozá-lo, energia que ao longo da vida se esvai. O amor não sonhado, o físico amor, deixou saudade, uma saudade que o

aproximava ainda mais dessa fidelidade, do furor de regressar à casa onde é esperado. A saudade não é só da amada enquanto jovem ou de um estado mais saudável e disposto do próprio corpo, mas também do tempo em que não se tinha dele saudade. O envelhecimento abate a exuberância erótica, quer sendo o não escolhido pelas prostitutas quase nuas de Paris, ou aquele que foge das putas soturnas de Londres, quer no regresso à casa ao seio da esposa.

Esse é mais um dos poemas em que a sintaxe seniana e a repetição de termos demandam atenção redobrada no processo de compreensão das ideias. Em comparação com textos que não abordam o universo erótico, os poemas de amor são mais imbricados sintaticamente. Repetições de termos usados em diferentes sentidos, como “amor”, uso de muitos pronomes são algumas das estratégias vistas nos poemas lidos até agora. Se é o amor que se desenrola no poema que acontece, se é o amor que faz nascer o texto, este se faz claro enigma, embaralha e ilumina. Sobre o processo de linguagem do amor, Sena escreve, em *Coroa da Terra*:

Os mais difíceis poemas onde falo de amor  
são aqueles em que o amor contempla.

O amor esquece ao contemplar,  
esquece que não existe e encantado olha  
um raio anónimo sob o vento mais leve.

Contempla, amor, contempla.  
E vai criando o nome que darás ao raio.  
(SENA, 1977a, p. 85-86).

Em *Conheço o sal e outros poemas* vem expressa essa saudade de furor. A imagem final das mãos dadas, como a imagem do seio tépido em aguardo da amada de longo tempo, dá calor ao corpo saudoso e calma ao lamento de quem sente esvaír a vida enquanto vive o contragosto de querer viver e amar sempre mais:

Amor, saudades tenho desta vida.  
Por mais que a viva ou a deteste, ou ranja  
de raiva os dentes por não estar saciado  
do que ela mais recusa a quem deseja mais,  
tenho saudades já. Quando morrer,  
não hei-de tê-la e não terei saudades:  
agora sim, que a sinto devorar-me  
e tanto quanto se me esvai no tempo  
o tanto que devoram quando ele passa.  
Amor, dá-me a tua mão, aperta a minha:  
saudades tenho desta vida, amor.  
(SENA, 1978c, p. 211).

A vida, contudo, é matéria vasta que se impõe à linguagem poética. E essa relação é erótica. Leiamos, de *Exorcismos*, “Recordar e não”. Mais uma vez, Sena provoca os que não se dão às aventuras do “físico amor”, especialmente os “castrados” que escrevem versos. A vacuidade das palavras e imagens poéticas de corpos “sem prazer” é comparada a uma doença

venérea. O consolo, no poema IV, é irônico, pois remete à “masturbação” poética daqueles que falam do “que de medo não fizeram nunca”.

III

Esses que chamam vida ao não-vivido,  
que escrevem dela e disso o mais dos versos  
quais é estimado que a não-vida escreva  
para delíquio e orgasmo dos medrosos,  
de vida ou de memória não precisam,  
de havê-las tido ou não não é que sofrem  
mas só da raiva de que por castrados  
aos medrosos fascinam. Quanta imagem,  
quanta palavra após palavra vácuca,  
quanto venéreo suas partes pinguem  
de escassas aventuras sem prazer,  
oh quanto encanta o imaginar de quantos  
olham trementes e gulosos tudo  
o que de medo não fizeram nunca  
e menos os assusta quando é dito em nada.

IV

Que todos se consolem e se acarinhem  
com as mãos, a língua, a máquina em que escrevem.  
A vida é breve, e a arte mais comprida  
que o mais comprido sexo sonhado.  
Fazê-lo ejacular é um fácil gesto  
de solitário adolescente. Mas  
não mãos ou bocas essa outra arte abarcam,  
nem há na vida sempre os orifícios  
profundos e cingidos, húmidos e ardentes,  
aonde essa arte encontre o que lhe foi medida.  
(SENA, 1978c, p. 149-150).

O número de poemas que caminham nessa direção obscena é vastíssimo e não caberia realizar uma leitura exaustiva deles na presente tese. Após trazer tantos exemplos de obscenidade na poesia seniana, vejamos como ele a distingue da pornografia, noções que têm como ponto em comum a liberdade erótica. As reflexões de Sena sobre o pornográfico e o obsceno valorizam a carne e se contrapõem a uma abordagem idealizadora do amor, que o afasta do uso dos prazeres sexuais. Sena assim define a obscenidade: “O obsceno é o sexual não como ‘indecente’ e ‘impuro’ ou ‘pecaminosos’, mas como o secreto, o ‘iniciático’, o ‘orgiástico’, o sagrado ou ‘natural’ enquanto poder imprevisível e contagioso” (SENA, 1992, p. 37). A segunda definição diz respeito à fronteira com a pornografia, “aquela pornografia que se eleva à consideração do ser humano em situação, por mais violentamente grosseiros que sejam os termos ou as circunstâncias descritas” (Ibidem, p. 37). A obscenidade é a sacração erótica e a literatura não se rebaixa<sup>190</sup> enquanto expressão artística por dar abertura à

---

<sup>190</sup> Aprofunda-se tal reflexão no seguinte excerto: “A contrapartida desta falsa e baixa idealização é, em matérias eróticas, a pornografia que deve ser radicalmente distinguida da obscenidade. Dir-se-á que o que separa uma e outra é, na obra de arte, a qualidade estética ou, pelo menos, o artesanato estilístico. E tal não é inteiramente a verdade, porque, quer na literatura (tomada a palavra numa acepção genérica), quer em representações plásticas,

nudez ou ao sexo explícito. Para Susan Sontag, “O obsceno, isto é, a extremidade da experiência erótica, é a raiz das energias vitais” (SONTAG, 1967, p. 25).

A problematização literária, sociológica e econômica dessa questão é mais desenvolvida em “Resposta a um Inquérito sobre a Pornografia”. Percebe-se que Sena considera a distinção usual entre obscenidade erótica e pornografia problemática (seria, inclusive, contraditório se assim não fosse, dados os exemplos de exorcismos poéticos lidos até aqui. Esta varia de acordo com perspectivas diferentes, dentre as quais domina, como se sabe, o puritanismo hipócrita dos “delicados”. Se tal distinção se faz sob diferentes perspectivas, não poderia, portanto, ser simples a sua definição, como também aponta a estudiosa brasileira Eliane Robert Moraes, que chama atenção para zona indistinta habitada por essas conceituações e para a ambiguidade envolvida no uso do termo “pornografia”, na qual reside justamente a possibilidade de encontrar um caminho para entender melhor essa noção enquanto um fenômeno humano e, por conseguinte, perquirir os modos como aparece na literatura. Na perspectiva de Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz:

Talvez nessa ambiguidade possamos encontrar o sentido da pornografia, se entendida como o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é. A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio. É nesse jogo de esconde-esconde que encontramos o seu sentido, mas é também por causa dele que se torna difícil defini-la (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 8-9).

A polêmica da separação entre pornográfico e erótico é discutida por Dominique Maingueneau; além de ressaltar que esta pode ser “atravessada por uma série de oposições, tanto nas afirmações espontâneas quanto nas argumentações elaboradas”<sup>191</sup>, “(...) a pornografia é radicalmente transgressiva; ela pretende dar visibilidade máxima a práticas às quais a sociedade busca, ao contrário, dar visibilidade mínima, quando não, para algumas delas, visibilidade nenhuma” (MAINGUENEAU, 2010, p. 40), afirma o pensador francês. Jorge de Sena preza pelas potências dessa transgressão. A ele interessa explorar esse

---

como também modernamente na fotografia ou no cinema, a pornografia pode existir em mais baixo ou mais elevado nível de factura técnica e estilística (e assim foi sempre, sendo caso típico, na antiga língua portuguesa, o que sucede com as cantigas de e maldizer, que umas não excedem o nível da piada grosseira e de uma equivalente factura, enquanto outras são de mais apurado nível de realização, e outras, mesmo brutais pelo tema e a linguagem, se transfiguram ao nível da grande arte e são não pornográficas, mas obscenas), ainda quando a pornografia mais eficaz enquanto tal não seja necessariamente a mais cuidada. O que distingue esta da obscenidade não é também, ao contrário dos sofismas mais ou menos legalísticos para defender de perseguições a obscenidade e com ela a pornografia, o haver ou não haver ‘exploração’ de fantasias, frustrações, ou repressões sexuais, porque essa exploração (no sentido de descobertas, ou no de fazer negócio à custa de) existe igualmente na literatura suposta mais pura ou inocente, ou, quando audaz, reticente” (SENA, 1992, p. 37).

<sup>191</sup> Exemplos dessas elaborações dados por ele são: “direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, material vs. espirito, etc.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

problema sob uma ótica não moralista, mas ética e libertária, na medida em que moralmente esclarecedora. De tal transgressão advém, como coloca Eliane Robert Moraes, um corte nos discursos cerceadores, fazendo com que se misturem as noções de pornográfico e erótico. Para Sena, é o moralismo pudico e hipócrita, a “pudicícia desastrada”, ou mais, desastrosa, que pesa sobre essa ambiguidade:

Quanto à pornografia comecei por acentuar que, a menos se aplicado ao mais explícito e brutal, se trata dum termo que a malignidade puritana tornou muito ambíguo. Onde começa e onde acaba? Já que, para os moralistas mais tacanhos, tudo o que aluda, de perto ou de longe à sexualidade é pornografia. E, para essa gente, evidentemente (e como se tem visto em numerosas ocasiões, com a proibição ou perseguição de livros ilustres), grande parte da grande literatura deste mundo é “pornográfica”, e deve ser suprimida ou limpa (como se fez, por exemplo, com Gil Vicente, para representá-lo em palcos nacionais). Se muita dessa gente fosse coerente consigo mesma, no caso de judeus e cristãos, por exemplo, a sua querida Bíblia, por ser sagrada, devia estar à cabeça da lista, e levada à limpeza das passagens “pornográficas”. (SENA, 1977b, p. 276-277).

A relação entre o 25 de Abril e a propagação de produtos pornográficos em Portugal é colocada em resposta a uma pergunta de tom nitidamente reacionário, que parte da ideia de que a mera existência da pornografia é uma agressão, do que Jorge de Sena veementemente discorda. Obviamente Jorge de Sena declara ser contra a censura, “a proibição pura e simples” (SENA, 1977b, p. 288), e contrasta um controle censor com um tratamento não hipócrita e sim pragmático da pornografia, por meio de uma comissão que regulasse o acesso por idade, com seções específicas em livrarias, por exemplo, e, se em locais públicos de grande circulação, com a “exigência policial de que a exibição não seja ostensiva e a venda não seja permitida para menores” (SENA, 1997b, p. 288). Em sequência, ele adverte sobre não considerar a nudez humana, simplesmente, como obscenidade ou pornografia e discorre a respeito do contexto político pós-Revolução dos Cravos. Para ele, após anos repressivos, é compreensível que se sinta a liberdade de tratar de matérias eróticas com tranquilidade e publicar o que se temia expor, a custo, muitas vezes, da própria vida, enquanto a ditadura salazarista ainda era vigente.

A literatura ou as artes que tínhamos estavam limitadas por circunlóquios intoleráveis, e há que fazer uso da liberdade de expressão, e que educar o público a aceitá-la. Quanto à pornografia pura e simples (e eu não acho que uma revista com fotos frontais, e não depiladas nem castradas, de mulheres e de homens nus, deva incluir-se nessa categoria, já que o corpo humano não é nem deixa de ser indecente, e cumpre impor de uma vez por todas esta compreensão), nas suas formas mais absolutas e diretas (como as que referi antes e não creio que Portugal ainda tenha visto em larga escala), acontecerá com ela o mesmo que sucedeu nos países onde a liberalizaram: após alguns anos de curiosidade, a venda e a procura declinam,

reduzidas aos “consumidores habituais”<sup>192</sup>, sem que daí venha mal ao mundo. (SENA, 1997b, p. 286).

Os verdadeiros abusos capitalistas em relação à circulação de produções pornográficas é outro. Sena critica a taxaço de espetáculos e obras pornográficas na França como uma estratégia capitalista escandalosa, pois que escancara que apenas os ricos teriam direito a consumi-la e defende um acesso igualitário:

as classes mais desprotegidas (que, vivendo muitas vezes em condições altamente “imorais” de promiscuidade, são, no entanto, as menos esclarecidas e libertas, pelo condicionalismo a que as classes dominantes as submetem) deveriam até ter a sua pornografia mais barata. subsidiada pelo Governo, se o Governo fosse (como em geral governos nunca são) ao mesmo tempo inteligente e progressivo nestas matérias. Deixemo-nos de hipocrisias. Fomos longamente, em termos tradicionais, um país “imoral”, “depravado”, “pornográfico”, a ocultas, e a todos os níveis das classes sociais. Paradoxalmente, e com toda a repressividade que tentou castrar todo um povo, foi isto mesmo que salvou o País de mergulhar nas sombras horrendas de um puritanismo que não é parte da nossa herança cultural. Agora, não se trata de voltar à virtude, mas de deixar entrar o ar e a luz nessas cloacas do fascismo clerical e tradicionalista. Sem sustos nem medos. Sem tentações repressivas, mais que as razoáveis. Mil vezes a pornografia do que o puritanismo hipócrita (tão bem representado pelo puríssimo Salazar com a sua D. Maria ou lá quem era escondida em casa, a coitada, e com os seus capitães da cavalaria de então a riscarem nos livros os palavrões que diziam no quartel). (SENA, 1997b, p. 288-289).

A literatura erótica exorciza, ao longo da história, o povo português desse puritanismo. Mas a circulação da arte licenciosa, devido ao seu caráter escuso, não implica que haja um grau satisfatório de aceitabilidade das liberdades sexuais na sociedade. Mais uma pergunta do referido inquerito tem um tom moralista na presunção de um liberalismo sexual comportamental que não existe de fato. Sena é novamente provocador nesse ponto:

Como também o permissivismo das sociedades, em vários níveis, está muito longe de ter vencido os complexos, as inibições, os machismos, e outras manias que as regem, como o de meter o nariz na vida alheia. Na verdade, na maioria dos casos, o permissivismo é apenas uma tolerância que guarda nas mãos a arma da lei, para desencadeá-la quando lhe aprouver. Seria imensamente desejável – e ficou implícito na resposta anterior que é essa a minha posição – que aquela liberalização e aquele permissivismo significassem realmente a revolução que ainda não houve, em favor não dos novos códigos morais, mas de uma *moralidade sem hipocrisias*<sup>193</sup>, admitindo a realidade do sexo e dos seus atos<sup>194</sup>. (SENA, 1997b, p. 284-285).

---

<sup>192</sup> Como se vê, ele coloca a hipótese do arrefecimento da difusão da pornografia, a qual continuaria a atrair e a ser consumida apenas pelo grupo que a ela fosse de fato afeito. Sabemos que, hoje em dia, com o advento da internet, como salienta Han, e da massiva circulação de aparelhos de acesso à rede, o contato com vídeos pornográficos deve ser mais problematizado, pois as medidas que Jorge de Sena propõe para discernir sobre a ostensividade da exibição em determinados locais e para restringir o acesso a menores de idade se tornaram extremamente complicadas de serem aplicadas. O relevante é o empenho do autor em ponderar, tentar balancear liberdade e responsabilidade ética no esclarecimento sobre a legitimidade do uso dos prazeres, das liberdades sexuais.

<sup>193</sup> Grifo nosso.

<sup>194</sup> Sena usa, em continuidade a esse raciocínio, de termos em tom irônico para provocar os reprimidos sexuais e criticar o prazer que sentem, como os velhos de “Aldeia dos macacos”, em minarem a vitalidade e a liberdade alheias: “Mas, infelizmente, nada nos garante que assim venha a ser, já que um dos prazeres sexuais dos seres humanos tem sido sempre o de reprimir a sexualidade própria e a dos outros. E muito pouco impede que esses

No decorrer de suas declarações nesse inquérito emergem nuances da ideia de pornografia e sua discriminação quanto a outras importantes, como a de liberdade sexual<sup>195</sup>. Outra pergunta destrinchada por Jorge de Sena se refere à revelação da carga moralizante que pesa sobre o modo como o assunto é tratado geralmente:

Para muita gente pornografia é uma palavra cujas raízes significativas se aproximam da *liberdade sexual*<sup>196</sup>. Outros, porventura mais esclarecidos, encaram-na como mais um processo repressivo de um sistema que teima em subsistir de qualquer modo, não hesitando para tal em socorrer-se de imagens, escritas ou não, por mais aberrantes que sejam. Que pensa sobre o assunto? (SENA, 1977b, p. 273).

Além de esclarecer a proximidade e a distância entre liberdade sexual e pornografia, Sena encara novamente aqui a hipocrisia, a pudicícia desastrosa. Ele toca em tabus para tentar dissociar de manifestações genuínas e autônomas da sexualidade algumas práticas que de fato infligem prejuízos aos indivíduos envolvidos, configurando-se como eticamente problemáticas.

Pornografia e liberdade sexual não são sinônimos nem coincidentes. Liberdade sexual é o que diz respeito à libertação da sexualidade, na vida social, ao nível do indivíduo, e em face da lei e dos costumes dominantes (ou da hipocrisia dominante). Pornografia tornou-se um termo ambíguo – como aquele o não é –, pelo qual usualmente se designa o uso ostensivo da nudez completa e frontal, a descrição pormenorizada e excitante de atos sexuais, e que se aplica a livros, revistas desenhadas ou ilustradas de fotos, filmes, peças de teatro. A ambiguidade do termo, porém, resulta de que os puritanos e moralistas, em toda a parte e em várias épocas, o aplicam também a obras literárias e artísticas, às vezes do mais alto mérito, apenas porque a sexualidade nelas é tratada com alguma franqueza. Daí resulta que não seja uma atitude ingênua aproximar uma e outra coisa, necessariamente. Porque a existência de ambas depende igualmente da repressividade sexual de uma sociedade: *onde a liberdade sexual é limitada e policiada, também a pornografia (ou o que se toma por ela) é perseguida em maior ou menor grau.*<sup>197</sup> (SENA, 1977b, p. 273-274).

Politicamente, as liberdades sexuais não serem atacadas subjaz à ideia de democracia, por isso Sena discorre sobre o componente ético das relações sexuais, relativiza racionalmente a normatização erótico-sexual. Por esse viés, o uso do adjetivo “aberrante” demanda uma contraposição crítica contundente.

Que se entende por “aberrantes”? É da psicologia contemporânea, e nem sequer é necessário recorrer ao freudismo para tal, o saber que, na vida sexual, dentro de certos limites, a fronteira entre o “normal” e o “aberrante” é extremamente tênue, e que, psico-sexualmente, as pessoas são muito mais complicadas (ou mais simples, se quisermos) do que se pensa. Que é “aberrante”? As variações heterossexuais que não sejam o coito oficial? A homossexualidade masculina ou feminina? O incesto? A bestialidade? A pedofilia (ou seja, a preferência de homens ou mulheres por crianças

---

sadomasoquistas levem a melhor, dadas as raízes reaccionariamente milenárias da humanidade, que neles têm os seus mais devotados representantes. Como dizia um excelente poeta meu amigo, no melhor pano revolucionário pode cair uma nodoa reacionária” (SENA, 1977b, p. 274).

<sup>195</sup> Porém, como deixa claro, ele o faz não a partir do referido comentário de Grillet, mas dos fenômenos humanos, culturais e sociais que ele experimenta, observa e perquire.

<sup>196</sup> Grifo do autor.

<sup>197</sup> Grifo nosso.

de um ou outro sexo)? O sado-masochismo? É muito delicado, ainda que conveniente, estabelecer uma linha divisória. (SENA, 1977b, p. 280).

O esforço para discriminar eticamente cada um desses os tabus sexuais<sup>198</sup> importa na medida em que o autor procura ser objetivo no tratamento de pluralidades sexuais e distinguir eticamente essas práticas, as quais são envenenadas moralmente caso esteja empenhado contra os indivíduos o poder constritor e punitivo de uma moral religiosa:

O sexo não é uma vergonha, nem pode ser um pecado, lá onde fundamentações teológicas não existam. E, em sociedades de democracia pluralista, da mesma forma o não pode ser, ou não deve, porque tais sociedades têm de ser, por sua natureza, laicas também. E, se dirigidas por maiorias, como é o caso, cumpre-lhes garantir que nenhum grupo infrinja as liberdades dos outros. (SENA, 1977b, p. 279).

O moralismo cristão busca condenar “práticas heterossexuais diversas do coito consagrado”. Sabe-se que a condição da liberdade sexual é constitutiva da humanidade e ultrapassa a esfera da procriação da espécie. Ele esclarece, assim, que não são

---

<sup>198</sup> Quanto à legitimidade ética ou não de cada um desses costumes sexuais humanos mencionados, vejamos as reflexões do escritor: “O sadomasochismo (ainda que eu admire o Marquês de Sade como pensador libertário, se bem que o ache um insuportável chatô como escritor) é uma outra questão. Se há crime que afete a integridade física ou a vida de alguém, há para isso o código penal. Quanto ao fato de haver quem goze com levar uma sova, e quem sinta grande prazer em dá-la, se acordo existiu para tal, trata-se de uma questão privada.”. Nessa passagem, Sena defende a legitimidade do prazer na dor (infligida ou sofrida). Ultrapassar o limite consensual seria uma questão penal e não moral. O limite da integridade física, nesse caso, é dado de modo particular, dentro da dinâmica específica acordada entre os parceiros; o prazer que alguém tem em sentir ou provocar a dor não é por si só um problema. A tal respeito, Dominique Luxor reflete sobre como as práticas BDMS ultrapassam as normatividades eróticas, contra as quais se impõem, e como são vistas erroneamente como anormais: “não estamos livres dos dispositivos da sexualidade que facilitam o agenciamento do poder e o acúmulo de privilégios e benesses para certos grupos, facilitando sua existência como observadores, dominadores, produtores de verdade, tornando universais as suas particularidades. Mas na relação BDMS, a tal empatia se impõe estética e eroticamente, pois os corpos não se limitam às condições normais de prazer. Uma condição normal de prazer, por exemplo, impõe que o verdadeiro prazer sexual, o erotismo saudável, é intrinsecamente ligado ao par vulva/pênis, e toda (nem toda) a extensão de corpo restante é acessório preliminar e facilitadora do gozo pleno e saudável.” (AMBRA, 2022, p. 20).

A respeito do incesto, ele ressalta o convencionalismo da restrição da prática e seu funcionamento como sustentáculo da instituição da família, sem manifestar qualquer defesa ou condenação veemente do ato. Nota-se que Sena contrasta a ausência desse hábito entre os humanos com sua presença em outras espécies animais e confere à instituição da família (ainda existente por falta de melhor substituto) a manutenção dessa interdição: “O incesto, que é provavelmente o mais antigo tabu sexual (e de ordem social, já que a natureza não o proibiu aos animais, que o praticam inocentemente) é possível que continue conosco, desde a noite das cavernas, para ficar, como base, que é, da instituição familiar, para a qual ainda não se encontrou substituto.”

Quanto à zoofilia, Sena também não tece qualquer comentário positivo, mas usa do exemplo polêmico para desnudar, novamente, a hipocrisia erótica. Como vemos a seguir, aludir às práticas bestiais de mulheres de alta classe com seus cães de estimação – sobretudo levando-se em conta que o inquérito foi publicado jornal – é uma provocação das mais mordazes, que certamente gerou desconforto em muitos leitores reacionários: “A bestialidade todos sabemos que por exemplo nas zonas rurais (e não apenas entre as grandes damas decadentes e os seus cãesinhos) é prática clandestina, mas corrente. Se a repressividade sexual não proibisse outros corpos humanos, provavelmente seria muito mais rara (embora haja gostos para tudo).”

Pode ser vista também como polêmica sua colocação sobre a pedofilia. Baseado no fato da não equanimidade entre os corpos (já que o corpo de uma criança sequer está pronto para a disposição sexual), Sena sugere que essa prática (considerada pela grande maioria das pessoas como a mais horrível das violências sexuais) deve ser vista como um caso que demanda cuidados psiquiátricos e não uma pré-estabelecida atribuição criminal: “Quanto à pedofilia, que é sem dúvida uma perversão, pela simples razão de que o ato sexual, para ser autêntico, pressupõe dois corpos sexualmente desenvolvidos, a repressão dela não é um caso de código, mas de internamento e tratamento psiquiátrico” (SENA, 1977b, p. 280-281).

necessariamente ultrajantes algumas orientações moralmente estigmatizadas, como a homossexualidade<sup>199</sup>, que “nada tem de especificamente aberrante, a não ser para os tabus que proibem o prazer sexual não destinado à procriação” (SENA, 1977b, p. 280-281). Lembramos que Bataille pontua que a continuidade erótica humana não está subordinada a fins biológicos. No entanto, não obstante a reprodução ser também fundamental em aberturas de sentido (e dos sentidos) do erótico<sup>200</sup>, para Bataille, o que distingue a atividade sexual dos humanos da dos outros animais é precisamente que este se imbuí de “uma busca psicológica, independente do fim natural dado à reprodução” (BATAILLE, 2014, p. 35). Nesse viés, “o erotismo se define pela independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim (BATAILLE, 2014, p. 36). Seres descontínuos compartilham de um momento breve de continuidade, de superação dos limites isolados do corpo em prol da legitimidade do desejo, da liberação digna dos corpos capazes de romper as resistências internas que a descontinuidade, habitada por interditos, suscita<sup>201</sup>.

O argumento da procriação é utilizado para controle dos corpos, para movimentar a ideia de ilegitimidade da liberdade sexual feminina, da perda da virgindade antes do casamento, do uso dos contraceptivos, das relações homoafetivas e *queer*. Portanto, valendo-nos das atuais reflexões de Geni Nuñez, é possível afirmar que Sena, analogamente, projeta seu discurso contra “monoculturas da sexualidade, da fé (monoteísmo cristão) e dos afetos (monogamia)” (NUÑES in: AMBRA, 2022, p. 89), aos olhos das quais “o único sexo justo seria o reprodutivo” (Ibidem, p. 91). O problema, segundo a estudiosa (e consoante o pensamento seniano) é que “a monocultura da heterocissexualidade não demanda o ‘também’,

---

<sup>199</sup> Nessa via de pensamento contribui para a abordagem ética do assunto o estudo de Michel Foucault no segundo volume de *A História da sexualidade: o uso dos prazeres*, no qual o filósofo recupera o modo como o tema das práticas sexuais e o componente do prazer – que naturalmente se dispõe ao corpo dado à atividade sexual – eram abordados em reflexões de cunho moral e ético dos pensadores da antiguidade greco-romana. De acordo com Foucault, mesmo a noção de homossexualidade sendo insuficiente para abarcar a vastidão das experiências daquele tempo (e mesmo do nosso, haja vista as contribuições do movimento e dos pensadores *queer* nas últimas décadas), vale destacar a respeito dos gregos que eles “não opunham, como duas escolhas excludentes, como dois tipos de comportamento radicalmente diferentes, o amor ao seu próprio sexo ao amor pelo sexo oposto. As linhas de demarcação não seguiam uma tal fronteira. A oposição entre um homem temperante e senhor de si e aquele que se entregava aos prazeres era, do ponto de vista moral, muito mais importante do que aquilo que distinguia, entre elas, as categorias de prazer às quais era possível consagrar-se mais livremente” (FOUCAULT, 1998, p. 167).

<sup>200</sup> Para elucidar esse constante transitar humano entre ser descontínuo e buscar uma imponderável continuidade em falta, Bataille remete ao modo como a continuidade acontece na reprodução sexuada (comum a outros animais). Os gametas de seres descontínuos se unem numa busca (um tanto aleatória) de continuidade e formam algo diferente de ambos, um novo ser. Nessa fusão desaparecem as metades distintas entre si e outro ser descontínuo vem à luz.

<sup>201</sup> Jorge de *Sinais de Fogo* discorre sobre isso, como veremos adiante.

a concomitância, mas a hegemonia”<sup>202</sup> (Ibidem, p. 92). A imputação de positividade a valores cristãos, como a monogamia matrimonial, é uma estratégia de colonização erótica disfarçada de salvação espiritual:

é preciso lembrar que todas as violências coloniais se organizam menos em nome do ódio e muito mais em defesa do amor, da caridade, do bem. Daí a importância de abirmos esses termos: sim, Jesus é amor, mas que tipo de amor? Se for um amor de conversão, em que "aquele que não crer em mim já está 94 condenado ao inferno", será mesmo o amor que desejamos cultivar? Antes de demandar a salvação, é preciso que nos perguntemos: estou sendo salvo de quê? Do pecado que se inventou como dívida anterior? Estou sendo salvo de meus desejos, da sexualidade, ou a salvação é a própria negação da vida, do corpo e de suas pulsações? (Ibidem, p. 94-95).

Essa formação sexual violenta, entendida como parte de uma colonização cristã dos corpos (que incide sobre vários povos, os europeus, primariamente) é revestida de compleições enganosas sobre a autonomia erótica do sujeito. Sob essa ótica, Núñez instiga também a suspeita sobre a noção de livre-arbítrio e expõe a violência subjacente a ela quanto à imposição da exclusividade que pressupõe o casamento e quanto à repressão a grupos da comunidade LGBTQIAPN+:

Uma das tentativas de conciliação moral do sistema de monoculturas é o livre-arbítrio, que permite culpabilizar o sujeito pelo seu próprio mal, fechando o ciclo de sentido. Como as monoculturas sempre se narram positivamente, em nome do bem e da livre escolha, é ouvir que ser cristão e monogâmico são escolhas, não imposições. Mas cabe questionar: tenho realmente o livre-arbítrio de não ser cristão se, quando digo não, sou condenado ao inferno? Em um Estado colonial que criminaliza a não monogamia, há realmente uma livre escolha em ser monogâmico? Há liberdade para ser LGBT se a heterocisnorma se positiva no ódio contra nossas comunidades? (Ibidem, p. 95).

