

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JOANA PRADA SILVÉRIO

A metamorfose seniana:
poesia e crítica na obra de Jorge de Sena



ARARAQUARA – S.P
2013

JOANA PRADA SILVÉRIO

A metamorfose seniana:
poesia e crítica na obra de Jorge de Sena

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

ARARAQUARA – S.P.
2013

JOANA PRADA SILVÉRIO

A metamorfose seniana:
poesia e crítica na obra de Jorge de Sena

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia
Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Data da defesa: 29/04/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Prof. Dr. Antônio Donizete Pires

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À UNESP.

A todos os professores que fizeram parte dessa jornada.

À FAPESP.

*Terminei obra que nem a ira de Júpiter
nem o fogo ou o ferro ou a voraz velhice
abolirão. Que chegue a hora decisiva
para o meu corpo apenas e encerre o espaço
dos meus dias: e que a melhor parte de mim
eleve muito acima dos mais altos astros,
perene, e que nosso nome seja indelével,
e que onde quer que se abra a potência de Roma
sobre as terras dominadas eu seja lido
pelo povo, e que de fama através dos séculos,
segundo os presságios dos poetas, eu viva.*

Ovídio

*Quando a hora chegar em que já tudo
na terra foi humano — carne e sangue —,
não haverá quem sobre nas trombetas
clamando o globo a um corpo só, informe,
um só desejo, um só amor, um sexo.
Fechados sobre a terra, ela nos sendo
e sendo ela nós todos, a ressurreição
é morte desse Deus que nos espera
para o espírito seu e carne do Universo.
Para emergir nascemos. O pavor nos traça,
este destino claramente visto:
podem os mundos acabar, que a Vida,
voando nos espaços, outros mundos,
há-de encontrar em que se continue.
E, quando o infinito não mais fosse,
e o encontro houvesse de um limite dele,
a Vida com seus punhos levá-lo-a na frente,
para que em Espaço caiba a Eternidade.*

Jorge de Sena

RESUMO

Poeta português do segundo quartel do século XX, Jorge de Sena produziu uma obra única, conjugando proposições de ordem estética e ética com uma dialética consciência crítica acerca dos fenômenos literários. Ao entender a poesia como testemunho de linguagem, o poeta fundou as bases de sua poética, em que entram também a metamorfose e a peregrinação. Enquanto o testemunho cuida de denunciar as práticas sociais viciadas, ao mesmo tempo em que dialoga com a herança cultural da humanidade, a metamorfose trata de transformar as posições enrijecidas pelo exercício da meditação aplicada a objetos artísticos, dando azo ao lirismo especulativo. Para tanto, a metamorfose apoia-se na dialética entre a permanência e a mudança. A peregrinação garante, assim, a possibilidade de novas metamorfoses e de uma poesia que sempre se refaz. Por esses vetores, Sena fabricou a cosmovisão do tempo que lhe foi contemporâneo. Este trabalho tem por objetivo promover a intersecção entre a poética e a crítica seniana, partindo de dois pressupostos: 1) a poesia é núcleo irradiador das demais esferas de produção, ou ainda, o poema é uma forma de conhecer a realidade material e 2) o diálogo entre poesia e crítica assenta-se sobre o fato de que ambas são formas de criação. Para tanto, optou-se por trabalhar com o vetor da metamorfose e levantou-se a hipótese de associá-lo à experiência da Modernidade, já que ambos configuram-se como percepção temporal específica, que tem na transformação seu ponto principal. Dessa forma, a dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro deles, intitulado “Leituras da obra seniana”, realizou-se a discussão acerca de pontos capitais da poética de Jorge de Sena. No segundo capítulo — “A poesia seniana” — traça-se o contexto histórico em que o poeta se forma. A isso, agrega-se uma definição de metamorfose e a discussão acerca da questão da Modernidade, enquanto espaço de experiência. O último capítulo promove a análise interpretativa de quatro poemas do livro *Metamorfoses* (1963), buscando seguir o caminho de leitura proposto por sua estrutura. Também há a análise exegética de dois textos teórico-críticos que tratam diretamente da Modernidade, tanto do ponto de vista histórico, quanto fenomenológico. O final deste capítulo é a intersecção pretendida.

Palavras – chave: Jorge de Sena. *Metamorfoses*. Testemunho de linguagem. Poesia e Crítica. Modernidade.

ABSTRACT

Portuguese poet of the second quarter of the twentieth century, Jorge de Sena has produced a unique work, combining propositions aesthetic and ethical with a dialectical critical consciousness of literary phenomena. By understanding the poetry as a testimony of language, the poet laid the foundations of his poetry, which also enters metamorphosis and pilgrimage. While the testimony cares to denounce social practices addicted, in dialogue with the cultural heritage of humanity, the metamorphosis is to change positions hardened by exercise of meditation applied to art objects, giving rise to speculative lyricism. Therefore, the metamorphosis is based on dialectic between permanence and change. Pilgrimage thus guarantees the possibility of a new metamorphosis and poetry ever remade. For these vectors, Sena fabricated the worldview of the time it was contemporary. This work aims to promote the intersection of poetics and criticism seniana, starting with two assumptions: 1) the poetry is radiating center of other spheres of production, or the poem is a way of knowing the material reality and 2) dialogue between poetry and criticism rests on the fact that both are forms of creation. Therefore, we chose to work with the vector of metamorphosis and rose hypothesized link it to the experience of modernity, as both appear as specific temporal perception, which has in transforming your main point. Thus, the dissertation is divided into three chapters. In the first, titled "Reading the work seniana", was held discussion on points of poetic capital of Jorge de Sena. In the second chapter – "Poetry seniana" - draws up the historical context in which the poet is formed. To this, adds a definition of metamorphosis and discussion about the issue of modernity, as an area of expertise. The last chapter promotes interpretive analysis of four poems from the book *Metamorphoses* (1963), seeking to follow the path proposed by reading its structure. There is also the exegetical analysis of two critical-theoretical texts dealing directly Modernity, both from a historical standpoint, as phenomenological. The end of this chapter is the desired intersection.

Keywords: Jorge de Sena. *Metamorphoses*. Testimony of language. Poetry and Criticism. Modernity.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A.R.	apoio rítmico
	cesura
[]	tônica secundária
v.	verso
vv.	ver verso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. Leituras da obra seniana	16
2. A poesia seniana	33
2.1. Metamorfose	40
2.2. Modernidade	51
3. Da Intersecção entre poesia e crítica: metamorfose e modernidade	59
3.1. <i>Corpus</i> poético	59
3.2. <i>Corpus</i> crítico	94
3.3 Intersecção: a metamorfose da modernidade e a modernidade da metamorfose	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	127
Anexos	133

INTRODUÇÃO

A vida e a obra de Jorge de Sena têm um lado cavaleiresco, quixotesco, sob aparências contestatárias e amargas de imprecador e justiceiro. Ao fim e ao cabo, apesar da constatação da mentira e do non-sense do mundo tal qual é, ou tal qual como se tornou, Jorge de Sena sempre quis encontrar um sentido no interior e para além dessa universal ausência de sentido.

Eduardo Lourenço

A obra do poeta português Jorge de Sena (1919-1978) é conhecida pela vastidão dos temas que desenvolveu — Amor, Liberdade, Justiça, Humanidade, Linguagem, Mar, Testemunho, Tempo, Metamorfose, Peregrinação, entre outros — e também pela variedade de formas em que buscou se expressar — poesia, romance, contos, teatro, crítica, tradução. A integração com que essa obra se estrutura, já havia sido discutida por Jackson, em 1983, quando o crítico reconhece que alguns poemas transformam-se, posteriormente, em tópicos da poética seniana. É o caso do “Metamorfose”, de *Coroa da Terra* (1946), em que a possibilidade de mudança de formas dará o escopo necessário para o livro *Metamorfoses*, de 1963. Da mesma maneira, Lourenço (1998) buscou ler as ressonâncias entre a poesia e a narrativa de Sena. Além disso, o crítico explicitou a necessidade de consideração da crítica de poesia desenvolvida por Sena. Outro trabalho que não deixou de dar a devida importância à metatextualidade da obra seniana foi o de Carlos (1999), buscando ver a relação de tensão que podia ser estabelecida a partir das esferas de atuação do escritor.

Dessa maneira, nosso trabalho, — *A metamorfose seniana: poesia e crítica na obra de Jorge de Sena* — com vistas a promover a integração entre a atividade poética e a atividade crítica, não só mostra-se viável em termos teóricos, como também, insere-se entre os esforços de compreensão da obra seniana a partir da perspectiva dialógica, em que os diversos níveis de expressão comunicam-se entre si. Se pudermos pensar a poesia seniana como forma de conhecer, assim como aparece no metapoema “Os trabalhos e os dias”, em que o escrever é apreensão do mundo, perceberemos que a crítica, nascida junto com essa atividade poética, não apenas revela aspectos importantes acerca desse fazer poesia, mas, principalmente, decorre dele. Poesia e crítica podem ser pensadas lado a lado porque o ser poeta é o centro do qual emanam todas as outras possibilidades. Segundo Sena (1977, p. 255): “Sucede que eu sou um escritor português, e como escritor me considero sobretudo um poeta — apesar de quantas peças de teatro, contos, ensaios, livros e artigos de erudição eu

tenho publicado [...]”. Assim, quando faz crítica, Jorge de Sena não deixa de ser o poeta que sempre foi, acrescentando uma atividade a outra. Além disso, há de se considerar também que a poesia seniana por si só trabalha um componente inquiridor do mundo e, dessa forma, a ideia de crítica nunca está apartada dela. Da mesma forma, na perspectiva de outro poeta-crítico, T.S. Eliot (1989), toda poesia está relacionada com o trabalho crítico de seleção e arranjo do material linguístico. Para Lourenço (1998, p. 17-18), a poética seniana deve ser pensada como “o aferir constante de uma *práxis* poética, em que o que se racionaliza, a nível teórico, é fruto de um trabalho verbal, que, por sua vez, obriga a uma adequação ou ajustamento progressivo das proposições teóricas”.

Tendo estabelecido a possibilidade de intersecção entre poesia e crítica, faz-se necessário dizer que esse cruzamento será pensado nos termos de um dos vetores que movimentam a poesia seniana: a **metamorfose**. Essa faceta, desenvolvida plenamente pelo poeta no livro de 1963, — “uma das obras-primas do século” (CARLOS, 1998, p. 126) — dá conta, não só de procedimentos formais utilizados para que o poema aconteça, mas também, e, principalmente, a metamorfose é uma forma de ver o tempo em que o passado, o presente e o futuro encontram-se conectados. Justifica a escolha desse tópico seniano a possibilidade de pensá-lo como uma espécie de correlato da modernidade, já que ambos têm na transformação seu ponto forte.

Nessa medida, os textos escolhidos para formar o *corpus* crítico, que tratam de questões concernentes à modernidade, conversam com o *corpus* poético selecionado. Para o primeiro escolhemos dois textos. São eles: “Para um balanço do século XX — poesia europeia e outra” (1976), pertencente ao livro *Dialécticas teóricas da literatura* (1977) e “Do conceito de modernidade na poesia portuguesa contemporânea”, pertencente às *Dialécticas aplicadas da literatura* (1978). Os títulos das obras evidenciam que a crítica seniana é afeita à dialética enquanto método filosófico, que busca identificar e superar as dualidades opositivas existentes na realidade material, já que, para Sena (1977, p. 201), “em nenhuma época foi possível, pela estrutura do conhecimento [...] que algo existisse sem que por sua mesma existência não suscitasse o seu contrário”. Assim, o *corpus* crítico foi analisado para que dele fosse possível perceber ressonâncias da poesia na crítica e vice-versa. Os textos selecionados passaram por trabalho exegético, que tratou de propor-lhes uma divisão didática de acordo com os assuntos dominantes e, assim, identificar os principais pontos de discussão. A questão da modernidade é tratada historicamente e sob o ponto de vista tipológico nos dois textos. Do primeiro, a modernidade é o espaço de

experiência, armado como consequência da passagem da “subjectivação idealista da personalidade” (SENA, 1977, p. 201) para a subjetividade objetivada, em que predomina o máximo de liberdade conquistada. Do segundo, essa experiência é entendida como pertencimento ético-estético ao tempo em que lhe foi dado viver.

Em paralelo à exegese dos textos teórico-críticos, procedeu-se a análise interpretativa de quatro poemas retirados das *Metamorfoses*. Neste livro, Sena promove transformações estéticas entre diferentes formas de expressão artística. Assim, sustentado pela concepção poética do “lirismo especulativo”, em que à criação estética alia-se a capacidade indagativa e crítica, e utilizando-se da “meditação aplicada” com vistas a pensar esteticamente determinado referencial artístico, o sujeito lírico metamorfoseia quadros, construções de valor arquitetônico e artefatos culturais em poema. Iser (2002) explica que trazer para dentro do mundo ficcional objetos que pertencem à realidade material configura uma quebra de barreiras entre esses níveis, já que ao requisitar elementos extratextuais ocorre a fundação de um universo de sentido intratextual. Da mesma forma, o livro estrutura-se a partir de três etapas sequenciais: a Ante-metamorfose (composta pela evocação do poema “Metamorfose”, de *Fidelidade* (1958), integrante do *corpus*), as Metamorfoses (compostas por 21 poemas acompanhados por reproduções de obras artísticas, com a escolha do poema “Céfalo e Prócris”) e a Post-metamorfose (composta por dois poemas: “Variação primeira” e “Variação segunda”, integrantes do *corpus*). O caminho de leitura sugerido ao leitor é bastante evidente e o recorte proposto buscou fazer-lhe a interpretação. Esta esteve calcada na proposta de Candido (1997) que consiste na decomposição do poema em suas partes constituintes com a finalidade de, através da desmontagem, reconstruir o sentido, propondo a interpretação. A ela será agregada uma visão de literatura que “procura apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética.” (CANDIDO, 1997, p.29).

Para Paz (1996, p. 38), a imagem poética é “cifra da condição humana”, uma vez que “contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”. A metamorfose seniana é, por isso mesmo, sinônimo do fazer poético que “transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo mesmo quando se faz imagem, quando se faz outro” (PAZ, 1996, p. 50). A busca por esse outro, que tanto marcou a poesia moderna (SENA, 1977), dá-se nas *Metamorfoses* como

referência à série de artefatos culturais, que são chamados a significar diferentes momentos históricos, a partir dos quais se estabelece a reflexão poética acerca da experiência humana sobre a Terra. Ao encontrar-se com outros artistas, Jorge de Sena reúne-os a mesa para o “convívio das ‘testemunhas’” (SENA, 1988a, p. 28), tal como em “Os trabalhos e os dias”: “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro” (SENA, 1988a, p. 83). Ademais, a metamorfose engendrada pela poesia seniana adquire o estatuto de imagem poética da transformação que o movimento do tempo opera sobre tudo. De certa forma, Sena está glosando o mesmo mote de Camões:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.