A seu modo, Sena já manifesta uma abertura ao reconhecimento dignificante das pluralidades amorosas. O plurierotismo humano comporta múltiplas variações e nada há de aberrante em relações homoafetivas, *queer*, ou mesmo nos fetiches mais diversos apreciados por pessoas heterossexuais e cisgênero. Maggie Nelson, em *Argonautas*, interpela o leitor nessa direção:

Que sentido faz associar "queer" a "desvio sexual" se o mundo ostensivamente hétero não fica atrás em nada? Quem, no mundo hétero, exceto alguns conservadores religiosos, experimenta de fato o prazer sexual como algo inseparável da função reprodutiva? Já parou para ver a lista infindável de fetiches que hoje aparece nos sites pornográficos "hétero"? (NELSON, 2017, p. 121-122).

---

<sup>202</sup> Núñez continua o raciocínio a respeito da monogamia: “Há quem diga que o combinado não sai caro” e que, uma vez que ambas as partes estejam em acordo, não haveria grandes problemáticas na monogamia. Mas coisas terríveis podem ser combinadas entre duas ou mais pessoas, portanto, não é porque algo foi acordado que é necessariamente ético, há outras questões a se pensar. Talvez a principal seja precisamente o hábito, que remonta aos marcos temporais da colonização, de buscar garantias de um tempo ainda não vivido, o amanhã. Que segurança é essa que financia o futuro à prestação? Também no monoteísmo cristão, o imperativo é que o deus não só seja unicamente amado, mas que seja amado para sempre, tal como recupera o amor romântico na monogamia” (NUÑEZ in: AMBRA, 2022, p. 93).

O importante no ato sexual é o consensual uso dos prazeres. O juízo moral que de alguém se possa fazer não deve passar pelo julgamento do uso dos prazeres. Portanto, há um limite individual relacionado à vida e ao gozo de outrem, cujo desejo e a integridade física não podem ser desconsiderados, para que o ato sexual não se configure uma violação. Sena procura exorcizar esses estigmas<sup>203</sup>.

Se há, assim, "pecado original" da natureza, em sentido genérico, está em ser possível, ou ter sido possível, estigmatizar-se qualquer aspecto da vida sexual, e tal estigma ter tido consequências profundas na psicologia individual ou coletiva. (SENA, 1992, p. 31).

A sexualidade da mulher, assim como das pessoas que fogem à heterocisnorma, também é mal julgada caso não tenha o fim de reprodução, dentro de uma relação legalmente acordada, preferencialmente. Idealiza-se (à imagem de Maria) a mulher como casta, a não ser que disposta a parir e a permanecer numa relação de exclusividade sexual. Abaixo, Sena atenta para essa idealização e para o interesse feminino pela pornografia. O recato feminino é exorcismado também, como veremos, por meio de personagens mulheres na ficção seniana.

O fato de habitualmente insistir-se em que a mulher é mais recatada do que o homem nessas matérias não resiste a qualquer franco relato de uma delas quanto ao que as outras dizem. E se tem sido observado que à mulher, mais do que ao homem, a pornografia não interessa, ou que muitas se envergonham de conversas "impróprias" num grupo misto, isso em grande parte resultará de ela ter assumido a imagem de um ideal de "pureza" ou de reticência perante o sexo, que uma moral predominantemente de posse masculina lhe impôs nas sociedades antigas e modernas, em que tais estruturas tenham prevalecido. (Ibidem, p. 37-38).

O poeta sempre chama atenção para o uso do controle da sexualidade como arma política. A escritora Abhiyana formula a questão sobre a efetividade dominadora da repressão sexual: "A sexualidade é nosso chão, nosso fundamento. E, não sem motivo, é a primeira coisa que o sistema dominante nos rouba. Sabem que a libido, o prazer, a alegria que advém da liberdade, nos deixará criativos, vivos e, portanto, difíceis de controlar" (ABHIYANA in: AMBRA, 2022, p. 40-41). Sena coloca essa questão, aqui, da seguinte maneira:

todos sabemos, ou devíamos saber, que a repressividade sexual foi, desde sempre, antropológicamente e socialmente falando, a maior arma, não tanto para o estabelecimento de uma necessária "ordem" social em qual quer agrupamento humano, mas para assegurar o domínio da classe dirigente e dominante, e perpetuar nela a propriedade dos meios de produção. (...) Mesmo que se considere que o exercício das chamadas liberdades democráticas segundo um sistema pluralista é secundário e desprezível (por se entender que significam apenas uma cobertura da exploração capitalista), isso nada tem que ver com uma liberdade sexual que não deve ser apenas tolerada, mas reconhecida como fundamental, uma vez que, sem ela, a pessoa humana continua submetida a uma moralidade de raiz tradicionalista. (SENA, 1977b, p. 279).

---

<sup>203</sup> Veremos adiante como isso aparece em *Sinais de Fogo*.

Sobre a proximidade entre erotismo e arte, Sena resgata a etimologia do termo “pornografia”, elaborando uma noção do “fazer amor” como diferencial humano na medida em que é uma arte que se pode refinar com técnicas, portanto, potência criadora e experimentadora “não só o amor, mas sobretudo a própria eficiência sexual, não são instintivos, como dependem, para maior ou mais adequada satisfação, de um aprendizado técnico – não ama só quem pode, mas quem sabe” (SENA, 1992, p. 31). Há que se defender a dignidade “da prostituição (que está em ser-se profissional, onde a maioria tem só uma experiência ‘amadorísticas’)” (Ibidem p. 31), o respeito aos profissionais do sexo, que promovem o alívio erótico, motivam o prazer sexual.

Porque, como tudo (e é o que nos distingue da animalidade, e não o “amor”), *o fazer amor é uma arte*,<sup>204</sup> que se aprende; e todas as grandes civilizações (menos esta coisa miserável que se chama a civilização ocidental) souberam refiná-la. Por isso, embora não venha diretamente ao caso - ainda que venha mais do que parece, já que, etimologicamente, na sua origem grega, “pornografia” significa “tratado sobre a prostituição”- eu sou em favor da legalização de todas as formas de prostituição, como profissão protegida pela lei e vigiada pela saúde pública. Ainda que isso possa chocar muita gente, parece que, desde sempre, houve machos e fêmeas cujo único talento na vida, e cuja vocação definida, é emprestarem o próprio corpo. E quem se vende ou quem compra (o que não tem nada que ver com capitalismo, mas com o direito de qualquer pessoa a dispor de si mesma, em acordo com outra) deve ter a proteção da lei contra redes de exploração, chantagens, etc., que, elas sim, são sintomas de exploração capitalista, associada à respeitabilidade burguesa. Sob este aspecto, nada melhor que uma sociedade socialista estaria em condições de assegurar e organizar a liberdade sexual dos seus cidadãos. A qual, necessariamente, poderá incluir a pornografia. (SENA, 1977b, p. 283).

O caráter positivo e feliz do erotismo somado à sua potência terrível – causadora de maravilhas e sofrimentos – está ligado ao conhecimento-perda de si e a uma ética do cuidado do sujeito. Sobre este último ponto, ao defender a pornografia até mesmo como um direito que deveria ser garantido pelo Estado às classes menos favorecidas, Jorge de Sena não mede palavras e mantém uma perspectiva ao mesmo tempo libertária e ética, nunca sem levar em conta a preservação do bem-estar individual e do bom convívio social; essa coerência faz parte da ética do poeta exorcista. Fica nítido o teor político das colocações senianas, que se estendem a reflexões sobre a necessidade de regulamentação do acesso à pornografia, como garantia de estímulo ao gozo onanista, tido como hábito salutar à vazão da libido, e da defesa das profissionais do sexo. A legitimação do *voyeurismo* e do pornográfico se dá, antes de mais, devido à consciência da inerência do desejo sexual humano, da compreensão de não ser possível extingui-lo e das consequência nefastas de sua repressão.

---

<sup>204</sup> Grifo nosso.

Voltando à pergunta do inquérito, Sena continua usando o contexto estadunidense para desenvolver a crítica a respeito da relegação frequente da pornografia a mercadorias cujo consumo teria efeito geral alienante:

discordo inteiramente das opiniões que (...) pensam que a pornografia ou uma total libertação sexual são manigâncias capitalistas<sup>205</sup> para distrair o povo de uma consciência social ativa e progressiva. Os capitalistas mais reacionários todos apoiam a máxima repressividade sexual, e clamam pela supressão de toda a pornografia. O que sucede é que, lá onde uma sociedade se baseia no negócio e no lucro, a própria filosofia dominante suscita a pornografia, desde que os consumidores existam, ainda que puritanamente a abomine. Não se trata, de modo algum, de uma cavilosa manobra de oferecer a sexualidade livre e a pornografia como novos “ópios do povo”, por o ópio tradicional estar em declínio. Também os grupos religiosos desencadeiam as suas iras contra ambas. (SENA, 1977b, p. 275-276).

Logo, o poeta tece uma defesa da liberdade sexual, do direito à pornografia e de profissionais do sexo, que precisam ter resguardo do Estado para se protegerem de exploração e violência. Há uma ética subjacente à liberdade sexual e, portanto, ao uso que se faz do pornográfico.

Cumpr-me acentuar que não vejo, antes pelo contrário, nenhuma incompatibilidade entre socialismo e liberdade sexual<sup>206</sup>. Esta é o direito de todos os indivíduos a exercer livremente a sexualidade que é parte fundamental da sua existência, sem que a lei ou qualquer estigma social intervenham na vida privada de ninguém (mesmo se, para tal, alguém a exerce num quarto de aluguel, com uma companhia de acaso, ou onde calhe, à falta de lugar mais cómodo). Considero este direito como fundamental e inalienável e não há liberdades verdadeiras (sem hipocrisia e falsas virtudes) onde ele não exista. (SENA, 1977b, p. 276).

---

<sup>205</sup> No referido inquérito, usando do exemplo dos Estados Unidos, ele defende de maneira incisiva a necessidade existencial humana e coletivamente política de se experienciar genuinamente a sexualidade: “Quanto à liberdade sexual, com as suas tremendas tradições puritanas, os Estados Unidos estão muito longe do que sucede noutros países. As leis variam muito de um Estado para outro, e são mais ou menos estritamente impostas nas grandes cidades. Mas a repressividade sexual é, ao contrário do que se supõe, enorme, Estados há aonde é crime que um marido pratique com a esposa, na intimidade conjugal, algum ato sexual que não seja a posição aprovada pelos teólogos e moralistas para fins reprodutivos. De modo que, como se vê, no país que é o capitalismo por excelência, a repressividade sexual e a pornografia coexistem, mas lutando uma batalha que, em grande parte, e por absurdo que pareça, se identifica com a defesa das garantias mais básicas da liberdade privada e nem sequer pública” (SENA, 1977b, p. 275-276).

<sup>206</sup> Nesse sentido, Sena continua a refletir: “No polo oposto, é sabido a que ponto as novas sociedades socialistas tendem a ser tão puritanas como o mais extremo. O que é um erro crasso, resultante da confusão polémica entre liberdade sexual e decadência burguesa, e entre repressividade e moralidade proletária. (...) Fazendo ascender as massas a um nível de vida e uma eventual afluência que podem confundir-se, nos aspectos exteriores, com as da superindustrialização capitalista, o socialismo marxista estatal tende, inevitavelmente, a tomar para si, em novos termos, a respeitabilidade burguesa do século XIX, em lugar de repeli-la, para construir uma nova moral alheia à repressividade tradicional das sociedades cristãs em que o marxismo se formou. Qualquer marxista deveria sempre interrogar-se sobre esta questão básica, no que à «moralidade» se refere. Podem os valores dele ser os mesmos dos fanáticos religiosos, ou dos reacionários políticos do mundo capitalista? Este ponto encerra uma tão profunda verdade, que esses fanáticos e reacionários chegam a dizer que a libertação sexual e a pornografia são, pelo contrário, uma parte da conspiração comunista para destruir a civilização cristã... A verdadeira essência do materialismo dialético (no plano filosófico) e do materialismo histórico (no plano da interpretação socioeconómica da História, e no do planeamento político-social) implicam uma mutabilidade e um relativismo eminentemente críticos, abertos a todas as consequências de uma libertação económico-social.” (SENA, 1977b, p. 277).

Byung-Chul Han critica a objetificação anuladora do outro, “O outro é sexualizado como objeto de excitação” (HAN, 2017, p. 27). De acordo com ele, é decorrente da pornografia um enfraquecimento de Eros, já que, nessa ótica, “Não se pode amar o outro, a quem se privou de sua alteridade; só se poderá consumi-lo. Nesse sentido, enquanto for fragmentada num objeto parcial sexual, não será ainda uma pessoa” (Ibidem, p. 27). Na relação mercadológica com o sexo, portanto, para o pensador, o distanciamento resguardado na aproximação erótica, que constitui a negatividade vivificadora de Eros, é renegado numa proximidade sexual positiva empobrecedora: “Hoje está se perdendo cada vez mais o decoro, a respeitabilidade, a distância, isto é, a capacidade de experimentar o outro em sua alteridade” (Ibidem, p. 28). Mas não haveria uma contemplação não só individual dignificante em exercer essa “parte fundamental da existência”, independentemente se associada a algum afeto? Por essa via, Janaína Leite tece considerações sobre a ambiguidade da pornografia que envolve a problemática mercadológica:

Ainda que a pornografia não escape à captura mercadológica, com toda sua lógica de classificação e exploração, é difícil não reconhecer que ela permanece, ao menos potencialmente (assim como a arte), como um dos poucos domínios em que certa experiência de transgressão ainda pode ser vivenciada. Esgotada a dimensão ritual em nossa sociedade ocidental, o erotismo e a arte permanecem como territórios da prática do *impossível*, uma via para habitar o não saber. (LEITE, In: AMBRA, 2022, p. 51).

“Filmes pornográficos”<sup>207</sup> é mais um texto seniano que contrapõe essas duas perspectivas sobre a pornografia, criticando a mecanicidade do sexo, mas também aceitando que, apesar de poder ceifar a imaginação erótica, há “uma nobreza estranha” que dignifica a sua existência:

Estes que não atores se alugam para filmes  
da mais brutal pornografia crua  
em que não representam mas só fazem  
tudo o que possa imaginar-se e a sério  
com a máquina espreitando bem de perto  
por ângulos recônditos os gestos,  
os orifícios penetrados e  
quanto os penetra até que o esperma venha,  
por certo são dos que prazer mais sentem  
sabendo que afinal se exibem para tantos olhos.  
São máquinas de sexo. Às vezes belas,  
sem dúvida atraentes muitas delas,  
imagens escolhidas como sonhos de  
que possa ser a máquina perfeita.

Mas na verdade sentirão prazer?  
E na verdade o dão no que se mostram?  
Tão máquinas apenas – sem de humano

---

<sup>207</sup> No fim de “Resposta a um inquérito sobre a pornografia”, sena indica a leitura do verbete “Amor” e de “Filmes pornográficos”.

não digo só que o toque da carícia abrupta  
mas mesmo uma atenção de sábio acerto  
profissional de orgasmos a filmar –  
que nada resta destes atos vistos  
sequer desse animal mais que espontâneo  
em corpos se afirmando que não falam  
mas se penetram ao acaso dados.  
Nada de humano ou de animal humano  
flutua nestes ou na imagem deles:  
até porque são vistos como nunca vistos  
os atos cometidos ou espreitados,  
e mesmo o esperma do interrupto coito  
(para quem paga estar seguro de  
não ser fingido nada o que foi feito)  
ejaculado ou vendo-se escorrer  
do corpo mais passivo numa cena  
é como imitação que nada inunda  
senão o olhar tornado a mesma máquina  
que tão de perto o foi filmar ampliado.  
Horrível é tudo isto. Mas no entanto,  
mecânico e brutal, sem graça nem beleza,  
roubando ao imaginar quanto é sentido  
porque se amor se faz mal pode ver-se,  
isto possui uma nobreza estranha  
e uma franqueza nua que nenhum amor  
a si mesmo confessa: e contradiz  
quanto mistério exista, que outro mais profundo  
assim se nos revela: atos de amor  
são tanto atos de amor quanto são atos  
de attores ocasionais para ele feitos  
que todos somos desde que ele se faça.  
(SENA, 1978c, p. 215-216).

Não obstante esses problemas, a vivência da sexualidade casual não necessariamente exclui a dignidade do sujeito-corpo, daquele com quem se divide prazeres sexuais. Tanto que o “físico amor” deve ser encarado como uma arte, ou mesmo um consolo. Esse é o papel da pornografia para a liberdade sexual, fator que não exige a relação dos agentes envolvidos na feitura e no consumo de produtos pornográficos de margear eticamente essas práticas. Susan Sontag tece reflexões muito semelhantes às de Jorge de Sena, ela chega a afirmar o poder exorcizante da pornografia:

O que a literatura pornográfica faz é justamente estabelecer uma cunha entre a existência de uma pessoa enquanto ser humano completo e sua existência como ser sexual – enquanto na vida comum uma pessoa saudável é aquela que impede que tal lacuna se amplie. É normal nós não experimentarmos, pelo menos não queremos experimentar, nossa satisfação sexual como distinta de, ou oposta a, nossa satisfação pessoal. Mas talvez em parte elas sejam distintas, quer queiramos ou não. Na medida em que o sentimento sexual poderoso efetivamente envolve um grau obsessivo de atenção, ele inclui experiências nas quais uma pessoa pode sentir que está perdendo seu “eu”. A literatura que vai de Sade a essas obras recentes, passando pelo surrealismo, capitaliza esse mistério, isola-o e faz o leitor percebê-lo, convidando-o a participar dele.

Tal literatura é ao mesmo tempo uma invocação do erótico em seu sentido mais sombrio e, em certos casos, um exorcismo. (SONTAG, 1967, p. 22-23).

A pornografia seria um conforto aos solitários, uma via de exorcismo da tensão sexual dos preteridos. Além disso, não obstante possa, de fato, como coloca Han, enfraquecer a negatividade da experiência da alteridade vivificante de Eros, a gama de práticas sexuais difundidas pela pornografia e a sabedoria das prostitutas podem também proporcionar ao seu consumidor ou cliente um conhecimento sobre as possibilidades sexuais diversas e a possibilidade de ter, conseguintemente, reconhecido internamente o seu desejo:

Com efeito, ler textos indecentes ou ver fotografias pornográficas pode ser um prazer para muita gente, e às vezes o único que lhes é concedido, pois que as pessoas podem ser idosas, solitárias, não atrativas, e não encontrarem nunca o chinelo velho para o seu pé doente, razão pela qual uma oficializada prostituição, ou uma totalmente protegida libertação sexual, é obra de caridade para com os feios e os tímidos. De resto, há que pensar e reconhecer que toda e qualquer sugestão sexual na vida, ou indicação de disponibilidade ou de desejo, envolve sempre alguma dose de voyeurismo e de exibicionismo, por parte de ambos os sexos. (SENA, 1977b, p. 283-284).

Vemos aqui novamente o *voyeurismo* como o estímulo visual erótico. Sena não procura liberar essas questões dos problemas éticos que suscitam, mas da hipocrisia com que são abordadas. Ciente da complexidade do assunto, ele faz uma ressalva importante para diferenciar esse deleite natural dos sentidos de uma mania ultrajante<sup>208</sup> e, mais uma vez, critica a falsíδια social, decorrente da repressão sexual, a qual recai sobre pontos sensíveis.

Após apreciarmos, majoritariamente até aqui, textos poéticos e críticos de Jorge de Sena, pudemos constatar que ele subverte a ideia de pureza, valorizando a pluralidade erótica, que também ecoa na prosa de Jorge de Sena, em que nos embrenhamos a partir de agora. As (in)definições do amor ressaltadas no *corpus* poético, a liberdade sexual, o problema do uso moral da sexualidade e do amor para controle político dos corpos, o amor como uma arte erótica carnal, como renovação de eu são questões contempladas na ficção.

### **2.3 Encarnações exorcísticas: a insurreição do físico e a arte de Urraca**

*O Físico Prodigioso* é uma narrativa engenhosamente fantástica, que personifica a potência esconjurante e sensual do erotismo seniano. Sena soma às entidades eróticas invocadas no poema em que homenageia Sinistrari algumas inventadas por ele mesmo. A explicação dos poderes insólitos do físico – os quais lhe permitem salvar a vida de Urraca,

---

<sup>208</sup> É importante a seguinte ressalva: “Claro que isto não é o mesmo que espreitar maniacamente os outros, nem impor o próprio exibicionismo às pessoas desprevenidas ou desinteressadas, Mas explica, até certo ponto, a existência da pornografia. Em todo o caso, estas questões sempre me recordam a velha anedota do cavalheiro, pai de família, que tinha várias filhas, vivia numa cidade de província, e se foi queixar à Câmara contra a construção de um urinol no extremo oposto da praça pública onde estava a sua casa. O presidente da Câmara observou-lhe que era absurda a queixa, dado que, sendo a praça muito grande, a casa dele estava muito longe do urinol. Ao que ele respondeu dignamente: - Mas é que as minhas filhas usam o binóculo”. (SENA, 1977b, p. 284).

mas também lhes acarretam a condenação pela Inquisição – é um pacto demoníaco. Além de ficar invisível quando coloca seu gorro mágico, o protagonista consegue promover curas valendo-se de seu próprio sangue, habilidade médica devido à qual ele é denominado “físico”, referência ao termo medieval. Todavia a sua relação com o Diabo é promovida por outrem: “desde que vendo-o ainda impúbere, mas já com corpo de homem, sua madrinha (que lhe dera o gorro) convocara o demo, que logo se abraçara a ele apaixonado” (SENA, 2009, p. 28). Esse “demo” é uma entidade que não tem por si mesma um caráter estrito negativo. É mais uma entidade erótica invocada por Sena. Sua posse não é uma possessão, o demo não executa suas próprias ações por meio do corpo do físico. Sexualmente, este é indiferente àquele que eventualmente lhe toca o corpo, o que nem lhe repugna nem lhe agrada, restringindo tal entrega a uma conformação sem prazer. Talvez essa não correspondência advinha do fato de não ter sido ele mesmo quem invocou a entidade apaixonada, e da própria natureza desse diabo, cujo corpo, quando em matéria, é masculinamente forjado, fato que não desperta atração no protagonista.

Por parte do físico, não se detecta um asco aterrorizado em reação às tentativas de penetração do Diabo, que nunca chegam a cabo. Disso se depreende que não subjaz a essa recusa uma assimilação moral da interação sexual em si mesma como uma prática negativa. Mesmo sentindo vergonha, não há uma internalização autodepreciativa em relação aos ocorridos que alimente no físico qualquer sensação moralmente degradante (como acontece na culpabilização). A sua falta de vontade é que é a motivação para a recusa. O diabinho o deseja, está sempre sedento; sempre perto, mas nunca dentro. Existe no jovem, inclusive, a vaidade decorrente de ser objeto dessa obsessão erótica: “até certo ponto, o divertia de algum orgulho por paixão tão teimosa e tão ridícula, a que não encontrava em si mesmo, por mais que se observasse, a mínima correspondência que a justificaria” (SENA, 2009, p. 27). O que importa no desenrolar dos acontecimentos é que o pacto demoníaco lhe dá forças, potenciais divinos, milagrosos, os quais, contudo, não se eximem de vulnerabilidades. De tal conexão irrevogável, a despeito de sua vontade e da ausência de atração erótica por esse demônio, decorre uma ruptura de paradigmas maniqueístas de bem e mal, já que, apesar da insatisfação (um quase tédio) do físico de ter que lidar com a insistente presença do demo, essa relação não é por completo benéfica nem totalmente maléfica a ambas as partes. Este precisa se conformar com a restrição à penetração. Aquele precisa lidar com seus prejuízos, os quais constata não serem tamanhos em proporção aos usufrutos que se pode fazer da magia adquirida. Essa indiferença sexual, como lembra Gilda Santos, só ocorre quanto à figura masculina, à qual “contrapõe-se o impulso erótico inquestionável voltado para as bem

femininas donzelas / deusas que, em sonhos ou não, logo assomam no cenário como arautos da fêmea Urraca” (SANTOS, 1989, p. 132-133).

O prodigioso protagonista, levado pelas damas que o encontram à beira do rio, chega ao Castelo de Urraca, mulher bastante doente que já havia passado por tratamentos de saúde fracassados. Ele impressiona as pessoas por ficar invisível e muito mais por conseguir curá-la com o poder de seu sangue virgem, puro e mágico. O poder superior e de fato curador do protagonista exorcista causa inveja nos sacerdotes, que ensaiam, ao longo da narrativa, episódios de exorcismos contra o físico e sua amada. Na passagem seguinte, um dos padres sugere a necessidade de exorcismar a doente Urraca: “os suspiros e gemidos da senhora eram tais e tantos, que, às vezes, pensara em esconjurá-la” (SENA, 2009, p. 38). Em outro momento, enquanto o físico realiza o ritual de cura no quarto onde a dama agoniza, mesmo declarando possuir poderes que a poderiam salvar, ele também é alvo de uma modesta tentativa de exorcismo de um dos sacerdotes, que lança mão da famosa frase-esconjuro para depreciar sua presença diante dos outros físicos e religiosos que fracassaram nas tentativas de salvação da mulher:

explicou-lhe que tinha poderes, que demonstraria, para que ninguém o visse. Foi então que, da sombra, emergiu o frade, que não vira entrar, gritando para ele, com a cruz do peito erguida à frente do seu bojo:

– Vade retro, vade retro, vade retro, Satanás.

(Ibidem, p. 43).

No momento em que os oficiais da inquisição arrastam Urraca na prisão também ocorre algo parecido: “Os frades caíram todos de joelhos, benzendo-se, trêmulos, gritando esconjuros, enquanto dos guardas se ouvia ecoar o correr da fuga” (SENA, 2009, p. 101). Era comum que mulheres, na Idade Média, fossem tidas como possesas e levadas a se submeterem a rituais de esconjuro. Várias, como é sabido, eram consideradas bruxas e condenadas à morte por práticas, muitas vezes, nada antiéticas, e sim por atitudes dissonantes (como as de Urraca), ou por conhecimentos ou habilidades (como as curativas do físico) que fossem inconvenientes à manutenção dos poderes das classes dominantes.

**Figura 5:** Exorcismo do demônio de uma mulher possessa. Lorenzo Salimbeni (Itália, 1374-c.1420).



Fonte: <https://www.bridgemanimages.com/de/salimbeni/exorcism-of-a-demon-from-a-possessed-woman-oil-on-panel/oil-on-panel/asset/438835>. Acesso em: 02 fev. 2023.

Na novela, os homens de religião incorporam a violência, pois tentam usurpar o poder do físico e levam o casal à condenação mortal. Frei Antão, inclusive, realiza um ritual de invocação do demônio. Seu intento é entender a natureza da existência do físico, que parece ser um deus, já que resistira a todas as tentativas de aniquilação; era o demo agindo para não deixá-lo morrer. Ele aparece para o frei e revela a natureza de seu amor pelo físico e por que não consente que ele morra por desejo dos próprios humanos, que merecem o castigo de não o conseguirem matar. O diabo não quer a alma do físico, mas conservá-lo, porque “ele é a beleza, a juventude indestrutível, o poder indestrutível de amar” (Ibidem, p. 112). O demônio continua a explicar que seu amor corpóreo pelo físico se deve à superpotência amorosa que o jovem emana e declara ao frei o que está ao alcance de ninguém: “poder conceber como ele é amável, como ele é inocente, como ele está fora do meu e do seu alcance” (Ibidem, p. 112). O demo aparece como duplo do frei, como se vê na conclusão desse diálogo, no qual eles entram em acordo quanto ao futuro do físico e dos padres que tentaram se valer, às escusas, do poder de seu sangue: “– Seja. – E frei Antão estendeu a mão para si mesmo. O outro apertou-lha (Frei Antão sentiu um frio ainda maior que ele mesmo) e disse: – É pacto selado” (Ibidem, p. 114).

O físico encarna (mesmo desencarnado) a força de transformação do amor. As suas premissas são éticas, enquanto o sacerdote, nessa conversa com o diabo-ele-mesmo, incorpora a crueldade, princípios repressores, forjados. Contrapõe-se à maldade religiosa e aos esconjuros fajutos o vero amor exorcista desempenhado pelo físico àqueles todos que se

banharam “no fluido de seu sangue, para recuperarem a vida e a saúde” (Ibidem, p. 48). O físico cura e libera Dona Urraca, por meio do sangue virgem, no qual flui a energia erótica que promove a diálise natural e salutar do corpo dela. Os padres os assassinam, por vaidade.

Gilda Santos relembra a diversidade de episódios amorosos na narrativa, as interações peculiares entre seres de naturezas diferentes, o que torna possível a ruptura ainda maior de paradigmas, traçando desvios que tornam mais fluidas as bases em que transita a experiência erótica (experiência limite, por natureza e por imaginação). Os excessos e superações permeiam a relação entre o protagonista e a personagem feminina, que de fato desperta seu desejo e o estimula a explorar seu corpo e seus poderes. Santos destaca Urraca como a personagem seniana feminina que traduz<sup>209</sup> a situação amorosa entre os dois:

esse papel de agente no ensino/aprendizagem desempenha-o Urraca à perfeição. Ela dá voz às inquietações do físico. Questiona-o. Argumenta. Instiga-o a definir-se. Modela-lhe caminhos na busca de si-mesmo. Caminhos de palavras e caminhos de prazer. Urraca é um *daimon*. (SANTOS, 1989, p. 91-92).

O físico tenta manejar seu percurso heroico ao usar dessas habilidades sobre-humanas na relação com Dona Urraca, personagem de força fundamental no seu crescimento erótico e no desenrolar da narrativa. Ele também tem dificuldades em lidar com a obsessão apaixonada que o acomete no envolvimento com ela. Urraca é sua guia e decifradora erótica, é ela quem dá voz, majoritariamente, à interioridade amorosa do físico; afinal, conhece-o já antes de vê-lo, desde que, pela primeira vez, mesmo que invisível, fez-se entre eles o contato corporal. Além da diálise amorosa que recupera a saúde de Urraca, sua presença mesma a vivifica:

o que me curou foi poder amar-te sem te ver, sendo tu o mesmo corpo maravilhoso que eu tinha visto e que nunca é tão maravilhoso quanto se imagina que poderá ser. Invisível, foste muito mais que tudo o que, visível, me prometias. Agora, és meu, e nunca me cansarei de ti. Porque, quando quisermos, quando temermos que eu ver-te nos canse um do outro, pois que os gestos do amor são sempre os mesmos, e só o prazer o não é se o não virmos como um corpo que se move para tê-lo e dá-lo, sempre poderei não ver-te, para poder ver-te, na minha alma e no fundo do meu corpo a que por graça do teu atinges, como eras e foste no momento em que, invisível, deixaste de ser virgem em mim. (SENA, 2009, p. 54).

---

<sup>209</sup> Gilda Santos Gilda Santos discorre sobre a maestria de Urraca na arte do erotismo e a aproxima de Diotima, personagem do diálogo *O Banquete* de Platão, a qual profere um dos mais significativos discursos sobre Eros. Para Santos, são ambas *daimons*. Santos a compara também à esfinge, devido ao jogo de revelações que o enigma proporciona. A proposição de que o homem deve conhecer a si mesmo é uma condenação daquele que não se encontra nessa busca, como ocorre com Édipo. Há estudiosos que defendem que a resposta dada por Édipo à Esfinge não remete ao homem em geral, mas a si mesmo, Édipo. O tebano responde apontando para si, um gesto sem palavras que revela a verdade de um jogo de palavras revelador da verdade. Nessa perspectiva, respondendo à pergunta da esfinge, o homem com a bengala na velhice seria ele, Édipo, que usa desse objeto, por necessidade devido à cegueira. O enigma é sempre o homem que se busca no homem que se pensa, uma exploração da consciência sobre si. O enigma que se deve conhecer é sempre o “si-mesmo”, um si mesmo no limite, na encruzilhada, na beira do precipício que o convida a se jogar, ou ao calabouço em que se vê jogado. O enigma coloca o decifrador sempre no limiar entre a linguagem e a realidade. “É, portanto, reveladora a esfinge. Questionar é o meio de descobrir. Mas se revela verdades aos outros, também a si, como enigma se revela. Submete-se pois àquele que a decifra.” (SANTOS, 1989, p. 94).

A virgindade intacta é essa disposição permanente para a abertura, para a troca erótica, que acaba por fundi-la a ele, fantasticamente, no fim da narrativa. O impacto do físico na mulher causa um abalo próprio da vivência da perda erótica. O amor os percorre como sensação de continuidade intracorporal e entre-corpos. Urraca, mulher experiente, vivida eroticamente, percebe a falta de traquejo sexual do físico e conclui sua virgindade factual, a qual, aqui, não se restringe ao ato físico de penetrar ou ser penetrado, mas a uma experiência modificadora operada pela realização genuína do desejo. É esta a virgindade que importa – a que é rompida por uma força erótica que circula e alimenta (como o sangue), que rompe uma barreira que, antes da irrupção mesma acontecer, era desconhecida, imperceptível enquanto possibilidade.

Sim, eu sei que o eras, tive disso a prova que não engana. Com toda a tua ciência, tu não sabias acertar o teu desejo e o meu, com os teus movimentos e a ocasião. Se não foras virgem, mas nunca tivesses desejado de verdade, ou nunca tivesses desejado mais nada ou ninguém que a ti mesmo, tu saberias acertar tudo, como se eu não existisse. Se o não foras também, mas experimentado nos jogos da paixão, e no prazer de seres desejado, tu saberias tudo acertar como se fora o teu desejo o que não te importasse. E, sem mim, ao que senti, não sabias nem uma coisa nem outra. (SENA, 2009, p. 54).

A falta de experiência do físico não é um problema no intercuro sexual porque Urraca é quem domina o jogo do físico amor. Não só ela lê muito bem o amante, como também revela essa leitura a ele e se coloca no lugar de sabedoria, como uma mentora sexual, que conhece mais dos homens do que eles mesmos. Mas, mesmo nessa posição, o amor pelo físico proporciona a ela também uma experiência nova. Enquanto estão os dois deitados no leito, ela lhe acaricia os cabelos e revela o que desvela por detrás do olhar do jovem:

Os teus olhos perguntam-me como eu sei isto tudo. E essa pergunta, assim feita com os olhos, é mais uma prova, se necessária fosse agora, da tua virgindade. Porque eu sei tudo isto de um modo que não sabes imaginar. Não têm conta os homens com quem eu dormi, uns muito jovens e inexperientes, a quem era preciso ensinar tudo no susto em que se viam, outros mais velhos e sabidos, a quem era preciso humilhar com o que não soubessem. E uma coisa te posso garantir: fiquei conhecendo deles o que nem eles mesmos conhecem de si próprios. Uma mulher como eu sabe dos homens o que os homens não sabem. E, agora, contigo, foi como se tudo o que eu sabia apenas servisse para provar a tua virgindade, e eu desaprendesse tudo nos teus braços... (Ibidem, p. 55-56).

A descoberta/perda de si no contato erótico com o outro abre o sujeito a perceber a vacuidade das experiências prévias, pois se vê ao alcance (ou à perda) dos limites que tal experiência amorosa estimula a vivenciar; uma continuidade (uma experiência interior, intensamente orgânica da consciência). A interação erótica com Urraca rompe a barreira narcísica do físico prodigioso, que se perde na entrega, perda expressa pela mulher, que percebe as sensações do jovem sem que este as tenha revelado por palavras (assim como o ama antes mesmo de tê-lo visto):

E eu também sei que te contemplavas muito, que a única imagem que te sorria era a tua própria. Mas sei que jamais atentaste, por ela, contra a tua virgindade. Porque, se houveras atentado, e se sempre tu mesmo tivesses sido a tua imagem de amor, não te terias entregado a mim como te entregaste, e eu teria de ter lutado muito com a tua imagem, até que o teu desejo me conhecesse; e, mesmo que ele me conhecesse inteiramente, logo te retirarias de mim, recuando para os braços da tua própria imagem, antes de sentires que, num jato, saíras de ti próprio, não para o espaço em que ela existiria, mas para mim. E também isto não aconteceu. Quando te contemplavas, não era a ti que tu contemplavas, mas o que tu serias para quem te contemplasse... (Ibidem, 2009, p. 55).

É a liberdade erótica que os faz resistir unidos – mas não só na morte, também em vida, a liberdade é que guia da solidez, da solicitude, da altivez de Urraca. A união só ocorre após a morte porque transcorre sem nenhum outro imperativo que não a própria potência erótica (permanência que o demônio apaixonado salvaguarda no pacto com Frei Antão, garantindo que o amor emanado pelo físico não pereça). Por isso, mesmo exercendo um domínio sobre o físico e desejando ardentemente possuí-lo – até mesmo pelo “olhar duríssimo e penetrante que parecia querer comandar a vontade dele e mesmo a sua capacidade de fazer milagres” (SENA, 2009, p.64) –, por ser o dela um amor sábio, Urraca não quer prendê-lo. Ela avalia como a vontade de posse restritiva e de controle das ações do amante acaba por enfraquecer o amor, o que ela se dispõe a evitar (como faz Mercedes, de *Sinais de Fogo*), mesmo que tenha que entrar num embate consigo mesma, embate nada contraditório, tendo em vista a contraditoriedade inerente ao amor mesmo:

– E como poderás tu partir?... Não tremas. Eu não te vou prender, não te vou perseguir, não te vou enfeitiçar. És inteiramente livre. Poderia eu querer-te preso, mesmo a mim, depois do que para mim tu foste? Se eu te prendesse, ainda que com laços de imenso amor, a que tu próprio não quisesses fugir, que alegria seria a tua nos meus braços, ou a minha nos teus? Amar-me-ias por certo com uma violência maior, como se quisesses matar-me com as tuas armas de homem, e eu tiraria disso um prazer dobrado. Mas depois... de pois como poderia eu olhar-te nos olhos, vendo neles um rancor horrível de estares preso a mim, rancor que nem tu confessarias a ti mesmo, mas que os teus olhos me diriam sempre, a cada hora, mesmo quando ardessem no desejo ou no ato de estares em mim? (SENA, 2009, p. 58).

Urraca em momento algum revela a supressão da liberdade própria nesse processo de soltura amorosa em relação ao físico. Ela o aguarda (sem colchas a tecer durante os dias e a desfazer nas madrugadas). Mais uma vez, fica evidente a sabedoria erótica de Urraca; seu discurso tensiona os paradoxos amorosos com base na liberdade do poder amar: “– Podes ir quando quiseres. Lembras-te do que eu te disse? O meu amor é grande demais para que eu te prenda. Vai. Bem sabes que esperarei por ti.”<sup>210</sup> (SENA, 2009, p. 86). A mesma liberdade é defendida pelo diabo apaixonado, quando declara ao frei (no pacto, que reverteria o feitiço que o uso errôneo do sangue do físico causara a outros freis): “Quero que ele viva, que ele vá

<sup>210</sup> Declaração muito semelhante é a de Mercedes a Jorge, no romance seniano, como será percebido adiante, neste capítulo.

pelo mundo com o seu poder, e que eu assista à sua eternidade” (Ibidem, p. 113). Assim, mesmo aniquilado, o físico, encarnação do amor, rebrota prodigiosamente.

Arrebatada, Urraca discorre sobre esse amor, do qual decorre a sensação de novidade fascinante que muda os parâmetros de percepção das suas experiências anteriores. Ela também perde outra virgindade, que sequer conhecia. O universo erótico, dentro da vastidão de combinações dos movimentos dos corpos, é propício a fazer nascerem novas sensações, a promover metamorfoses.

Porque só tu em verdade me conheceste, e não poderás imaginar o meu pasmo, quando descobri que o vazio de quanto eu experimentara era bem maior do que eu supunha. Tu me tiveste como ninguém teve nem eu sabia que fosse possível. Vou dizer-te mais: nunca me acontecera como aconteceu contigo. No fundo, eu desprezava-os e ao desejo deles, mesmo quando eu era quem o provocava, ou talvez por isso mesmo; e nunca me entreguei inteiramente, agora vejo que nunca. Eu tinha horror deles e de mim. Mas tu... – e beijou-o demoradamente. Ele voltou-se repentinamente, cobrindo-a com o corpo, e retribuindo-lhe os beijos por todo o rosto dela, pelo pescoço, o colo. E ela, agarrando-o pelos cabelos e calcando a cabeça dele contra a sua, fazia que as bocas se esmagassem. (SENA, 2009, p. 56).

Mesmo após transar com Urraca, o físico mantém outra virgindade<sup>211</sup> (não associada à inauguração sexual em si mesma), que conserva a pureza de sangue, fonte de seu poder de fazer reverdecer os seres, ou seja, sua natureza, sua essência vital. A visão é o sentido que, conserva, em vez de revelar, o mistério intermitente.

Não temas nada. Porque, se eu não te vi, estando tu invisível, não perdeste a castidade do teu sangue. E, se uma vez primeira assim a não perdeste, não a perderás jamais, e eu poderei agora ver-te e ser tua vendo-te. Vem, não temas, não receies. E, à luz do Sol, alto, poderei ver-te como nunca vi ninguém. (SENA, 2009, p. 56).

O amor liberto é que é a pureza. Percebemos que amor e liberdade são encenados por intermédio dos personagens (gesto semelhante ao que se vê em outras narrativas senianas), os quais acabam perseguidos e condenados pela Inquisição. Ambos participam de performances exorcísticas de Jorge de Sena não só no âmbito erótico, mas também no político-moral. Este é explicitado pelo poeta, na abertura da novela, em que informa sobre o processo de edição e publicação do texto, e contribui para se pensar a respeito das suas implicações testemunhais. Escrita no Brasil em 1964, no mês seguinte ao Golpe Militar, a novela só veio a ter edição unicamente a si dedicada em 1977. Houve, pouco tempo antes, a sorte de tê-la inclusa numa coletânea de contos fantásticos portugueses, feita por E. M. de Melo e Castro em 1974; mas, anteriormente, em 1966, foi necessário ao autor uni-la gentilmente à coletânea *Novas Andanças do Demônio*, com o fito de amenizar o risco de não vê-la ir a público tão cedo, devido a repressões ideológicas: “naqueles tempos de censura rigidamente moralística que o

---

<sup>211</sup> Veremos que essa expansão do sentido de virgindade acontece com mais detalhamento em *Sinais de Fogo*.

descarado pan-erotismo do ‘físico’ podia chocar, caso não a chocassem as implicações fundamente revolucionárias e subversivas da narrativa inteira” (Ibidem, p. 18).

A ambientação espaço-temporal na Idade Média é um artifício estrutural para um exorcismo erótico diabolicamente libertário. Assim bem o explica Jorge de Sena: “Esta época, dando-me uma distância pseudo-histórica, permitia-me uma liberdade da imaginação em que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do “físico”, podia ser usado para tudo” (Ibidem, p.20)<sup>212</sup>. No prefácio à edição brasileira, intitulado “Entre o atemporal e o circunstancial”, Gilda Santos analisa a estratégia seniana de circunscrever em outro tempo histórico as mesmas questões que o afligiam em relação ao contexto em que vivia, e salienta o caráter político e subversivo de *O Físico Prodigioso*, bem como a visão de mundo do autor:

entremeando alegoria e ironia, constrói Sena uma ácida imagem do despotismo disfarçado sob o manto da verdade e da justiça. Mas, ao fim, a revolta popular e a emergência de um novo físico encenam a crença humanista num mundo mais harmônico – modo de retificar a rasura do que é indesejado e *exorcizar*<sup>213</sup> seus efeitos, como que renunciando os alvares da “Revolução dos Cravos”, das “Diretas já”, ainda lonjínquos. (SANTOS in: SENA, 2009, p. 10-11).

A experiência interior (tal como a compreende Bataille) de Jorge de Sena – a qual abarca não só os impactos e as reações a dramáticos acontecimentos políticos e repressões morais emergidos à véspera da escrita dessa narrativa, mas toda a vivência e a assimilação dela (consciente e não) que ecoa na criação literária – é o campo de biografemas a que o escritor remete quando tece, na referida nota inaugural ao *O Físico Prodigioso*, as seguintes considerações, que nos conduzem ao encontro do pensamento batailliano:

Por isso, num *sentido interior*<sup>214</sup>, eu já uma vez disse que pouco do que eu alguma vez escrevi é tão autobiográfico como esta mais fantástica das minhas criações totalmente imaginadas. Igualmente [a ambientação na Idade Média] me permitiu, como atmosfera, e para reforçar o tom poético da narrativa (que poderíamos dizer que é uma *epopeia em prosa*<sup>215</sup>), inserir numerosos elementos supostos tradicionais, que todavia são criação minha, como cantigas de amigo e “romances”. (SENA, 2009, p. 21).

Para Bataille, “a experiência interior nunca é dada independentemente de visões objetivas, nós a encontramos sempre ligada a tal ou tal aspecto, inegavelmente objetivo” (BATAILLE, 2014, p. 55-56). Esse “sentido interior”, a afinidade biográfica ressaltada aqui

<sup>212</sup> Sobre referências literárias e o repertório histórico-cultural que se pode depreender da obra, Sena esclarece, na nota introdutória, não haver modelos clássicos seguidos, mas diálogos espontâneos da natureza da criação literária, a qual manifesta (para além de uma disposição estética e vital individual) uma universalidade, na medida em que envolve a fusão de atributos inerentes à condição humana, constitutivos de um inconsciente coletivo perceptível como comum a diversas civilizações de épocas diferentes.

<sup>213</sup> Grifo nosso.

<sup>214</sup> Grifo nosso.

<sup>215</sup> Grifo do autor.

por Sena é o mundo e a visão de mundo que se fundem à escrita: marcada não só pela circunstancialidade do golpe político que afligiu fortemente o Brasil com suas implicações moralizantes<sup>216</sup> incidentes sobre o erotismo, mas pela proeminente universalidade da obra em suas reverberações humanas e estéticas, é a realidade do pensamento subversivo libertário que se transpõe no texto, como um gesto do poeta esconjurante. É o físico um alter ego de Jorge de Sena, que, poeta exorcista, afetuosa e afrontosamente, encarna esse *sentido interior* que lhe ferve dentro, ardência que esbraseia em todo o seu *corpus*.

Ironicamente, Sena utiliza a palavra “fé” para se referir à confiança na potência de *O Físico Prodigioso* sair editado independentemente às vistas dos leitores, pois que este “sabe perfeitamente viver ou morrer (para mais viver) inteiramente por si mesmo”; isso ocorre justamente porque o personagem se fundamenta na “força do amor” e no “ímpeto da liberdade”. No final da narrativa, o personagem ganha uma sobrevida fantástica que perpetua sua potência sagrada, transformadora, mesmo após sua morte humana (ou melhor, desumana). Mais uma vez, vê-se a sacralidade de Eros a que Sena remete em outras obras. Assim como ocorre a Jesus, do sacrifício do físico advém o renascimento. Este se deve à força da tríade erótica diabo-físico-Urraca. É o poder conferido pelo pacto que permite que salve dona Urraca e experimente sua arte erótica. O protagonista representa a força ao mesmo tempo feliz e terrível de Eros. Ambos representam a dança entre possuir e ser possuído. Essa tripla união concede, após o injusto sacrifício, um ressurgimento que inaugura uma sobrevida miraculosa, a sobrevida do amor. O físico revive, fundido a Urraca, não nas alturas descarnado, abstrato, como o nazareno após a cruz e a coroa de espinhos, mas concreto, como roseira, crescido no alçar de galhos e flores que fazem conviver, no devir sanguíneo do encontro dos corpos, a fluidez ardente da vida e da iminência da morte inerente às experiências eróticas.

Não obstante o caráter subversivo que essa “epopeia em prosa” (SENA, 2009, p. 21) de Jorge de Sena compartilha com o épico camoniano, não é a leveza sensual do deleite amoroso que desfecha o percurso do herói, como na Ilha dos Amores, mas uma resistência erótica, fincada em terra firme, a despeito das forças que se interpõem à vivência das artes de Eros, terrivelmente. Ao final, a dupla morte do físico e de Urraca é superada por uma ressurreição fantástica, metamórfica, que estampa na narrativa a insistência fortificante do amor e da liberdade. Sena planta sua fé erótica na insurreição do físico. As roseiras crescem, a despeito das eternas coroas de espinhos e dos algozes do Santo Ofício.

---

<sup>216</sup> Vale lembrar a carta não enviada a Régio, de 20 de abril de 1964 (20 dias, portanto, após o golpe), na qual Sena expressa o medo de perseguição política no Brasil. (RÉGIO; SENA, 1986, p.171-173)

O amor entre o físico e Urraca incorpora a força indômita de Eros, fulcral também no conto “Os Amantes”, lido a seguir, que traz a questão da virgindade, no caso, a feminina, bem como as ideias de posse, liberdade sexual e arte erótica (temas desenvolvidos com mais minúcia ainda no romance *Sinais de Fogo*, como veremos adiante).

#### 2.4 “Os Amantes”: um exorcismo silencioso da posse

“Os Amantes”<sup>217</sup> nos interessa especialmente por conter, de forma explícita, o esconjuro amoroso, pois traz o significante “exorcismo” num contexto em que os meandros e rupturas da libertação erótico-amorosa entram em jogo fisicamente. No conto, não há qualquer menção a que esses amantes estejam em alguma situação de adultério, não se revela o *status* social deles. Ao mesmo tempo em que a noção de amante carrega um componente casual e desprendido, remete a uma atração inevitável. O narrador em terceira pessoa penetra o encontro erótico entre uma mulher e um homem (que evitamos aqui denominar “casal”) e invade os fluxos de pensamentos e sensações, os prazeres e as inquietudes suscitadas pela relação erótica, pela experiência interior, provocando o leitor *voyeur* tanto a voltar os sentidos para os corpos ali expostos quanto a revirar perspectivas valorativas performadas nas interações e projeções de que emergem figuras do discurso amoroso, exploradas por Roland Barthes, e imbricações, em termos bataillianos, dos erotismos dos corpos e dos corações.

A seção inaugural do conto corresponde à perspectiva feminina e a segunda explora a concepção masculina. A última insere provocações do narrador *voyeur*. Ambas as personagens não são nomeadas, estratégia que aproxima do leitor menos o vislumbre de personalidades, caracteres delineados, que os gestos, as sensações e os recortes hipotéticos de pensamentos ligados a modos de amar que suscitam especulações sobre valores identificáveis e experiências incomunicáveis, posto que perceptíveis (o tangível e o impalpável próprios do erótico). Encontramos tanto a descrição dos gestos físicos do desejo quanto os percursos da interioridade discursiva que se agita sob o silêncio, sob a ausência de diálogos verbais entre as personagens. Há um debate interior em cada um, e entre eles uma comunicação sensorial.

---

<sup>217</sup> “Os Amantes” é um conto de 1960, muito caro a Jorge de Sena, cuja publicação lhe exigiu (caso parecido com o de *O Físico Prodigioso*) algumas manobras. A restrição de divulgação do texto decorre de seu conteúdo erótico, e o esforço para que circulasse evidencia a relevância dessa curta narrativa na prosa seniana e no conjunto de textos que encaram o amor (e que o amor encara). Numa nota explicativa, no fim do livro, ele afirma: “Este conto, que deveria ter sido incluído em *Andanças do Demônio*, e o não foi contra a vontade do autor, teve, em 1961, ‘edição’ policopiada restrita, que foi distribuída a vários amigos portugueses, brasileiros ou estrangeiros do autor” (SENA, 2006, p. 267). O texto ganha espaço em *Antigas e Novas Andanças do Demônio* (1977), volume que une inéditos aos contos já publicados na primeira coletânea supracitada. Outro momento no qual se expressa sobre isso é em carta a Carlo Vittorio Cattaneo (08/03/1971): “tenho minhas dúvidas quanto ao que sucederá com o volume (já que basta uma denúncia ou um clamor de jornalista de sacristia religiosa ou política para que um livro seja apreendido sem judicial remissão)” (SENA; CATTANEO, 2013a, p. 58).

O conto começa com o fim da transa. Os parágrafos inaugurais das duas primeiras partes são idênticos, repetição que, juntamente com a divisão mesma do texto, leva de volta o leitor (antes de atingir a metade do conto) à cena primeira e deixa evidente que se abre uma nova perspectiva sobre os mesmos fatos. Acontece entre os corpos uma separação brusca, mas que não se exime de todo do tato, sentido cuja alternância entre atuação e suspensão aparece ao longo do conto, assim como sucede com a visão. A cena do sexo não é narrada de imediato e paira vibrando na repercussão do prazer e nas precipitações de pensamentos oriundos tanto do momento quanto da relação prévia entre eles. Eis o parágrafo duplicado:

Num ímpeto brusco, que o despegou do corpo dela, rolou e parou deitado ao lado, com a mão esquerda estendida por cima dos cabelos soltos dela, que roçava, e a mão direita pousada entre os dois seios, sentindo, menos que o coração batendo, a tremura tênue que a ficara percorrendo. De olhos fechados, ela trouxe as mãos sobre a dele, segurando-a, sem força, contra o peito. Então, a mão, sob as outras, deslizou um pouco e, entre o polegar e os dedos estendidos, tomou a curva da inserção do seio, que, com um jeito oscilante do pulso, ia contornando cariciosamente. As mãos dela apertaram a sua, e ela, descaindo a cabeça, fitou-o. (SENA, 2006, p. 233-237).

Ao longo do texto, as descrições do narrador penetram não só os sentidos físicos, mas também os de linguagem, as sugestões do estado de espírito em que meneiam os personagens e a disposição de ânimo que ambos supõem o outro sentir quanto a essa conexão erótica, a cuja descrição se somam figuras do discurso amoroso que se diferem em cada caso. Ao mesmo tempo angustiada e encantada, fascinada e confusa, o olhar dela, “úmido e doce”, transpassa imaginativamente o corpo do homem, mesclando à carne “traços dos retratos dele em criança e em adolescente” (Ibidem, p. 233-234). Imaginá-lo mais jovem confere ondas maternais aos movimentos da imaginação (como é comum que se espere de mulheres, tendo em vista a colonização dos afetos que sobrevaloriza maternidade, ou seja, ser cuidadosa, solícita e terna, na concepção da feminilidade). Subitamente, o amante escapa ao contato dela, sua mão desliza e margeia o seio, com uma suavidade, a qual, caso saltemos à segunda parte do conto, dá a ver a contenção de outro impulso escondido nesse toque suave:

Quando ela o fitava assim com aquele olhar húmido e quebrado, que ao mesmo tempo lhe perscrutava as feições e abstraía delas em transfigurações imaginosas da ternura, o que ele como que via no flutuar difuso em que o próprio olhar vagava atento para além dele, apetecia-lhe torcer nos dedos duros os seios entre os quais a mão pousava. (Ibidem, p. 238).

O que se pode depreender da doçura lasciva dela e da rispidez voluptuosa dele a partir não só dos gestos, mas dos assombros que os visitam? Vê-se que o amante tem a percepção silenciosa de que a mente da moça se deixa levar pela imaginação apaixonada, vagueia ternamente em abstrações, as quais são a ele incômodas. O que o irrita é a esterilidade dessa deriva por um tempo fora da sensualidade compartilhada, deambulação abstrata que, nessa ótica, compromete a experiência erótica. Logo, esse ensejo contido de torcer o seio dela pode

ser captado menos como uma vontade de causar dor e mais como uma convocação contorcida que repele a distorção imaginativa, gesto que a buscaria de volta à sua presença sensível.

Tal irritação, não obstante, evidencia também sua atração premente pela amante. A intensidade dessa envolvimento, expressa pelo verbo “gostar” nos trechos abaixo, assusta a ambos, todavia as reações ao espanto se diferem, bem como as aparentes motivações e efeitos, para além dos estímulos físicos que lhes proporcionam sentir prazer e desconforto dentro dessa dinâmica. Leiamos as passagens relativas a esse duplo espanto:

Sempre a espantava como gostara dele, como se lhe dera, como ele a despertara para um amor em que não havia lugar para mais nada, nem ideias, nem sentimentos, e que se renovava a cada vez que, numa *posse* exasperantemente consumada em ternura e lucidez que não deixavam desvão dela sem o roçar palpitante de uma *ardência* que as suas pernas não se cansavam de apertar, toda a contenção apaixonada, de que era tão ciosa, se diluía numa imensa ondulação em que rangia os dentes, e os seus braços, num desespero que era vontade de arrancá-lo para que ele voltasse com uma brutalidade que lhe justificasse o abandono, o empurravam para um longe que se fazia mais perto e para uma expectativa que contagiava todas as suas vísceras que, tensas, se contraíam derradeiramente. (SENA, 2006, p. 234).

Sempre se espantara de como gostara dela, como ela se lhe dera, como ele a despertara para um amor em que não havia lugar para mais nada, nem ideias nem sentimentos, e que se renovava cada vez que, numa *posse* que era sua vaidade fosse exasperantemente consumada em solicitude e em lucidez, de que o seu prazer se acrescia e na arte das quais não havia desvão dela que não sentisse *arder* e que não acusasse, no corpo que abraçava, todo o toque, a contenção apaixonada e dolorosa, ao fundo da qual ela lhe parecia sempre um pequeno animal acossado e aflito, se abria num ranger de dentes e num empurrá-lo, que, erguendo o tronco sobre os pulsos, primeiro, e agarrando os dela, logo após, ele transformava numa calculada imobilidade, de que então caía sobre ela na contração em que coincidiam ambos, graças à tensa expectativa com que, contendo-se, precipitava a mesma coincidência. (SENA, 2006, p. 238-239).

Diferentemente do caso entre Urraca e o físico, a dominação sexual parte do homem aqui. Esses parágrafos narram os momentos prévios ao gozo coincidente, o ápice da sensação de continuidade no sexo, resultante da soltura da libido da mulher e do cálculo do homem em se conter para chegar ao cume do orgasmo junto com ela. É essa a cena que de fato traz os movimentos do momento do sexo. Apesar da coincidência do gozo, são contrastantes as reações aos próprios impulsos e aos gestos da/do amante (sucessões de pensamentos, decorrências físicas e emocionais de expectativas e desencontros, repulsas e suspensões, investidas e recuos). Nessas contrações antegoço, a hesitação dela é ciosa, ao passo que a dele é calculada. A mulher se entrega tanto à abstração imaginativa quanto à sensualidade, deixa fluir uma ardência silenciosa e ressonante, palpitante, apaixonada, aberta à dissolução. Reverberam em seu corpo os efeitos do que se chama de “posse”, que é, para ela, como uma renovação do amor ardente que se dispersa corpo adentro (dentes, braço, vísceras). Tal assombramento decorre tanto da fascinação quanto da falta de clareza concernente ao jogo de forças que se exercem nela e sobre ela.

Quanto a ele, há uma associação da “posse” ao controle dos movimentos no momento do sexo, ao fato de ser um agente causador de prazer a si e a seu par sexual. Nesse sentido, ele tem o empenho na arte erótica dos movimentos sensuais. Esse cálculo de movimentos ronda os gestos do homem em várias ocasiões; no entanto, sua predisposição a premeditar seus gestos intenta não só atingir e dar prazer, mas também performar afastamentos que mantêm, ou melhor, mentem uma imagem de impassibilidade viril, a qual deixa, sob essa ótica, transparecer a vulnerabilidade adolescente, o receio da entrega amorosa. A vontade de domínio dele pode ser associada a uma visão desdenhosa diante do amor da mulher (imobilizada, em espasmos), em cuja entrega irresistente é percebida como um “pequeno animal acossado e aflito”. Concomitantemente, essa diligência intensifica o prazer.

É legítimo e solto o prazer dela em ser possuída. A mulher se entrega aos erotismos do coração e do corpo, e ele, aparentemente, apenas a este, ou pelo menos se força a refreá-lo. Bataille alude a um “egoísmo cínico” do erotismo dos corpos. Já o erotismo dos corações é “mais livre”, sendo aquele “muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes” (BATAILLE, 2014, p. 43). Tal amor é mais livre porque é mais autônomo, porque não se sente coagido pelo próprio sujeito a se aquietar, não se refreia facilmente. Na ampla diversidade das vivências humanas, ressalta Bataille, há experiências eróticas em que os tipos estejam dissociados: “Na base, a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Prolonga-a ou lhe serve de introdução” (Ibidem, p. 43). A conjunção entre esses tipos de impostura do erótico, cuja relação de causa e consequência, pode se dar em ambas as direções, pode ou não acontecer. A disposição erótica dela transita mais soltamente entre a libido, o afeto, a imaginação, enquanto a dele refreia o sobrepasso da imaginação amorosa, a qual, ao mesmo tempo em que se abre a uma continuidade, tende a se enredar em interditos que insultam o gozar momentâneo da carne, o uso dos prazeres.