(CAMÕES, 1973, p.162)

Camões, por sua vez, está glosando Francisco de Sá de Miranda:

O Sol é grande, caem coa calma as aves,
do tempo em tal sazão, que sói ser fria;
esta água que d’ alto cai acordar-m’-ia
do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração qu’em vós confia?
Passam os tempos, vai dia atrás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas, vi tanta verdura,
as aves todas cantavam d’ amores.

Tudo é seco e mudo; e, de mistura,
também mudando-m’eu fiz doutras cores:
e tudo o mais renova, isto é sem cura!

(MIRANDA, 1942, p. 318)

Em vários poemas Sena cita ou parodia, num canto pararelo, este poema de Sá de Miranda, realizando leitura que “centra-se nas «aves» e a elas, à sua passagem, associa, numa melancolia que ecoa a que percorre o soneto quinhentista, a mudança e a consciência de uma contemplação que a fugacidade do tempo logo transforma em «memória» (MARTINHO, 1982, p.15). Os poemas mais explícitos são:

... DE PASSAREM AVES

À memória de Sá de Miranda

Das aves passam as sombras,
um momento, no chão, perto de mim.
No tardo Verão que as trouxe e as demora,
por que beirais não sei
onde se abrigam piando
como ao passar chilreiam.

Um momento só. Rápidas voam!
E a vida em que regressam de outras terras
não é tão rápida: fiquei olhando
as sombras não, mas a memória delas,
das sombras não, mas de passarem aves.

21/6/47

(SENA, 1988a, p. 139)

DE PASSAREM AVES (II)

De como e de quando
as aves passaram
tão leves aflando,
as sombras pousando
no ar cortaram.

falei, mas não sei
que melancolia
sentida no dia
por tarde eu lembrei
na tarde que havia.

As aves passaram
e delas falei.
Do ar que cortaram
as sombras ficaram,
mas onde, não sei.

18/2/1956

(SENA, 1988b, p. 21)

Enquanto a poética camoniana vê na mudança a razão para aquele desconcerto do

mundo, a poética seniana atribui à transformação lugar cimeiro. Na perspectiva de Paz (1984, p. 34): “A época moderna — esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso — é a primeira que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento”. Contudo, a transformação, que a obra seniana põe em funcionamento, não está associada ao elogio do eterno novo, mas à postura poético-crítica que lê a realidade material como criação humana e, portanto, percebe a possibilidade de transformá-la. Além disso, a transformação, sob a imagem poética da metamorfose, é operada na tensão entre dois elementos: permanência e mudança. Se a imagem poética da metamorfose pressupõe esses dois elementos, tal como será visto no poema “Céfalo e Prócris”, isso está relacionado com uma percepção temporal específica em que os valores tradicionais do passado são postos de lado em benefício do presente prenhe de liberdade, ou seja, a nossa modernidade conquistou a capacidade de olhar o passado, não mais como lugar de modelos imutáveis, mas como lugar onde outros homens manifestaram esteticamente suas incertezas em relação ao tempo em que viveram. Dessa forma, metamorfose e modernidade encontram-se como pares correlatos da imagem do tempo como devir. Discutindo a definição de modernidade baudelairiana, como transitoriedade, Calinescu afirma (1999, p. 56): “[...] a Modernidade pode ser definida como a possibilidade paradoxal de ir para além do fluxo da história através da consciência da historicidade na sua mais concreta imediatidade, na sua actualidade.” Sob o prisma da História como transformação, Jorge de Sena viu as vinte obras de arte, que compõem as suas metamorfoses:

GAZELA DA IBÉRIA

Suspensa nas três patas, porque se perdeu
uma das quatro, eis que repousa brônzea
no pedestal discreto do museu.
Ergue as orelhas, como à escuta, e os pés
são movimento que ainda hesita, enquanto
o vago olhar vazio se distrai
entre ruídos soltos da floresta.
Há muito as árvores caíram. Há
perdidos tempos sem memória que
morreram as aldeias nas montanhas
e pedra a pedra se deliram nelas.
Há muito tempo esse povo — qual?—
violado por invasões, e em sangue,
em fogo e em escravidão, ou só no amor
dos homens que chegavam em navios
de longos remos e altas velas pandas
se dissolveu tranquilo, abandonando
os montes pelos vales, a floresta
pelas escarpas onde o mar arfava
nas enseadas mansas e nas praias,

e as fontes límpidas por rios que,
entre a verdura, sinuosa iam.
Há muito, mas esta gazela resta,
com seu focinho fino e o liso torso
e o peito quase humano. Acaso foi
a qualquer deus a oferta? Ou ela mesma
a deusa foi que oferenda recebia?
Ou foi apenas a gazela, a ideia,
a pura ideia de gazela ibérica?
Suspensa nas três patas se repousa.

Assis, 8/4/1961

(SENA, 1988b, p. 59)

Para a intersecção entre poesia e crítica, com vistas à aproximação de metamorfose e modernidade, dividimos este trabalho em três capítulos. No primeiro deles, intitulado “Leituras da obra seniana”, realizamos um recorte de leitura e discussão de alguns pontos capitais acerca da obra do poeta português. Esse recorte contempla, necessariamente, os temas que mais interessam a esse trabalho. Assim, entram discussões acerca da definição do testemunho e da metamorfose, a correlação possível entre esses dois vetores poéticos, a importância dos diálogos entre os vários níveis expressivos e breve discussão acerca da questão crítica. No segundo capítulo, “A poesia seniana”, buscou-se traçar a contextualização histórica dessa poesia para, posteriormente, trabalharmos a conceituação de metamorfose e modernidade. O que justifica esse arranjo é fato de que a primeira parte desse capítulo introduz o leitor numa cronologia histórica, que evidencia algumas opções estéticas de Sena. Tendo isso em vista, as questões teóricas sobre a definição de metamorfose e modernidade aparecem numa chave em que a leitura busca pontos de contato. O último capítulo, “Da intersecção entre poesia e crítica: metamorfose e modernidade”, dá conta das análises interpretativas dos poemas escolhidos e da exegese dos textos teórico-críticos. O desfecho desse terceiro capítulo é, justamente, a realização da proposta específica desse trabalho.

1. LEITURAS DA OBRA SENIANA

A crítica da obra seniana sempre falou do que fossem as múltiplas facetas dessa poesia (HATHERLY, 1995), mas quem realmente deu forma a essas facetas como “sistema de relações” composto pelos vetores do **testemunho**, da **metamorfose** e da **peregrinação**

foi Jorge Fazenda Lourenço, em *A poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação* (1998). O caminho de leitura proposto pelo crítico enfatiza a relação consubstancial daqueles três elementos, localizando na questão testemunhal o eixo mediador dos demais. O testemunho compõe-se pela integração entre ética e estética, com a subordinação da primeira pela segunda, já que “precisamente o que o liberta da moral normativa é o facto de ser um testemunho poético” (LOURENÇO, 1998, p. 169). Por ser de linguagem, o testemunho considera o fazer poético como construção estética, mas, afastando-se do esteticismo, e reconhecendo na linguagem o vínculo ativo entre os homens, não exclui da poesia, nem exclui a poesia, de ligações com o tempo em que a fez nascer. O componente ético se configura porque ao dizer poético está associado à responsabilidade de “remodelação dos esquemas feitos” (SENA, 1988a, p. 26), com isso, assumindo o compromisso de questionar os discursos cristalizados pelo senso comum. Nesse sentido, o testemunho é uma espécie de “escreviver” (LOURENÇO, 1998, p. 25), não por confessionalismo, mas porque há a transmutação do vivido na forma do poema. Assim, a metamorfose aparece como essa capacidade transmutativa, ou consciência dela, e a peregrinação como moto-perpétuo, não só no que toca à pesquisa expressional, mas, principalmente, como inquirição acerca das virtualidades humanas.

Resultado de tese de doutorado, apresentada em agosto de 1993 à Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, o livro de Fazenda Lourenço tem como objetivo principal correlacionar aqueles três componentes da poética seniana, tendo na questão testemunhal um “núcleo dinamizador” (LOURENÇO, 1998, p. 17). Tal arranjo teórico evidenciou-se altamente profícuo, de modo que a crítica passou a utilizar-se dele como orientação metodológica. Isso acontece porque Fazenda Lourenço atribui, ao Prefácio (1960) da 1.^a edição de *Poesia I* (1961), importância fundamental, aceitando-o como uma espécie de poética seniana em que o poeta, na função de crítico da própria obra, dá a ver sua concepção de poesia como testemunho de linguagem. Dessa ideia de poética afasta-se, completamente, a ideia de prescrição normativa e Fazenda Lourenço chama a atenção para um ponto principal na obra seniana, a concepção processual do fazer poético em que a poesia é “um fazer que se faz, fazendo” (LOURENÇO, 1998, p. 18). Dessa forma, evidencia-se o movimento dialético que comanda a relação entre a *práxis* poética e sua consequente teorização. O que se apreende da atividade poética pode ser racionalizado nos inúmeros prefácios porque resulta do “trabalho verbal”, que se quer como devir. Assim, não só os prefácios, mas também a obra crítica de Sena apresentam-se como peças fundamentais no

entendimento de sua obra poética, porque decorrem dela. O que permite o estabelecimento de pontos de contato entre poesia e crítica.

Fazenda Lourenço reconhece em “Os trabalhos e os dias”¹, poema de 1942, a primeira poetização do testemunho de linguagem. Neste poema, o ato de escrever poemas é apreensão do mundo baseada num tripé do qual fazem parte o sujeito apreendedor, o mundo apreendido e a linguagem, meio pelo qual se apreende. Nesta medida, Fazenda Lourenço evoca o preceito da fenomenologia de Husserl, a qual Sena deixa explícita sua filiação, não como escola filosófica, mas como método de investigação. Esse preceito dá conta da relação de interdependência entre sujeito e objeto, ou em outras palavras, não é possível conceber o objeto sem a interferência do sujeito que o apreende. Com isso, questiona-se o mito da objetividade das ciências pela assunção de quanto o sujeito apreendedor interfere na maneira de apreender o objeto. O que media essa relação é a linguagem e, nessa medida, não cabe uma “consciência inteiramente independente”, já que a consciência tem de se valer do conjunto de signos comuns à determinada comunidade linguística. Assim, a poesia do testemunho edificada como apreensão do mundo implica “não só uma experiência de conhecimento, e conhecimento experimentado”, mas também a “transmissão desse conhecimento e dessa experiência” (LOURENÇO, 1998, p. 42). Dessa forma, Fazenda Lourenço afasta completamente a poesia seniana de certas concepções poéticas que enfatizam apenas o formalismo esteticista e aproxima-a de uma visão de poesia como diálogo. Não há autotelismo em Jorge de Sena; há necessidade comunicativa que a diversidade de paratextos autorais confirma.

A questão da metamorfose é correlacionada ao testemunho pela conceituação da **vidência** e, portanto, o verbo ver tem função primacial na poesia seniana. A isso, o crítico associa a tradição literária que “tem nos olhos os órgãos da percepção intelectual”: Camões e Ovídio (LOURENÇO, 1998, p. 171). De certa forma, a vidência resolve a dicotomia filosófica entre **conhecer** e **agir** (SENA, 1966), uma vez que **ver** manifesta-se como forma de apreensão do mundo, em que a transformação é componente intrínseco. O conhecimento-

¹ Sobre este poema, ler também o ensaio de Ida Ferreira Alves (2004), “Trabalho sobre trabalho: dois poemas de Jorge de Sena”. Publicado no volume 5 da revista *Metamorfozes*, o ensaio analisa a poesia seniana “sob o desenvolvimento do tema «trabalho» como fundamento da relação intensa entre escritor e obra, ou, em outras palavras, da relação intrínseca entre escrita e compromisso” (ALVES, 2004, p. 175). Dessa forma, o trabalho com a palavra, que a escrita poética perfaz, é uma forma de ação sobre o mundo em que estética e ética caminham lado a lado. A função da palavra poética revela-se na “*potência do trabalho*” — “ação, transformação, intervenção” —, uma vez que a ela subjaz uma ética que visa superar o tempo dando testemunho das realizações humanas. Alves também promove a intersecção do poema de Sena com o relato mítico homônimo de Hesíodo, ressaltando o caráter de meditação moral sobre o valor do trabalho, enquanto atividade humana capaz de dignificar a presença do Homem sobre a terra.

ação que o ato de ver implica está relacionado à ideia de “visão meditativa”. Para Lourenço (1998, p. 172):

Sentido primeiro e condutor, fonte primordial de conhecimento, meio privilegiado de apreensão do mundo, e consubstancial à escrita, a visão meditativa ou contemplação ativa que define a vidência do testemunho seniano é tanto um saber retrospectivo, um olhar-memória, quanto um saber prospectivo, questionador, especulativo, olhar agudo e imaginoso, e, por isso, frequentemente ligado às metamorfoses (cf., por exemplo, «Metamorfose», em Fidelidade).

Nessa medida, a poesia de Sena aparece como “ciência dos sinais” — expressão que o crítico adota de Eugénia Vasques — e isso significa que o testemunhar é perquirição sobre o mundo, que busca interpretar-lhe as marcas². Para ilustrar com exemplos concretos essa vertente, Fazenda Lourenço recorre ao romance de 1979, *Sinais de fogo*, em que o protagonista Jorge descobre-se poeta. Tal descoberta se dá na medida em que o cenário de amor (a jovem e bela Mercedes) e violência (a Guerra Civil Espanhola), no qual está submerso, começa a ser captado pela linguagem poética, nascida da necessidade de “aprender a ler ou interpretar os sinais de vida contidos na realidade das coisas” (LOURENÇO, 1998, p. 170). A crítica levantou a possibilidade de ler *Sinais de fogo* como “romance de formação” (CARVALHO, 2009), porque nele se cumpre uma jornada educativa que leva, justamente, àquela vidência. Outro exemplo evocado por Fazenda Lourenço diz respeito a um poema de *Arte de música* (1968), no qual é possível ler a mesma ideia de percurso formativo do poeta. O poema “*La Cathedrale Engloutie*, de Debussy” associa o olhar do poeta ao desenvolvimento da “visão profunda”. A vidência testemunhal é “metamorfose de linguagem” (LOURENÇO, 1998, p. 182), já que o ato de ver não é encarado como atitude contemplativa, mas como ação transformadora do mundo. Assim, para além da noção de testemunho como documento histórico, propalada pelos neo-realistas, a poética seniana inclui o componente transgressivo, porque ao olhar para o mundo, não o vê, apenas, como ele é, mas como poderia ser. Fazenda Lourenço fala nos termos de uma “imaginação realista”, utilizando-se do conceito da obra narrativa de Sena e aplicando-o para pensar a ligação metamorfose-testemunho.