O que há em comum a ambos, apesar das errâncias e divergências, parece ser uma tentativa de valorizar, cada um a seu modo, os enlevos eróticos: ela, entregando-se ao gozo, tateando o corpo dele e vagando por tempos impossíveis de uma vida não compartilhada, deixando-se à deriva junto a uma imagem (a ela difusa e interna; a ele, absurda, inexistente, fascinante) que se constitui como uma quimera de expectativas e saudades, numa abertura à experiência amorosa; ele se recolhe a um alheamento temporário, sabidamente um intervalo entre uma posse e outra, interação amorosa que a ele agrada, narcisicamente, por saber a amante férvida e absorta em sua presença (mais que em sua imagem). Não seriam tais comportamentos e predisposições psíquicas eróticas relacionadas à colonização dos corpos e

dos afetos, que desde Penélope e Odisseu, colocam a mulher à disposição e à espera e o homem em trânsito de experiências amorosas? Sena, nesse conto, provoca os homens quanto à fragilidade viril e constritora que estes são incitados a performar e que, muitas vezes (incutidos preconceitos e interditos) restringem as vivências eróticas. Quanto a ela, seu gesto sexualmente subversivo, restringe-se a ter transado pela primeira vez com um homem com quem não se casara? Tais questões não são desenvolvidas no conto a ponto de serem respondidas com clareza, mas os gestos dos amantes propagados pelo narrador *voyeur* nos dão elementos para elucubrações nesse sentido. Devido a outras declarações e textos senianos que se iluminam mutuamente, consideramos não ser produtivo assentar a leitura do conto na dualidade feminino-masculino. Estaria Jorge de Sena colocando em questão lugares comuns das relações eróticas heteronormativas para provocar, problematizar as imputações valorativas que interferem repressivamente no amor (posturas que, vale lembrar, podem se dar em relações que, aparentemente, fogem das normatividades eróticas)?

Dentro da construção desses enfoques dos personagens, ambos percebem intencionalidades e nuances das performances eróticas um do outro, por meio de toques, movimentos de corpo, olhares, mensagens transmitidas sem voz.

Muitas vezes se interrogava, e a interrogação nestas ocasiões fazia-se risonha e repousada, se, quando o vira pela primeira vez, quando cedera a conversar com ele em mais intimidade, quando aceitara juntar ao dele o seu destino, ela soubera sempre que seria assim, que assim seriam os momentos de cujos intervalos a sua vida cotidiana era dormência paciente, ansiedade de todas as horas, silêncio em que o seu corpo se fechava; ou se, pelo contrário, tudo lhe fora transmitido, imposto, insinuado, sugerido, gravado por uma presença que punha, em tocá-la e em repeli-la, em ignorá-la e em *possuí-la*, um capricho implacável e inescrupuloso, um alheamento descuidado e, no entanto, exigentemente cioso, um desapego que a entontecia, a inquietava, a fechava à sua própria consciência. (SENA, 2006, p. 234). Muitas vezes se interrogava e a interrogação, nestas ocasiões, fazia-se carinhosa e displicente, se, quando a vira pela primeira vez, quando tentara conversar com ela em mais intimidade (intimidade, que palavra absurda!), quando aceitara juntar ao dela o seu destino, ela tinha em si mesma, virtuais, aqueles momentos de cujos intervalos a vida cotidiana de ambos era uma vigilância azeda, uma serenidade extravagante, um *silêncio em que o corpo dele simulava*<sup>218</sup> *o desinteresse*; ou se, pelo contrário, tudo ele transmitira, impusera, insinuara, sugerira, gravara, com uma presença que punha, em tocá-la e repeli-la, em ignorá-la e *possuí-la*, um capricho implacável e inescrupuloso, um alheamento descuidado e no entanto exigentemente cioso, um desapego com o que a entontecia, a inquietava, a fecharia à própria consciência. (Ibidem, p. 239).

Duas hipóteses se apresentam para ambos de modo similar: tal atração continuada seria uma confluência de forças imperativas, casuais e irreconhecíveis (próprias do erótico) ou um agenciamento de ações por meio das quais ele insensivelmente a enredara? A dúvida é se a dinâmica erótica seria assim, naturalmente, por uma conexão própria e alimentada

---

<sup>218</sup> Ver a figura barthesiana denominada “Óculos escuros” (BARTHES, 1981, p. 88).

mutuamente (mesmo com diferenças), ou se fora articulada por ele em proveito próprio, desconsiderando a alteridade de sua amante. Seja como for, para ela, as transas são pausas nas interrogações; a presença do amante promove uma dispersão (mesmo que provisória) de inseguranças quanto à natureza da atração dele, dissolução sem morte em que ela transpassa os limites de circunscrição do sujeito em si mesmo.

A alternância do amante entre ignorá-la e possuí-la a tira do eixo, a entontece. Entre os dois não há simetria de perspectivas. A respeito de tal perda e sua relação com as noções de posse que aparecem nos contextos eróticos das narrativas senianas, a seguinte concepção de Byung-Chul Han amplia os sentidos desse termo (e variações suas) como um fenômeno erótico que está para além da relação de poder possível de ocorrer entre os pares eróticos. A noção não se restringe a uma ideia de submissão da mulher em relação ao homem; mas explora o entendimento do irrevogável poder de Eros sobre os homens. Quem possui é Eros, cada amante é por ele possuído (atingido, varado por dentro, como pela flecha do Cupido).

Quando Ficino escreve que o amante se esquece no si-mesmo de outro, mas nesse desvanecer-se e esquecer-se volta a "reconquistar-se" ou até se "possui", nessa posse está o dom do outro. A primazia do outro distingue o poder de Eros da violência de Ares. Na relação de poder enquanto relação de domínio eu me afirmo e me estabeleço frente ao outro, na medida em que o submeto a mim. Mas o poder de Eros, ao contrário, implica uma impotência na qual, em vez de me afirmar, me perco no outro ou me perco para o outro, ele que depois volta a me colocar de pé (HAN, 2017, p. 49).

Essa possessão, encarnada livremente, se aparada pela dignidade do amor próprio, assume essa impotência (convertendo-a, quem sabe, em imponência) e se empenha a si e ao dom do outro, do qual, talvez, o homem do conto, como vimos, não se deixe apropriar. No texto seniano, é significativa a noção de intimidade que aparece neste parêntese exclamativo: "(intimidade, que palavra absurda!)". Não são a exclusividade erótica e a convivência rotineira e familiar os almejos dessa ideia de posse. A aversão a uma proximidade domesticada é uma autodefesa, por parte dele, contra a valoração institucionalizada do amor. Mas até que ponto não seriam decorrentes de um medo da vertigem amorosa? As disposições eróticas masculinas, tendenciosas a um alheamento afetivo, motivadas predominantemente por um erotismo do corpo, performam as ações que denotam a viril fragilidade do macho na dinâmica das relações amoroso-sexuais. Em geral, para se transmitir uma imagem varonil, manifestam-se comportamentos que rejeitam as demonstrações de solicitude erótica, confunde-se a vulnerabilidade inerente à abertura ao acaso (ao prazer e ao desassossego, portanto, decorrente da força própria de Eros) com uma fragilidade aviltante. A sensualidade é que o convoca a aceitar as solicitações dela. Ele quer anular qualquer negatividade, não almeja compromisso amoroso que possa forçá-lo à não confluência de seus gestos com o seu

desejo. Majoritariamente, confia nessa disponibilidade da amante e tenta se sobrepor pela dominação não só dos movimentos durante o ato sexual, mas também pela dominação interna dos próprios movimentos do desejo, refreando as contiguidades eróticas do coração; por isso suas atitudes buscam frieza e suas feições são oscilantes.

Sentir a tremura tênue que a ficava percorrendo não era uma carícia, nem uma metamorfose do desejo em estima, nem mesmo, em atenção de pele contra a pele, o prolongar em tátil sensação as vibrações da *posse*<sup>219</sup>. Era, antes, *reter na carne* o que tendia a repercutir, em concêntricas ondas, na imaginação e na memória. Para ele, *nunca recordar ou imaginar acrescentava nada ao seu amor*, pois que este *não existia fora de uma sensualidade* que se dispunha abruptamente a aceder às solicitações tímidas em que ela punha uma *paixão humilde*, ou a *violar* essa mesma humildade para *possuir* não um corpo que lhe pertencia a todos os instantes como se sempre estivesse a penetrá-lo, mas os recantos em que *o espírito* dela se comprazia em, solitariamente, adorar uma sua imagem compósita e perene, na qual, ainda que ignorando-a, se não reconhecia<sup>220</sup>. (SENA, 2006, p. 238).

O prazer do amante se dá “numa *posse* que era sua vaidade”, ele evidencia esse prazer (contraditório) do amante em se sentir admirado. A oração subordinada adjetiva restritiva que determina “posse” denota uma restrição factual na relação entre o gozo e a vaidade. Sua ideia de posse é circunscrita (restrita) dentro nesse regozijo narcísico. Nesse tipo de projeção erótica (segundo Byung-Chul Han, em suas reflexões sobre o enfraquecimento de Eros na sociedade de desempenho) configuram-se “sombreamentos projetados de si mesmo” (HAN, 2017, p. 10).

Tal perspectiva é análoga à do homem amante do conto seniano, que não se joga na relação erótica a ponto de “perceber o outro em sua alteridade e reconhecer essa alteridade. Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. Vagueia aleatoriamente nas sombras de si mesmo até que se afoga em si mesmo” (Ibidem, p.10). Essa indiferença aponta para uma postura de defesa contra as incertezas, uma procura de não acrescentar nada a seus sentidos, por não conceber uma exterioridade do amor concernente a essa sensualidade. Será um medo a sensação que o faz pesar a feição tantas vezes ao longo da narrativa? Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, expõe a figura da “*laetitia*” como o “método de controle que permita circunscrever os prazeres que lhe dá a relação amorosa” que permite ao sujeito erótico “por um lado guardar esses prazeres, aproveitá-los plenamente, e, de outro, colocar num parênteses sem pensamento as largas zonas depressivas que separam esses prazeres” (BARTHES, 1981, p. 44)<sup>221</sup>. De acordo com

---

<sup>219</sup> Grifo nosso.

<sup>220</sup> Grifos nossos.

<sup>221</sup> Nas palavras de Barthes: “E se eu entendesse, num primeiro tempo, que uma grande preocupação não exclui momentos de puro prazer (...), e se eu conseguisse, num segundo tempo, esquecer sistematicamente as zonas de alarme que separam esses momentos de prazer?” (BARTHES, 1981, p. 44).

esse raciocínio, o sujeito tenta não contaminar com angústia os prazeres eróticos que o entusiasma. Mas será mesmo precisa essa subtração do negativo como operação dentro da relação de diferenças numa conjunção amorosa? Essa aparente distração inconsequente parece buscar uma eliminação da negatividade erótica. Para Barthes

Esse projeto é louco, pois o Imaginário é precisamente definido por sua coalescência (sua cola), ou ainda seu poder de manchar: nada da imagem pode ser esquecido; uma memória extenuante impede de se sair à vontade do amor, enfim de morar nele comportadamente, razoavelmente. Posso até imaginar alguns procedimentos para obter a circunscrição dos meus prazeres (converter a raridade da frequência no luxo da relação, à moda epicuriana; ou ainda, considerar o outro como perdido, e a partir de então saborear, cada vez que ele volta, o alívio de uma ressurreição), é trabalho jogado fora: o grude amoroso é indissolúvel; ou se aguenta ou se sai: dar um jeito é impossível (o amor não é nem dialético nem reformista).  
(Versão triste da circunscrição dos prazeres; minha vida é uma ruína: algumas coisas ficam no lugar, outras se dissolvem, se desfazem: é a degradação.)  
(BARTHES, 1981, p. 45).

Portanto, não são uma intenção de fidelidade e uma afeição devota e cotidiana que o movem “a ceder a solicitações tímidas em que ela punha uma paixão humilde”, a qual ele se compraz em violar, em corpo e espírito. Ele quer possuir não só seu corpo, mas também especificamente as estâncias que sua própria imagem ocupa:

Fora de tal sensualidade, as pequenas coisas da vida assumem para ele uma importância enorme, eram uma insistência teimosa e metódica, a propósito de tudo, com que *o amor se defendia de tornar-se um hábito*, ou de transformar-se em algo mais que aquelas *segurança inquieta e cínica*, a que um jeito hábil e oscilante do pulso dava o preciso sentido de domínio precário, de incerteza, de renovada investigação e, sem que o confessasse, adolescente apelo. (SENA, 2006, p. 238).

A posse não é o controle do corpo dela em sua ausência, mas no ato sexual, um domínio dos movimentos do desejo, uma ocupação do corpo-outro. Vaidoso, o que o excita é mais a sensação de domínio, de ser objeto de adoração, que o corpo dela? A necessidade de exibir virilidade predomina nele, que, sob uma superfície cínica de indiferença, na defensiva, performa um apelo (imaturo, adolescente) por autoafirmação. O silêncio, proposital ou espontâneo, na ressalva precária de não se revelarem desejos, é uma maneira de exercer o domínio por meio do mistério? Seria este uma estratégia de sedução e ao mesmo tempo um refrear temeroso do erotismo do coração? Mesmo tentando disfarçar seus embates interiores, as reflexões e as sensações dele são denunciadas pelas feições e pelos gestos; a parca busca de performar uma impassividade não passa despercebida a ela. A amante sente essa fragilidade essa “ironia sutil e gratuita” (SENA, 2006, p. 235) que beira o comportamento adolescente. Seria esta uma capa em que ele tenta esconder até mesmo de si um sentimento erótico mais profundo que se poderia desenrolar? De todo modo, essa ironia marca suas ações e falta delas. Enquanto ele se vira de costas, fecha os olhos, hesita, os olhos e as mãos dela continuam ativos e buscam usufruir da sensualidade dele, ao mesmo tempo em que sua mente procura

decifrar as frequências do desejo alheio. A leitura que ela faz do amante enquanto admira sua nudez identifica a “fragilidade enganadora” e a “imprecisão adolescente” do seu corpo. Enquanto ela o desvela numa compreensão por trás do semblante indiferente, a mão é atraída pelo pênis ainda firme do gozo prévio, a virilidade se mistura a uma impressão de “inocência”. Os movimentos dos corpos acompanham os dos pensamentos.

A questão da perda da virgindade aparece ligada ao gozo narcísico do amante. A vaidade de macho acaba por ser também uma contradição, já que o embevecimento dela ao mesmo tempo o irrita e o lisonjeia. O fato de desvirginá-la o afasta da possibilidade de pensar um relacionamento, ao mesmo tempo em que insufla seu ego, já que ele se coloca num lugar de importância, por ter rompido o hímen dela. A necessidade de afirmação da virilidade recai fortemente sobre o ato de romper essa mínima membrana (questão também para Jorge de *Sinais de Fogo*, como adiante veremos). Além disso, a noção de exclusividade erótica é também colocada, bem como a não coincidência entre a imagem do ser amado que se faz dentro de cada um e as imagens que cada um tem de si. Abaixo, lê-se uma definição do que o amante, pelos olhos do narrador, entende que o amor não seja.

Para ele, era quase inconcebível que o amor fosse aquela preferência exclusiva que nela cultivara, e de que a virgindade que ela lhe oferecera diminuía o alcance. Como podia amá-lo tanto, e dar-se tanto, achando-o único, se único mesmo é que ele fora? Com alguma ostensividade, ensombrou repentinamente o rosto, retirou as mãos, deitou-se de costas. Este deitar-se de costas era um prazer contraditório, já que também, pelas mesmas razões, detestava a contemplação embevecida que, nela, ao seu corpo se transferira, enquanto não deixava de haver certo exibicionismo, que reconhecia adolescente, naquele expor-se e a uma virilidade que não se cansava de confirmar e de descobrir. Fechou os olhos. Quando assim os fechava, estendidos ao comprido, com os braços ao longo do corpo, sabia que a mão dela não tardaria em vir extrair-lo da sonolência expectante em que, por instantes, deixava de, no fundo, interrogar-se sobre o que se passaria nela, a que ponto continuava a dominá-la e a possuí-la, mesmo quando lhe era evidente a desistência dela em retrair-se. (SENA, 2006, p. 239-240).

A descrição minuciosa, mais uma vez, dos movimentos da mão traz à superfície do texto o sentido do tato. Os paradoxos dos sentidos físicos ressoam e tateiam os paradoxos eróticos (ao mesmo tempo, portanto, físicos e psíquicos). Adjetivos sensoriais são empregados para determinar substantivos que apontam concomitantemente para corpo e pensamento (“tênuê humidade fria”, “secura acetinada”) e intensificam a presença desse apalpar, da pele, portanto, órgão predominante na cena de “Os Amantes”.

A mão esquerda dela, como que a ocultas da sua própria vontade que a reteria se não estivesse a distrair-se quase voluntariamente com a decisão de retê-la, veio vindo até junto do braço esquerdo dele, que os dedos subiram, em pontas, por altura da axila. Aí, sem pousar-se, a mão parou, expectante, porque a consciência de estar ali temeu, entre divertida e receosa, um alongado e sacudido gesto, que a fizesse cair. Mas o braço continua o imóvel. A mão, então, depois de, na ponta dos dedos, ter esfiado os pelos que disputavam entalados entre o braço e o tronco, saltou para este e, com o indicador, afagou o mamilo escuro e áspero. O peito respirava pausadamente,

envolto numa tênue humidade fria que a palma da mão já conhecia e era quase uma secura acetinada. (Ibidem, p. 235).

No trajeto da mão, cujo movimento oscilante é acompanhado pela deriva do pensamento amoroso, novamente o mamilo (zona erógena, extremidade sensível na qual se concentram muitas terminações nervosas) traz à tona uma sensualidade sexual, desponta na cena depois do gesto feminino pueril de puxar os pelos do braço dele. Como se vê adiante, a atitude infantil dela amorna a algidez do homem, cuja consciência refreia ainda as reações aos toques da moça. É como se houvesse um desânimo de responder artificialmente àqueles gestos, que são chamamentos, convocações, solicitações de uma maior área de contato entre os corpos.

Quase sentia a indecisão da mão que avançava como uma aranha, pé ante outros pés, para o seu braço. Os dedos tocaram-no, subiram e visitaram. Subiam eles, e foi-lhe preciso conter conscientemente o sacão do braço que os sacudia, fazendo-os cair voltados, como um inseto infeliz, sobre a cama. Teria de abrir os olhos, executar gestos de ternura, restabelecer artificialmente uma confiança que, natural, não seria crível. A mão, então, apertou entre os dedos os pelos do sovaco, que ele sentiu repuxadas e entrecruzados, e saltou para o tronco. A isto, que era uma manifestação da travessura infantil que nela, em raros instantes, se revelava intacta, e era também uma carícia de íntima confiança que o lisonjeava, nada oporia que a contivesse. Além de que lhe dava um prazer inconfessado que a mão dela, como agora estava acontecendo, tocasse no mamilo. As mãos por pouco se não levantaram, direitas novamente aos seios dela, para macerarem, sem aquela delicadeza cocoguenta, as pontas grossas e carnudas. A mão espalmou-se-lhe no peito. (Ibidem, p. 240-241).

É clara, mais uma vez, a necessidade de afirmação da virilidade, a qual denuncia uma insegurança quanto ao domínio sobre a amante. Novamente, ele contém os movimentos, numa hesitação adolescente, evidenciando a “frialdade contraditória”, a ironia que sugere uma fragilidade ao mesmo tempo em que mostra vontade de controle. Uma linguagem sutil dos gestos emerge, apesar das tentativas de não confessar os prazeres. As expressões e percepções das sensações eróticas se dão sem palavras; interpreta-se o estado físico e psíquico sem que haja troca verbal.

Não saberia dizer se aquela frialdade contraditória lhe repugnava ou não, uma vez que sempre ela fizera parte da sua surpresa, ainda que a conhecesse e a esperasse. Era talvez, até, um dos aspectos peculiares que a destacavam de tudo o que mais imaginasse e se consubstanciava nele. Mas, ao mesmo tempo, era um dos outros aspectos que, como a ironia e a distância calculadas, formavam uma rede inextricável e finíssima, ante a qual o seu espírito sentia uma espécie de paralisia e de mudez, um medo de perder-se e de aniquilar-se. (Ibidem, p. 234-235).

Não saberia dizer como aquela tepidez da palma, em que os seus pêlos se ajustavam às linhas da pele, era uma forma de comunicação. A húmida friagem que entre as duas peles sentia interpor-se exercia um papel de amaciante do caráter, era uma espécie de pomada que, isolando uma da outra as duas carnes recobertas permitia que a sua respiração, o bater do coração, e um fluxo que o percorria todo num fluir ondulante, se conjugassem num silêncio benevolente e receptivo, que se abria afável e desprevenido para receber a vida dela. (Ibidem, p. 241).

O medo da perda de si que o amor pode proporcionar a acomete. “Seja para querer provar seu amor, seja para se esforçar em decifrar se o outro o ama, o sujeito apaixonado não

tem à sua disposição nenhum sistema de signos seguro” (BARTHES, 2009, p. 178). O que não sabem ambos (ninguém sabe) é a maneira como se dá essa comunicação táctil, cuja existência é evidente, mas seus caminhos a sensações e entendimentos não são. A seguir, lê-se a passagem na qual o exorcismo amoroso, sob a perspectiva dela, nomeadamente, acontece, e, em seguida, o mesmo recorte de momento na percepção masculina.

A mão, espalmado-se no peito, esfregou os pelos ao arpejo deles, que não eram crespos, mas, salvo num ou noutro redemoinho, dirigidos no sentido do ventre, a cujo umbigo pareciam apontar. Senti-los assim correr na sua palma revirados, e poder repô-los depois com repetida carícia, era uma forma de *exorcismo*<sup>222</sup>, uma maneira de afugentar a apreensão que a pele dele, atraindo-a, lhe causava. Foi descendo depois com a mão, prolongando pelo tronco abaixo as carícias com que repunha os pelos. Numa aspiração entrecortada e dupla, como um indistinto soluço, ele suspirou.

Então, a mão ficou retida no umbigo. E os olhos perscrutaram o rosto dele, que continuava imóvel, pálpebras cerradas, sobrancelhas soerguidas, boca ligeiramente entreaberta. Só o nariz parecia palpitar. A mão levantou-se e pairou hesitante: ousaria quieta, afagaria um pouco, regressaria, avançaria, ou retirar-se-ia? (SENA, 2006, p. 236).

A mão esfregou então, ao arpejo deles, os seus pelos do peito. E voltava a alisá-los, numa sedosidade em que, sentindo-a na palma da mão dela, se diluía a compreensão tácita que ele concentrava na mesma palma aberta e repousada. A mão foi descendo, prolongando pelo tronco abaixo as carícias com que repunha os pelos.

À medida que a compreensão se diluía, o desejo começava a encaminhar-se de todo ele para o sexo, num palpitar que era como um cortejo de luzinhas deslizantes ao longo dos seus tecidos, das veias, da consciência, e que substituía por um movimento dirigido aquele fluir ondulante disperso, de que a compreensão se suspendera. A perda de contato, que o entendimento da carne iria consagrar, constrangeu a respiração, e fê-lo suspirar. Um breve instante, a procissão de luzes hesitou num redemoinho lento. (SENA, 2006, p. 241).

Na vontade de se ater à sensualidade do momento, o toque exorciza (a ambos) das angústias. O alisar dos pelos se alterna (como os movimentos de Eros): ora contrários à direção dos fios, ora confluentes a seu rumo natural. A carícia a liberta da tensão gerada pela postura vacilante e arredia dele, espanta a tensão que as dubitações emanam pela pele mesma. O medo é convertido; o exorcismo, pois, é a contradireção na qual ela pode causar uma interferência e redirecionar – naturalmente, pelos sentidos físicos – as sensações de prazer e entrega que afastam as inquietações. As carícias na pele espantam a tensão que a atração dessa mesma pele põe em suspensão. Na sequência, novamente, a mão hesita na continuidade do contato, uma suspensão também comunicativa: “A mão levantou-se e pairou. Que iria fazer? Pousaria quieta? Afagaria um pouco? Regressaria? Avançaria? Retirar-se ia?”. O repouso da mão reflete o intervalo psíquico do desejo.

Assim como no início do conto, um ímpeto brusco os separa e por um gesto repentino novamente se unem, de maneira fervorosa e exaltada. Ele a controlar os movimentos, ela a

---

<sup>222</sup> Grifo nosso.

esboçar uma resistência que brevemente se desfaz, quando os dentes se abrem ao beijo. O trecho do conto que narra a deriva erótica da amante termina com uma abertura que proporciona o encontro das línguas.

Repentinamente, a mão que, apertada a carne das ancas ficara pousada e como lá esquecida, levantou-se e, agarrando-a no pescoço, por detrás, fê-la levantar-se e cair deitada, enquanto o tronco e o outro braço vinham sobre ela, e os dentes a mordiam no lábio inferior com uma violência que tentou repelir. Mas logo a sua própria língua em bateu nos dentes, que descerrou para que ela viesse encostar-se à outra que, abrindo-lhe os lábios a buscava. (Ibidem, p. 237).

Na perspectiva dele expõem-se as premeditações e fruições do desejo nesse movimento narcísico, marcas de si mesmo na continuidade do erotismo do corpo, do "físico amor" que o compele:

E como que esquecida, após ter apertado a carne das ancas dela, agarrou-a no pescoço por detrás, o que era um modo de carinho para com o animal acossado e assustado que havia dentro dela. Fê-la, levantar-se do peito dele e cair deitada, numa espécie de surpresa em que o susto se tornava confiança na carne reconhecida e reconhecendo-se. E o tronco e o outro braço foram sobre ela, dando-lhe em peso e em sufocação a imobilidade com que tentaria repeli-lo, quando lhe mordesse, como estava mordendo, na fúria com que a língua rebuscando a língua dela se antecipava a penetração em que, fazendo-a possuí-lo até ao âmago, a inundava de uma demora torturada e feroz que era a raiva de um amor que só existia nela, por ela e para ela, cuja posse o projetava ante si próprio, em cada recanto em que, penetrando-a ou mordendo-a ou apertando-a nos braços, encontrava uma marca de si mesmo. (Ibidem, p. 242-243).

O narrador também deixa uma "marca de si mesmo" no fim do conto. Todas as suas digressões sobre os amantes nas duas primeiras partes do texto são colocadas em suspensão pela sua provocação<sup>223</sup>. Ele reflete sobre as diversidades e adversidades eróticas, interpela a

---

<sup>223</sup> Eis, na íntegra, a terceira e última seção do texto:

"Ali deitados ambos, separados já, quem são? Será que sabem? Será que voltaram a ser o que antes eram? De nada vale que perguntemos; de nada adianta que, nos gestos de um e de outro, tentemos ler o que eles por si mesmos tentam ler.

Seria um erro, porém, supô-los imortais, fora do tempo e do espaço, vivendo apenas de tortura e de gozo, ou tortura-gozo, em que seriam natureza humana. Outro erro, porém, não menor, seria supô-los mortais, confinados a si mesmos, entregues a si mesmos.

Não são então a natureza humana, livre e responsável, aqui, mesmo morrendo, ou por que morre, da morte se liberta? Nem são esse limite, esse confinamento, em que ficará preso aniquilado o ser admirável que não mais se repete?

Não, não são. A vida de ambos, ambos a conhecem. Como a pobreza os constrangeu, como queriam ter filhos, querem tê-los, e vão dolorosamente sofrer por esta hora que passou agora. Como estes instantes são raros, mesmo na comunhão em que os repitam muito. As apreensões, preocupações, o trabalho, o mundo em que vivem, tudo isso pesa. Mas pesam também essas famílias que os geraram e os criaram; pesam os amigos e os inimigos que lhes revelarão tanta malícia na vida; e pesa sobretudo esta obrigação diurna de viver, em que os braços ficam na curva inútil de um corpo que, mais tarde, não encontrará neles a sua forma em que os modelou. Podemos deles e para eles inventar tudo. A alegria. A dor. A amargura. Uma casa. Móveis. O emprego. Os passos repetidos. A inquietação ante um colarinho que se esfia. O gosto dos alimentos que comem. As doenças súbitas. As palavras cortantes. Os sorrisos. Os olhos que se fecham para não compreender. Os olhos que se fecham para compreender melhor. E a cidade, e o bairro. E o país. E a época. E a janela que se abre para a madrugada. Ou a que fica aberta ao ar noturno. As pancadas na porta. As escadas. Os domingos sonolentos. O mar em que se banham. Os transportes em que outros os apertam.

presunção do leitor, a presunção humana (e da literatura) em pretender entender a amplidão do amor. São feitas perguntas tanto sobre os personagens quanto sobre a própria natureza da ficção. Ao abordar possíveis perigos de existência dos personagens, equiparando-os aos da vida dos vivos, o narrador convoca o leitor *voyeur* a ser olhado pelos personagens, nessa proximidade que a literatura é capaz de executar.

Na seção seguinte deste capítulo, acompanhamos as incursões amorosas dos personagens amantes de *Sinais de Fogo*, no qual a proximidade erótica é mais intensa e envolvente, não simplesmente porque os caracteres são mais trabalhados, devido à extensão da narrativa, mas porque se abre espaço para reflexões mais aprofundadas sobre a natureza (ou as naturezas) do erotismo.

## 2.5 *Sinais de Fogo*: errâncias e apostas exorcísticas

*Sinais de Fogo* contém a iniciação erótica, política e estética do protagonista Jorge. O único e inconcluso romance seniano nos interessa para pensar, principalmente, as problematizações das noções de posse e do livre amor (vistas no conto e na novela). A liberdade erótica é não só tematizada no romance como também é estruturante no enredo na narrativa, nas tomadas de decisões dos personagens, nos fluxos de pensamentos desassossegados de Jorge e no seu advento enquanto poeta. Os três escritos em prosa lidos nesta tese exploram, além da sensualidade carnal, a força erótica como conhecimento e perda de si, o amor como uma arte. Os decorrentes exorcismos eróticos são encarnados nos

E tudo o que inventássemos era a mesma, a minuciosa, a concreta, a exata, a rigorosa vida deles, tal como é de fato, no dia a dia, noite a noite, hora a hora, em que eles a vivem ou são por ela vividos.