Anterior àquela tese de doutoramento é o livreto *O essencial sobre Jorge de Sena*, de 1987. Nele, Fazenda Lourenço não só apresenta a obra de Sena para o grande público, como também a analisa sucintamente. Traçando todo o panorama histórico, que encontra o poeta Jorge de Sena na infância e o persegue até a maturidade, *O essencial sobre Jorge de Sena*

² Em “Jorge de Sena: o brilho dos sinais”, a poesia seniana também é entendida por Fazenda Lourenço (2002) como leitura e decifração dos signos que formam a realidade.

tem o mérito de não querer ser mais do que o título já apontara: uma leitura introdutória que abarca praticamente todos os domínios artísticos e teóricos em que o poeta português se desenvolveu. Num momento em que a crítica acerca da obra seniana começava a consolidar-se, o livreto de Fazenda Lourenço adquire importância, na medida em que assume a responsabilidade gigantesca de pensar a totalidade da obra. Dessa forma, seria possível considerar *O essencial sobre Jorge de Sena*³ como uma espécie de levantamento prévio do que será a tese *A poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*, uma que vez que os principais temas do primeiro são desenvolvidos no segundo.

Da mesma época que o doutoramento de Fazenda Lourenço, temos *Fenomenologia do discurso poético. Ensaio sobre Jorge de Sena* (1999)⁴, de Luís Adriano Carlos. Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em janeiro de 1993, a dissertação tem o objetivo de afastar a ideia de heterogeneidade reinante sobre a obra de Sena e, nessa medida, comunga com os objetivos de Fazenda Lourenço, já que este tratou de substituir o carácter multifacetário pelo sistema de relações. Para realizar seu intento, Carlos (1999) o estrutura nos termos de uma “relação tensional” entre as diversas esferas em que Sena atuou — o poeta, o romancista, o contista, o dramaturgo, o crítico, o tradutor e o historiador. Apoiar-se, então, na “prática metatextual” que a obra de Sena oferece ao leitor como possível caminho de leitura e interpretação. Dessa forma, Carlos (1999) estabelece duas premissas norteadoras para seu trabalho. São elas: 1) a relação de transtextualidade reconhecível entre a obra poética e a obra em geral; 2) a “infra-estrutura filosófica” que permeia a obra poética.

Sobre a primeira premissa, considera-se a obra poética de Sena como centro irradiador e procura-se clarificar as relações intertextuais, paratextuais e metatextuais entre a poesia e as demais produções, sejam no campo da crítica, ou no campo da criação literária. Carlos pauta-se, com isso, em duas asserções de Sena — uma que diz respeito à prática poética como atividade primacial e, portanto, o ser-se poeta como algo que está implícito em todas as outras esferas de atuação; e no fato deste posicionamento dar lugar a outra asserção, em que a atividade crítica é entendida como forma de criação artística.

³ Há uma recensão crítica deste livro realizada por Luís Adriano Carlos em que se reconhecem três linhas de reflexão como primaciais. São elas: 1) o trabalho de análise a partir da rede de relações internas que compõe a obra; 2) o testemunho de linguagem como matriz da concepção poética e uma ideia de “trans-fusão de poéticas”, em que a linguagem e com ela a criação artística se dão como atividade mental, ou como quer Sena, “refletida espontaneidade” e 3) a formação filosófica de Sena composta pelas seguintes figuras: Platão, Spinoza, Marx, Unamuno, Wittgenstein, Bergson, Freud, Jung, Husserl e Hegel (CARLOS, 1988).

⁴ Anterior à tese, não só no nível cronológico, mas como projeto que antecipa e anuncia *A fenomenologia do discurso poético*, temos “Jorge de Sena: a pirâmide no inverso projecto de construção” (CARLOS, 1992).

Sobre a segunda premissa trata-se de reconhecer que “a configuração poética seniana integra um conjunto de *formas*, ou *princípios organizadores*, procedentes de um intertexto filosófico” (CARLOS, 1999, p. 15, grifos do autor). Dessa forma, a leitura dos poemas e textos críticos permite reconhecer uma “*razão dialéctica* e uma *razão fenomenológica*, reintegradas numa *razão existencial*” (CARLOS, 1999, p. 15, grifos do autor). Esses filosofemas estão conectados com a linguagem poética na medida em que esta é forma de conhecimento do mundo e, então, busca-se identificar que caracteres filosóficos subjazem na expressão poética. Em relação à questão dialéctica, de imediato, dois nomes são reconhecíveis: Hegel (1770-1831) e Marx (1818-1883). A Hegel está associada, naquela famosa entrevista de 1954, “Porque acima de tudo...”, à superação da lógica aristotélica, ou seja, na perspectiva seniana cabe suplantar os três princípios lógicos da identidade (A é igual a A), da não-contradição (Se A é igual a A, A não pode ser não-A) e do terceiro excluído (Em que A é ou não é, sem terceira possibilidade) por uma dialéctica capaz de captar “a realidade e a verdade como movimento interno da contradição” (CHAUÍ, 1999, p. 203) em que o mesmo sujeito apresenta dois predicados contraditórios. Para Sena (1977), conforme nos deixa ver em “Para um balanço do século XX — poesia europeia e outra”, os contrários não podem ser entendidos nos termos do maniqueísmo, quer dizer, não se trata de pensar em bem oposto a mal, mas em bem oposto a não-bem e em mal oposto a não-mal. A essa concepção dialéctica da realidade material junta-se a capacidade de transformação do mundo, tal qual entendida por Marx nas *Teses sobre Feuerbach*. Carlos (1999, p. 16) identifica o marxismo na obra seniana considerando-o sob três aspectos correlacionados:

i) porque o marxismo, esclarecido pela «ciência moderna», lhe permite apagar «qualquer antinomia entre os antiquados conceitos de matéria e espírito»; ii) porque o entendimento crítico do marxismo lhe proporciona «um método de análise e de acção, mas não o sistema rígido que os seus pretensos teólogos têm feito dele»; iii) porque a poesia pode assim configurar-se como «busca de uma *expressão intrinsecamente dialéctica ou em dialéctico fluxo*, nos termos marxistas da minha formação filosófica».

A fenomenologia de Husserl (1859-1939) será entendida como epistemologia ao marxismo, ou seja, trata-se de considerar o dinamismo da dialéctica e a essencialidade da fenomenologia (CARLOS, 1999). Para tanto, faz-se ver a relação intrínseca entre acção e conhecimento, em que o testemunho é, ao mesmo tempo, uma forma de fazer poesia e a expressão do que em poesia se lê e se interpreta acerca da realidade.

Assim como Fazenda Lourenço, o texto de Carlos também enxerga no romance *Sinais de fogo* e no poema de *Arte Música*, “*La Cathedrale Engloutie*, de Debussy”,

elementos do que seja a formação da vocação poética. O trecho do romance ao qual Carlos se remete foi sintomaticamente publicado na revista *O Tempo e o Modo*, em 1968, com o título de *Aparição da poesia* e, nessa medida, o crítico o aproxima da descrição fenomenológica, valendo-se, para isso, do seguinte preceito husserliano: “o *ser* do fenómeno é o seu *aparecer* imanente à consciência (CARLOS, 1999, p. 23, grifos do autor). Assim, escrever o poema é, primeiro, ter a capacidade de captar a sua aparição e, conseqüentemente, ter a capacidade de enformá-lo em linguagem. Portanto, a “aparição da poesia” está relacionada com a descoberta daquela consciência pré-racional, que, paradoxalmente, depende da racionalidade para captá-la. Relacionando o trecho de *Sinais de fogo* com o poema de *Arte de Música*, Carlos percebe uma diferença. Enquanto no romance focaliza-se o momento em si da “aparição da poesia”, o poema põe ênfase na recordação desse momento. A descrição fenomenológica é substituída pela memória e pela postura crítica “de impor aos outros a visão profunda”⁵ (SENA, 1988b, p. 165).

Em relação à questão testemunhal, e como não poderia deixar de ser, Carlos (1999) reconhecerá, no Prefácio (1960) da 1.^a edição de *Poesia I* (1961), um texto fundamental. Ao contrário de Fazenda Lourenço, não lhe atribuirá o estatuto de poética, mas reconhecerá nele o caráter de orientação ético-estética. Carlos o classificará como metatexto e discutirá, a partir dele, a relação testemunho-confissão e a relação testemunho-fingimento. Assim como Fazenda Lourenço, as críticas ao confessionalismo em poesia serão associadas ao romantismo vulgarizado em que a sinceridade é vista como principal qualidade do poeta. Na contramão dessa postura, o testemunho seniano rompe com a questão da sinceridade em poesia, porque se quer como “objectivação da subjectividade”, ou seja, como aquele “aprofundamento no individuado” que “eleva ao universal o poema lírico” (ADORNO, 1983, p. 202).

Sobre a relação testemunho-fingimento, Carlos (1999) estabelecerá uma ligação de tipo dialética, na medida em que, enquanto o fingimento atua no sentido de ser educação, o testemunho é essa educação, acrescida de postura revolucionária. Assim, o testemunho é o “Outro” do fingimento. Tendo estabelecido a relação testemunho-fingimento como dialética entre educação e transformação, o crítico abre diálogo com outras interpretações. Para Carlos (1999, p. 84), o testemunho não pode ser pensado como “forma alternativa ao fingimento”, como quer Fátima de Freitas Morna, nem como “ultrapassagem”, ou

⁵ Tanto as investigações de Fazenda Lourenço (1998), quanto as de Luís Adriano Carlos (1999), dão conta do sentido da visão como órgão essencial para a poesia seniana.

“substituição” do fingimento, como querem, respectivamente, Jorge Fazenda Lourenço e Fernando Guimarães. Todas essas maneiras de enunciar a relação testemunho-fingimento estão, para Carlos, desconsiderando a “*reversibilidade dialética*” que o primeiro exerce sobre o segundo. Dessa forma, temos:

A responsabilidade ética do testemunho constitui-se no horizonte da responsabilidade estética do fingimento. O sujeito poético, responsabilmente, *conhece* o seu Outro como o seu Mesmo que se *reconhece* como outro sem deixar de ser o mesmo, tornando-se não uma figura que passa pelo fluxo de transformações mas um *núcleo de passagem* de tensões em fluxo dialético, que lhe dão novas formas sem o deformarem, que o desviam sem o desviarem do seu imperativo fundamental de transformação consciente e esclarecida. Em breves palavras, testemunho e fingimento são posições que afirmam enquanto cada uma é a negação da negação que a outra representa — porque só deste modo podem articular-se a diferença e a totalidade, a metamorfose e a responsabilidade do sujeito. Mediada pelo fingimento, a confissão converte-se em testemunho. (CARLOS, 1999, p. 85, grifos do autor).

Mapeando o conceito de fidelidade na obra de Jorge de Sena, Carlos o entenderá como “termo mediador” do testemunho, na medida em que “nada é possível sem fidelidade a si mesmo, aos outros e ao que aprendeu/desaprendeu ou fez que assim acontecesse aos mais” (SENA, 1989, p. 16). Dessa forma, a fidelidade torna-se um dos elementos que fazem parte da poética do testemunho, já que para testemunhar acerca do mundo que o rodeia, o poeta exige de si mesmo a responsabilidade da “consciência *reflexiva*” (CARLOS, 1999, p. 179, grifos do autor). Mas, não é só com o testemunho que a fidelidade estabelece ligação, cabendo à metamorfose compor-se como seu “correlato dialético” (CARLOS, 1999, p. 185). Isso se dá porque, ao manter-se fiel a seu projeto de investigar a transtextualidade entre obra poética-obra em geral, Carlos convoca a definição constante em “Maquiavel e *O Príncipe*”⁶ para estabelecer aquela correlação dialética. Dela deriva-se que a “dignidade última” de nosso ser-estar no mundo corresponde a uma “fidelidade à natureza sempre mutável do real, uma fidelidade que não se compadece de obediências a nada que, por via transcendente, se sobreponha à atenção sempre expectante que a realidade exige para ser plenamente humana” (SENA, 1991, p. 42). Dessa forma, a fidelidade se refaz em metamorfose, já que estar atento para perceber a transitoriedade da realidade material é o que cabe ao poeta. Confirma a correlação fidelidade-metamorfose um dos paratextos que abre o volume *Metamorfoses* e

⁶ Neste texto, Sena relê a obra de Maquiavel (1469-1527) tentando libertá-la das interpretações que a fizeram sinônimo de um maquiavelismo como “velhacaria e perfídia”. Assim, Sena considera que o florentino foi dos primeiros pensadores políticos da modernidade, porque tratou de afastar da ação política todas as justificativas que apelassem para um conteúdo transcendente. Assim, mais do que enunciar que “os fins justificam os meios”, Maquiavel só explicitou o que já era uma prática muito comum (SENA, 1991).

que exige a leitura do poema de *Fidelidade*, intitulado “Metamorfose”, como antecedente necessário ao conjunto de poemas que segue.

Outra questão importante levantada pelo crítico acerca do vetor da metamorfose diz respeito à necessária consideração dessa questão como “toda uma poética em que o universo temático é solidário com os procedimentos de composição” (CARLOS, 1999, p. 190). A identificação proposta entre o que o poema diz e a metamorfose como processo que possibilita esse dizer, ou ainda, a identificação entre o corpo do poema com a metamorfose em si tem importância capital para a discussão do que esse vetor acrescenta à obra seniana.

A conceituação dos “princípios metamórficos” em relação as duas possibilidades combinadas é o ponto de partida do ensaio “History and poetry as *Metamorphoses*” — “História e poesia como *Metamorphoses*. Publicado em 1982, o texto do professor Francisco Cota Fagundes já alertava para o necessário entendimento da metamorfose como “conteúdo temático”, que engloba uma visão de mundo, e, também, como “técnica literária”. Estendendo essa argumentação, Fagundes (1982, p. 129, tradução nossa) propõe o entendimento desse vetor a partir da consideração de uma historicidade e de uma poética:

Para Sena a metamorfose é, por um lado, um processo ou força vital que opera na história humana, concebida no sentido amplo de uma história da humanidade. Por outro lado, a metamorfose é uma metáfora para o processo poético em geral, e particularmente, para a transposição ou ‘tradução’ das artes visuais em poesia.⁷

Baseando-se no Post-fácio de 1963, Fagundes ressaltará uma das principais funções da metamorfose enquanto “força vital”, qual seja, a superação da Morte possibilitada pelo poder transformador da palavra poética. Se os vinte poemas, que compõem o miolo do volume *Metamorphoses*, “cobrem aproximadamente três mil anos da verdadeira história humana”, então, este livro pode ser considerado um “épico da humanidade em sua luta constante [...] para se tornar livre das algemas do tempo e alcançar a imortalidade do corpo e da alma”⁸ (FAGUNDES, 1982, p. 130, tradução nossa). Revisando a História pelos olhos da poesia, Sena propõe a atividade poética como exercício meditativo em que a metamorfose do visual em linguagem ressuscita o passado no presente. A ultrapassagem da Morte se dá no momento em que a palavra poética transforma o tempo histórico em matéria-prima da

⁷ “For Sena metamorphosis is, on the one hand, a process or vital force operative in human history conceived in the broad sense of the history of the mankind. On the other hand, metamorphosis is a metaphor for the poetic process in general, and particularly for the transposition or ‘translation’ from the visual arts into poetry.”

⁸ “Sena’s book may be called the epic of mankind in its constant struggle [...], to become free from the shackles of time and achieve immortality in body and soul.”

poesia.