Mas inventar para quê? Se vão separar se para sempre, se alguém se interpor a entre eles, se o amor morrerá de súbito, tão arbitrariamente como é, agora, a própria essência – tão frágil, tão incerta – da vida de ambos; tudo isso será que nos importa? Será que nos diz respeito?

Sem dúvida que importa e que nos diz respeito. E até bem mais do que reconhecemos na nossa curiosidade, no nosso prazer de aferirmos por alheias as nossas vidas, na nossa amargura de referirmos a nós mesmos as vidas dos outros. A sorte deles não pode, por forma alguma, ser-nos indiferente. É fundamental que saibamos avaliá-la, saibamos distingui-la, possamos resumi-la num caso, num problema, numa situação, para intervirmos, ao menos uma vez, a tempo e no lugar mais próprio. Apertaríamos a mão dele, com simpatia beijar íamos –será que beijaríamos – a mão dela com ternura e carinho. Fariamos tudo que estivesse ao nosso alcance para salvá-los (ou para perdê-los).

Estarão então em perigo? Perigo de quê? De crueldade? De luxúria? De egoísmo? De frieza? De amor em excesso?

Possivelmente, sim, estão em perigo. Mas é difícil, muito difícil, dizermos em que perigo. Perigo de serem criaturas vivas que se tornam personagens. Perigo de serem personagens que se transformem em criaturas vivas. Estes dois perigos juntos para ambos, ou um dos perigos para cada um deles. São perigos imensos.

Mas, se não soubermos como são personagens ou criaturas vivas, o perigo que eles correm é maior. Se errarmos de socorro, que será das suas vidas?

Não, o melhor é olharmos, em silêncio, contendo a respiração, como eles dormem. Porque, entretanto, estão dormindo ambos, enlaçados. E nem sequer sabemos se é dia, ou se é noite. Dormem serenamente, saciados, felizes. Felizes? Não foi que um deles contraiu o rosto? Apenas num reflexo? Ou sonho inquietante? Dormem. Estão dormindo. Mas dormiriam por muito tempo ainda? E se estivermos aqui, tão perto deles, quando eles acordarem? Que pensarão de nós?” (SENA, 2006, p. 242-246).

discursos de Jorge, o protagonista homônimo e nas falas de outras personagens de *Sinais de Fogo*.

São recorrentes cenas cujo tratamento do sexo é dado de modo subversivo, às vezes promíscuo, outras vezes profanador: exemplos são, respectivamente, o amor clandestino por Mercedes, a relação com as prostitutas da Figueira e uma orgia com os amigos dentro da Igreja. Os acontecimentos amorosos entre ele e Mercedes estão emaranhados a problemas políticos de ordem geral e que repercutem em situações específicas da trama, bem como a outros de aspecto moral, por exemplo, o fato de Mercedes já não ser virgem e estar noiva de Almeida. Um conjunto de acasos acaba confluindo na consciência do Jorge-personagem, irrompendo nele a gestualidade poética exorcísmica.

O acaso é que acaba levando Jorge a se envolver, sem perceber, com o universo político, que até então não lhe era familiar. É que Tio Justino o hospeda na Figueira, como de costume em suas férias, e recebe ao mesmo tempo dois refugiados políticos espanhóis, saídos do país por causa da ditadura de Franco. Os dois se escondem lá enquanto organizam uma fuga, na qual alguns de seus jovens conhecidos também estão envolvidos. Jorge testemunha muitas conversas entre os três homens nos momentos das refeições, diálogos que são alimento para rupturas e ampliações de paradigmas para o protagonista, inclusive eróticas, as quais repercutem em sua relação com Mercedes, muitas vezes em confronto com valores estruturantes reacionários que formaram sua educação moral de jovem burguês de família católica. Não só as ações, mas as oscilações interiores de Jorge, que tomam muitas páginas da narrativa, mostram as rupturas dogmáticas que as experiências amorosa, política e poética lhe propiciam. Remetendo a um desses colóquios à mesa da casa do tio, o narrador problematiza as restritas perspectivas políticas em que se polarizavam as discussões entre os espanhóis, semelhante ao que ocorria entre seus jovens amigos, como recorda no trecho abaixo.

De modo que havia gente, em toda parte, que mutuamente se via como na verdade não era. O comunismo era uma coisa que havia na Rússia, e de que, uma vez, um professor<sup>224</sup> no liceu nos falara. E nessa altura, eu e meus colegas só havíamos retido, fascinadamente, uma coisa que ele veementemente condenara: o amor livre. Este amor livre era como se todas as mulheres fossem prostitutas gratuitas e a gente pudesse dormir com quem quisesse, sem pagar, sem responsabilidades nenhuma, e

---

<sup>224</sup> Mesquita, um dos colegas de classe, ousara perguntar ao professor se era mesmo preciso se casar com as moças caso se lhes tirasse a virgindade. Na sequência, decorrem várias “medonhas e maliciosas perguntas” que dirigem ao professor de Higiene, que se constrange e se nega a responder a todos, sugerindo ao interessado uma explicação posterior em particular, o que gera a revolta dos demais. Nessa situação, o professor invoca o tabu do incesto para desvirtuar a discussão, aumentando ainda mais a indignação dos estudantes. Disso, conclui-se da educação do personagem as restrições da objetividade quanto ao diálogo sincero sobre as práticas sexuais verdadeiramente livres e não eximidas de responsabilidades (para consigo e com os outros). O professor afirma que eles são “depravados” e que os “pais não sabiam que gente tinham em casa, uns animais capazes de tudo”. (SENA, 1984, p. 95).

sem maridos que, no cimo da escada de serviços, ficassem de pistola em punho à espera de ver-nos fugirem pelota. (SENA, 2009, p. 95).

Nesse caso, percebe-se a relação capciosa entre o “amor-livre” e manipulações político-ideológicas, associando-o ao comunismo, com a intenção de deturpar moralmente qualquer discussão que questione paradigmas sociais de relacionamentos amorosos. O professor chega dizer que “o amor livre era o retorno à animalidade” (SENA, 1984, p. 95-97), afirmação que incita até mesmo um colega tímido, o Vasconcelos, a fazer-lhe objeção (até que, por causa da abstração acadêmica que domina o teor da conversa, esta se esvai). A relação entre comunismo e uma concepção limitada de amor-livre aparece também no final da narrativa, numa fala da mãe de Jorge (outra personagem marcadamente reacionária) ao filho e ao amigo Luís. A fala é entrecortada em parênteses por uma análise discursiva do narrador-personagem, que revela a limitação moral da perspectiva da mãe:

Essas controvérsias do disse-não-disse, essa maneira de criticar tudo para pôr as pessoas contra a parede, estabelecer a confusão, é coisa de comunistas. Toda a gente sabe. É a falta de respeito por tudo, a desordem, a... (e, depois de hesitar se diria, resolveu-se e sublinhou:) imoralidade, o amor livre, a pouca-vergonha em tudo. Não quero isso na minha casa. E é um perigo (o tom de voz mudou subitamente), um perigo. Os tempos vão muito agitados. A mínima coisa uma pessoa pode ter a polícia pela porta dentro (começou a excitar-se com a ideia), já pensaram nisso? A polícia! (...) É por isso que... (o curso das palavras levava-a a um choque entre a “liberalidade”, com que os rapazes deviam ser tratados para as suas rapaziadas, e a “autoridade” doméstica, com que os rapazes são defendidos dos perigos, os dois extremos pendulares da sua “filosofia” de vida, que era muito mais uma arte refinada de não tomar consciência de coisa nenhuma que perturbasse o fluir benigno da existência)... que todo o cuidado é pouco. (SENA, 1984, p. 476).

Quanto ao enredo da narrativa, a liberdade da relação entre Mercedes e Jorge é um problema, sobretudo para ela. Como, na trama, é figurada sua liberdade erótica? Comprometida a se casar com Almeida (que lhe tirara a virgindade sexual) e certa de seu desejo por Jorge, Mercedes se entrega à aventura amorosa, cujos encontros ocorrem na casa da viúva Ti Mariana. Alguns dos pensamentos e atitudes mais libertários partem dessas personagens femininas, como veremos adiante. Majoritariamente, o leitor testemunha a experiência interior de Jorge. Suas aventuras eróticas dão origem a vários deslumbres de linguagem e a inúmeros assombramentos, que questionam os conflitos amorosos externos e internos – a natureza dos impulsos sexuais, a conjugação ou não dos erotismos do corpo e do coração – e investigam o que seja ou o que não seja o amor. Jorge experimenta não a dualidade de sentimentos, mas a tensão sem síntese que (in)define o amor, “tão contrário a si”. O substantivo “posse” e o verbo “possuir”, presentes em outros textos senianos, como vimos, aparecem muitas vezes, num engendramento erótico análogo à ideia de continuidade batailliana, percebido dentro do espectro semântico do uso dessas palavras. Abaixo, eis as

sensações inebriadas do jovem Jorge após a primeira transa com Mercedes. Seguimos aqui os passos dele e sua memória corporal:

Andava, e era como se, ao mesmo tempo, não visse as ruas nem as pessoas, e as ruas e as pessoas existissem para que eu, de felicidade, as não visse, mas elas sentissem a alegria que irradiava de mim. Tinha sido tão extraordinário! E tão simples também. Eu nunca imaginara, nem mesmo em sonhos, *que o amor pudesse ser uma plenitude tal*<sup>225</sup>. Nunca sentira, nem mesmo nos momentos de maior satisfação, nada de semelhante à sensação de total domínio, que fora a minha ao possuí-la. E tinha sido, ao senti-la estremecer e gemer comigo, como se a virgindade dela se tivesse refeito, precisamente quando e porque eu a possuía. Confiança, orgulho, ternura, contentamento, um quebranto de cansaço e também um desejo reacendido só *de pensar nela e não de pensar no que fizera com ela*.<sup>226</sup> tudo isso eu sentia, me dava um andar leve, quase dançado, e era inteiramente novo. (SENA, 1984, p. 169).

Além da “sensação total de domínio”, Jorge, ao sentir o corpo de Mercedes durante o sexo, deleita-se também com a cumplicidade da entrega, com o “senti-la estremecer” junto a ele. A ideia de retorno à virgindade de Mercedes no ato de ser “possuída” por Jorge, mais que um indício de uma obsessão machista por uma ideia de pureza feminina, chama atenção para a percepção dessa experiência erótica como novidade renovadora, que rompe um lacre interno. Diferentemente do amante do conto seniano, Jorge consegue transitar fora da busca narcísica no gozo, tem seu desejo “reacendido só de pensar nela e não no que faria com ela”. A leveza advinda da reverberação dessa vivacidade erótica, o estado “quase dançado” do personagem, indica a intensidade e a simultaneidade de sensações às quais ele se refere, peculiaridade que distingue essa de outras vivências eróticas anteriores e posteriores. A sensação de novidade advém não da perda de uma virgindade (já que nenhum dos dois a tinha), não por ser o sexo, meramente, um tipo de experiência nunca antes vivida, mas se deve ao fato de que o corpo a percebeu de uma maneira mais intensa, no instante do ato e após, de uma maneira que a memória abstrata não atinge. A sensação de rejuvenescimento amoroso (um dos poderes do físico prodigioso) é um apontar para o futuro, o renovar da vida que promete a surpresa do acaso. Jorge continua a especificar o estatuto único do amor por Mercedes, ponto de vista semelhante à atração que Urraca declara ter pelo físico, um amor que opera uma mudança de paradigmas:

Eu já sentira, noutras ocasiões, um pouco disto ou daquilo; não sentira, porém, tudo e tão intensamente, sem recapitular, ainda que vagamente, na imaginação, o que se passara. E era o que agora eu não precisava fazer. Mesmo mais: era o que nem conseguia fazer, como se fosse parte de tamanha felicidade, que tudo mergulhasse e se diluísse em mim, na minha carne, no meu sangue, no fundo do meu desejo que, todavia, só de não poder recapitular palpitava docemente pelo corpo todo. Era como se, na vida, nós, de vez em quando, após uma experiência nova, descobríssemos que ainda crescíamos, que ainda não tínhamos deixado de ser crianças. E que havia,

---

<sup>225</sup> Grifo nosso.

<sup>226</sup> Grifo nosso.

dentro de nós, possibilidades infinitas de plenitude<sup>227</sup>. (...) Mas não era que deixássemos muitas vezes de ser crianças, não. Nem a uma experiência nova. Não tinha sido afinal uma experiência nova. Tinha sido, pelo contrário, a mesma experiência de sempre, *como*<sup>228</sup> nova. E nisso estava toda a diferença. Nisso estava que eu me sentisse tão plenamente um homem. E, se me parecia que deixara de ser uma criança, era porque, de cada vez que acontecia uma experiência destas, era como se um *novo grau de consciência e de sensação nos relegasse a uma memória distante e imprestável tudo o que, antes, igual experiência tivesse sido.*<sup>229</sup> Todavia, distante e imprestável, não por inútil, e sim por superada. Mesmo esta capacidade acrescida para eu analisar o que se passava em mim, tão lucidamente, era coisa nova. Apesar de ser, também, um entusiasmo cego que se com prazia em contemplar-se. (SENA, 1984, p. 169-170).

A irrupção erótico-reflexiva do personagem – a capacidade de analisar surgida dessa quebra de paradigmas (físicos e psíquicos) – desencadeia as viagens de Jorge por suas inquietudes, deixando-se fluir pela consciência, imerso a contestações e constatações suspensas, inconclusivas. À sensação de domínio sexual alheio, pois não podemos reduzir a ideia de posse amorosa na obra. Frequentemente, Jorge reflete sobre a autonomia de Mercedes, se a “obrigara” a lhe dar “o mesmo (menos) que já dera a outro” (SENA, 1984, p. 243). Ele cogita as hipóteses de ela ter cedido à sua insistência ou de ter transferido a ele um anseio de prazer que não obtivera quando transou com Almeida. Além, ele reflete sobre a reciprocidade dos desejos e conclui: “Se ela viera ter comigo, viera de livre vontade: eu não fora buscá-la, não a arrastara por um braço. Ou não a levava comigo da segunda vez” (SENA, 1984, p. 243). Conclui-se que a posse é mútua e consensual, reflexão que se desenrola por muitas páginas da prosa filosófica de Jorge de Sena. Os pensamentos dubitativos que visitam Jorge não são fortes o suficiente para fazer com que ele duvide do amor de Mercedes por ele. Todavia, apesar de se convencer, numa manobra discursiva, de sua relevância erótica para a amante, num recanto narcísico de sua interioridade, ele continua a se atormentar (oscilação própria de Eros) com possibilidades de motivações de Mercedes à entrega amorosa que não o tenha como centro de atração que a instigue:

O que se passara, por certo, havia sido que ela descobrira, ao ver-me, que nunca na verdade gostara muito do outro, ou não gostara tanto quanto supunha, ou que teria preferido que o primeiro tivesse sido eu e não ele. Mas cedera à minha exigência, quem sabe, porque o ver-me lhe despertara o desejo de relações íntimas de que se abstera depois de tê-las tido com ele, e de cuja lembrança o prazer frustrado se transformara na possibilidade de recebê-lo agora de quem não tinha sido senão indiretamente, na imaginação, um dos agentes virtuais do prazer que então não

---

<sup>227</sup> O corpo se ocupa tanto dessas sensações que mesmo necessidades vitais suas passam despercebidas: “Até a sensação de fome, que repentinamente comecei a sentir, e me fez lembrar que eu não comera praticamente nada o dia inteiro, se acrescentava à minha alegria (...). A fome, porém, insistia comigo. Sorrindo dela, entrei numa tasca para jantar. Sentado à mesa, e comendo e bebendo, verifiquei que tinha muito menos fome do que sentira. E encostei-me na cadeira, fumando, com os olhos perdidos na luz e nos vagos vultos que se movimentavam. (SENA, 1984, p. 170).

<sup>228</sup> Grifo do autor.

<sup>229</sup> Grifo nosso. Recordamos que esse processo é semelhante ao que ocorre com Urraca.

sentira. Eu não podia, porém, duvidar do amor dela por mim. Não podia. Tudo o que se passara entre nós nas duas tardes em que fora minha não se teria passado assim, se eu apenas fosse o instrumento de um desejo transferido, ou de uma viciosa aventura. (SENA, 1984, p. 243).

A aflição intermitente de Jorge por não ser o primeiro homem a penetrar falicamente o corpo de Mercedes atesta a obsessão masculina pelo desvirginamento, questão bastante explorada no romance. Esta, juntamente com a homossexualidade (explorada na prosa principalmente por meio dos personagens Rufininho e Rodrigues), é pontuada por Jorge de Sena (no verbete “Amor”) como importante alvo de esconjuro de Fernando Pessoa nos seus poemas ingleses “Ephitalamiun” e “Antinous”. Vemos em ação, de novo, o exorcista exegeta:

Um e outro dos poemas são profundamente exorcismos de duas tendências que se lhe revelaram no choque entre Inglaterra vitoriana (abalada pelo esteticismo) e Portugal pequeno-burguês, quando o poeta saía da adolescência: a homossexualidade e a obsessão do desvirgamento nupcial<sup>230</sup>. (SENA, 1992, p. 62).

Essas tendências não poderiam deixar de ser exorcismadas, em seu cunho cultural moralista, na obra seniana. Emaranhado por essa obsessão, Jorge-personagem reconstitui discursivamente a virgindade de Mercedes, ressaltando uma insurgência de pureza do despudor como a verdadeira ruptura desvirginante: “A Mercedes, todavia, eu tivera-a como se ela fosse virgem: a pureza, a timidez audaciosa, o dolorido carinho, com que se me entregara, haviam sido um como se que lhe refizera, nos meus braços, a virgindade” (SENA, 1984, p. 197). Trata-se da audácia pura e despudorada, como se vê na descrição do modo como ela procedera nessa entrega. No entanto, mesmo se colocando no lugar de proporcionador do prazer que rompe em Mercedes (e nele também) um paradigma erótico, tirando-lhes outra virgindade, ele continua a se perturbar com disputa erótica com Almeida, macho que foi aquele a romper o hímen de sua amada:

Esta [a virgindade], contudo, outro lha tirara. E, se, no amor dela por mim, ele fosse uma memória que assumia o meu rosto e, sobretudo, na memória da sua carne íntima, o meu sexo, nem por isso a minha memória podia ignorar, não que eu não tivesse sido o primeiro, mas que, nela e nas sensações do meu sexo, não houvera aquela resistência física que é preciso rasgar, mesmo quando a mulher se nos entrega, apaixonadamente, sem resistência alguma que não seja a suprema hesitação de que o grande amor é feito. (SENA, 1984, p. 197).

---

<sup>230</sup> Ainda no verbete, Sena reflete sobre esses poemas pessoais: “em 1918, e na versão retocada impressa novamente em 1921 de ‘Antinous’, publicara F. P., não como os heterônimos que ele em português era, mas em inglês, esse poema datado de 1915 (que o ‘Epithalamium’, datado de 1913, precedera para só aparecer conjuntamente com ele em 1921), e que é a mais intensa afirmação de erotismo composta por um poeta português, desde poesia clandestina dos séculos XVII e XVIII. O heterossexual ‘Epithalamium’ não atinge o brilho e sugestividade (aliás muito marcados dos requebros estilísticos do esteticismo britânico) do homossexual ‘Antinous’. Se não tivessem sido escritos em inglês, esses poemas, e em especial ‘Antinous’, não poderiam então, sem o prestígio que Pessoa tem hoje, ter sido impressos – e a sua reputação social (de que ele pouco se importaria, até ao ponto da discrição inglesa dos seus costumes) teria sofrido enormemente, uma vez que ele não era, socialmente, como foi o António Botto que ele defendeu, uma personalidade de extração popular que só teria a dignidade que o mundo das letras lhe reconhecesse.” (SENA, 1992, p. 61-62).

Não obstante essa insatisfação, o modo como Almeida a possuía, para Jorge, é restrito a essa barreira física (e ínfima) que é o hímen. O prazer trocado no sexo irrompe em Mercedes. A ideia de posse, aqui e em outros momentos, remete a uma entrega mais que física; diferente do que ocorre, segundo Jorge, entre Almeida e Mercedes, ele é especialmente único: “não se entregara assim a ele, mas numa tontura física ante o macho habituado a atrair e possuir, e, quem sabe, a desvirgar. E o que ele não tivera, *uma ciência instintiva de amar com respeito*<sup>231</sup>, ela encontrara em mim e procurara em mim, para castigo dele.” (Ibidem, p. 197). E, assim, discursivamente e consigo mesmo, Jorge se coloca, em disputa interna com outro macho, no lugar daquele que empenna o seu dom do outro na arte erótica.

O reformular dessas angústias multiplica os discursos amorosos do narrador, que reflete eticamente sobre sua investida na possibilidade da transa com Mercedes, pois, sabendo que ela já não era mais virgem, via assim uma abertura maior a que aceitasse a proposta: “Mas que respeito tivera eu, na minha exigência brutal que só podia ser filha de eu saber que ela fora de outro?” (Ibidem, p. 197).

A obsessão de Jorge pela virgindade também é direcionada a Maria<sup>232</sup>, a funcionária da casa dos tios na Figueira. Ele fantasia sobre o desvirginamento da jovem, sobre a simultaneidade da emergência de desejos distintos pelas duas mulheres. Desse modo, acaba não sobrepondo, nesse momento da narrativa, o desejo físico de uma sobre a atração pela outra:

recordando o meu amor, e o corpo da Mercedes que eu contemplara entregue sobre a cama, antes e depois, vi que precisamente isso é que fazia o meu amor mais fundo. Não era de violá-la que eu a tivera, mas de a reconquistar. E tudo o que de sangrentamente animal o amor tem procurava-me outra pessoa em que se reconhecesse, ao nível em que o meu amor pela Mercedes, e o meu desejo dela, não podiam nem quereriam estar. E isto me fez desejar ardentemente ambas. (Ibidem, p. 198).

Comparando essas atrações, Jorge tece considerações sobre a suposta virgindade de Maria e se pergunta se a hipótese de desvirginá-la não seria decorrente da sua “frustração animal e primária de não ter tido (...) a virgindade da Mercedes” (Ibidem, p. 198): “E que buscava eu na virgindade desejada da criada? Essa virgindade física que a Mercedes não tivera, e a violência física de que ‘o outro me despojara?’” (Ibidem, p. 197). Ele chega até mesmo a agredir Maria quando percebe que ela não era virgem (Ibidem, p. 228)<sup>233</sup>. Jorge

---

<sup>231</sup> Grifo nosso.

<sup>232</sup> Tio Justino chega a sugerir a Jorge que durma com a Maria para apaziguar sua inquietude de apaixonado. (SENA, 1984, p. 286).

<sup>233</sup> Episódio interessante é quando Jorge e Maria vão para o meio do mato enterrar o cachorro que fora morto por Rodrigues. Em meio ao fétido odor do cadáver, eles transam, com a condição prévia imposta por Maria de que

lamenta não ter tido a sensação bruta de rasgar (verbo que ele mesmo usa) literalmente a carne das amantes. Jorge não rompe hímen nenhum. Não possui nenhuma virgem<sup>234</sup> (evidentemente, emprega-se uma ironia profanadora na nomeação das mulheres, pois não só Maria é o nome da mãe do filho de Deus, mas Mercedes também é uma alcunha da Virgem Santa). Nesse percurso da consciência erótica, concluindo que o desvirginamento não necessariamente pressupõe a virgindade, Jorge põe em pauta a natureza plural do erotismo, suas vias múltiplas de experimentação:

todas as coisas do amor e da carne são ao mesmo tempo independentes umas das outras, e se completam umas às outras, sem que sequer seja preciso que as pessoas sejam as mesmas, nem nós as mesmas para elas. Mas são assim, quando a vida continua. Não podem sê-lo, quando a vida para. Que a Mercedes me desaparecesse, era uma dor excruciante só de ter-me ocorrido. E de que ela desaparecesse, não haveria outros braços que me consolassem<sup>235</sup>. (Ibidem, p. 199).

Vê-se que essa sensação de pertencimento de Mercedes se desenrola na narrativa de modo nada simplório. Jorge analisa suas inquietudes para tentar superá-las enquanto empecilhos à continuidade da entrega amorosa e procura dar-se ao amor sem deixar restringir o seu desejo, quer transgredir interditos. O mais pragmático deles é conseguir as condições necessárias para fazerem sexo. A solução é se encontrarem às ocultas, na casa de Ti Mariana, uma viúva que aluga quartos para a consumação de amores clandestinos. Esse espaço é palco de exorcismos eróticos do casal e de tanta gente. Em um dos encontros, Jorge vê Rufininho, personagem homossexual, sair do quarto em que ficaria com Mercedes e se sente incomodado, faz vias de que não iria ocupar aquele cômodo, ao que Ti Mariana repreende com veemência, defendendo Rufininho e se contrapondo ao pensamento corrente de

Jorge interrompesse o coito e gozasse na terra, para que ela fizesse uma simpatia: “Derrubei-a, e ela levantando as pernas, exibiu a nudez, e disse: – Cava aí agora, mas deita a semente fora.

Quando acabamos, e nos levantámos, ela, enquanto se sacudia e compunha, empurrou terra com o pé, para cima do que ficara derramado, e murmurou umas rezas. -O que foi? Porque fizeste isso?

Ela deu-me o braço com ternura animal: – Tem de ser. Senão a terra chupa-te, e nunca mais consegues senão assim. Deus castiga.

Ri-me, e disse: – Então castiga todos os rapazes, antes de eles terem mulher.

Ela ficou séria: – E castiga mesmo. (SENA, 1984, p. 379).

<sup>234</sup> A obsessão pela virgindade gera uma excitação, que, em certo momento, é entrecruzada pelo medo de engravidar uma das duas, e mais, o medo de que fosse necessário realizar uma interrupção forçada da gravidez e, por isso, Mercedes viesse a morrer.

<sup>235</sup> Os receios de que a morte lhe tirasse Mercedes o fazem pensar também na hipótese de perdê-la por outro motivo, desconsolo irresolúvel. Isso o faz diferenciar a natureza de sua atração pelas duas. O erotismo do coração opera uma continuidade mais internamente intensa e disruptiva: “Mas, se eu a perdesse, por qualquer razão que não a morte? Se ela, de súbito, se afastasse de mim e se tornasse inacessível? Que braços me consolariam disso? Poderia eu aceitar perdê-la? Continuaría de fato, tal como antes de tê-la possuído e de saber que a amava tanto, a possuí-la noutras? Que Maria, por mais bela que fosse, mais pura e mais refinada, ma substituiria? Sabendo eu que o rosto e o corpo da Mercedes existiam independentemente de mim, e não para mim, poderiam outros rostos e outros corpos ser momentaneamente ela? Nada, porém, podia afastar-me da Mercedes, agora que ela me pertencia. Nem eu devia pensar em nada senão em que a tivera, a tinha, a ia ter, a teria. A isso eu sacrificaria tudo e todos”. (SENA, 1984, p. 199).

associação entre homossexualidade e anormalidade. Rufininho é a figura que quebra as definições binárias de feminino e masculino<sup>236</sup>. Levando-se em conta as limitações vocabulares da época, é significativo que Sena alerte, também no ensaio-verbete para os equívocos morais que depreciam biológica e habitualmente as vivências e identidades não restritas à heterocisnorma:

Obviamente que esse princípio dual existe e domina a vida, e que se configura pelos órgãos sexuais primários e secundários. Mas, nas diversas culturas, e em fases da mesma civilização, os atributos de comportamento que especificamente definem a masculinidade e a feminilidade não foram, nem são, sempre idênticos. E, conseqüentemente, numerosos aspectos do comportamento social, como os estádios inter-sexuais ou a concepção de anormalidade conexas com eles ou com variados atos de conjugação sexual, dependem muito mais de circunstâncias civilizacionais e culturais do que de uma dualidade sexual básica cujos limites e situações podem ser variamente definidos. (SENA, 1992, p. 31).

A voz da viúva ecoa a voz de Jorge de Sena no que concerne à ética amorosa. Não só ela abre sua casa a tantos amantes – assim como o faz Sena com sua obra – como tem ensinamentos a transmitir (tal qual, na novela, Dona Urraca) e dá uma lição de moral (no melhor sentido, no sentido exorcístico) no protagonista, demonstrando um senso de justiça e liberdade que dignifica os amores clandestinos que abriga sob seu teto:

Ocupar os dois quartos não pode ser, o senhor desculpe, mas não pode. Não é só o senhor com a sua menina, quem eu tenho para essa hora. Não viu uma senhora à espera na cozinha? Se ele chegar primeiro que a sua menina, vão para o quarto do fundo, não é? E então o senhor tem de ficar aqui. Se o senhor tivesse chegado mais tarde, ficava aqui, não ficava? Viu sair os rapazes, não é? – remirou-se no quarto, com as mãos cruzadas sobre o estômago: – Mas um é o meu melhor freguês, um bom menino que já me tem valido em muitas aflições, e ele não traz aqui senão pessoas decentes, de categoria, por que é muito respeitador da minha casa. Também ele sabe que se cá trouxesse rapaziada da rua, eu nunca mais lhe abria a porta. Isto, fique o senhor sabendo, é uma casa de respeito. Não julgue que é toda a mulher da vida que aqui põe os pés. Só as de juízo, as que são decentes. E o que as pessoas fazem ou não fazem das portas de um quarto para dentro, uma vez que sejam pessoas decentes, ninguém tem nada com isso. A minha casa é limpa, e essas coisas não se pegam. O meu marido que Deus tenha à sua santa guarda e – benzeu-se – era o que sempre me dizia, que essas coisas não se pegam. E é verdade, não é? E depois o senhor vem aqui por não ter outro lugar onde estar à vontade com a sua menina, pois, se tivesse, não vinha. E o que acontece com o senhor é o que acontece com os outros. Todos cá vêm, porque é uma casa séria e segura, e porque precisam da minha boa vontade. E eu preciso de ganhar a minha vida, com o que o meu santo marido me deixou e é esta casa. E é uma dor de alma não ajudar aqueles que precisam. O senhor quer, só porque fica a pensar na vida alheia, que eu feche a minha porta àqueles que mais precisam de mim e que são os que mais me ajudam a viver? Sim, senhor, os rapazes estiveram aqui neste quarto, e é sempre para este quarto que o menino Rufininho vem. Se o senhor não quer servir-se da mesma cama, porque acha que essas coisas se pegam, vá lá para dentro. Mas não empate a vida dos outros. (SENA, 1984, p. 203-204).