Atentando para os processos, que a metamorfose pode adotar, quando da sua utilização como técnica literária, Fagundes (1982) pontua duas possibilidades: 1) “tradução fiel” (“close translation”) e, 2) “tradução livre” (“free translation”). A primeira é definida como “duplicação no meio poético do conteúdo temático e outros elementos do pictórico, escultórico ou objeto arquitetônico, tais como o movimento, a estase, ou cor”⁹ (FAGUNDES, 1982, p. 134-35, tradução nossa). Para o conceito de tradução livre, Fagundes explica que ocorre quando “o poeta começa da obra de arte e nunca a perde de vista inteiramente, mas então, toma certas liberdades, vai além aplicando à fonte de inspiração original atributos da poesia que estão faltando, ou não estão presentes no mesmo grau, na obra de arte”¹⁰ (FAGUNDES, 1982, p. 135).

Fagundes analisa três poemas como exemplares do primeiro caso — “*O balouço*, de Fragonard” (1961), “*A nave de Alcobaça*” (1962) e “*Turner*” (1959). Na tentativa de capturar o movimento, tal qual aparece no quadro de Fragonard, o poema de 61 vale-se de três recursos: “uma sequência progressiva de imagens visuais”, “verbos de movimento” e o *enjambement*, que “reforça a sensação de cinestesia”. Já no segundo exemplo de “close translation”, a ênfase é posta em dois aspectos: “o sentido do monumento” e “num dos maiores atributos da arquitetura, a estase”. A catedral gótica como símbolo do período medieval é poetizada pelo “uso de substantivos concretos e abstratos em proporção numérica igual” (FAGUNDES, 1982, p. 135, tradução nossa). O “Turner”, apesar de não se referir especificamente a um único quadro, também constitui exemplo de tradução fechada porque trabalha com o procedimento de “colagem”, na tentativa de “pintar um quadro com palavras”.

Em relação à questão da “tradução livre”, Fagundes (1982) a aproxima dos ensinamentos de Lessing (1729-1781), no seu *Laocoonte*. Nesta medida, “free translation” marca a oposição entre o “momento único” das artes espaciais e a “ação progressiva” da poesia. Enquanto na pintura e na escultura, o momento de percepção do objeto artístico é integral, o que, necessariamente, implica um estar frente a frente com esse objeto; a poesia trabalha o momento de percepção como “descrição de ações”. Mesmo que se quisesse como “descrição de objetos”, a poesia não poderia oferecer aquela visão integral num “momento

⁹ “In this case the poet duplicates in the poetic medium the thematic content and other elements of the pictorial, sculptural or architectural object, such as movement, stasis, or color.”

¹⁰ “In other poems one may say speak of free translation: the poet starts from the work of art and never loses sight of entirely, but then takes some liberties, goes beyond it by applying to the original inspirational source attributes of poetry which are lacking or not present to the same degree in the work of art”.

único”; contudo, se a poesia tiver em conta a descrição por “estágios sucessivos” e não o objeto como “produto final”, então, terá superado a sua limitação em relação às artes do espaço. Os poemas “Deméter” e “Mesquita de Córdoba” são, para Fagundes (1982), exemplos de descrição por estágios sucessivos. No primeiro, a rocha informe adquire forma, porque a presença humana está implicada no poema, e no segundo, a sequência de eventos, que fez com que as colunas chegassem à mesquita, é imaginada para compor o poema. Para Fagundes (1982, p. 135, tradução nossa): “Sena também aplica a alguns poemas o conceito clássico, atribuído a Simónides de Ceos, ‘pintura é poesia silenciosa, poesia uma imagem que fala’”¹¹.

Em livro posterior a esse ensaio — *A poet’s way with music: humanism in Jorge de Sena’s poetry* (1988) — Fagundes elabora, de modo ainda mais preciso, o conceito de que a metamorfose é, na verdade, correlato para o fazer poético. Para isso, situa a matriz poética seniana nas experiências que decorrem da leitura da realidade material, ou seja, a poesia seniana tem raiz num vivido, ancorado no tempo-espaço. Com isso, o poeta assume a função de ser o “transmutador de experiências”¹² (FAGUNDES, 1988, p. 87, tradução nossa). Reconhecendo a capacidade superativa que o testemunho de linguagem exerce ao desfazer as incompatibilidades entre arte engajada e arte pura, Fagundes afirma (1988, p. 87, tradução nossa): “A poesia seniana serve tanto, e igualmente bem, a causa da Vida e a causa da Arte”¹³. Discutindo a questão da arte pela arte e o comprometimento humano, exigido por Sena (1961), para a poesia pura, o crítico discutirá o conceito de pureza em poesia associando-o ao quanto que a expressão poética transforma a experiência em alegoria, símbolo, ou ainda, imagem poética.

Sumarizando a questão, trata-se de considerar o grau de metamorfose a partir da fonte em que a experiência é tomada. Assim, Fagundes divide (1988, p. 90) o *corpus* poético seniano “em duas grandes categorias de poemas experienciados [...]: poemas derivados das experiências da vida e poemas inspirados pela experiência de obras de arte”¹⁴. Sobre os primeiros é possível destacar a alegorização como principal recurso expressivo. Para explicitar como isso acontece, Fagundes promove a leitura interpretativa de alguns poemas, como o “Cubículo”, de *Perseguição* (1942), em que um incidente de rua é alegoria para “a

¹¹ “Sena also applies to some poems the classical concept, attributed to Simonides of Ceos, ‘painting is silent poetry, poetry a speaking picture’”.

¹² “As the poet bears witness to life in himself and around himself he is, first and foremost, a transformer of experience, nay, of the world”.

¹³ Sena’s poetry serves both, and equally well, the cause of Life and the cause of Art”.

¹⁴ “Sena’s entire corpus, as I suggested earlier, may be divided into two broad categories of experiential poems, [...]: poems derived from life experiences, and poems inspired by the experience of works of art”.

história de uma nação moribunda desesperadamente procurando por uma luz de liberdade e justiça, mas impotente e abandonada ao medo e à perdição [...] ¹⁵” (FAGUNDES, 1988, p. 97).

A segunda categoria de poemas, o crítico tratará de subdividir em outras três possibilidades: “poemas inspirados na literatura, poemas de obras de arte visuais e poemas de composições musical”¹⁶ (FAGUNDES, 1988, p. 112). Sob qualquer das três perspectivas, a obra de arte, seja literária, plástica, ou musical, pode ser encarada das seguintes maneiras: “1) entidade estética, 2) objeto que reflete a vida do criador, ou seu tempo e 3) produtora e catalisadora da experiência vital para o poeta”¹⁷ (FAGUNDES, 1988, p. 113). De todas as formas, a intenção do poeta é sempre fazer com que a obra de arte seja devolvida à vida, ou ainda, trata-se de ver o trabalho artístico como produto da humanidade.

Retomando a distinção de Lessing entre artes do espaço e artes do tempo, Fagundes acrescentará o ponto de vista de Matthew Arnold, crítico citado por Sena, no Post-fácio de *Metamorfoses* (1963). Para o britânico, “a poesia pensa e as artes, não”¹⁸ (ARNOLD apud FAGUNDES, 1988, p. 117). Isso leva Fagundes a considerar que a poesia possui voz e, que ao dar essa mesma voz a um quadro, ou escultura, está realizando o processo metamórfico, cujo “impulso subjacente é a revitalização ou humanização da arte”¹⁹ (FAGUNDES, 1988, p. 118).

Conforme o que vem sendo exposto, ressalta-se sobremaneira a necessidade de ler-se a obra seniana a partir das relações internas estabelecidas entre os textos que a compõem. Assim, pode-se pensar conexões entre a obra poética e narrativa, os prefácios e posfácios podem ser considerados como metatextos, os paratextos servem como indicações de leitura, os textos críticos, entendidos como criação artística, revelam aspectos da obra em geral; enfim, há toda uma rede comunicativa que interliga as diferentes esferas produtivas em que Sena esteve envolvido. Num texto de 1982, intitulado “Leituras na poesia de Jorge de Sena”, Fernando J. B. Martinho apontava para a apreciação da obra poética seniana partindo do conceito de intertextualidade, ou seja, considerando-se que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA,

¹⁵ “the story of a moribund nation desperately searching for the light of freedom and hope, but rendered impotent and helpless by fear and misguided [...]”.

¹⁶ “[...] poems inspired by literature, poems on works of visual art, and poems on musical compositions”.

¹⁷ “1) the work of art as aesthetic entity, 2) the work of art as an object reflective of its creator life and/ or times, and 3) the work of art as producer and catalyst of a vital experience for the poet”.

¹⁸ “Matthew Arnold points out, ‘poetry thinks and arts do not’”.

¹⁹ “We could summarize these metamorphic processes by saying that their underlying thrust is revitalization or humanization of art”.

1974, p. 64). Dessa forma, Martinho (1982) seleciona um *corpus* poético em que Sena realiza leituras explícitas de autores contemporâneos, ou recuados no tempo. Para tanto, parte-se do pressuposto que, “de modo geral, é o escritor, um leitor voraz, insaciável, e que nele o «o estado de leitura» — expressão que pediríamos de empréstimo a uma outra de Sophia «o estado de escrita» — era uma disposição, uma atitude permanente” (MARTINHO, 1982, p. 14).

O crítico inicia um caminho pela obra seniana que coloca em evidência não só as (des)afinidades literárias dela, como também e, principalmente, serve para pensarmos as bases culturais em que Jorge de Sena se formou. Centrando-se nos poemas “à memória de”, Martinho pinça de *Fidelidade* (1958), o poema “De Docta Ignorantia”. Dedicado ao humanista Nicolau de Cusa (1401-1464), o título deste poema é alusão explícita ao tratado do cardeal e filósofo alemão. Utilizando-se de nota paratextual, constante no final de *Poesia II*, Martinho pode fixar o humanista como um dos “mestres de pensar” de Sena e, também, como “precursor, de Hegel e Marx” (SENA, 1988b, p. 217). Dessa maneira, o poema, ao estabelecer intertextualidade com o tratado, não só fornece chaves de leitura para sua interpretação, como também aponta para a “dialéctica saber/não saber, ou, por outras palavras, a verificação de que o desamparo da *ignorância*, do *não saber* só tem sentido depois do encantamento do *saber*” (MARTINHO, 1982, p. 16, grifos do autor). Assim, no diálogo estabelecido com um autor quinhentos anos distantes de si, Jorge de Sena dá a ver uma concepção de poesia em que o discurso poético é um “recordar sem tempo/ o tempo exacto qual medido em vidas” (SENA, 1988b, p. 45).

Pelo que as interpretações expostas apresentam-nos, podemos pensar em dois Senas: um que se realiza como poeta-crítico e outro que se realiza como poeta-leitor. Para o primeiro, há que se considerar as relações internas da obra seniana e, para o segundo, as relações externas que esta obra estabelece com a história cultural da humanidade. Mais do que isso, e pensando o testemunho de linguagem como aquela reversibilidade dialéctica que a transformação opera sobre a educação, as chaves de leitura servem não só para a instrução do leitor acerca de como caminhar pelo poema, como também exigem dele a transformação dessa instrução em conhecimento próprio. Para Todorov (2003, p. 329, grifos do autor):

Assim como o sentido de uma parte da obra não se esgota nela mesma mas se revela nas suas relações com as outras partes, uma obra inteira jamais poderá ser lida de modo satisfatório e esclarecedor se não a relacionarmos com outras obras, anteriores e contemporâneas. Em certo sentido, todos os textos podem ser considerados partes de um único texto que vem sendo escrito desde que o tempo existe. Sem ignorar a diferença entre relações que estabelecem *in praesentia*

(intratextuais) e *in absentia* (intertextuais), tampouco se deve subestimar a presença de outros textos no texto.

Com isso, a proposta de Martinho das “Leituras na poesia de Jorge de Sena” mostra-se altamente esclarecedora, como também aponta a riqueza e a diversidade de formas de apropriação possíveis da obra seniana. Além disso, expõe o texto poético de Jorge de Sena como autoconsciente em relação a sua função de, no presente, abrir diálogo entre passado e futuro. A “douta ignorância” de que fala o poema é, não só aquela consciência sobre o não-saber, como também essa consciência como estímulo para o saber.

Outro crítico que ressalta sobremaneira o caráter humano da poesia seniana é Kenneth David Jackson, em “The humanistic imagination: Jorge de Sena’s poetry of exile and enlightenment — A imaginação humanística: a poesia de Jorge de Sena como exílio e iluminação. Publicado em 1983, — na edição especial dos *Quaderni Portoghesi* dedicada a Jorge de Sena e organizada por Luciana Stegagno Picchio — o texto de Jackson baseia-se no Prefácio de *Poesia III* em que Sena trama, pela cronologia de seus livros, uma explicação da sua atividade poética como percurso formativo²⁰. Dando a isso o estatuto de “biografia intelectual”, Jackson (1983) afirmará o caráter de “imaginação humanística” desse percurso, na medida em que cada livro abre como que uma iluminação para o próximo. Além disso, o crítico vê na progressão dos livros, tal qual Sena a engendra, uma consciência poética e temática marcada pela ideia de continuidade. Considerando a poesia seniana como “poesia de ideias”, Jackson lerá o poema de 1956, “Fidelidade”, do livro homônimo, como poema que desenvolve o tema da “unidade da consciência poética”, já que nele o tópico da fidelidade está diretamente relacionado com o destino de ser-se poeta. Para confirmar sua tese, Jackson apontará que alguns poemas de Sena tornar-se-ão, posteriormente, títulos de alguns de seus livros, como é o caso de “Metamorfose” e de “Exorcismo”, ambos de *Coroa da Terra*. O crítico interpreta essa peculiaridade da poesia seniana como “expansão de uma

²⁰ 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 estas experiências, haverá algum **Post-Scriptum** ao que disse. Após o que a existência lhe são **metamorfoses** 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 [dirigi-se aos seus contemporâneos]** numa ilha perdida, meditar **sobre esta praia** aonde a humanidade se desnuda, e declarar simplesmente que terminamos (e começamos) por ter de declarar: **Conheço o sal...**, 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, 1989, p. 15-16, grifos nossos).

ideia, ou tema no centro da consciência poética”, já que esta amplia-se por meio da reflexão contínua, marca do espírito inquieto.

Retomando a proposta do correlato objetivo de T. S. Eliot (1888-1965) e aproximando Sena da teoria das máscaras pessoana, Jackson (1983) propõe que a poesia seniana também é marcada pela separação entre a consciência poética e o trabalho de linguagem. Para o crítico, “Os trabalhos e os dias” serviriam como exemplo dessa separação, já que o sentar-se à mesa do mundo representa a disponibilidade da consciência poética seguida, posteriormente, pelo ato da escrita. Jackson identificará, ainda, alguns temas: o “espírito épico” no poema “Soneto a muitas vozes”, de *Perseguição*; a transfiguração da realidade em “Metamorfose”; a angústia existencialista em “Nocturnos”, também de *Perseguição*, e a questão da liberdade como valor necessário, no “Quem a tem...”, de *Fidelidade*. A liberdade está associada à questão da independência, ou seja, toda uma postura crítica que Jackson identifica como protesto contra a sociedade portuguesa, sem, entretanto, pensá-lo em termos ideologicamente simplistas. Isso se dá na medida em que a racionalidade, fruto daquela postura crítica, tem como seu ponto de equilíbrio a “certeza do absurdo”, que, na perspectiva de Jackson (1983), resulta da aproximação com a “sem-razão” camoniana. A “imaginação humanística” da poesia seniana é constituída, assim, pela “dialética da dúvida/lógica racional”. Numa aproximação com Cesário Verde (1855-1886), Jackson (1983) propõe que “L’été au Portugal” também é voz de protesto com tonalidade parecida com a do poema “Sentimento dum ocidental”. Assim, da mesma forma que as ruas de Portugal são cenário de fundo para o desalento encetado por Verde, o questionamento de Sena “Que Portugal se espera em Portugal?” compõe um misto de amargura e desencanto.

Destacado por Jackson (1983) será também o poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, em que os valores do ideário iluminista — razão, justiça, igualdade — são refeitos no contexto contemporâneo. Falando nos termos de uma “fé humanista”, sustentada pelo esclarecimento intelectual, o crítico lerá o poema “Uma pequena luz” sob essa influência. Assim, o que Jackson nomeia por imaginação humanística está relacionado ao trabalho de educação da consciência. O homem, enquanto indivíduo responsável por si mesmo, deve trabalhar no sentido de formar-se em comunhão com a humanidade que compartilha com os demais.

Para focar a questão crítica, interessa dar destaque para uma das primeiras teses de doutorado defendidas no Brasil, que vem a ser *Jorge de Sena: a modernidade da tradição*

(1984), de Ana Maria Gottardi Leal. Delimitando o soneto seniano como objeto de estudo, Leal (1984, p. 2) irá lê-lo para “aí detectar a presença da tradição cultural clássica, tanto na forma do significante como na forma do significado.” Para tanto, dá-se especial atenção à obra crítica por acreditar-se, uma vez mais, que dela “resulta, em parte, o seu modo particular de mobilizar a carga tradicional” (LEAL, 1984, p. 2). Nessa medida, a crítica seniana servirá para aclarar determinadas posições em relação ao texto e ao fazer poético. Considerando, ainda, a postura crítica frente à realidade como dominante no pensamento do autor, Leal afirma (LEAL, 1984, p. 4):

Esta natureza crítica de seu espírito desenvolve-se, com extrema agudeza, no sentido de procurar, além das aparências dos fatos da realidade e dos fatos literários, as suas determinantes estruturais, que de vem ser entendidas como o seu cerne ontológico. A primeira busca constitui o processo gerador da ficção poética; a segunda, o da crítica.

Centrando àquela ontologia na questão da ironia, a autora identifica-a como fio unitário de toda obra seniana. Na linha de F. Schelegel, a ironia é destacada por Sena como atitude crítica frente à ambivalência do mundo. Nessa medida, passa a funcionar como “figura dialética” (LEAL, 1984, p. 6), em que não só se reconhece a impossibilidade de acesso completo à realidade material, como também a necessidade de sua busca. Para Leal (LEAL, 1984, p. 6), a ironia é “parte da estrutura da realidade”, na medida em que se reconhece o caráter relativo da verdade, promovendo a abertura para a proposição de variadas interpretações. No “Purgatório”, de *Coroa da Terra*, a visão irônica permite, não só subverter a concepção católica de purgatório, mas também suplantá-la por meio da crítica ao caráter dogmático.

PURGATÓRIO

As dores do mundo não as sofre o mundo.
Embora os matem, torturem, entristeçam,
embora lhes violem quem mais querido,
embora percam tudo o que nem tinham,
os homens sofrem porque sofrer doi menos.

Mas do centro do universo,
do coração que a humanidade ainda não tem,
do âmago das dores que ainda não sente,
da terra a passar toda pela carne,
da carne apenas vida sobre a terra,
uns poucos homens não sofrem nem contemplam:
ardem nas chamas que aos outros faltam.

Tancos, 24/9/43

(SENA, 1988a, p. 83)

Leal (1984) destacará a dialética — constituinte básica do pensamento seniano — como mecanismo filosófico que permite mediar o choque entre a agudez do intelecto e a capacidade emocional. Assim, ao fazer poético cabe tanto a transmutação do particular em universal, quanto a expressão dessa passagem: testemunho e metamorfose. Nessa perspectiva, a poesia passa a ser uma forma de conhecimento, já que o lirismo nunca está apartado da especulação. No âmbito do ensaísmo crítico, a dialética da visão irônica manifesta-se pela concepção das transformações literárias “não em termos de ação e reação, mas sim como “*transmutação qualitativa*” (LEAL, 1984, p.13). Por isso mesmo, a visão da tradição na obra seniana está relacionada ao dinamismo interno e não ao estabelecimento de cânones.

Ao listar a obra crítica seniana, explicitando as suas variadas frentes de atuação, Leal (1984) identifica duas áreas de interesse. Uma refere-se aos estudos dedicados à modernidade e a outra, à tradição clássica. Os nomes de Fernando Pessoa e Camões, dois dos poetas a quem Sena dedicou especial atenção, representam cada uma dessas áreas. Segundo Leal (194, p. 20):

Cabe ressaltar a originalidade de sua visão, procurando sempre uma revalidação da tradição literária e dos autores analisados, pautando-se pela atitude questionadora proposta pelo modernismo. Seu espírito crítico abrangente, a que já nos referimos, determina seu método de trabalho e uma atitude que busca aliar flexibilidade, isenção de preconceitos e rigor metodológico.

Essa “revalidação da tradição literária”, ou ainda, artística, forma o escopo de *Metamorfoses* e dá a esse livro importância capital no processo poético seniano. Além disso, revalidar a tradição é uma opção que se faz na direção de conscientização histórica dos antecedentes poéticos, ou seja, Sena não ignora quem está atrás de si, porque a constituição estético-ética de sua poesia o impede. Para situar-se no presente, o poeta recorre ao passado. Desse modo, parece importante que o trabalho realize movimento semelhante, qual seja o de expor as precedências históricas que colaboram para a definição da poesia seniana como testemunho de linguagem.

2. A POESIA SENIANA

*Se um dia estiveres prêso
convence-te do seguinte:
o mundo inteiro é que está prêso
numa prisão cujas paredes são as paredes da tua;
e és só tu quem anda à solta.*

Jorge de Sena

Alfredo Bosi (1977) afirma, em “Poesia e resistência”, que os discursos ideológicos, em confluência com a divisão do trabalho manual e intelectual, roubaram os espaços antes dedicados ao sagrado, ao mítico, ao ritualístico e, principalmente, roubaram a função maior do poeta que é nomear, dando vida e reconstruindo o mundo através da linguagem. Mesmo assim, o ser da poesia encontra formas de ir contra os discursos correntes. Preenchendo esses espaços vazios, imiscuindo-se nas brechas abertas com os golpes de uma consciência ímpar, Jorge de Sena (1919 - 1978) forjou sua palavra poética. Para isso, ele não teve medo de deixar emergir todas as contradições de seu tempo e superá-las na mesma medida em que as entendia e as revelava.

Em 1939, Jorge de Sena, sob o pseudônimo de Teles de Abreu, publica o poema “Nevoeiro” e o artigo “Em pról da poesia chamada moderna”, no quinzenário estudantil *Movimento*²¹. Apesar de ser sua estreia como poeta, houve um acontecimento anterior que exerceu profunda influência sobre Sena e que serviu como motor para sua iniciação poética. No ano de 1936, tendo ouvido *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy, Jorge de Sena desperta para a poesia como poeta (LOURENÇO, 1998)²². A impressão transformadora que a experiência musical causou no jovem Sena, foi testemunhada, em 1964, no poema de mesmo nome:

Submersa catedral inacessível! Como perdoarei
Aquele momento em que do rádio vieste,
solene e vaga e grave, de sob as águas que
marinhas me seriam meu destino perdido?
É desta imprecisão que eu tenho ódio:
nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
que, nascido do jovem tiranizado e triste,
viveria tranquilamente arreliado até à morte.
Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida, e gosto
de impor aos outros a visão profunda,
[...]

(SENA, 1988b, p. 165)

²¹ Jornal dos estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa (MARTINHO, 1977).

²² Também o livro *Terra Proibida*, de Teixeira de Pascoaes, foi fundamental na formação do poeta Jorge de Sena (MARTINHO, 1977).

Sena apresenta uma visão poética que entende a poesia como perquirição sobre o mundo, na medida em que questiona o senso comum, as convenções sociais e morais, subvertendo os discursos aceites. Mais do que isso, essa visão poética realiza “o trabalho poético como um *trabalho de decifração do mundo*, [...] entendido o mundo como um complexo sistema de códigos em constante interacção” (LOURENÇO, 2002, p.225, grifo do autor).

Em 1940, Jorge de Sena participa, ainda sob aquele pseudônimo, da 1.^a série dos *Cadernos de Poesia*, 2.^o e 4.^o fascículos²³. Dentro do cenário intelectual português, que se configurou durante as décadas de 30 e 40, os *Cadernos de Poesia* representaram uma via de renovação que centrava seus objetivos na publicação de poetas inéditos, sem descuidar da herança intelectual que lhes precedia. Conforme texto de abertura da 1.^a série: “Destinam-se estes cadernos a arquivar a actividade da poesia actual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas. A Poesia é só uma! Daremos, quanto possível, preferência aos poetas inéditos, sem contudo nos mostrarmos indiferentes à produção poética dos que nos têm precedido” (SENA, 2001, p. 262). O lema dos *Cadernos*, “a Poesia é só uma”, antecipa o projeto estético e ético pensando por seus editores. Entendê-lo em profundidade, significa lançar mão do contexto histórico e político em que Jorge de Sena está inserido.

No mesmo ano de 1940, a revista *Presença*²⁴ encerrava suas atividades, depois de ter garantido a publicação de inéditos de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Lourenço (1998, p.33-34, grifos do autor) afirma que a “«poesia da *presença*» (se a expressão é legítima), sob certos aspectos, da continuidade à «poesia da *Orpheu*», se nessa continuidade lermos o veio simbolista ou post-simbolista que na revista de 1915 era representado pelo Pessoa ortónimo, por Mário de Sá-Carneiro (não por acaso o poeta com que Régio e Gaspar Simões mais empatizavam), ou por Luiz de Montalvor”. Com isso, a revista promoveu algumas conquistas do primeiro modernismo e centrou sua ação na defesa da literatura, em que o componente psicológico e, portanto, individual, sobrepõe-se ao social-coletivo. Contudo, para Gomes (1982), o psicologismo da *Presença* deve ser entendido como forma de resistência ao racionalismo, dando ênfase ao inconsciente e à intuição na tentativa de desmascarar os artificialismos e automatismos da sociedade burguesa. Isso explica a

²³ Para o 4.^o fascículo (1941), Jorge de Sena utilizou seu nome, embora tivesse mantido o pseudônimo entre parênteses (MARTINHO, 1977).

²⁴ Jorge de Sena colaborou no seu último número com uma carta sobre o poema “Apostilha”, de Fernando Pessoa (MARTINHO, 1977).

proposição de Saraiva e Lopes (1975, p. 1090-91, grifos dos autores):

[...] a *Presença* corresponde a um certo ambiente de cepticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos de progresso que se relaciona com o colapso do liberalismo em 1926, e por isso os *presencistas* aspiram, em geral, a uma literatura e uma arte desarticuladas, se não mesmo alheadas, de qualquer doutrina directamente interventora. Essa atitude, aliás cambiante e matizada de várias gradações pessoais, conjuga-se com aquilo que podemos designar como *psicologismo* de *Presença*.

Os mal-ajambrados “ideais oitocentistas e republicanos de progresso” serão liquidados com o Golpe de Estado, de 1926²⁵. O estreitamento do cenário político é possibilitado pela crise econômica e social herdada do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), pelos reflexos da Guerra Civil espanhola (1936-1939) e pela incapacidade do Partido Democrático, que perdia o apoio popular, de manter um governo saudável. António de Oliveira Salazar (1889-1970), professor de Finanças da Universidade de Coimbra, atua como Ministro da Fazenda no governo de António de Carmona, e inicia a série de reformas com caráter autoritário, que possibilitarão a formação do Estado Novo, em 1933. O regime ditatorial durará até o ano de 1974, quando a Revolução dos Cravos fecha mais um ciclo de autoritarismo em Portugal.

Inseridos nesse contexto de exceção, que colabora para alguns extremismos, surge no ano de 1940, mesmo ano de fechamento da *Presença*, o grupo dos Neo-realistas. Da definição proposta por Torres (1977, p. 31, grifos do autor) pode-se deduzir o caráter altamente ideológico do movimento: “O Neo-Realismo pressupõe um conhecimento dialético da realidade exterior, ou seja dos factores de uma *mudança real* de caráter qualitativo, a qual só se consegue pela união de esforços, ou melhor pelo somatório dos impulsos individuais canalizados em unísono para que essa mudança em bloco seja conseguida”. Assim, ao mesmo tempo em que o movimento brigou para que a literatura tivesse função social, também acabou por acreditar que a atividade literária é meio do qual é possível servir-se para fins políticos. Promovendo uma crítica a toda literatura que se quisesse afastada dos problemas sociais e propondo outra literatura vincada pelo engajamento do escritor na questão social, os Neo-realistas acreditam “uma vez mais numa ideia inteiramente desacreditada: a de que basta ter novas idéias, ou, talvez, melhor, novas intenções, para tornar possível uma nova poesia. Crê-se que o conteúdo faz a forma, ou que é capaz de, por si só, insuflar uma vida nova a velhas formas [...]” (LOURENÇO, 1998, p.

²⁵ A *Presença* circulou em Portugal de 1927 a 1940 e foi fundada por Branquinho da Fonseca, José Régio, Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt, António de Navarro e Fausto José. Casais Monteiro e Miguel Torga também participaram da direção da revista (SARAIVA; LOPES, 1975).

34).

Assim, se de um lado, alguns evocam a velha fórmula da arte pela arte; de outro lado, as tentativas de construção de uma literatura social, parecem não conseguir desenvolver um sistema literário que expresse suas pretensões sociais. Dessa forma, o ambiente intelectual português, da década de 40, aparece dividido numa discussão inócua entre a prevalência da forma sobre o conteúdo, ou vice-versa. Segundo Lourenço (1998, p. 35): “[...] nunca é a poesia que está no centro da discussão, e sim o tipo de ideologia que ela deve ou não veicular, tendo em vista a satisfação de determinados propósitos político-partidários [...]”.