---

<sup>236</sup> Numa carta a José Régio, Sena conta das reuniões que aconteciam em Ipanema, na casa de Aníbal Machado e comenta, sem denotar preconceito, mas curiosidade: “não conseguimos decifrar o sexo de uma figura muito requestada por ambos os sexos, que lá estava a um canto” (RÉGIO; SENA, 1986, p. 161).

A viúva libertária deixa bem claro que a relação de Jorge e Mercedes está no mesmo patamar moral das de Rufinho com seus parceiros sexuais, todos homens dignos. Ti Mariana não admite desrespeito à gente “decente” que se vale de seu teto, de seus leitos, como templo para a sacralização clandestina e genuína de seus amores. O crítico António Manuel Ferreira ressalta, recobrando a noção de poética do testemunho de Jorge de Sena, que existem limitações nas suas figurações eróticas, como é o caso da reprodução de estereótipos de pessoas homossexuais:

Com efeito, o pensamento livre e complexo do escritor, bem como a sua concepção do amor como força basilar do concerto desejado do mundo, conduzem-no à necessidade ético-estética de expandir o campo da representação erótica, de modo a poder contemplar a diversidade sexual inerente ao ser humano. (...) Sena constrói na sua obra – lírica, narrativa e ensaística – uma representação da sexualidade que pretende, aparentemente, ultrapassar os limites definidores da sua experiência individual. (FERREIRA, 2012, p. 149).

Vários questionamentos emergem. Quais são os limites ultrapassados? Quais não são? Quais os limites contextuais de linguagem? É verdade que Jorge de Sena, dentro de sua concepção ética da liberdade humana, não tem objeções contra manifestações afetivas e práticas sexuais diferentes das suas, como ele claramente manifesta. Assim, pode-se aferir que, mesmo que não ultrapasse os limites que circunscrevem a experiência erótica, representando estereótipos engendrados por normatizações moralizantes, Sena explora esses limites como testemunhos estéticos da tentativa de ultrapassá-los, ou mesmo da limitação de fazê-lo. Outra questão se põe: qual é o envolvimento das vivências reais do corpo na economia dos desejos e dos prazeres, nas potências imaginativas individuais que se empenham em cada texto escrito para ultrapassar esse limite? Tal pergunta (assim como outras) não precisa ser respondida em termos gerais ou genéricos, mas seus desdobramentos e as formas como reflete na estética seniana podem e devem ser explorados, como o fazem Ferreira e outros críticos a respeito do homoerotismo na obra *Sinais de Fogo*.

A sexualidade de Rodrigues é instigante, por exemplo, pois o personagem não se enquadra no estereótipo do homem *gay* afeminado, é bissexual, se relaciona com a tia-avó de Jorge e também com Rufinho. Outro episódio interessante é quando Jorge e Luís, voltando da Figueira para Porto, contratam uma prostituta para dividirem. Durante esse *ménage* pago, Jorge (que inclusive, aqui, tem dificuldades de ereção) sente incômodo ao perceber que Luís queria gozar dentro da mulher depois que ele gozasse, sentia tesão na ideia do encontro dos espermas. Posteriormente, percebendo o desconforto do amigo, o jovem Luís (que tem o protagonista como exemplo a seguir) explica qual era seu fetiche e, para provar a Jorge que não sentia atração por ele, pede, nu, um abraço, o qual o protagonista acaba aceitando depois

de ouvir os argumentos. Do abraço entre os dois machos não decorre uma ereção, prova, então, da sua “masculinidade”. Essas reflexões são profícuas e poderiam render muitas outras incursões críticas interessantes. Mas, na presente tese, como a atenção fulcral do romance é voltada às inquietações envolventes de Jorge (sobretudo, pela relação entre o protagonista e Mercedes, dadas as sensações que reverberam na memória do prazer, o desassossego a que se vê levado o corpo e o fluxo de pensamentos), é a ela que damos mais relevo, aos discursos amorosos que derivam da carnalidade erótica e da negatividade de Eros, em que o “eu” é colocado em jogo.

A clandestinidade do caso com Mercedes, como Jorge mesmo o percebe, não diminui seu amor pela amante e não faz com que deixe de respeitá-la. Sobre o caráter escuso desse envolvimento, outro episódio que causa desconforto nele é quando precisa se esconder para não serem vistos pelo noivo de Mercedes; ele lamenta o amor entre os dois não superar essa barreira exterior e ser levado a ter como subterfúgio, além do caráter socialmente escuso, o engano como estratégia de sobrevivência. Não obstante a humilhação sentida por terem que dissimular para poderem estar juntos, o amor não se enfraquece, mesmo sendo “um amor que se constrói da sujeição de enganar-se a si próprio. Eu não a amava menos, nem a desejava menos: pelo contrário, queria-a mais do que nunca” (SENA, 1984, p. 244). No entanto, por vezes, esse amor é sentido como “uma catástrofe”, toda a circunstância socialmente constritora gera sofrimentos que devem ser ultrapassados, o que os leva também a romper internamente os interditos, possibilitando a consumação amorosa:

nos tínhamos ferido em profundezas onde mesmo a vibração da *posse física*<sup>237</sup> não chega, por mais total que seja, a menos que não haja, nesses canais distantes da memória, as marcas de uma ofensa, em que o amor se debate e agita, prisioneiro de arestas que o rasgam e que ele ignora para sobreviver-se a si mesmo. Para resistir. Para aceitar-se como amor. (Ibidem, p. 244).

O adjetivo “física” é relevante na acentuação da carnalidade erótica. Jorge sentia a necessidade de que assim fosse seu amor e de Mercedes: “forte, puro, absorto, e ao mesmo tempo uma entrega, sem reservas, do mais fundo de nós mesmos” (Ibidem, p. 205). O personagem-narrador põe em relevo o ato de amar, que transforma o desejo e a posse. Em termos bataillianos, ele tenta distinguir a conjunção do erotismo dos corpos e do erotismo do coração e pontua essa sensação de continuidade e seu caráter de incomunicabilidade, dada a profundidade desse amor para além da “vibração da posse física”.

Que nós desejássemos e possuíssemos era uma coisa que poderíamos fazer em qualquer parte. E eu desejava-a tanto! Mas que nos amássemos no desejo e na posse era muito diferente: e era como se, à minha volta, tudo tivesse um ar de hostilidade,

---

<sup>237</sup> Grifo nosso.

por o meu amor exigir de tudo um mais que não podia ser dado, e também um ar de sorna cumplicidade, por o nosso amor ter de aceitá-la para cumprir-se. O pesadelo que eram maravilhosamente estes dias não tardaria em passar. Nada me impediria de ter a Mercedes publicamente, casando com ela, acontecesse o que acontecesse. E senti uma dor finíssima: o que havia de forçadamente e mesmo miseravelmente clandestino no nosso amor era como que a condição da sua mesma pureza, da sua mesma integridade, da sua mesma grandeza. Que ele fosse escandalosamente público ou calmamente legalizado (e que condições verdadeiras tínhamos nós para qualquer das duas soluções?...), eis o que lhe retirava, não um fascínio de aventura secreta, que eu achava indigno que sentisse, mas o *carácter de coisa só nossa*<sup>238</sup>, não repartida, a bem ou a mal, por mais ninguém. A própria degradação profissional daquela velha e daquela casa, entre hostis e cúmplices, era uma garantia dessa solidão a dois, que tinha sido o nosso primeiro encontro ali e que seria o espírito mais íntimo do nosso amor. *Nenhum de nós jamais diria ao outro o quanto o outro havia surgido como algo que nos completa o que já se tem, ou como alguém que se rouba expressamente até ao que julgamos contrariamente pensar e sentir*<sup>239</sup>. (Ibidem, p. 205).

Esses encontros furtivos são pesadelos maravilhosos, a clandestinidade do amor convive com sua integridade, e a aventura faz dele peculiar e acrescenta-lhe intensidade. O espaço da casa de Ti Mariana é o que lhes assegura “essa solidão a dois”, “o espírito mais íntimo” desse amor. Logo, a ideia de pureza amorosa é senianamente exorcizada, pois incorpora como condição o impudor dos corpos. Eles se escondem das demais pessoas, contudo nem Mercedes nem Jorge se escondem um do outro; diferentemente do que ele já vivera com outras mulheres, o seu olhar de amante não embarreira a nudez da moça (o que chega a chocá-lo), a qual age com a naturalidade libertadora necessária à amplidão do que o amor, em sua manifestação física, possa de fato ser, liberto dos interditos que travam os gestos e o gozo:

O amor verdadeiro, desesperadamente verdadeiro, era (...) de um impudor para que nenhuma experiência nos prepara. A indiferença funda pelas pessoas envolvidas torna inocente a maior orgia. E o mínimo gesto de abandono amante choca quem nunca amou como eu amava. Não, não era de já ter sido possuída que a Mercedes me exibira a sua nudez, descuidadamente, com um impudor que outras não teriam tido, e que as faria encobrir, após o amor, em discreção maior, as suas partes mais íntimas. Porque me amava puramente, e porque se me dera, tudo, mesmo a carne mais secreta, era natural aos nossos olhos. Nem eu me ocultara dela, como de outras fizera, que se me entregavam como que fingindo não saberem com que as penetrara ou com que as sujava sem as penetrar. Mas, se ela fora tão natural comigo, por puro amor de mim, também era porque o meu amor e a minha posse física tinham, por outrem, sido despojados de quanto imaginado mistério, e terror, e receio de não ter prazer nem de o dar, existe numa mulher que nunca se entregou. E, se eu andara ante ela como andara, sem o ostensivo exibicionista do deboche, nem o falso respeito da saciedade a dois, era também porque ela, com o seu à-vontade, se me chocara, me libertara do temor oculto de não ter estado à altura do que ela esperava de mim, *não em sonhos do que o amor físico seja, mas na realidade do que ele pode ser*<sup>240</sup>. Sorri comigo mesmo, cinicamente, de quanto eu devia ao idiota do Almeida que primeiro a possuía, precisamente para, assim e por isso, a perder. (Ibidem, p. 205-206).

---

<sup>238</sup> Grifo nosso.

<sup>239</sup> Grifo nosso.

<sup>240</sup> Grifo nosso.

Vê-se que a exclusividade desse amor se deve mais ao seu caráter especial e não a um sentido restritivo. A verdadeira pureza se manifesta por meio do impudor, e, nesse sentido, vantagem da não virgindade de Mercedes seria, de acordo com Jorge, a maior desinibição física. Jorge atesta, em seu deslumbre amoroso, a liberdade sexual de Mercedes, a livre fruição do corpo empenhado na arte erótica. Não seria “carne mais secreta” a que ele remete o cu de Mercedes? Sena toca sutilmente aqui no prazer anal<sup>241</sup> feminino, tabu ainda não suficientemente penetrado na sociedade atualmente.

Misturado às irrupções do prazer do sexo, o devaneio de se casar com Mercedes acaba se esvaindo discursivamente (Tio Justino, inclusive, aconselha Jorge a não se casar, a fugir da paixão<sup>242</sup>). Retomando os termos de “Em louvor à promiscuidade”, o impudor do “físico amor” é o que faz da conexão de Mercedes e Jorge “amor-amor”, “amor verdadeiro”. A experiência sexual deles conjuga os erotismos dos corpos e dos corações. Muitas vezes, por isso, a ideia de posse se refere à concomitância do ato sexual mesmo com a interioridade amorosa numa relação de dissolução no outro dentro de si e de si dentro do outro:

Compreendi que o que de nós seja anterior é sempre como uma sordidez alheia, uma espécie de devastação e de lixo, que nós próprios fazemos existindo, e que nos fazem os outros, os que nos antecederam, e podemos ser nós mesmos. (...) Apertando a Mercedes contra mim, novamente nos espojando nus sobre a cama, o nosso amor tinha todavia um ar de brincadeira gratuita, uma agitação de exuberância vital, como a de crianças rebolando na areia da praia. Não só na vida, como na cama, havíamos abolido qualquer pudor mútuo, aquele último resto de reserva, que as mãos, as bocas, e os sexos, ainda mantêm na convenção adulta de serem partes distintas. E por isso éramos crianças brincando no seu próprio esterco, sem deixarmos de ser o que nem crianças no esterco são. (Ibidem, p. 341).

O despudor desponta na analogia com o universo infantil, tamanha a exuberância do desprendimento corporal que renova os amantes. Sem reservas, os corpos interagem. Ressaltam-se, a seguir, o olfato, o tato, o paladar. A concretização da abertura física desse despudor toca sem nojo ou desdouro tudo que do corpo venha:

---

<sup>241</sup> Maggie Nelson salienta os melindres ao se tocar no assunto e as tentativas de ir direto ao ponto: “Sou totalmente a favor de garotas terem autonomia para rejeitar práticas sexuais de que não gostam, e sabe Deus muito bem quantos rapazes hétero adoram meter em qualquer buraco, até os que machucam. Mas temo que essas expressões apenas enfatizem a ‘ausência constante de um discurso do erotismo anal feminino [...], o fato banal de desde a época clássica, que, não há no Ocidente um discurso sólido e significativo que dê ao erotismo anal das mulheres alguma importância. Qualquer importância’.

Sedgwick fez de tudo para colocar o erotismo anal das mulheres no mapa (...). Mas embora Sedgwick (e Fraiman) quisesse abrir espaço para que o erotismo anal tivesse importância, isso não é o mesmo que investigar como ele é. Até a ex-bailarina Toni Bentley, que se esforçou ao máximo para se tornar “a” especialista em sexo anal em sua autobiografia *A entrega*, não consegue escrever uma única frase sobre o assunto sem obscurecê-lo com metáforas, trocadilhos ruins ou aspirações espirituais. E Fraiman enaltece o ânus da mulher principalmente por aquilo que ele não é: a vagina (presumivelmente uma causa perdida, para o sodomita)” (NELSON, 2017, p. 94).

Outro texto interessante a respeito é “O cu é o erotismo do ânus”, de Abhiyana. (In: AMBRA, 2022, p. 33-42).

<sup>242</sup> Ver: SENA, 1984, p. 226; 325; 356; 358.

O nosso próprio cheiro de todas as secreções que as mãos e a boca e o nariz tocavam, cheiro que lambíamos esquecidos de todas as repugnâncias, mas sem a audaciosa loucura com que, à tarde, havíamos rompido as últimas barreiras, esse cheiro pairava confundido. E era isso o que lhe retirava toda a repugnância: só é repugnante o que seja de cada um enquanto “um”. E nós não éramos sequer como crianças que descobrem pasmadamente a existência de outras crianças: éramos crianças um no outro, penetrando-nos mais longe do que nunca a vida, se vivida *no encontro dos seres mas não do que nos seres penetra os outros*<sup>243</sup>, permite a crianças ou adultos. Não era, por isso, o cheiro cálido de nós o que mais nos excitava, nos fazia desesperar de as línguas não serem suficientemente longas para beijar. O que nos tornava transbordantes era a *segurança tranquila e ansiosa de nos possuímos sem nos possuímos, de a posse ser menos uma conquista que uma entrega, menos (p.340) um avanço em que extensão do corpo é limitada pelas suas fronteiras de carne, do que um recuo de nós próprios na anulação de impormos a outrem os nossos limites físicos.* (Ibidem, p. 341).

Enquanto em dois, intensifica-se a sensação de amplitude. A contiguidade amorosa é uma sensação. Seria o amor, nesse sentido, nas palavras de Bernardo Soares, semi-heterônimo pessoano autor do *Livro do Desassossego*, uma ilusão carnal?

O amor é a mais carnal das ilusões. Amar é possuir, escuta. E o que possui quem ama? O corpo? Para o possuir seria preciso tornar nossa a sua matéria, comê-lo, incluí-lo em nós... E essa impossibilidade seria temporária, porque o nosso próprio corpo passa e se transforma, porque nós não possuímos o nosso corpo (possuímos apenas a nossa sensação dele), e porque, uma vez possuído esse corpo amado, tornar-se-ia nosso, deixaria de ser outro, e o amor, por isso, com o desaparecimento do outro ente, desapareceria... (PESSOA, 1999, p. 329).

A abstração de Eros é real quando se transmuta na carne. A entrega ao desejo dos corpos amantes permite que eles se confundam, ultrapassando a descontinuidade dos seres, rompendo “as últimas barreiras”, promovendo esse “encontro” súpero e interino. A intensidade da fisicalidade da interação erótica entre eles funde os corpos ao ponto do gozo não censurado de tudo que advenha do corpo, não mais alheio, mas fusionado. O caráter de entrega erótica revela essa mutualidade, a posse que toma um não detém o outro, mas goza dele e se lhe dá ao gozo. Uma ocupação fluida e mútua, alegre e aflitiva.

Essa proximidade entre as ideias de posse e continuidade pode ser percebida em outras passagens do texto, até mesmo uma continuidade com algo maior que os próprios corpos envolvidos. A paixão estende a sensação de contiguidade ao reconhecimento de uma identificação multiplicada, implosiva da relação sujeito-objeto. A busca por imagens anula o amor apaixonado na medida em que mina a entrega-alteridade:

A paixão, descobri, era isto: ao mesmo tempo, um desejo ansioso e total de posse exclusiva, e um reconhecimento, entre desesperado e feliz, de todos se identificarem conosco. No momento em que, pela paixão, nos sentíamos mais nós mesmos, era quando todos os outros eram nós mesmos em nós. Mas, se assim acontecia, se, no conhecimento absoluto de nós mesmos pela paixão, nos identificávamos afinal muito menos com o objeto dela que com todos os outros seres que, nesse objeto, participavam da sua realidade e mesmo a constituíam, a paixão destruíam-se a si

---

<sup>243</sup> Grifo nosso.

própria, ou nós próprios nos destruíamos, e aos outros, nela. Senti uma espécie de vertigem<sup>244</sup>. E logo percebi que nós mesmos inventávamos a paixão. A Mercedes tornava-se, na minha vida, uma “mulher fatal”. Mas quem a criara assim, e à fatalidade que inundava e manchava tudo, havia sido eu mesmo. Se eu a perdesse, procurá-la-ia em todas as mulheres; se a ganhasse de vez, perdê-la-ia dentro de mim. Quando eu correspondera à imagem de mim que ela aceitara noutros, e lhe impusera, em troca, mais ou menos que a minha pessoa, o meu corpo, eu abdicara de tê-la como pessoa, porque ela não podia ser uma pessoa dentro de uma imagem, do mesmo modo que eu não podia possuir a minha própria imagem. Mas quem não seria, no amor dos outros, todas as imagens de pessoas com que elas tinham sonhado? Quem era si mesmo nas imagens dos outros? Não era, afinal, a mulher ideal ou o homem ideal o que procurávamos nos outros; mas nós mesmos nos idealizávamos, éramos idealizados com a imaginada realidade dos que, se sonhados, não haviam sido possuídos, ou que, se possuídos, não tinham sido sonhados. Esta idealização não tinha nada que ver com pureza, com inocência, com gratuidade. Era, pelo contrário, uma soma, uma acumulação, uma confusa mistura de toda a sordidez que não nos atrevíamos a sonhar nos outros ou pelos outros, e em nós mesmos com eles, até ao instante em que, num abraço, num beijo, num olhar, *numa posse mesmo distraída, nos transformávamos ou éramos transformados no que nem sequer tínhamos pessoalmente chegado a ser na imaginação da pessoa a quem nos entregávamos*. Porque éramos então uma série de momentos alheios, de experiências alheias, a que nos acrescentávamos, *rendidos, para sermos nós mesmos em outrem*<sup>245</sup>. (SENA, 1984, p. 241).

A perda objetiva do sujeito acontece ao passo que ocorre uma identificação com o objeto perdido: “no erotismo: EU me perco. Sem dúvida, não se trata de uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar dela” (BATAILLE, 2014, p. 55). Sena, por meio de Jorge-personagem, coloca o discurso em primeira pessoa, o “eu” a discorrer internamente sobre a complexidade das experiências eróticas, a deixar fluir figuras discursivo-amorosas reconhecíveis, numa conversa infinita. Para Byung-Chun Han, a perda implicada pelo desequilíbrio constitutivo do erótico amplia a diversidade de perspectivas do sujeito, carregando-o para fora de si mesmo em direção ao outro (pela autonomia do erotismo do coração), numa vulnerabilidade inerente e fortificadora que

possibilita uma experiência do outro em sua alteridade, que o resgata de seu inferno narcisista. Ele dá curso a uma denegação espontânea do si mesmo, um esvaziamento voluntário do si mesmo. Um sujeito do amor é tomado por um tornar-se-fraco todo próprio, que vem acompanhado ao mesmo tempo por um sentimento de fortaleza. *Mas esse sentimento não é o desempenho próprio de si mesmo, mas o dom do outro*<sup>246</sup>. No inferno do igual, a chegada do outro atópico pode tomar uma forma apocalíptica. Aliás, hoje, só um apocalipse nos poderá libertar – sim, redimir – de um inferno do igual em direção ao outro. (HAN, 2017, p. 11).

---

<sup>244</sup> Essa vertigem é explorada pelo semi-heteônimo pessoano Bernardo Soares, num fragmento do *Livro do Desassossego* intitulado “O Rio da Posse”: “O amor quer possuir, quer tornar seu o que tem de ficar fora para ele saber que só torna seu e não é. Amar é entregar-se. Quanto maior a entrega, maior o amor. Mas a entrega total entrega também a consciência do outro. O amor maior é por isso a morte, ou o esquecimento, ou a renúncia — os amores todos que são os absurdos do amor” (PESSOA, 1999, p. 468).

<sup>245</sup> Grifo nosso.

<sup>246</sup> Grifo nosso.

Dessa forma, a interação erótica entre os dois vai além de uma ideia de dominação; pressupõe uma coexperimentação, a qual é perceptível pelos sentidos dos amantes. Mesmo as dissimulações necessárias à consumação da conjunção sexual, por se configurar uma traição ao acordo de noivado com Almeida, são parte constituinte da pureza, da autonomia expansiva de Eros. O amor puro, o amor verdadeiro, é aquele que furtivamente escapa das amarras colonizadoras de afeto e subversivamente eleva, na fluidez dos corpos, a pureza natural do gozo:

*Ela tinha sido minha efectivamente. Minha a um ponto em que a posse era mútua; e, se eu, penetrando-a e abraçando-a e cobrindo-a com o meu corpo, segurara com o meu peso e a minha força aquele corpo em que estava, ela correspondendo ao meu abraço e recebendo em si a minha carne, envolvera-me nela mesma por completo. Quando se diz que os amantes se enlaçam, é isto o que a frase significa: uma penetração que é um envolvimento recíproco, um laço que havíamos amarrado com a nossa própria carne, e não em que um amarrava o outro, mas com que nos tínhamos amarrado um no outro. (SENA, 1984, p. 243).*

A reciprocidade entre os sujeitos-corpos é conflituosa, é uma amarra deleitosa. Byung-Chul Han afirma que “a absolutização do poder aniquila justamente o outro. A relação bem-sucedida com o outro se expressa como uma espécie de fracasso. É só através do não-poder-poder que surge o outro” (HAN, 2017, p. 28). Complementando o raciocínio, ele cita Levinas a respeito da noção de posse, valorizando a experiência da negatividade erótica como ruptura narcísica do sujeito, a saída de si promovida pela força de Eros:

*Pode-se caracterizar essa relação do eros com o outro como um frustrar? Mais uma vez: quando nos apropriamos da terminologia das descrições usuais, quando se quer caracterizar o erótico pelo apreender', pelo possuir' ou pelo 'reconhecer. No eros não há nada disso ou há o fracasso de tudo isso. Se fosse possível possuir, apreender e reconhecer o outro, o outro não seria o outro. Possuir, reconhecer e apreender são sinônimos de poder. (LEVINAS apud HAN, 2017, p. 28).*

Percebemos que a posse enquanto a execução de um poder de uso do outro é problematizada. A relevância, contudo, é o poder autônomo de Eros, que se mostra pelo emaranhamento entre as sensações eróticas e o pensamento, nítido na junção entre sexo e cabeça no seguinte excerto do romance seniano, em que Jorge se perturba com a sensação de perda da amada:

*Parei, sentindo novamente a dor aguda, no fundo da cabeça, e no fundo do sexo que havia na minha cabeça. Eu tivera a Mercedes e perdera-a. Mas perdera-a por tê-la tido, ou tivera-a porque, já antes, ela estava perdida para mim? Pensara eu, alguma vez, e autenticamente, em casar com ela? Desejava possuí-la por amor e por sentir o seu amor por mim, ou porque a vira, com todos os preconceitos do mundo em que vivia, como acessível? E ela, entregando-se-me, amara-me de fato, ou quisera destruir em si mesma o próprio amor que me tinha e não sabia que tinha? Ou sabia? Ou era ela capaz de amar dois homens ao mesmo tempo, por amar muito os dois, mas não amá-los da mesma maneira? (SENA, 1984, p. 253).*

Esse desassossego o faz reavaliar não só as possibilidades do amor, mas também a relação entre causa e consequência das provações e comprovações amorosas, suspende a

lógica dialética para colocar uma convivência de múltiplas experiências eróticas que dispõem o sujeito diante de outros de si (não abstratamente, mas a partir de uma confluência com as circunstâncias da realidade exterior). Vemos que as figuras do discurso amoroso de Jorge são não apenas referentes à sua experiência pessoal, mas correlacionáveis e reconhecíveis dentro da vasta experimentação humana no universo de Eros:

E foi então que compreendi, ou desconfiei de que estava compreendendo uma coisa terrível: nós vivemos, sem nos darmos conta até uma hora decisiva (que talvez nós mesmos provocamos *para saber*), em diversas Figueiras pequeninas. Um latente no fundo do ser, outras evidentes (e, para quem não tem ainda experiência da vida, as evidentes são apenas uma única, bem simples e restrita). Em cada uma delas é possível amar-se uma pessoa, por razões próprias desse pequeno mundo. É mesmo possível entregarmo-nos totalmente a essa pessoa. Mas, de repente, mudamos de mundo pequenino. E, nesse outro, podemos novamente entregar-nos a outra pessoa, com a mesma ou com maior paixão. Mas os dois pequeninos mundos, em nós e fora de nós, sendo diversos, coexistem no espaço e no tempo, embora como conjuntos diferentes. E, sem deixarem de ser diferentes, coincidem de súbito, ou as pessoas, neles e em nós, trocam de mundo repentinamente, porque a contiguidade excessiva, que lhes demos, lhes permite (ou impele) o salto. No instante em que isto acontece (e às vezes quando se revelam outros pequenos mundos em que vivíamos sem saber, ou sem ter disso uma consciência clara), a fidelidade a um mundo é traição no outro, ou é-o até no próprio mundo a que se refere, porque a causa ou pessoa ou objeto, por quem a traição se configura, precisamente saltou de um mundo para outro, e veio para aquele em que seria fidelidade, se este mundo a que veio fosse o outro a que pertencia. Quando isto acontece, já tínhamos perdido o que conquistamos, e só conquistamos o que já tínhamos perdido. (SENA, 1984, p. 253).

Jorge compreende a inevitabilidade da negatividade de Eros. Aceita o trânsito entre universos, mundos que, mesmo contrapostos, coexistem. Ele vai além dessas considerações e se questiona se tais perdas e angústias desconfigurariam a genuinidade de seu amor por Mercedes:

Que sentido podia ter então o amor? Não amava eu a Mercedes? Ou não a tinha amado? Ou ia só amá-la medonhamente agora? Amava-a sim, amava-a muito, nunca amara ninguém assim, e nunca mais amaria ninguém do mesmo modo ou tanto como a amara tão rápida mas tão intensamente naqueles escassos dias. Só que o amor era algo que não tinha afinal que ver com tudo aquilo que eu compreendia ou supunha ter compreendido, ou temia mesmo compreender efetivamente. Ou tinha, na medida em que procurava ser, em nós, *a negação daquela mobilidade total em que tudo se desfazia e recompunha. O amor era, em nós, a tentativa desesperada para eliminar das possibilidades os outros mundos coexistentes àquele em que momentaneamente desejássemos ficar*<sup>247</sup>. E só podia ser, no fim de contas, uma espécie de grilheta, chumbada aos pés, com que nos amarrávamos a um mundo que desaparecia (e para perpetuá-lo), sem conseguirmos detê-lo, e apenas conseguindo atrasar a nossa passagem de um mundo para outro a que esse amor não pertencia, e conseguindo perturbar, nesse outro, a ordem dele e a paz que essa ordem nos daria. *Não era que nós não possuíssemos totalmente uma pessoa, e que ela se nos não entregasse totalmente. A totalidade é que se referia só ao mundo em que se localizava, e noutro era incompleta ou não tinha sentido*<sup>248</sup>. Nenhum mundo, porém, desses pequeninos mundos latentes ou evidentes, que coexistiam em nós, era o que se dizia a nossa consciência ou o nosso ser. Todos eles eram feitos de várias consciências e de vários seres. E a nossa consciência possível de seres viventes

<sup>247</sup> Grifo nosso.

<sup>248</sup> Grifo nosso.

fazia-se, e flutuamente, de pequenas porções desses conjuntos que éramos. (Ibidem, p. 253).

O amor, dentro de cada ser que ama, é uma disputa de mundos possíveis, um ensejo fusional que pode se concretizar variadamente. Nesse fluxo existencial-amoroso da consciência de Jorge, é feita uma comparação do amor com a “paixão política” (a qual, como vimos, marca irreversivelmente a vida de Jorge de Sena). Ambas as experiências, a erótica e a política, visam a uma continuidade que ultrapassa o sujeito como ser restrito em si mesmo:

O amor, como a paixão política, como até a indiferença, ou a malignidade, eram a tentativa para *fundir consciências sem sair delas; e por isso persistiam para além da morte que os feria*,<sup>249</sup> de cada vez que, mudados nós de pequeno mundo, todas as razões de ser se haviam perdido em relação aos termos originais. Eu poderia ter a Mercedes outra vez. Poderia querer tê-la. Poderia amá-la cada vez mais. Ela poderia desejar-me como não desejara ninguém. Poderia querer entregar-se-me totalmente. Poderia amar-me sempre mais, mesmo amando, noutra lugar das coisas e da consciência, outra pessoa. A nossa união poderia ser mais íntima, mais completa e mais profunda do que jamais tinha sido. (Ibidem, p. 254).