Equilibrando-se entre os extremistas daquelas posturas estéticas e, muito mais do que isso, propondo uma alternativa para o impasse, encontramos os *Cadernos de Poesia*²⁶. Seu texto de abertura da 2.^a série (1951), no qual Jorge de Sena²⁷ aparece como organizador, ao lado de Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e José Augusto França, fornece-nos subsídios para entender o projeto estético e ético da poesia seniana²⁸:

- A expressão poética, com todos os seus ingredientes, recursos, apelos aos sentidos, resulta de um compromisso: um compromisso firmado entre um homem e o seu tempo; entre uma personalidade e uma sua consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem.

- O poeta não contempla – o poeta cria. Defende o que é atacado, e ataca o que é defendido. Não age como ser especial, diferente dos outros, que os não há, esses outros seres; mas como um homem destinado a nele se definir a humanidade: um ser capaz de ter todo o passado íntegro no presente e capaz de transformar o presente integralmente em futuro. (SENA apud HATHERLY, 1995, p. 28)

Esse comprometimento do homem com seu tempo não deve ser entendido como literatura social. Isso é resultado da consciência histórica que percebe o homem como ser temporal, construtor do seu itinerário na terra, responsável pelo passado erguido antes dele e projetor do futuro. A reciprocidade personalidade/consciência produziu uma poesia sem bandeiras políticas, sem partidarismos e, que antes de qualquer coisa, tratou de respeitar a vida e a dignidade humana. Dessa forma, a palavra poética se apresenta como forma de ação, clamor contra a irracionalidade e **testemunho** que traz das trevas os mortos e lhes confere o direito de fazer valer sua voz. Assim, a poesia para Sena representa:

²⁶ Os *Cadernos de Poesia* tiveram 3 séries. A 1.^a série (1940-1942) contou com cinco fascículos e teve como organizadores Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti. A 2.^a série (1951) teve sete fascículos e a 3.^a série (1952-1953) contou com três fascículos e os mesmos organizadores da 2.^a série. (SENA, 2001)

²⁷ Jorge de Sena já havia participado da organização do fascículo 5 da 1.^a série, em fevereiro de 1942.

²⁸ Tomaz Kim também subscreve o texto de abertura da 2.^a série, redigido por Sena, ainda que não tenha participado da organização (SENA, 2001).

[...] **um desejo de independência partidária da poesia social; um desejo de comprometimento humano da poesia pura;** um desejo de expressão lapidar, clássica, da libertação surrealista; um desejo de destruir pelo tumulto insólito das imagens qualquer disciplina ultrapassada (e assim: a lógica hegeliana deve sobrepor-se à aristotélica; uma moral sociologicamente esclarecida à moral das proibições legalistas); **e sobretudo um desejo de exprimir o que se entende por dignidade humana — uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo.** (SENA, 1961, p. 171, grifos nossos)

Em 1961, decorridos 19 anos da publicação de *Perseguição*, a obra seniana passa a ser organizada pelo autor e publicada pela Moraes Editores, em volumes numerados, que recebem os títulos de *Poesia I* (1961), *Poesia II* (1978) e *Poesia III* (1978). O primeiro deles reúne os quatro primeiros livros e traz o Prefácio da 1.^a edição (1960) de *Poesia I* (1961). Este texto adquire importância para a compreensão da poesia seniana, na medida em que, antecipando-se às interpretações que essa publicação sequencial suscitaria, Sena define o “itinerário espiritual alegórico” desenvolvido na esteira da poética do testemunho de linguagem. Com isso, o poeta não só reconhece certo caráter unitário, que vai sendo edificado ao longo do tempo, numa peregrinação incessante em busca da expressão poética, nunca acabada; como também, propõe uma visão de poesia como testemunho de linguagem. Note-se assim que, na produção poética seniana, não são os manifestos, as cartas de intenções ou a adesão a preceitos literários que interessam; ao contrário, a poesia nasce do esforço de compreensão do mundo e, dessa forma, refaz-se continuamente numa prática. O testemunho — de linguagem, no caso, o que faz com que Sena se afaste da visão documental dos neo-realistas (LOURENÇO, 1998) — é uma concepção poética em que o **dizer** não está apartado do **fazer**. Testemunhar, na perspectiva seniana, ultrapassa o relato puro e simples daquilo que se viu, para alcançar a esfera em que à responsabilidade de dizer poeticamente está associado o comprometimento com o Homem.

Dessa forma, a *práxis* poética do testemunho é definida por Sena a partir da oposição entre a poesia como arte de ser e a poesia como arte do parecer. Esta última está relacionada à resposta que Jorge de Sena engendra contra os críticos, que o denominavam um poeta intelectualista. Sena (1988a, p. 24) afirma, não sem certa ironia, que: “A um poeta não se pede nunca que o seja de facto, mas que pareça que o é”. Como se poesia e inteligência, poesia e raciocínio crítico fossem atividades tão díspares, que a prática de uma, implicasse a exclusão da outra; os críticos contemporâneos ao poeta consideraram sua poesia demasiado

hermética e poucas vezes compreensível²⁹. Ao escrever o Prefácio e já logrando de certa compreensão e reconhecimento, o poeta deixa claro que não foram “os meus versos que se tornaram mais inteligíveis” (1988a, p. 24), mas a crítica e os novos leitores que acabaram desenvolvendo outro olhar para a produção poética.

Ao aliar-se à poesia como arte de ser, o poeta a define como “a ciência [...] de exprimirmo-nos responsabilmente” (1988a, p. 24). Donde deduzimos que, para Sena, fazer poesia é estar em consonância com uma postura ética de atuação no mundo, em que o dizer poético pauta-se pelo reconhecimento do poeta como voz da humanidade. Se a poesia como arte do parecer pressupõe a mimese do real, uma vez que se contenta em se aproximar da verdade, a poesia como arte de ser busca incessantemente a verdade, sabendo que nunca conseguirá achá-la em definitivo. Portanto, a consciência de que a poesia também é um discurso que se constrói no tecido social, afasta-a da esfera das verdades impostas e aproxima-a das verdades imaginadas.

Para evitar equívocos, Sena teve o cuidado de explicitar as diferenças que separam a poesia como arte de ser da poesia como confissão, configurada no paradigma de algumas leituras do Romantismo. Portanto, a poesia seniana não deve ser entendida como revelação de segredos íntimos, em que o poeta expõe sua constituição interna como forma de aproximação e empatia com o leitor. Mesmo quando fala de si, o poeta não busca a comunicação da subjetividade direta, mas a expressão da subjetividade que se revela por meio da objetivação, configurando índice de modernidade. Apesar de considerar o elemento confessional como parte do processo poético, Sena entende que “confissão que a poesia não transforme, confissão que a arte aperfeiçoe, é ainda uma forma de parecer [...]” (SENA, 1988a, p. 25) Assim, a relação vida/poesia aparece, não como algo que deva ser adornado com linguagem artificial, mas vivida em toda a sua extensão e, posteriormente, metamorfoseada em linguagem.

Outro diálogo estabelecido por Sena, para fundar as bases de sua poética, é aquele que o poeta trava com a poética do fingimento, de Fernando Pessoa. Apesar de defender essa poética como crítico, por reconhecer o avanço que nela existe acerca da compreensão do homem como ser de vivências múltiplas e relacionadas, o poeta desgosta do que nela existe de artificial. Segundo Sena (1988a, p. 25, grifos do autor):

²⁹ Veja, por exemplo, a recensão crítica à *Cora da Terra*, escrita por João Gaspar Simões (1961) à época do lançamento do livro.

O seu “fingimento” valeu como uma lição e um exemplo, que estão longe de ter sido compreendidos num país em que ser-se poeta é ser-se um profissional do sentimento oportuno. 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 das artes distractivas, nos é possível assumir extrinsecamente, exteriormente, a multiplicidade vária que, dentro de nós, é uma família incómoda, uma sociedade inquieta, um mundo angustiado.”

Assim, ainda que a poética do fingimento seja entendida como forma de educação do espírito humano em relação a suas potencialidades, a crítica recai no privilégio do artifício. Para Lourenço (1998), essa discussão está alicerçada sobre a “concepção do Eu”, que havia se modificado inteiramente a partir do momento em que se admitiu, com Freud, a diversidade complexa que compõe cada mente humana. Pessoa resolveu captar esteticamente essa tomada de consciência por meio das heteronímias, mas para Sena a mesma solução literária já não era mais possível: [...] o que em Fernando Pessoa era um ponto de chegada (a fragmentação da personalidade), surge, necessariamente, a Jorge de Sena como um ponto de partida” (LOURENÇO, 1998, p. 59). Assim, a poética do testemunho de linguagem alia à educação a proposta de revolução da consciência humana, uma vez que sua atividade visa o questionamento do senso comum, a subversão das regras impostas, a discussão de todos os termos; enfim, o testemunho de linguagem é o exercício da coragem de dizer do mundo, mais do que aquilo que ele aparenta ser, assumindo a total responsabilidade pelo dito. Em Sena (1988a, p. 26):

[...] o “testemunho” é, na sua expectação, na sua discrição, 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. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que 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 sejam de facto.

Uma das formas de realizar essa transformação é, como veremos, a metamorfose.

2.1. Metamorfose

E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria. Não adianta muito, concordarei, este saber, e é mais do que prudente recusá-lo. Mas são precisamente as «metamorfozes» o que nos permite olhar a cabeça de Medusa.

*Jorge de Sena
Post-fácio de Metamorfozes*

Para a abertura da seção de *Metamorfozes*, em que figuram os poemas transmutados de objetos artísticos, Sena lança mão do seguinte verbete, extraído do *Vocabulário Portuguez&Latino, áulico, anatomico, ...* (1712-28), de Raphael Bluteau (apud SENA, 1988b, p. 55): “METAMORPHOSE – Transformação, ou mudança de hua pessoa em outra forma. (...) se Ovídio não latinizou a palavra *Metamorphosis* deo a intelligencia della aos Latinos com o título de hua de suas obras”. Antes de ascendermos ao que a definição implica, cabe comentar a escolha da fonte da qual provém. O *Vocabulário* de Bluteau é o primeiro dicionário da língua portuguesa, numa época em que fazer dicionários ainda não era atividade usual, mas relacionava-se à proposta Iluminista de esclarecimento do espírito. Com isso, o poeta ancora a definição de metamorfose aos primeiros intentos de constituição formal de um patrimônio cultural comum, numa tendência ao universalismo. Ao apropriar-se do verbete do dicionário e inseri-lo como paratexto, toda uma teia de referências é armada com a função de dirigir o olhar do leitor para a estrutura de *Metamorfozes*. Com isso, Sena vai tecendo a imagem poética da metamorfose e a aproximação com Ovídio, não só a liga com a tradição clássica greco-latina, como também, define-a como transformação de uma forma em outra. Nas metamorfoses senianas não ocorre o recurso ao maravilhoso, em que deuses tomam a forma de animais, ou homens transmutam-se em outros homens; contudo, a transformação operada também se realiza no nível das formas. Assim, quadros, esculturas, construções arquitetônicas, reproduções fotográficas e outros artefatos são vertidos na forma do poema, ou ainda, servem de fundo para que a poesia opere a metamorfose das linguagens. Trata-se de ver aí a metamorfose sob as perspectivas indicadas por Fagundes (1982): um tema, mobilizado desde a Antiguidade Clássica, e uma técnica literária, que consiste em estabelecer um diálogo poético entre meios artísticos com diferentes expressões.

Além disso, há que se considerar as referências arquitetadas por Sena — paratexto, epígrafes, objetos artísticos — sob a perspectiva da teoria da recepção, ou seja, como atos de

fingir. Para Iser (2002, p. 957), a seleção de elementos da realidade no texto literário dá conta da “preparação de um imaginário”. O ato de fingir é, justamente, a criação desse imaginário, que une realidade e ficção, como “repetição no texto da realidade vivencial” (ISER, 2002, p. 958). Dessa forma, a realidade é transmutada em signo, o que promove uma transgressão de limites. Se atentarmos para o paratexto, que funda o imaginário da metamorfose no livro, a transgressão acontece na desmontagem da imparcialidade do discurso científico, porque a poesia faz, do verbete, material poético. Assim, a metamorfose é anunciada como procedimento capaz de conferir aos objetos artísticos estatuto diferenciado, ou seja, o quadro, não só passa de imagem visual para imagem verbal, como também se transmuta em força motriz da reflexão poética. Na transgressão de limites entre real e fictício, o ato de fingir promove a “condição para a reformulação do mundo formulado” (ISER, 2002, p. 960). A metamorfose, forma poética do testemunho de linguagem, parece não buscar outra via possível do que aquela reformulação.

E já que se recorreu ao paratexto, cabe também dar destaque às quatro epígrafes que figuram no frontispício do livro de 1963. Ao dispor, sequencialmente, trechos das *Metamorfoses*, de Ovídio, uma estrofe do poema “A uma promessa de uma glória cuja vinda tardava”, de Manuel Soares de Albergaria, um verso do *Fausto*, de Goethe e um verso do *Romancero del Destierro*, de Unamuno, o poeta arquiteta, nos termos da peregrinação, o caminho para que o leitor reconheça na estrutura das *Metamorfoses* e, principalmente, na imagem da metamorfose, como tema e técnica, a historicidade que compõe o livro. Ao selecionar e combinar paratexto e epígrafes dando azo ao imaginário da metamorfose, o poeta promove o texto literário por meio do “*desnudamento de sua ficcionalidade*” (ISER, 2002, p. 969, grifo do autor), entregando ao leitor uma visão da literatura como verdade fabricada, criada pela consciência imaginativa e, justamente por isso, capaz de tornar-se real.

Dessa forma, as quatro epígrafes, que abrem a jornada pela história humana proposta nas *Metamorfoses*, prenunciam seu projeto ético-estético. Centremos a atenção na referência a Ovídio e seu *Metamorphoseon*, que aparece na forma dos quatro primeiros versos do canto:

I

Faz-me o estro dizer formas em novos corpos
mudadas. Deuses, já que as mudastes também,
inspirai-me a empresa e, da origem do mundo
ao meu tempo, guiai este canto perpétuo. (I, 1-4)

(CARVALHO, 2010, p. 39)

O “estro” que move Jorge de Sena é, justamente, aquela fidelidade correlata à metamorfose (CARLOS, 1999), que faz o poeta assumir a própria expressão como dizer responsável perante o mundo — testemunho de linguagem — e, sobretudo, na sua relação com a metamorfose, a fidelidade está em captar o que no tempo se transforma, ou ainda, em promover a cosmovisão poética em que a consciência da transformação contínua da realidade material está sempre presente. Se no paratexto, Ovídio aparecia como o responsável pela *intelligensia* da metamorfose, nessa primeira epígrafe, vemos delinear-se um caminho pelo tempo com o intuito de abarcar a transformação dos seres, desde a origem dos tempos até os dias que lhe foram contemporâneos. Nessa medida, Sena não fica muito distante dessa ideia épica, já que afirma: “Quanto aos poemas, tenho para mim que são líricos, integrados numa estrutura épica” (SENA, 1988b, p. 159). A estrutura épica está relacionada ao fato de que se articula uma reflexão sobre a historicidade do Homem, por meio dos poemas vertidos de obras artísticas significativas. Contudo, no livro do português, ao invés da passagem do estado de caos para a ordem universal da natureza, o surgimento do primeiro Homem, como aparece na Ante-metamorfose, interessa mais. Assim, a proximidade com Ovídio pode ser vista em duas perspectivas: a) uma ideia de que o transcorrer do tempo dá-se pela forma processual e, b) que nesse processo há a transformação dos seres, a metamorfose em si. A metamorfose seniana é o tempo em movimento, ou seja, a história sob a perspectiva da dialética.

Passando para a segunda epígrafe, temos o maneirismo do poeta português Manuel Soares de Albergaria:

Que a glória por que mouro,
De tantos desejada,
C’o mesmo sangue a trago sustentada,
Tendo-lhe oferecida
No tempo d’alma em sacrificio a vida.

(ALBERGARIA *apud* SENA, 1988b, p. 50)

Os versos evidenciam a tentativa de superação da morte por meio de um feito grandioso. Num primeiro momento, glória e morte parecem ser imagens sinonímicas, mas o último verso aponta que a glória de morrer está em ofertar essa mesma morte num “sacrifício à vida”. No Post-fácio, Sena diz (1988b, p. 154): “A presença da Morte domina, com efeito, a maioria dos poemas; e não será seguro dizer que a morte não está implícita neles todos”. No “Céfalo e Prócris”, escolhido para o *corpus*, a morte da semi-deusa é, na

verdade, a imagem que permite a passagem no poema, do mito para o quadro, ou ainda, do contar o mito para o olhar o quadro. E, se em todos os outros poemas, a face da Morte insinua-se de alguma maneira, em “A morte, o espaço, a eternidade”, faz-se totalmente visível. Contudo, trata-se de negar a morte como acontecimento natural e, ainda uma vez, escapar do natural oferecendo um “sacrifício à vida”. Um dos maiores interesses da atividade escritural, mesmo que alguns não o confessem, está em fazer da palavra forma de resistência contra a Morte. Nenhuma glória pode ser maior para o poeta, trabalhador da palavra, do que saber que a sua voz será metamorfoseada na voz de outros homens, assim como acontece nessas epígrafes, ou ainda, uma vez tendo captado o movimento do tempo, a metamorfose consiste em trazer os mortos de volta à vida (FAGUNDES, 1982), como em “Artemidoro”:

A tua múmia está no Museu Britânico
entre as fileiras tristes do segundo andar.
Alguém ta descobriu num cemitério copta,
que os areais e o tempo haviam ocultado,
por séculos de calma eternidade
[...]
Não eras rei, nem príncipe. E célebre
talvez o tenha sido para os mercadores
que trataram contigo, para os teus amigos
com quem ceavas altas horas, para
tua mulher, teus filhos [...].
A múmia que ficou de ti (só ressequida pele
rasgada aqui e ali, mostrando os ossos
por onde as sujas ligaduras se soltaram)
não se distingue de outras na fileira
envidraçada [...]
Importa o teu caixão, ou mais, a tampa
em que, segundo os usos do seu tempo,
um pintor cujo ofício principal seria
retratar os mortos te compôs um rosto.
É bem possível que tu próprio encomendasses,
risonho e pensativo, esse retrato, ou que,
depois de ter's morrido, teus irmãos de igreja
te hajam decidido e colocado
essa máscara nobre de tragédia,
convencional tragédia em palcos de outro mundo.
Possível é também que esse retrato fosse
menos que a tua máscara um rosto
que se escolhia — por ti ou só por eles escolhido
para esse último acto: o de estar morto
de olhos abertos para o que desse e viesse.

Artemidoro: escuta! No silêncio ouves
os «buses» que passam, a gralhada que
em salas mais curiosas visitantes fazem.
Que mais escutarás com esses olhos que ouvem
atentamente os breves estalidos que o eterno,
com o romper da aurora nas estátuas,
provoca em nós e em nossas coisas, fissurando

a pouco e pouco a carne, a pele, os ossos, tudo
o que de deuses palpita e ressuscita em nós
e em que talvez, sereno mercador, nem mesmo acreditasses?

Lisboa, 28/4/1959

(SENA, 1988b, p. 72)

Nessa linha de ação, encaixa-se a terceira epígrafe, retirada do *Fausto*, de Goethe (apud Sena, 1988b, p. 51): “Des Menschen kraft, im Dichter offenbart”. Numa tradução simples, diz-se que o “Poder do homem é revelado pelo poeta”. A imagem da metamorfose vai sendo costurada, não só como aquela transformação das formas em novas formas, mas também amparada no poder da poesia de fazer o homem mais humano. Dessa forma, a metamorfose aparece como metáfora do processo criador (LOURENÇO, 1998), em que ao poeta cabe a função de imaginar outras possibilidades de viver. Para isso, é preciso que se acredite no verso de Unamuno (apud SENA, 1988b, p. 51): “Vendrá viniendo com venir eterno”, já que só uma visão da mudança como algo permanente permite a metamorfose. Assim, pelas epígrafes é possível vislumbrar o projeto arquitetado para as *Metamorfofes* senianas: contar a história da humanidade, superando a morte pelo poder da poesia, tendo em vista a movimentação contínua do tempo. Do Post-fácio:

Ao deambular repetidamente pela National Gallery, a Wallace Collection, a Tate Gallery, o Victoria and Albert, e o British Museum, não foi, porém, a arte como actualidade perene o que me tocou apenas, mas, conjuntamente com essa ilusão cultural e de gozo estético que os museus suscitam, a comovente historicidade da natureza humana, que palpita e vibra naquelas antologias que o acaso, o bom gosto, e às vezes só a mania arqueológica, recolheram das épocas pretéritas. (SENA, 1988b, p. 151-152)

Essa “historicidade da natureza humana”, diferente do historicismo preocupado em reduzir o mundo à explicação histórica, busca ampliar a consciência no sentido de entender o homem como potencial agente transformador da realidade material. O que está no centro da metamorfose, fazendo-a funcionar perfeitamente como metáfora do processo poético, é a tensão entre a “actualidade perene” e a “historicidade humana”, ou seja, a “metamorfose pressupõe a existência de um fundo permanente, participa de uma tensão contraditória” (CARLOS, 1999, p.86). No poema “Espiral”, de *Coroa da Terra*, a imagem desta figura matemática capta sobremaneira a relação tensiva necessária para a ocorrência da metamorfose. O conceito de espiral pressupõe, simultaneamente, movimento e fixidez, uma vez que a imagem é efetuada com o deslocamento de um ponto móvel ao redor de um ponto fixo, do qual o primeiro afasta-se, ou aproxima-se, imprimindo profundidade a esse lugar geométrico. A descida do poema a terra realiza o movimento da espiral, porque se manifesta

sobre a oposição de categorias: “graça de morte” *versus* “ideia nascente”. O oxímoro construído para o verso não permite que o poema situe-se em apenas um lado da imagem e a preposição “para”, que conecta as duas partes por meio da ideia de finalidade, garante linguisticamente a existência dos lados opostos: a morte é condição para a vida que nasce.

Um só poema basta para atingir a terra,
caminho de todos os poemas,
sinal de todas as graças,
poço de todas as águas,
tenham ou não tenham olhos que as chorem.

Oh poema caminhando ao encontro
de uma seiva tranquila
em canalículos de virgindade activa!
Oh poema suposto inevitável
enquanto homens desistam e se apaguem!
Graça de morte para uma ideia nascente;
olhar de torre antiga,
sobranceira ao adro restaurado...

(SENA, 1988a, p. 84)

Contudo, a principal imagem é esta em que a “torre antiga” projeta-se sobre o “adro restaurado”. A descida do poema deixa o “poeta/ de olhos abertos para a espiral dos tempos”, porque concebe o movimento, que anima os seres, como um conjugar de eixos: a verticalidade, que a imagem da “torre” propicia e a horizontalidade figurada pelo “adro”. Na metapoesia de “Espiral” — antecedido em *Coroa da Terra* por “Os trabalhos e os dias”, outro metapoema, apontando para a ideia de “unidade de consciência poética”, bastante desenvolvida no livro de 1946 e defendida por Jackson (1983) —, o poema, a face material da poesia, é imaginado sob a perspectiva do olhar, confirmando a importância da vidência (LOURENÇO, 1998). A imagem do poema pressupõe aqueles dois componentes — “torre” e “adro”— e mais, seus respectivos qualificativos, que também se compõem pela oposição: “antiga” *versus* “restaurado”, tradição e modernidade. Com isso, o poema é visto pelo poeta como aquela “tensão contraditória”, entre permanência e mudança.

A metapoesia de “Espiral” é cronologicamente anterior à de outro poema, que também desenvolve o mesmo procedimento poético, amparado na construção da imagem como conjugar de eixos contrários. Não por acaso, esse poema chama-se “Metamorfose” e consta entre os 52 poemas que compõem *Coroa da Terra*. Na busca pela “expressão intrinsecamente dialéctica ou em dialéctico fluxo” (SENA, 1988a, p. 16), tal como aparece no Prefácio da 2.^a edição de *Poesia I* (1977), Sena descobre a imagem da metamorfose como a

projeção da torre sobre rio. Nela, a ideia de imobilidade e fixidez, sugerida pela torre, vai sendo metamorfoseada na ideia de efemeridade e transitoriedade, sugerida pelo rio. Isso se dá na medida em que o segundo verso — ver abaixo — constrói a ideia de altura com apenas três sílabas poéticas, ao mesmo tempo em que o terceiro verso, pela repetição da estrutura comparativa com o advérbio “assim”, aproxima a concretude da imagem da torre da impalpabilidade da locução adjetiva “de névoa”. Assim, a torre aparece, em primeiro lugar, como forma fixa para qual é possível apontar (“torre como esta”) e, posteriormente, vai ganhando contornos menos definíveis, até chegar a ser algo que acompanha, ou ainda, projeta-se sobre o rio. A forma nominal no gerúndio, escolhida para o verbo acompanhar, só corrobora a interpretação da metamorfose como instante único, em que torre e rio comungam da mesma substância poética. A “solidão humana”, na linha do humanismo entrevisto por Jackson (1983) e Fagundes (1988), visa, não a um distanciamento do poeta pela clausura na torre de marfim, mas, ao contrário, à aproximação do individuado com o universal num diálogo eterno entre “o que passa e o que fica”³⁰. A metamorfose é, então, não só um procedimento poético em que torre e rio se consubstanciam, mas, principalmente, a cosmovisão da dialética formadora do tempo.

METAMORFOSE

Para a minha alma eu queria uma torre como esta,
assim alta,
assim de névoa acompanhando o rio.

Estou tão longe da margem que as pessoas passam
e as luzes se refletem na água.
E, contudo, a margem não pertence ao rio
nem o rio está em mim como a torre estaria
se eu a soubesse ter...

uma luz desce o rio
gente passa e não sabe
que eu quero uma torre tão alta que as aves não passem
as nuvens não passem
tão alta tão alta
que a solidão possa tornar-se humana.

25/10/42

(SENA, 1988a, p. 101-102)

Se a “Metamorfose” de *Coroa da Terra* pode ser entendida como a primeira forma dada a esse procedimento poético, no sentido de uma conscientização, o Post-fácio de 1963

³⁰ Esta expressão e o que ela revela, devo-a ao Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim, que em banca de qualificação realizada no dia 29 de outubro de 2012, explicitou o que apenas confusamente eu pressentia.

alerta-nos para a precedência do poema “Primitivos”, de *Pedra Filosofal*, sobre o método desenvolvido mais tarde na metamorfose dos objetos artísticos. Neste poema, dividido em três partes — “Uma anunciação”, “O patinir das janelas verdes” e “Bonnard” —, fazem-se perceptível as primícias do que, no Post-fácio de 1963, Sena (1988b) chamou de “meditação aplicada”, ou seja, trata-se de conferir função à palavra poética, na medida em que o poema nasce da disposição em refletir liricamente, aplicando a poesia sobre o repertório de outras artes. Na primeira lírica de “Primitivos”, faz-se referência, como o título aponta, à tradição pictórica desenvolvida entorno da temática cristã, em que o anjo Gabriel faz o anúncio para a Virgem Maria sobre a futura gravidez de um Filho concebido pela graça do Espírito Santo. As muitas representações dessa temática feitas durante a Idade Média e o Renascimento trabalham com variações sobre a forma como anjo aparece e como Maria recebe a notícia. Na primeira parte da primeira estrofe do poema, o sujeito lírico pergunta sobre o conteúdo da mensagem dos anjos, tendo-o certo como expressão musical. Os dois principais personagens da representação — Maria e o anjo Gabriel — aparecem apenas de maneira implícita, ou seja, a presença deles é dada como caracterizadora desse tipo de quadro, de modo que não se faz necessária a referência direta. Quando o segundo verso trata “de alados, silenciosos tocadores”, o plural aponta para a presença de um grupo de anjos, que aparece em algumas representações como a *Anunciação* (1596-1600), de El Greco. O grupo executa instrumentos musicais e acompanha assim a mensagem trazida pelo anjo Gabriel. O fato de serem “silenciosos tocadores” parece explicitar as restrições da linguagem pictórica. Ainda assim, o enfoque na mensagem coloca a música como única forma de comunicação possível entre os homens e os seres celestiais. Enquanto isso ressoa na primeira parte da estrofe, constrói-se a imagem do entorno ao momento de anunciação. A oposição novamente aparece para marcar a diferença entre normalidade *versus* extraordinário. Há, portanto, a captura e, conseqüente, expressão poética do irromper da música (“curvados sobre a expectativa/ ansiosa, fervorosa”).

I – (Uma Anunciação)

Que música sabeis de mensageiros,
de alados, silenciosos tocadores,
curvados sobre a expectativa
ansiosa, fervorosa — ao fundo,
nuvens esbranquiçadamente azuis,
um pórtico, palmeiras, prados,
animais que passam, gente que trabalha.

E quem junto de nós, no limiar,
pôs uma jarra de flores?
Vós, a quem pergunto
que música sabeis?

31/10/49

(SENA, 1988a, p. 139-140)

A imagem da Anunciação é pintada pelo poeta, na segunda estrofe, numa indagação que se volta para o leitor. A referência à jarra de flores pode ser encontrada numa Anunciação que faz parte da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, ou Museus das Janelas Verdes, que aparece no título da segunda lírica. Nesse quadro, o contraste entre o vermelho (cor quente), predominante no fundo, e o azul (cor fria), da túnica da Virgem, ajuda a construir a ilusão de profundidade. O anjo levanta o braço ao céu para mostrar a anunciação figurada pela pomba. Outro signo que chama a atenção é, justamente, a jarra de flores que o poema parece evocar. No quadro do Museu das Janelas Verdes, a jarra está pintada com a mesma posição indicada no poema: “no limiar”³¹. Ela centraliza a atenção do observador, formando uma espécie de tripé entre o Anjo e Maria. A Virgem prostrada lhe dirige o olhar como quem não visse o anjo, mas soubesse da revelação dele pelo que as flores na jarra traduzem. Há certo paganismo nessa leitura, mas o que, de fato, a posição da jarra revela é a quase transposição entre os limites do quadro e ponto de vista de quem observa. Por isso, o poema reflete liricamente sobre a desconcertante posição desse objeto e retoma, nos dois últimos versos, a pergunta inicial. A oposição entre o normal e o extraordinário se repete na medida em que o pronome “vós” é explicitado e delimitado, por aposto, numa clara referência a quem lê o poema, da mesma forma que o quadro propõe. A evidência da meditação está estampada nessa estrofe, uma vez que a primeira pergunta realiza-se com o pronome “nós”, enquanto a segunda extrapola os limites do poema ao apelar para o uso do “vós”. Se o poema é testemunho de linguagem, então, no primeiro caso, há a inclusão de outra voz junto à do sujeito lírico, o que irá se metamorfosear, na segunda pergunta, numa ultrapassagem da fronteira entre mundo ficcional e mundo real. A meditação é, não só a atitude em que se interroga, mas também a imagem da Anunciação, construída sobre a oposição entre divino e mundano.