Mesmo perquirindo sua experiência interior e expandindo suas perspectivas amorosas, Jorge demonstra imaturidade no diálogo com Mercedes, que, por outro lado, procura encarar as angústias e se comunicar. Jorge, enciumado, questiona o nível da entrega da amante, que lhe declara não uma fidelidade que passa pela exclusividade, mas pela sensação de irreversibilidade do amor por Jorge. O orgulho o faz não escutá-la objetivamente. O tom sarcástico das respostas denota a irritação adolescente (mais uma característica da insegurança do macho trabalhada também no conto “Os amantes”) que lhe faz até mesmo cogitar, sem seriedade, o rompimento com a moça. Vejamos o que ela responde ao questionamento sobre a disposição de entrega a Jorge e o desdobramento do diálogo (que nos recorda as sábias declarações de Urraca ao físico):

– Mas podes ter, sempre que quiseres.  
 – Nos intervalos de outros?  
 Olhou-me desafiadoramente: – Não. Precisamente porque te amo, os outros nos teus intervalos.  
 – E dirás a todos a mesma coisa?  
 – Se me abandonares, sim. Porque hei-de precisar deles, para não me esquecer de ti. Mas não quer dizer que seja verdade, e sim que não suporto a vida sem ti, e que pensar em ti não me basta. Depois de ter sido tua como fui, uma pessoa não pode parar mais de ser possuída.  
 – Foi o que já aconteceu comigo. É a explicação que deste ao outro?  
 – Fazes tudo para me ferir, e não consegues senão ferir-te a ti mesmo. Eu não tinha, sobre isso, explicações a dar-lhe. E são explicações que só darei, falando a verdade, a ti. Sabes perfeitamente que é assim. Ou que res que tudo seja nada?  
 – Quero que tudo seja nada.  
 – É o fim?  
 – Talvez seja o princípio.  
 Estávamos parados à porta do capitão Macedo. E ela pediu: – Dás-me um beijo?  
 (Ibidem, p. 258).

---

<sup>249</sup> Grifo nosso.

O beijo acontece. O esvanecer do vislumbre de ininterrupção desse amor, como ocorre com a personagem feminina do conto, escancara a descontinuidade dos seres, contra a qual os personagens se lançam, superando barreiras internas e externas.

Era o que eu desejava: beijá-la assim, sem razões nem consequências, para sempre. Mas um beijo não dura sempre, como a posse não dura sempre, mesmo que fiquemos dentro e sobre o corpo possuído. Foi o que ela pensou, porque disse, de olhos fitos nos meus, quando os nossos lábios se afastaram: – Eu queria era ficar assim, para sempre. Assim nos teus braços, assim com a tua boca na minha, assim calada, assim suspensa fora de tudo, mas em ti. Quando a gente fala, ou quando a gente se afasta, logo as outras coisas e as outras pessoas se metem entre nós. Eu afagava-a com ternura, e disse: – Ou até nós mesmos – e ela tornou a beijar-me, com o jeito que tinha de segurar-me a cabeça. Depois, libertou-se de mim, e, saindo a porta, disse: – Serei sempre tua, quando quiseres, aconteça o que acontecer. Nunca te esqueças disto – e desapareceu. (Ibidem, p. 259).

Quando Jorge se questiona sobre a possibilidade de compromisso com Mercedes, ele expõe as contradições do amor, problematiza a liberdade dos sujeitos diante do desejo e das relações amorosas, reflete sobre as variantes de configuração do amor que não passam por um acordo social de exclusividade e constância. Ele se pergunta se estaria, no escape dessas convenções, objetificando Mercedes:

Para que a queria eu? Para minha namorada (que ela não podia já ser, e também porque depois de as meninas serem, para nós, pretexto de “porcarias”, passara igualmente para mim a fase adolescente dos namoros castos)? Para minha mulher? Para minha amante? Podia eu amá-la e querê-la para não mais que amante? Podia eu tê-la e tornar a tê-la, amando-a e respeitando-a? Ou começava eu a tratá-la como uma coisa e não uma pessoa? E ela, que queria ela de mim? Que eu casasse com ela, parecia agora fora de causa no seu espírito. E no meu? Não, eu não queria casar com ela, nem com ninguém, ou, menos que com ninguém, com ela. Esta é que era a verdade. E a verdade era um pouco outra ainda: eu não queria casar com ela, para tê-la; e não queria casar com ninguém, para amá-la. Porque era evidente (era-me agora evidente) que ela gostava de mim, e me desejava. Mas não queria prender-se a mim, ou, melhor, prender-me a ela. (Ibidem, p. 315).

Infere-se que assim é o amor-livre. Depois de levantar a hipótese de que não se casaria nunca, mas ela sim, o narrador-personagem conclui que a relação de fidelidade que supera esses impasses é justamente a que não precisa ser lidimada por tais convenções sociais: “solteiro eu e casada ela, eu tê-la-ia (ou ela a mim), sempre que um de nós quisesse. Porque, casasse ela com quem casasse, o marido que ela encontrasse teria sempre de mim o bastante para que ela me fosse infiel com ele, e não a ele comigo” (Ibidem, p. 316). Essa inusitada fidelidade, assim como a convencionalmente compreendida (a de exclusividade contratual entre duas pessoas numa relação matrimonial), também insere a sensação de eternidade dentro do tempo. Byung-Chul Han finaliza *Agonia de Eros* com Alan Badiou, que amplia o seu sentido: “o fato de a eternidade poder existir no tempo da vida é o que testemunha o amor, cuja essência é a fidelidade, no sentido que atribuo a essa palavra. No fundo, a felicidade!

Sim, a felicidade do amor é a prova de que o tempo pode acolher a eternidade” (BADIOU apud HAN, 2017, p. 54).

A liberdade sexual de Mercedes desafia as convenções da fidelidade monogâmica e acolhe a eternidade de Eros. O diálogo abaixo permite ter a dimensão desse curso amoroso que, interdito por obstáculos internos e à margem dos amantes, desafia no corpo o tempo e o espaço da realização erótica. Mercedes não se importa que outros saibam deles, a não ser pelo fato de que isso poderia levar as pessoas a obrigarem os dois ao casamento. O casamento é uma instituição colonizadora dos corpos. A liberdade erótica é justamente a abertura ao encontro, não a obrigatoriedade da presença. Assim como as prévias reflexões de Jorge, estas sábias palavras de Mercedes recuperam as declarações apaixonadas do amor livre de Urraca:

– E eu não quero que tu sejas obrigado a nada. Não quero ser obrigada a nada. Só quero poder encontrar-me contigo.

Eu ajudava-a a despir-se, ela despia-me, sem que as nossas bocas deixassem de colar-se e recolar-se. Nus, de pé, um diante do outro, ela pôs-me as mãos nos ombros, e disse: – Quero ser tua, tua livremente. Se alguma vez eu te quisesse, mesmo tendo os melhores homens do mundo, e os piores homens do mundo, e eu te chamasse e tu não viesses... sabes o que eu fazia?

Enlacei-a, mas ela afastou-me. E foi com as pontas dos seios a roçarem-me no peito que mal a ouvi dizer-me, enquanto as mãos dela desciam e me apertavam o sexo ereto: – Matava-me. (SENA, 1984, p. 334).

A hipérbole de Mercedes, ao expor uma vontade de morte na ausência do amado destaca a intensidade da presença erótica de Jorge. Quando novamente se encontra na cama com a amante, o contato com o corpo dela proporciona essa sensação de continuidade física que constitui a sacralidade do erotismo. Abaixo, é narrado do romance um episódio entre os personagens após o sexo, o qual lembra passagens do conto “Os amantes”. Jorge imagina os impactos da morte (ausência absoluta) da amada.

Quando nos aquietamos, e eu fiquei no prazer de sentir-me mole contra o seu ventre duro um sexo palpitante dela, não pensei em nada. O meu pensamento era a sensação que a pele dela deixava nas minhas mãos, sempre que, vagarosamente, eu as movesse com delicadeza. Era a sua respiração quase imperceptível mas docemente tépida. E, soerguendo-me um pouco, vi que ela dormia nos meus braços. Dormia tão quietamente, tão serenamente, tão completamente, que era como se estivesse morta. E um arrepio me percorreu de lembrar-me que ela dissera que se matava, se eu alguma vez me recusasse ao seu amor. Mas, vendo-lhe as pestanas pousadas, a boca finamente entreaberta, o nariz afilando-se de humedecido suor, e os seios redondos, e o triângulo negro do ventre, podia eu alguma vez deixar de amá-la? Poderia alguma vez recusar-me a ela? Não. (...) Com renovada ternura, percorri minuciosamente com os olhos (passeando-os atentamente, mas levemente, não fosse o meu olhar despertá-la daquele sono em que era tão minha) aquele corpo que, como a minúcia me fez entender, não era tanto a Mercedes como *o meu próprio corpo realizado noutrem*. Não a metade ideal que se procura. Não a mulher pela qual, em nós, somos homens. E muito menos o homem feito mulher fora de nós. Tudo isso, vagamente pressentido na acuidade com que a examinava, não era ela, nem a minha relação com ela, com aquele corpo. Mas eu mesmo como amor que se como realidade que se torna espaço e forma, como sexo que perde a sua solidão de instrumento, para adquirir a independência de uma solidão autónoma e imprevisível, *em que o sexo não é uma parte que estrutura e que domina um corpo, um eixo em*

*torno do qual roda a vida, mas um centro em que ela se detém, um todo em que ela se concentra como coisa viva, e não como coisa vivida. (Ibidem, p. 341-342).*

O sexo é um centro de vida. O amor é uma realização do próprio corpo em um corpo-outro. Na interação sexual, corpos são vivificados, projetam-se para fora de si; pensamento e sensação são perceptivelmente indissociáveis, e a realização física trasborda. Como no conto, no caso da personagem feminina, a mão e os olhos percorrem o corpo-outro. Exorciza-se, assim, na atividade sexual, o mero viver narcísico ao qual remete Byung-Chul Han, quando explicita a relação entre a morte e a perda de contiguidade erótica:

A morte vale sobretudo para o eu. Os impulsos vitais eróticos sobreinundam e transgridem sua identidade imaginário-narcísista. Em virtude de sua negatividade, eles se apresentam como impulsos de morte. Não existe apenas aquela morte que significa o fim do mero viver. Tanto a renúncia da identidade imaginativa do eu quanto a suspensão da ordem simbólica, à qual o eu deve sua existência "social-societária", representa a morte que seria mais grave do que o fim do mero viver (...) A vida cotidiana consiste de descontinuidades. A experiência erótica abre o acesso à 'continuidade do ser' que só poderia ser edificado definitivamente pela morte dos "seres descontínuos". (HAN, 2017, p. 50-51).

Jorge ascende, em sua fusão com Mercedes, à vivacidade à qual a negatividade erótica é capaz de reconduzir. Recordemos as palavras de Han já evocadas na análise do conto: "o amante se esquece no si-mesmo de outro, mas nesse desvanecer-se e esquecer-se volta a 'reconquistar-se' ou até se 'possui', nessa posse está o dom do outro" (Ibidem, p. 49). Vontade de poder e vontade de posse não são coincidentes, como lembra Barthes (BARTHES, 1981). A posse, no sentido mais extremo, é a reconquista exorcísmica antinarcísica do erótico. O personagem do romance tenta reconhecer a oscilação e a dissociação entre essas vontades e performa a posse sobre si mesmo após possuir Mercedes, ou seja, após experienciar um amor que o desloca e o faz perder-se de si, tortuosa e excitadamente, para voltar a si reconquistando o outro perdido que se tornara nesse caminho interior. A dignificação desse encontro amoroso é colocar em gesto esse atributo da alteridade. Jorge toma ciência de que a experiência assenta sua significação e sua relevância no reconhecimento (físico-psíquico) da "dignidade que as coisas têm", da dignidade do corpo inteligente:

Senti assim a que ponto não é por sermos coisas, ou tratados como tal, que deixamos de existir livremente, ou de existir apenas, sem mais. E sim quando não ascendemos à *dignidade que as coisas têm*, para perdermos a fragilidade momentânea e fugaz de que somos feitos. Aquele corpo não era a Mercedes mas uma coisa que eu também era, porque nos havíamos libertado de tudo para o sermos. O amor não era um ente espiritual que se corporizava. Seria falso então, uma pobre imitação do seu ser em si. *O que o amor era, o que o amor só podia ser, para ser verdadeiro amor, era aquela coisificação num corpo não apenas desejado, não apenas possuído, não apenas minuciosamente reconhecido e devorado por um olhar que complete a posse insatisfeita, mas realizado, re-criado não pelos olhos e pelos sonhos, mas pelos próprios gestos e atos do amor* Coisa, rebaixada coisa, seria ele como desejo humano que se visita e consola. Gente, apenas gente, ele o seria, se tivéssemos

ficado aquém de nos ignorarmos nele. Mas a *dignidade* da forma, da existência, da criação, *da coisa que não precisa de completar-se com almas ou com pretensos pensamentos de imitado amor*, isso o corpo dela atingira, dormindo ali a meu lado. Era e não era um corpo. Era e não era ela. Não porque ela se dissolvesse, e o corpo como seu (e como ela) também, mas porque as minhas carícias o haviam feito, o haviam moldado, sem fazerem dele uma imagem fictícia que somasse, num só, outros corpos imemorialmente desejados. Precisamente o que o transformava numa coisa tão real era que nenhum corpo, nenhuma imagem, entrava ali na composição dele. Tudo tinha sido excluído por ele, nele, e para ele. Até a Mercedes. Até eu. Absolutamente tudo. E foi neste momento que eu compreendi porque não podia amá-la, e adormeci serenamente a seu lado, sentindo que adormecia<sup>250</sup>. (SENA, 1984, p. 342).

A impossibilidade de amar Mercedes aqui não diz respeito só à circunstancialidade dessa relação, mas também à própria natureza desses sentimentos, do “amor que tudo manda”. Essa vitalidade do “amor verdadeiro” é concentrada no corpo no ponto do coração. Utiliza-se, em geral, esse termo para designar uma vasta gama de sentimentos: “Essa palavra vale por todas as espécies de movimentos e de desejos, mas o que é constante, é que o coração se constitui em objeto de dom – seja ignorado, seja rejeitado” (BARTHES, 1981, p. 60). O coração, segundo Barthes, “é o órgão do desejo (o coração se dilata, falha, etc., como o sexo), tal como ele é retido, encantado, no campo do Imaginário” (Ibidem, p. 60). As questões a que a suspensão erótica leva são extremas, são perguntas que colocam a alteridade em jogo: “O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo? Essa é a inquietude que reúne todos os movimentos do coração, todos os ‘problemas’ do coração” (Ibidem, p.60). O coração bombeia e circula nos corpos o “dom do outro”, a agonia amorosa é corpórea, como expressa o narrador personagem do romance inacabado de Sena:

Esquecendo, eu sabia que a agonia que sentia era lembrança, uma lembrança que não residia na memória, mas em todo o meu corpo, em todas as minhas vísceras, no bater do coração, nos borboríngos dos intestinos, no respirar, no mover das mãos, e não só no sexo mas também nas sensações dele e no enebriamento que ele me causava. (SENA, 1984, p. 380).

O amor apaixonado e o tesão por Mercedes reverberam contíguos. Entretanto o erotismo dos corpos (que Jorge sente em relação a Mercedes conjugado com o dos corações) por si só também proporciona essa experiência de deslocamento. A ausência de dicotomias é marcante no fluxo psicoerótico de Jorge, como ocorre quanto às noções de pureza e profanação, por exemplo, e com a convivência entre os desejos por Maria e Mercedes, que ilustra bem o teor não dogmático e restritivo do erotismo dos corpos. Paralelamente, fazer sexo com Maria, cuja atração é puramente carnal, também dá a ele essa percepção de si como outro, promove a expansão do “eu”:

---

<sup>250</sup> Grifos nossos.

Mesmo, como acontecera agora, num ato que fora um impulso súbito, em que não houvera amor, nem qualquer ideia de mim próprio, mas um furioso abandono animal, eu me assistira, eu vira-me, sentira-me, gozara-me, como se outro fosse o que fizera aquilo para minha satisfação. Mais: fosse não outro, mas outros, todos os atores da minha vida, em cujas vidas eu era um ator. (Ibidem, p. 380).

Não obstante essa consideração erótica dignificante da atuação do corpo-sujeito no sexo, a coisificação de Mercedes visita Jorge, mais uma vez. No episódio abaixo, a não-dignidade na qual se enquadra o esfacelamento da posse erótica é que o perturba, pois ele imagina a contradição insultuosa de oferecê-la a Rodrigues, como coisa que fosse propriedade sua, da qual pudesse comungar com quantos fossem, até desfazer-se.

E, porque todo o meu amor fizera o corpo da Mercedes, e todos comigo o tinham feito, percebi a razão incrível de eu ter dito ao Rodrigues que lha cedia. Não se possuía mais ninguém. Todos eram de todos, e sobretudo o que mais amássemos. Desesperadamente me revolvi sobre mim mesmo, numa revolta contra aquela dissolução última da posse. Tudo em mim se rebelava contra a promiscuidade mortal em que a vida se me afundava. E, simultaneamente, sentia 'um prazer maligno em imaginar a Mercedes, de perna aberta, recebendo, um após outro, uma procissão de membros eretos. Era como se ela só fosse plenamente minha, aquele corpo absoluto que era mais do que meu, depois que todos a violassem, a deixassem gasta e sangrenta, insensível ao prazer que alguém lhe desse. Só então o nosso amor e a nossa posse seriam possíveis. Seriam, se ela estivesse morta. E afinal eu queria que ela morresse. Quem eu queria que morresse era ela. Eu nunca teria paz, nem seria eu mesmo, se ela não fosse morta. A isto, felizmente, numa sensação de alívio, não resisti, e a noite fez-se-me abruptamente, tão dentro do quarto como na janela aberta. (Ibidem, p. 380-381).

Jorge chega a encenar em sua mente um *gang bang* de Mercedes e a querer a aniquilação de sua amada. Essa ebriedade dissolutiva lembra as reflexões barthesianas sobre a figura que ele chama de “*sobria ebrietas*” e que trata do “querer-possuir”, definido como a seguinte disposição: “Ao compreender que as dificuldades da relação amorosa vêm do fato de que ele está sempre querendo se apropriar de um modo ou de outro do ser amado, o sujeito decide abandonar a partir de então todo ‘querer-possuir’ a respeito dele” (BARTHES, 1981, p. 163). Porém essa posse despossuída não se sustenta. O não-querer-possuir é um pensamento logrado “porque ele se instala bem no interior das paixões e deixa intactas suas obsessões e angústias” (Ibidem, p. 164). Essas e outras figuras inquietantes da experimentação discursiva do erótico podem, como também pontua Roland Barthes, realizar a posse do amante, tal qual ocorre com Jorge, “o sujeito apaixonado tem às vezes a impressão de estar possuído por um demônio de linguagem que faz com que ele se fira e se expulse – como diz Goethe – do paraíso que, em outros momentos, a relação amorosa constitui para ele” (Ibidem, p. 70). O movimento incessante dessa conversa infinita requer os exorcismos eróticos, um constante jogo de posse e desposse do corpo inteligente, o jogo de superação irrevogável entre interdito e transgressão, como salienta Bataille. Barthes desenvolve essa ideia de posse amorosa:

Uma força precisa arrasta minha linguagem para o mal que posso fazer a mim mesmo: o regime motor do meu discurso é a roda livre: minha linguagem aumenta de volume, sem nenhum pensamento tático da realidade. Procuo me fazer mal, *expulso a mim mesmo do meu paraíso*<sup>251</sup>, me empenhando em procurar em mim imagens (de ciúme, de abandono, de humilhação) que me podem ferir; e, aberta a ferida, eu a sustento, e a alimento com outras imagens, até que uma outra ferida venha desviar a atenção. (Ibidem, p. 70).

O personagem Jorge sofre com a inquietude ocasionada por esses sentimentos violentos. É visitado por essas figuras, constituídas por discursos, cuja presença desconcertante ele procura exorcizar por meio da linguagem: o ciúme de Almeida, a posse exclusiva, a angústia da falta.

O demônio é plural ("Meu nome é Legião", Lucas 7-30). Quando *o demônio é repellido*, quando finalmente lhe impus silêncio (por acaso ou lutando), um outro levanta a cabeça ao lado e começa a falar. A vida demoníaca de um enamorado parece com a superfície de uma solfatara; bolhas enormes (quentes e pastosas) estouram uma atrás da outra; quando uma se desfaz e se acalma, retorna à massa, uma outra, mais longe, se forma, cresce. As bolhas "Desespero", "Ciúme", "Exclusão", "Desejo", "Conduta Indecisa", "Medo de perder o rosto" (o mais malvado dos demônios) fazem "ploc" uma atrás da outra, numa ordem indeterminada: a própria desordem da Natureza. (Ibidem, p. 70).

Barthes traz à tona a necessidade de exorcismos do ser apaixonado, promovido pela linguagem mesma, numa reformulação analítica dos pensamentos e sensações. Esse é o processo mental de Jorge ao reconstituir a virgindade de Mercedes, ele reconstrói discursivamente a ideia de virgindade, lidando de modo eliciativo com sua obsessão.

Como repelir um demônio (velho problema)? Os demônios, sobretudo se são de linguagem (e poderiam ser de outra coisa?), são *combatidos pela linguagem*<sup>252</sup>. Posso portanto ter esperança de *exorcizar*<sup>253</sup> a palavra demoníaca que me é soprada (por mim mesmo) substituindo-a (se tenho o talento da linguagem) por uma outra palavra, mais calma (caminho para a eufemia). (Ibidem, p. 70).

Os exorcismos aos demônios de linguagem internamente percorridos no amante apaixonado são demandas constantes. As transgressões são atuações libertárias requisitadas com frequência – como o faz o personagem Jorge, reconstituindo dentro de sua lógica a virgindade de Mercedes, como pudemos observar. Mesmo após encontrar a “eufemia” que o alivia dessa obsessão, o sujeito não está imune a ser novamente tomado por um desses demônios “linguageiros”. Barthes exemplifica esse caminho mental.

Assim: eu acreditava ter finalmente saído da crise, quando uma loquela – favorecida por uma longa viagem de carro – toma conta de mim, agito constantemente no pensamento o desejo, a saudade, a agressão do outro; e acrescento a essa ferida o desânimo de ter que constatar que recaio; mas *o vocabulário é uma verdadeira farmacopeia* (veneno de um lado, remédio do outro): não, não é uma recaída, é só um último sobressalto do demônio anterior. (Ibidem, p. 71).

---

<sup>251</sup> Grifo nosso.

<sup>252</sup> Grifo nosso.

<sup>253</sup> Grifo nosso.

A palavra empenhada no exorcismo poético funciona, pois, como um *phármakon*. Jorge, ao tornar-se poeta, toma consciência disso. Sena abarca muitos sentidos possíveis do amor, guiado por uma ética libertária. Personificar os interditos como demônios possessores, como o faz Barthes, vocabularmente, é também uma libertação irônica, provocativa, na medida em que o desafio de superação da transgressão habita a pele semântica do interdito. Como vimos, dentro da imagem do poeta exorcista que é delineada no *corpus* seniano, a ironia mesma de se apropriar do universo e do vocabulário religiosos (evidenciada na autoimagem declarada de poeta esconjurador em *Exorcismos*) propicia os movimentos de superação dos interditos, de abertura de linguagem. Faz-se, como nas artes alquímicas de cura, conversão do veneno em remédio (é o que realiza Barthes no excerto acima, corrigindo o termo “recaída” por “sobressalto do demônio”).

O arremate do nascimento poético do protagonista de *Sinais de Fogo* (narrado nas últimas das quase quinhentas páginas do volume) é apresentado como a perda de sua última virgindade, acontece por meio de um texto composto por ele, o qual ressalta os deleites e os desavios da posse amorosa. Seu poema é um exorcismo poético, promove uma libertação alegre e irônica (apesar de angustiante):

Foi quando uma onda asfixiante de bem-estar, um bem-estar irônico, sardônico, casquinante, estourou dentro de mim num silencioso grito que retiniu nos tímpanos, nos muros, na atmosfera já sombria da azinhaga.– Quanto de ti, amor, me possuiu no abraço... Febrilmente, e ao mesmo tempo com a serenidade de quem está seguro de que as vozes lhe falam e não vão calar-se (eu já ouvia as cadências continuar-se), escrevi:

Quanto de ti, amor, me possuiu no abraço  
em que de penetrar-te me senti perdido  
no ter-te para sempre –  
Quanto de ter-te me possui em tudo  
o que eu deseje ou veja não pensando em ti  
no abraço a que me entrego –  
Quanto de entrega é como um rosto aberto,  
sem olhos e sem boca, só expressão dorida  
de quem é como a morte –  
Quanto de morte recebi de ti,  
na pura perda de possuir-te em vão  
de amor que nos traiu –  
Quanta traição existe em possuir-se a gente  
sem conhecer que o corpo não conhece  
mais que o sentir-se noutro –  
Quanto sentir-te e me sentires não foi  
senão o encontro eterno que nenhuma imagem  
jamais separará –  
Quanto de separados viveremos noutros  
esse momento que nos mata para  
quem não nos seja e só –  
Quanto de solidão é este estar-se em tudo  
como na ausência indestrutível que  
nos faz ser um no outro –  
Quanto de ser-se ou se não ser o outro  
é para sempre a única certeza

que nos confina em vida –  
 Quanto de vida consumimos pura  
 no horror e na miséria de, possuindo, sermos  
 a terra que outros pisam –  
 Oh meu amor, de ti, por ti, e para ti,  
 recebo gratamente como se recebe  
 não a morte ou a vida, mas a descoberta  
 de nada haver onde um de nós não esteja.  
 (SENA, 1984, p. 495).

Essa mistura entre os amantes sobre a qual Jorge tanto discorre ao longo da narrativa é condensada no conteúdo e na sintaxe do poema, que dispõe do uso dos pronomes pessoais articulados de diferentes maneiras a alguns verbos (como “ser” e “possuir”) para dar essa noção de continuidade de diferentes no corpo da linguagem. Percebe-se que no momento de insurgência poética, o protagonista é tomado por um “bem-estar” que reverbera no corpo. As sensações eróticas expressas no poema de Jorge manifestam a fisicalidade da poesia, a necessidade e os efeitos da emergência escriturante que lhe possui, possessão que o exorcisma. Cattaneo definiu a incorporação despossessora de Sena no prefácio a *Esorcismi*: “a arte fez dele um possesso”<sup>254</sup> (CATTANEO, 1974, p. 20). A mesma necessidade da poesia que toma conta do protagonista de *Sinais de Fogo* é tratada por Jorge de Sena em trocas de cartas com o italiano, que, em crise existencial, escreve ao amigo se questionando sobre a utilidade da poesia. Sena lhe responde da seguinte maneira:

Não há, parece-me, uma resposta simples para tal: a cada um de nós a poesia, no ato de realizar-se, ou de concretizar-se verbalmente, pode servir múltiplos propósitos, diferentes combinações das perguntas amargas que V. faz, ou de só algumas delas. Quanto ao que serve para os outros, a questão não é diversa, e depende da mesma variada e complexa combinação de fatores. Mas nem uma coisa nem a outra, uma vez que alguém se “realiza” em poesia, tem que ver na verdade com a poesia mesma, que se despega de nós como uma pele de cobra que muda de pele (para voltar a ter outra semelhante à anterior). (SENA; CATTANEO, 2013a, p. 447).

Independentemente dos efeitos, a escrita acontece, como se vê no caso do narrador-personagem de *Sinais de Fogo*. É uma emergência cuja concretude tem algum efeito para o poeta. Após escrever o poema, são estas as reflexões de Jorge-narrador:

Tive a sensação de ter escrito em segundos tudo isto. Mas, ao querer reler, eu quase não via as letras na noite que me rodeava já. E dei comigo a pensar estranhamente em que, ainda quando eu não amasse realmente aquela mulher, a esquecesse, mesmo a detestasse, não sei, era como se o amor ficasse em palavras futuras comigo para sempre. O mundo podia desabar à minha volta, eu podia sofrer o inimaginável, mas a eventualidade libertadora, aquela náusea extravagante, isso ficaria comigo, indestrutivelmente, como um destino descoberto. Não um destino como vida sofrida num dia-a-dia, uma sucessão dolorosa de causas e efeitos de um gesto que se não sabe nunca que consequências tem. Não. Um outro destino-não-destino, que estava fora do tempo e do espaço e da vida, porque era a essência expressa do outro destino comum: a gratuidade essencial do pensamento que se descobre com os pés enterrados no destino que é a vida, mas a cabeça no puro nada. Não um outro mundo

---

<sup>254</sup> Tradução nossa.

além do mundo. Não uma outra vida fora da vida. Mas um estar em si, na vida como fora dela, um estar fora dela, como só nela. E, num calafrio, percebi que, ganhando o direito a ver e a libertar-me, eu perdera para sempre a segurança de viver. Viveria seguro como nunca, acontecesse o que acontecesse, sem dúvida. Mas, entre mim e a inocência de estar com os outros, haveria, daí em diante, não um muro de palavras sentimentais e consoladoras como da poesia de que eu não gostava, mas um vácuo frígido, feito da eventualidade de elas criarem um sentido e uma relação em tudo, se eu deixasse que elas aparecessem. (SENA, 1984, p. 496).

Essa “gratuidade essencial” da disposição do pensamento poético ao acontecer-palavra, ao qual se permite e se abre o homem-poeta, implica liberdade e, com ela, uma insegurança, não como a da vida cotidiana, mas a insegurança quanto aos novos sentidos imprevistos e às relações inusitadas que a poesia pode estabelecer entre as coisas. A insegurança é em relação a essa distância, que também é uma aproximação testemunhal, que se cria entre ele e o resto por esse espaço suspenso no nada atento a tudo escutar. É um “destino-não-destino”, pois que é preciso deixar as palavras aparecerem. Há uma disposição do poeta ao acontecimento de linguagem, especialmente à linguagem erótica.

Encostado a um poste, eu vira passar elétricos iluminados, sem mandá-los parar. Sim. Da infelicidade podia fazer-se a felicidade de criticar a infelicidade sem deixar de ser infeliz. Ou vice-versa – e ri-me. (...) Palavras, ordem de pensamento ainda que não nitidamente lógico, onde às vezes em sequer pensamento houvera, mas um ímpeto desastrado ou bem sucedido. Ali estava eu, para todos os efeitos transformado em poeta, por obra e graça... Ora bolas. Por aquele andar, nem o tempo nem as palavras me chegariam. Gastaria tudo a vagabundear com papéis no bolso, e sempre entregue à expectativa de, como de um subterrâneo de alquimista, detentor da pedra filosofal (uma pedra filosofal que, em vez de fazer ouro com metais ignóbeis, abstraísse palavras da merda da vida), subissem à consciência os refinamentos quintessenciados de acontecimentos e experiências que, medíocres ou não, mudavam de pele em mim, como de planeta. De resto, eu nem sequer sabia se aquilo prestava para alguma coisa. Mas, tendo aquilo surgido como surgira, alguma vez eu aceitaria que não prestava? E, não aceitando, não era precisamente em poeta que eu ficaria? (Ibidem, p. 497-498).

Jorge se indaga sobre a utilidade da poesia, mas conclui que sua validade não pressupõe sua validação. Era preciso aceitar-se poeta. Na mesma carta anteriormente citada a Cattaneo, Sena pensa sobre a poesia como potencial libertador. A sua conexão íntima com a vida é uma demanda não meramente mental, mas intensamente física:

Perguntar para que serve ela, pouco realmente importa. Não é senão um aspecto, derivado da consciência de um poeta, da pergunta de que para que serve viver. Pergunta que não tem resposta, pela simples razão de que não sabemos o sentido ou a resposta pergunta: para que serve morrer? Temos a vida (que um dia acaba) como toda a gente; e, além disso, como não sucede a toda a gente (mas sucede diversamente a todos os artistas com as suas artes), o escrever poesia ou tratar dela. O erro, creio, é esperar dela, como da própria vida, uma frustração daquela (ou, reciprocamente, esperar da vida a compensação para o esforço e o peso de carregar com a poesia própria ou dos outros). Se acaso tal acontece, num sentido ou no outro, ou em ambos (e eventualmente sucede), é o que deve ser tomado como um “prémio” ocasional. (SENA; CATTANEO, 2013a, p. 447).

Podendo servir a tantos fins, não compete ao poeta decifrar ou confirmar a efetividade dela em seus leitores. Sena constata que a efetividade livradora da poesia, mesmo para o

próprio poeta, é um adendo feliz, um resultado de sorte, uma sorte que vale a aposta prolífica das palavras. Essa aposta é física, é tempo de vida, é doação amorosa, porque dispense do corpo e age em benefício dele:

Se nos liberta ou não liberta de nós mesmos, pelo menos momentaneamente (e já o sábio Horácio dizia que não adianta fugir para outra parte, para escaparmos de nós mesmos, na ode célebre), é uma espécie do efeito secundário, de que podemos beneficiar ou não, conforme as condições. O caso é que, ao necessitarmos de escrever, há que escrever (aceitando a necessidade como qualquer das outras necessidades meramente físicas - a poesia é muito mais “física” do que julgamos, muito intelectual que seja, ou muito consciente que por de toda a arte com que pode ser feita). O tempo gasto em suportá-la, pois que não é (a menos que para alguns) uma leve carga, não é todavia menos vida “vivida” – e entre o que se escreve e o que se vive há uma constante dialética, de que não só a poesia se faz, mas, para o poeta, a vida se renova. (Ibidem, p. 447).

A poesia é amor à vida, resiste, por mais que nos aflija o mundo, por mais que estejamos sujeitos às “tentações do apocalipse”<sup>255</sup>. Retomando o romance seniano, Jorge associa o efeito da poesia em si mesmo a um desvirginamento final, ruptura renovadora, movimento aberto para fora de si.

Era como se uma última virgindade que só alguns por acaso perdem me tivesse sido tirada, e eu ficasse isolado, contraditoriamente e irremediavelmente sujo de essencial pureza, de tudo e todos. A vida e eu mesmo nunca mais seríamos o que a vida e um eventual eu mesmo podiam ser, na experiência de saber-se deles. Por mais que eu sofresse e os outros sofressem, nunca mais seríamos senão um espetáculo absurdo e sem sentido, a que, de repente, num grito silencioso, uma ordem de palavras viria dar realidade. E o terrível era que, sabendo que tal me podia acontecer em qualquer momento, nenhum momento da vida seria no futuro um momento insignificativo, mas qualquer coisa que podia ser substituído imprevistamente por *outra coisa*<sup>256</sup> que, não sendo senão mental, era uma realidade absoluta que tiraria a tudo a realidade possível. Rememorando vagamente (pois que as palavras se recusavam à memória) tudo o que escrevera, senti que só a realidade, a outra, a que se considera realidade, eu procurara. Não era a outra-outra, ou uma outra-outra, o que eu pretendia atingir, na desordem angustiada da minha vida. E, com certo orgulho triste, eu sentia que, enfim, a realidade estava dentro de mim. Apenas só eu podia vê-la e ouvi-la. Sim, era isso. E talvez por essa razão os poetas publicam versos (pelas razões contrárias que fazem os falsos poetas publicá-los). Se a realidade estava em mim, naquelas ocasionais ordenações de palavras que representavam transpostamente a minha vida, o publicar versos era tentar estabelecer pontes entre as pessoas que, na vida, não nos entenderiam nem nos encheriam o frígido vazio entre nós interposto, e que, não entendendo claramente o que para mim também não

---

<sup>255</sup> Em *Peregrinatio ad loca infecta*, há um poema intitulado “Tentação do Apocalipse” (de 1964, após o golpe militar no Brasil): “Não é de poesia que precisa o mundo. / Aliás, nunca precisou. Foi sempre / uma excrescência escandalosa que / se lhe dissesse como é infame a vida / que não vivamos para outrem nele. / É nunca, só de ser, disse a poesia / uma outra coisa, ainda quando finge / que de sobreviver se faz a vida. O mundo precisa de morte. / Não da morte com que assassina diariamente quantos teimam / em dizer-lhe da grandeza de estar vivo. / Nem da morte que o mata pouco a pouco, / e de que todos se livram no enterro dos outros. / Mas sim da morte que o mate como um percevejo, / uma pulga, um piolho, uma barata, um rato. / Ou que a bomba venha para estas culpas, / se foi para isto que fizemos filhos. / Há que fazer voltar à massa primitiva / esta imundície. E que, na turpitude / de existir-se, ao menos possa haver / as alegrias ingênuas de todo o recomeço. / Que os sóis desabem. Que as estrelas morram. / Que tudo recomeça desde quando a luz / não fora ainda separada às trevas / do espaço sem matéria. Nem havia um espírito / flanando ocioso sobre as águas quietas, / que pudesse mentir-se olhando a Criação. / (O mais seguro, porém, é não recomeçar.)” (SENA, 1978c, p. 69).

<sup>256</sup> Grifo do autor.

era claro, seriam levados por momentos a viver lá onde a realidade estava como um dado de experiência decantada e transposta. Mas não. Como podia eu pensar em publicar alguma vez o que eu sentia tão profundamente íntimo, tão nuamente exibido? E que conhecimento dado aos outros me compensava daquela pavorosa, e ao mesmo tempo (sentia-o agora) orgulhosa e cínica, perda de uma inocência última? Nenhum. Provavelmente, não haveria altruísmo algum em comunicar. Pelo contrário. Mas o desejo de, como na vida, desvirgar todos. E dar-lhes a beber não as dores, nem as palavras das dores, mas o medonho fato de as dores doerem tanto mais quanto maior o vácuo. (SENA, 1984, p. 496-497).

A comunicação, dessa forma, é não um abraço carinhoso, afável, brandamente caridoso na humanidade. É uma maneira de gozar o gesto de proporcionar rupturas prazerosas e livradoras ao acaso dos fatos, de penetração casual do vácuo alheio.

O trecho seguinte, já no avançar final da narrativa, é belíssimo. Jorge usa a expressão “exorcismo” enquanto examina o papel que o fazer poético ocupa em sua vida, tendo em vista que ser poeta é um modo de se colocar no mundo.

e que utilidade tinha tudo isso ou escrever disso? Para quê? Sim, para quê? Que utilidade tinha aquele papel com palavras figuradas, que eu trazia no bolso? Para mim, tê-la-ia? Para outros? Se os outros não sabem que uma pessoa começa a escrever, nem lhe pediram que o fizesse, que interesse tem isso para eles? E, se eu também não desejara escrevê-las, que utilidade teriam para mim? Não seriam uma forma que eu, dentro de mim, encontrara, para escapar-me à recordação concreta e à consciência agónica de pensar claro no que o não podia ser? Não seriam, em vez de valiosos símbolos da verdade, habilidosas *fórmulas de exorcismo*<sup>257</sup>, como quem queima ervas à sexta-feira para afugentar as bruxas? Ou como quem reza novenas para encontrar os objetos perdidos? Sem dúvida que eram também isso. Mas eram também um modo de dar presença externa e concreta ao que fosse uma angústia ou uma amargura complexa e confusa, demasiadamente funda e vasta para ascender ao nível da razão lógica, ou demasiadamente obsessiva e asfixiante para transmutar-se em sentimento, em comoção, em algumas lágrimas de alívio. (SENA, 1984b, p. 433-434).

A poesia, ao mesmo tempo exorciza e possui o poeta. A escrita, em seu caráter contraditório, acrescenta e esvazia, angustia e alivia. Expurga a inquietude, penetra o vigor. E, se pode suavizar, dose a dose, a amargura, pode também, visceralmente, intensificar a náusea da “criatura escriturante”:

Todavia, o que eu começara a fazer não iria, pelo contrário, acrescentar uma angústia a outra? Se eu não escrevera facilmente, se eu não encontrara saída para o que principiara a escrever, se eu não acabara, não iria agora passar a sofrer de uma adicionada aflição que seria a de conseguir, de cada vez, dizer o que não sabia sequer dizer? Já no bolso aquele papel me queimava e pesava, sem que eu soubesse que desenvolver do que escrevera. E, se eu forçasse, se eu trabalhasse em cima daquilo, arrancando palavras umas das outras, que certeza podia eu ter de que, de certa altura em diante, eu não estaria inventando, apenas para concluir falsamente o que, dentro de mim, era possivelmente outra coisa diversa? E quem me garantia que, dentro de mim, o que era não podia supor-se diverso, precisamente porque, existente noutro plano, não o era nem deixava de o ser? Sendo assim, que significação e que valor, podia ter a transformação de *o que*<sup>258</sup> não era, *naquilo*<sup>259</sup> que passava a ser? (Ibidem, p. 434).

---

<sup>257</sup> Grifo nosso.

<sup>258</sup> Grifo do autor.

A alquimia do poeta exorcista dá luz a fórmulas de criar presença, aos organismos vivos de linguagem que são os poemas. Ainda em diálogo com Cattaneo, Sena explicita essa emergência poética de expansão erótica da vida. Retomando a comparação, feita pelo amigo, da poesia como masturbação, Sena, novamente com uma ironia afiada, provoca um exorcismo poético na analogia que tece entre esse ato e a proficuidade casual e dispendiosa da poesia:

Se – usando as suas palavras – escrever poesia é uma forma de masturbação pessoal, ou de fornecer aos outros sublimadas formas da mesma atividade, cumpre-nos considerar que (permita-se a piada) sentir repulsa isso seria o mesmo que subscrever a última declaração papal por sobre as atividades sexuais... e aceitar quanto há de obsessivo e de mórbido na noção de “pecado” tão estreitamente concebida desde há séculos. Pelo contrário, a poesia ou qualquer semelhante atividade é de fato um derramar da “semente” fora de qualquer leite conjugal, ou solitariamente. E assim seja, porque não pode ser de outra maneira. Se a semente, no mais físico sentido da palavra, cai no tapete, na boca de alguém, ou em lugar mais apropriado (ainda que não necessariamente destinado à procriação), é o que nos não diz respeito, e não menos respeito por nós mesmos. O que, ironicamente, até reflete o dito evangélico sobre o grão que cai e vive ou morre, conforme as circunstâncias. (SENA, 1984, p. 449).

A seguir também numa carta ao jovem poeta italiano, outra declaração exorcística da potência da poesia. Esta não pode ser malvista ou malquista. A circunstância dessas palavras é uma resposta reflexiva sobre a experiência poética de Cattaneo com morte da mãe: o jovem narra que a emoção de tê-la perdido foi maior ao escrever o poema a respeito do que em sua despedida propriamente. Eis como Sena explicita a relevância do esconjuro poético para aquele que escreve:

Os poetas, Carlos Vittorio, não são mais monstruosos do que as outras pessoas: também são capazes de dividir-se nelas mesmas e em quem inventam para dizer o que não sentem os santos. Apenas, mais do que os poetas, são capazes de se iludirem supondo que são a “outra”, e não criam nada senão um mundo para elas mesmas, de que se não *exorcizassem*<sup>260</sup> como nós – e é tudo. Para além disso, uns escrevem e outros não, e todos somos da mesma massa. (CATTANEO; SENA, 2013a, p. 306).

Homem-poeta (como Camões e tantos outros), Sena “se busca continuamente e ao amor que o projeta para dentro e para fora de si mesmo” (SENA, 2021a, p. 108). Eventualmente, assim, na perspectiva do leitor cismado, os esconjuros senianos, como sustentamos aqui, são vias de expurgo da indignação compartilhada, de alívio e gozo. Gestos de amor-próprio. Sementes de outros mundos. O efeito de leitura dessa “visão perpétua”, em boa medida, é análogo ao descrito pelo heterônimo pessoano António Mora, no prefácio a *Caeiro*<sup>261</sup>:

<sup>259</sup> Grifo do autor.

<sup>260</sup> Grifo nosso.

<sup>261</sup> A incidência do termo “exorcismo” foi identificada no corpus pessoano também em um poema de Campos: “Somos meninos de uma primavera / De que alguém fez tijolos. Quando cismo / Tiro da cigarreira um misticismo / Que acendo e fumo como se o esquecera. / No teu ar de dormir nessa cadeira, / (Reparo agora, feito

Grande coisa é, e magna obra, revelar ao mundo, não como Cristo, o que se não vê nem se pode ver mas, como este homem, o que se viu sempre e sempre poderá ser visto.

E quando não fora a virtude que a obra tem, por verdadeira, quedaria ainda a que lhe cabe, por sadia.

A sua leitura é um exorcismo para os maus sonhos, a magia simples com que se afugenta (...) os espectros.

(PESSOA, 1990, p. 364).

O poeta exorcista é um mestre subversivo, revolucionário, justo, obscuro, amoroso. Lê-lo “é um livramento, um refúgio e uma libertação” (PESSOA, 1990, p. 364). Não em meio ao outeiro, como o mestre pessoano, mas nos *loca infecta* – rodeados e perseguidos pelos “ratos de sacristia”, pelos “delicados”, pelos cães raivosos – compartilhamos, leitores de Jorge de Sena, fiel e livremente (renovando os rituais de linguagem) a voz perpétua da dignidade humana que, nos seus quarenta anos de servidão, ele evocou e realizou.

---

o exorcismo, / Que o terceiro soneto ergue do abismo) / És sempre a mesma, anónima — terceira... (...)” (PESSOA, 1993, p. 162).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### **Bibliografia de Jorge de Sena**

- SENA, Jorge de. *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Amparo de mãe e mais 5 peças em 1 ato*. Lisboa: Plátano Editora, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Carta ao jovem poeta*. Org. Isabel de Sena. Lisboa: Maldoror, 2021a.
- \_\_\_\_\_. *Coroa da Terra*. Porto: Assírio & Alvim, 2021b.
- \_\_\_\_\_; ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 2006.
- \_\_\_\_\_; ANDRADE, Eugênio de. *Correspondência 1949-1978*. Org. Mécia de Sena. Guerra & Paz, 2006.
- \_\_\_\_\_; CATTANEO, Carlo Vittorio. *Correspondência 1969-1978*. Lisboa: Ed. Guimarães, 2013a.
- \_\_\_\_\_; LOURENÇO, Eduardo. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- \_\_\_\_\_; RÉGIO, José. *Correspondências*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- \_\_\_\_\_; FERREIRA, Vergílio. *Correspondências*. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Dialécticas aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978a.
- \_\_\_\_\_. *Dialécticas teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977b.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas 1958-1978*. Lisboa: Guimarães, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *Exorcismos*. Moraes Editores: Lisboa, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988a.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Portuguesa – I*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, 1988b.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988c.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa & Cia heterónima. (Estudos coligidos 1940-1978)*. Vol.1e 2. Lisboa: Edições 70, 1982a.
- \_\_\_\_\_. *Gênesis*. Lisboa: Edições 70, 1986a.
- \_\_\_\_\_. *Inglaterra revisitada*. Lisboa: Edições 70, 1986b.

- \_\_\_\_\_. *Isto tudo que nos rodeia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982b.
- \_\_\_\_\_. *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta poemas*. Org. Gilda Santos. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Maquiavel e outros estudos*. Porto: Ed. Livraria Paisagem, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Mater Imperialis*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Monte Cativo e outros projetos de ficção*. Lisboa: Edições ASA, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Não leiam delicados esse livro: 100 poemas de Jorge de Sena*. Seleção e apresentação: Gilda Santos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- \_\_\_\_\_. *O Físico Prodigioso*. Lisboa: Edições 70, 2ª ed. 1979.
- \_\_\_\_\_. *O Físico Prodigioso*. Prefácio: Gilda Santos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Indesejado*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O poeta é um fingidor*. Lisboa: editora Ática, 1961.
- \_\_\_\_\_. *O Reino da Estupidez I*. Lisboa: Edições 70, 1984a.
- \_\_\_\_\_. *Os grão-capitães*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Perseguição*. Porto: Assírio & Alvim, 2021b.
- \_\_\_\_\_. *Poesia I*. Lisboa: Moraes Editores, 1977a.
- \_\_\_\_\_. *Poesia II*. Lisboa: Moraes Editores, 1978b.
- \_\_\_\_\_. *Poesia III*. Lisboa: Moraes Editores, 1978c.
- \_\_\_\_\_. *Poesia de 26 séculos. De Arquíloco a Nietzsche*. Coimbra: Fora do Texto, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Poesia do século XX. De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Coimbra: Fora do texto, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Post Scriptum II*. Vol.1 e 2. Lisboa: Moraes Editores/ Imprensa Nacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *40 anos de servidão*. Lisboa: Moraes Editores, 1979b.
- \_\_\_\_\_. *Sequências*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Sinais de fogo*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1984b.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o romance*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Portugália Editora, 1966.

\_\_\_\_\_. *Visão Perpétua*. Lisboa: Moraes Editores/ Imprensa Nacional, 1982c.

### **Bibliografia geral**

AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. 1ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. *A aventura*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo?* 1ªed. Chapecó: Editora Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Vinícius Onesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. “Arte, inoperatividade, política”. In: MARRAMAO, Giacomo; AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida una*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* io Agamben; tradução de Selvino Jose Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_. *O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento (Homo sacer II, 3)*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.

\_\_\_\_\_. “O que é um povo?”. In: *A política dos muitos: Povo, Classes, Multidão*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011b.

AMBRA, Pedro (Org.). *As subversões do erótico*. São Paulo: Ed. Bregatini, 2022.

AMORTH, Gabrielle. *Vade Retro, Satanás!* Trad. Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Canção Nova editora, 2013.

ANDRADE, Eugênio de. *Poesia e Prosa: 1940-1979*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2018b.

ARAÚJO, Daiane Walker. *Jorge de Sena e a recusa a dialética ao fingimento pessoal*.

ARENDRT, Hannah. *A condição humana*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1983.

\_\_\_\_\_; KOHN, Jerome.; BOTTMAN, Denise. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo : ensaios (1930-1954)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Liberdade para ser livre*. Trad. Pedro Duarte; Luciana Villas Bôas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018a.

\_\_\_\_\_. *O que é política?* Org. Ursula Luds. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018b.

\_\_\_\_\_; KONH, Jerome; ASSY, Bethênia. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: M. Claret, 2004.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas na subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. Editora Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *Fragmento de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *Novos Ensaios. O grau zero da escritura* Heloysa de Lima . Dantas; Anne Arnichand; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, s/d.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa Infinita I: A palavra Plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *A conversa Infinita A experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *A conversa Infinita 3. A Ausência de Livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. In: São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta Moraes (Coord.). *Usos e abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Portugal Democrático*. Rio de Janeiro: Divisão de Periódicos, 1959-1974.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Mais (um) nada*. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2020.

BRITO, Sandra Beatriz Salanave. *Sinuosos caminhos de abril: três olhares sobre a revolução dos cravos*. UFRGS: Instituto de Letras, 2009. (dissertação de mestrado)

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_. *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CALAFATE, Margarida, VECCHI, Roberto. *Antologia da Memória da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

CAMÕES, Luís de. *Luís de Camões: Obras Completas*. Estarreja: Moderna Editorial Lavores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os Lusíadas*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.

CELAN, Paul. *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*. Org. João Barrento. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CUNHA, Kassia Fernandes da. *Paisagens na poética de Jorge de Sena: peregrinação, visão de mundo e testemunho*. Dissertação de Mestrado. UFF, Instituto de Letras, 2010.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da "sinceridade". Filosofia e autobiografia de Jan-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

DAVIDSON, Arnold I. *O surgimento da sexualidade. Epistemologia histórica e formação de conceitos*. Trad. Rogério W. Galindo. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997

\_\_\_\_\_; GUATARRI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v.3. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_; GUATARRI, Félix. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da USP, 2009. p.361-403.

ECO, Umberto. “O fascismo eterno”. In: *Cinco escritos morais*. Trad. Eliane Aguiar. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.29-53.

FAZENDA LOURENCO, Jorge. *A Poesia de Jorge de Sena: Testemunho, metamorfose, peregrinação*. Paris: Fundacao Calouste Gulbenkian, 1998.

\_\_\_\_\_. *A poesia de Jorge de Sena como testemunho, metamorfose e peregrinação – Contribuição para o Estudo da Poética Seniana*. Santa Bárbara: University of California, 1993.

\_\_\_\_\_. *O essencial sobre JORGE DE SENA*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1987.

\_\_\_\_\_. “Portugal no exílio de Jorge de Sena”, *Matéria Cúmplice. Cinco aberturas e um prelúdio para Jorge de Sena*.

FERREIRA, António Manuel. Guimarães: Opera Omnia, 2012, p.147-170.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. 23

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2005.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 12 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos. (1920-1923). Obras Completas. Vol.15*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GÂNDARA, Paula. Jorge de Sena, ou para o Exílio na palavra. In: *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. org. Gilda Santos. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

GOTTARDI, Ana Maria. *Jorge de Sena. Uma leitura da Tradição*. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.

GUIMARAES, Fernando (1984). “Jorge de Sena ou os limites da alteridade em poesia”. In.

HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2021.

- HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTRÓVSKI, Arthur; \_\_\_\_\_. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- ISER, Wolfgang. "Atos de fingir". In: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 1996.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira: depoimentos e estudos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- KOUROMENOS, T.; PARÁSSOGLU, G. M.; TSANTSANOGLU, K. *The Derveni Papyrus. Edited with Introduction and Commentary*. Studi e testi per il "Corpus dei papiri filosofici greci e latini", vol. 13 – Firenze: L. S. Olschki, 2006.
- LAGE, Maria Otília Pereira. *Correspondência (s) Mécia/Jorge de Sena*. Guimarães: Universidade do Minho, 2007.
- LEVINAS, Emmanuel (1993). *Humanismo do outro homem*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. (2010). *Entre nós*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- LISBOA, Eugenio (Org.). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 152-159 LEITE, Dante Moreira. *Correspondência: registros de uma convivência intelectual*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, David do Vale. *Sinais de um testemunho: a guerra civil espanhola e a prosa ficcional de Jorge de Sena*. Rio de Janeiro: UFRJ (dissertação de mestrado), 1996. 271p.
- LIMA, Beatriz de Mendonça. *Uma nova legenda de S. Beda: "Mar de pedras" de Jorge de Sena*. Rio de Janeiro: UFRJ (dissertação de mestrado), 1996. 117p.
- LISBOA, Eugénio. *Jorge de Sena*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- LOPES, Silvinda Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Chão da Feira, 2012
- LOURENÇO, Eduardo. Viagem no imaginário crítico de Jorge de Sena. In: *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. Org. Gilda Santos. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Do Colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo : n-1 edições, 2018b.
- LUXOR, Dominique. In: AMBRA, Pedro (Org.). *As subversões do erótico*. São Paulo: Ed. Bregatini, 2022.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. 8ª ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- MBEMBE, Achile. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIRANDA, Francisco Sá de. *Poesias de Francisco Sá de Miranda*. Org. Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Halle: Max Niemeyer, 1885.

MORAES, Eliane R. *As faces espelhadas de Eros*. São Paulo: Cult, v. 233, p. 20-23, 2018.

\_\_\_\_\_. Eros e Letras. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v. 65, p. 204-211, 2010

\_\_\_\_\_. *O corpo impossível* (edição digital). v. 1. 3a. ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Sade - A felicidade libertina*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015. v. 1. 280p.

\_\_\_\_\_. “Do que arde e não cessa”. In: Estevão Azevedo. (Org.). *O corpo erótico das palavras*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2019, v. 1, p. 10-15.

\_\_\_\_\_. “Os Perigos da Literatura: Erotismo, Censura e Transgressão”. In: *Sexualidade e Saberes: Convenções e Fronteiras*. Adriana Piscitelli; Maria Filomena Gregori; Sergio Carrara. (Org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2004, v. , p. 225-233.

\_\_\_\_\_. Le chiffre e le corps. In: Norbert Sclipa. (Org.). *Lire Sade*. Paris: L'Harmattan, 2004, v. , p. 75-82.

\_\_\_\_\_. O sexo dos velhos. In: Ricardo Rizzo; Fabio Weintraub; Viviana Bosi e outros. (Org.). *Revista Jandira*. 1ed. Juiz de Fora: Funalfa, 2004, v. 1, p. 96-99.

MACEDO, Sebastião Edson. *Uma ética da existência em Arte de Música, de Jorge de Sena*. University of California, Berkeley

NELSON, Maggie. *Argonautas*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

NOGUEIRA, Carlos. NUNES, Geice Peres. *Portugal na poesia satírica de Jorge de Sena*.

MACEDO, Helder. De amor e de poesia e de ter pátria. In: *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. org. Gilda Santos. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

MIRANDA, Fernanda. *O corpo em trânsito na poesia de Jorge de Sena*. UFF. 2009

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Org. Ginette Michaud. Trad. João Camilo Penna. Chapecó: //Argos, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letra, 2015.

\_\_\_\_\_. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

\_\_\_\_\_. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois. 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral. Uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.;

\_\_\_\_\_. *O Anticristo a ditirambos de Dioniso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAES, Adalto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Rosa. *Tragédias sobrepostas. Sobre "O Indesejado" de Jorge de Sena*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2001.

PAIVA, José Pedro. "Exorcismo". In: *A "Terceira Geração dos Annales" e o exorcismo do tempo*. vol.22. Rio Grande: Biblos, 2008. p.47-60.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman. Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos - Livro de Versos*. Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Páginas de doutrina estética*. Org. Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito Limitada, 1946.

\_\_\_\_\_. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sobre o fascismo, a ditadura portuguesa e Salazar*. Or. José Barreto. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2018.

PIA, Antônio Pedro [et.al.]. *Sena & Sophia: centenários*. Org. Gilda Santos, Luci Ruas, Teresa Cristina Cerdeira. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O pauzinho do matrimônio*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2015.

QUEIROZ, Flávia Tebaldi Henriques. *A poesia de exílio de Jorge de Sena*. Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, Miguel Urbano. "A luta na Imigração dos Antifascistas Portugueses conta a ditadura e o colonialismo." In: *O espaço e o tempo em que vivi*. Lisboa: Campo das Letras, 2004.

RANCIÈRE, Jacques; SLOTERDIJK, Peter. *Política. Politics*. Porto: Fundação Serralves, 2007.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed.34, 2009.

SANTOS, Gilda. *O Jornal Portugal Democrático*: Demandas do literário em meio à proposta política. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UERFS, v.4, nº3, 2005, p.59-69.

\_\_\_\_\_. *Uma alquimia de ressonâncias: O físico prodigioso de Jorge de Sena*. 1989. 200 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010. Dossiê: História e Tetemunhos. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/issue/view/223/showToc>; acesso em: 10 ago. 2019

SAFO. *Fragmentos completos*. Org. e trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2020.

SALLES, Luciana dos Santos. *Poesia e o Diabo a quatro: Jorge de Sena e a escrita do diálogo*. Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2009.

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Portugal: Publicações Europa-América, 1995.

SANTOS, Alessandro Barnabé Ferreira. *Jorge de Sena e o Minotauro: ao desterro, sempre!*

\_\_\_\_\_. *Uma alquimia de ressonâncias: O Físico prodigioso de Jorge de Sena*. Rio de Janeiro: UFRJ (tese de doutorado), 1989. Fonte: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1653/3/372626.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2021.

SHARRER, Harvey L.; WILLIAMS, Frederick. Org. *Studies on Jorge de Sena by His Colleagues and Friends*. Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, 1981.

SILVA, Douglas Mansur da. *A oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro 1956-1974*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*, 1967. Fonte: [www.sabotagem.cjb.net](http://www.sabotagem.cjb.net). Acesso em: 12, Out 2022.

SONTHEIMER. In: ARENDT, Hannah. *Liberdade para ser livre*. Trad. Pedro Duarte; Luciana Villas Bôas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

TEODOLINO, Juliana da Costa. *Pensamento e política em Jorge de Sena: participações no "Portugal Democrático"*, (2010) In: <http://www.arqnet.pt/portal/discursos/maio01.html> (acessado em 26/08/2019);

ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.