A segunda lírica de “Primitivos”, “O Patinir das Janelas Verdes”, faz uma descrição minuciosa da paisagem, enfatizando as cores que a compõem.

³¹ Veja em: <http://www.flickr.com/photos/biblarte/4068327844/in/set-72157622592053327/lightbox/>. Acesso em 17 de junho de 2013.

II – (O Patinir das Janelas Verdes)

Imenso o bosque verde, e o céu azul
imenso.
Corre sereno um rio. O ar dourado
estaca.
Sobre o pequeno prado resplandece
um manto.
Vermelho, roxo, alaranjado – um manto.

(SENA, 1988a, p. 140)

Nos dois primeiros versos, a repetição do qualificativo imenso e, principalmente, o isolamento dele no segundo verso, expressam liricamente a técnica de composição de Joaquim Patinir (1480-1524). O pintor renascentista fez das paisagens as principais personagens de seus quadros. Enquanto as outras figuras são quase detalhes na representação pictórica, a natureza e suas formas predominam, impondo a grandiosidade captada pelo poema. O Patinir do Museu Nacional de Arte Antiga é o “São Jerónimo em Oração”, cuja autoria tem sido questionada. Contudo, assim como na primeira lírica, o sujeito lírico busca a metamorfose por meio da transformação para o poético do que no quadro é visual. A meditação aplicada começa a se delinear como procedimento técnico possível e também como forma poética de expressar liricamente a experiência ético-estética desencadeada pela visão desses objetos artísticos.

Da mesma forma, a terceira e última lírica, “Bonnard”, faz referência à obra do pintor francês, sem, aparentemente, identificar um quadro específico. O sujeito lírico traduz poeticamente as principais características pictóricas que dominam a obra de Bonnard (1867-1947): “nem luz, nem sombra, nem volume ou forma:/ de vós o olhar, qual o tempo e a chuva,/ só cores destila [...] A vós só cores convergem os sentidos/ – só cores, não uma, mas esta sobre aquela” (SENA, 1988a, p. 140). O poema inicia com uma descrição do cenário representado, ataca a predominância das cores que promovem a materialidade pictórica, para chegar na seguinte reflexão poética: “a vossa idade calma de existir,/ de estar pousado sobre a terra humana/ como coisa alada que repousa” (SENA, 1988a, p. 140-141). Chega-se, com isso, a compreensão de que a estética posta em funcionamento pelo pintor é todo um modo de existir no mundo. Ademais, a três partes de “Primitivos” expõem o início do desenvolvimento da meditação aplicada como procedimento poético em que há a transformação do visual em linguagem e, mais que isso, a transformação da experiência estética em expressão poética pautada pela reflexividade.

O que diferencia a visão meditativa ligada ao testemunho, da meditação aplicada das metamorfoses, é o fato de que, neste caso, a presença da referencialidade edifica um ponto de partida comum entre poeta e leitor, ou seja, a inclusão das obras, ainda que a autonomia dos poemas seja indiscutível, possibilita um diálogo assentado sobre bases conhecidas. Com isso, a tradição é transformada pela meditação aplicada em patrimônio cultural da humanidade (LOURENÇO, 1998). A “meditação aplicada” é, portanto, parte do procedimento poético que a metamorfose, como técnica literária, põe em funcionamento. Isso significa que as obras de arte selecionadas foram vistas sob a perspectiva daquele “objectivo correlativo de um estado de alma, e pretexto de meditação poética” (SENA, 1988b, p. 156). Nesse sentido, a metamorfose e sua consequente realização por meio da visão profunda, direcionada a determinados referenciais artísticos, estão correlacionadas com a proposta de poesia materializada pelo lirismo especulativo (SENA, 1988b). Para tanto, o lirismo é tomado como objetivação da subjetividade, não sendo entendido como expressão direta dos sentimentos, mas como metamorfose de linguagem, em que a experiência da visão transmuta-se na forma do poema. Da mesma forma, a especulação não pode ser tida como elemento possível apenas sob a forma de prosaísmo (SENA, 1988b). Ao lirismo liga-se essa capacidade especulativa, porque a metamorfose é, justamente, a capacidade de transformar em linguagem poética o experimentado na vida. Daí a suma importância que a Ante-metamorfose adquire, ao representar a postura indagativa como condição *sine qua non* para a ocorrência dos processos metamórficos. Talvez seja possível resumir a metamorfose seniana, nesta fórmula: metamorfose = meditação aplicada + lirismo especulativo. Enquanto meditação aplicada, a metamorfose promove a transformação das formas e, amparada no lirismo especulativo, a metamorfose tem por função a revisão da historicidade humana. Nessa perspectiva, cabe discutir como metamorfose e modernidade se correlacionam.

2.2. Modernidade

*Meus olhos apagados,
Vede a agua cahir.
Das beiras dos telhados,
Cahir, sempre cahir.*

*Das beiras dos telhados,
Cahir, quasi morrer...
Meus olhos apagados,
E cançados de ver.*

*Meus olhos, afogae-vos
Na vã tristeza ambiente.
Cahi e derramae-vos
Como a agua morrente.*

Camilo Pessanha

Um dos termos mais controversos pertencente ao vocabulário utilizado em nossos dias é, justamente, aquele que atende sob o nome de **modernidade**. Isso se dá porque este termo foi assentado no terreno da contradição: amamos odiar e inventamos outro estatuto para os vilões, cheio de condescendência; odiamos amar e descemos todos os ídolos de seus altares e depois, os quebramos, altares e ídolos; o relativismo permitiu a invenção do anti-herói e a liberdade, a subversão de todos os códigos — a modernidade é o espaço-tempo em que o Homem desafiou os deuses, sem se importar com a vitória. Não é à toa, que um dos episódios marcantes da história literária seja a *Querelle des Anciens e des Modernes*, que marca a oposição entre a “resistência à transformação das formas expressivas ou à mudança de preferências temáticas *versus* a introdução de novos ou diversos modos de conceber e realizar esteticamente” (SENA,1992, p. 89). O centro da contradição está em defender, ou não, a imitação dos clássicos, mas já existe, nessa polêmica dos fins do século XVII e que terá continuidade no XVIII, a tendência para o confronto e certo gosto dele. Ainda que os modernos da querela, como diz Calinescu (1999), não tenham posto abaixo a ideia de modelos eternos, percebe-se da contenda, não só a oposição antigo *versus* novo, mas também a disposição para lutar por liberdade criativa.

Buscando recuperar a história do conceito de modernidade e associando-o ao contexto da Idade Média, Calinescu (1999, p. 27) reconhece na “máxima acerca do anão que está em cima dos ombros de um gigante e por isso é capaz de ver mais longe do que o próprio gigante” o antecedente da *Querelle*. A maneira como a imagem vai sendo adaptada ao longo do tempo, ora com maior importância dada aos anões (modernos), ora aos gigantes

(antigos), revela a tentativa, não só de compreender o próprio tempo, como também, de elevar a própria voz como argumento de autoridade. A tensão sobre a qual se erige, tanto a Querela, quanto a máxima dos Anões e dos Gigantes, tem como elemento imprescindível a percepção temporal. Dessa forma, a modernidade, além de conter aquela tendência à contradição e ao confronto, está totalmente associada com as formas pela qual a passagem do tempo foi sentida pelos homens e mulheres que vivenciaram a experiência moderna. Segundo Calinescu (1999, p. 25, grifo do autor): “É claro que, de qualquer modo, a ideia de Modernidade só poderia ter sido concebida dentro do contexto de uma consciência específica do tempo, ou seja, aquela de *tempo histórico*, linear e irreversível, fluindo irresistivelmente para diante”. Necessariamente, a metamorfose, quer como procedimento poético, quer como tema literário, ou ainda, como imagem poética figurativizando a dialética constitutiva do tempo, está intrinsecamente associada a essa historicidade, tal como vimos.

Se, para Jorge de Sena (SENA, 1978, p. 409), modernidade é “ser-se do tempo em que se vive”, então, pode-se deduzir que todas as épocas, a partir da invenção do tempo como linearidade (PAZ, 1984), tiveram a oportunidade de desenvolver aspectos da modernidade. Berman (1986, p. 16), cuja definição do conceito remete à ideia de experiência de tempo e espaço, e, portanto, assemelha-se a Sena no aspecto fenomenológico, reconhece-lhe três fases:

Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente, mas em estado de semi-cegueira, no encaixe de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro do qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados. Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização³². No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos da arte e do pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em

³² Modernismo: movimento literário do começo do século XX, composto por pós-simbolismo e vanguarda; modernização: processo técnico e econômico que modificou, definitivamente, as bases materiais e sociais, pelo menos, a partir da Revolução Industrial no século XVIII.

inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.

Nas *Metamorfoses* senianas é inegável uma tendência à reconstrução das raízes do Homem, a partir da experiência estética, que vê a historicidade como plataforma possível para a reflexão poética acerca do desenrolar temporal. A divisão da metamorfose em três etapas sucessivas, que compõem a estrutura do livro, aponta para a tentativa de superar certo caráter fragmentário, construindo a ideia de unidade a partir de referenciais culturais, ou seja, ao recorrer às obras artísticas, vistas sob a perspectiva de serem patrimônio da humanidade, Sena edifica uma cosmovisão temporal em que se conectam um passado mítico intemporal (Ante-metamorfose), um presente revisionista (Metamorfoses) e um futuro mítico intemporal (Post-metamorfose). O “ser-se do tempo em que se vive” como definição de modernidade está atrelada a essa cosmovisão temporal, na medida em que a metamorfose propõe a dialética entre permanência e mudança. Ser do tempo é vê-lo como metamorfose.

A relação metamorfose-testemunho faz-se sob a ideia de transformação, de modo que, em certos aspectos, a metamorfose pode ser considerada como realização formal do testemunho, já que confere à transformação intrínseca nele uma imagem. Se a metamorfose é metáfora do processo poético em si, o testemunho pode ser visto como metalinguagem que a poesia seniana põe em funcionamento no intuito de edificar uma poética singular. Sumariamente, metalinguagem é a linguagem falando da linguagem. Contudo, se essa definição é já, notória, as inferências, que podem ser feitas a partir dela, são muito mais pertinentes. Dessa forma, ao usar o código linguístico para referenciar o próprio código, realiza-se uma operação de dobramento em que se encontra o outro de si mesmo. Ao dar a própria poesia o caráter testemunhal e imaginar a realização deste caráter na forma da metamorfose, constrói-se uma imagem do tempo pautada na dialética passado-presente-futuro e, com ela, uma visão do objeto artístico como fenômeno temporal e atemporal: “[...] esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas,/ e que se perde, livre, quando Prócris morre,/ e se demora, altivo, quando a mata Céfalos” (SENA, 1988b, p. 88).

A metalinguagem promove a suspensão da continuidade na linha espaço-temporal, capturando o fato linguístico na sua anterioridade, como se fosse possível fechar a porta e entrar atrás de si — a imagem é de Machado de Assis (1997, p. 122): “Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim.” —, ou seja, o passado se refaz no presente para aclará-lo. Mais do que simples procedimento técnico, a metalinguagem se dá como fina consciência, que

proporciona a autoconsciência e não deve ser entendida como:

[...] modismo como algo fortuito e exterior ao poema, mas como uma das bases fundamentais em que se assenta toda poesia realmente crítica e consciente. Enfim, a prática da metalinguagem e da metapoesia — objeto de teorização recente talvez porque levadas às últimas conseqüências apenas com os poetas da modernidade —, ao exacerbar a consciência crítico-constructiva do poeta e tornar-se fator de valoração e valorização da poesia moderna e contemporânea, ressalta, ao mesmo tempo, que a *máquina do poema* alimenta-se também de poesia: pois a auto-reflexividade, a auto-referencialidade, a consciência constructiva, o pensar sobre a linguagem, o poema, o poeta e a poesia; em suma, o voltar-se sobre as próprias engrenagens, revelando a concepção engenhosa que a norteia, é um dos movimentos preferidos da *máquina do poema*. (PIRES, 2005, p. 32, grifos do autor)

Se nos românticos prevalece a ideia de poesia como abandonar-se à inspiração — na conceituação de Staiger (1997), *Stimmung* — e a metalinguagem se realiza muito mais como uma discussão ontológica sobre a poesia, numa conjunção entre teoria e prática, entre vida e poesia e, por conseguinte, como uma busca pela palavra primordial; nos modernos, a poesia, como trabalho de linguagem, e a metalinguagem poética, realizada como metapoesia, tornar-se-ão um projeto estético, sendo possível, portanto, entendê-la como escada — estão completamente excluídas as questões valorativas que esta metáfora possa suscitar — que leva do pensamento romântico ao pensamento moderno. Quanto mais o mundo burguês vai estabelecendo ditames sobre a vida do homem, mais a poesia e a literatura, de forma geral, têm que defender espaços de existência. Se, num primeiro momento, era preciso defender a literatura como campo de conhecimento, comparar o discurso poético com outros discursos, — mostrando que aquele não servia aos parâmetros utilitários e, tendo a linguagem como sua matéria-prima, não a utilizava com finalidades meramente comunicativas, principalmente, se por comunicação entendermos a relação entre um elemento ativo e outro passivo —; num segundo momento, fez-se necessário entrincheirar a palavra poética. O acirramento cada vez maior da lógica do mundo burguês, ou seja, a especialização do mundo, as concepções de sucesso e felicidade como sinônimos de *status* social, as ideologias promotoras de um mascaramento da realidade, o afastamento da literatura da sua função social; tudo isto promoveu o ensimesmamento da palavra poética e do poema. Contudo, este fenômeno, ao promover certo alheamento da poesia do mundo, não deve ser entendido como alienação do discurso poético, mas como fenômeno decorrente das condições sócio-históricas e econômicas. Segundo Chiampi (1991, p. 16-17, grifos da autora):

A produção da identidade da literatura sofreu, no entanto, modificações ao longo dos cem anos da fundação da modernidade. [...] de Friedrich von Schlegel a Mallarmé, dá-se no intervalo um giro significativo no pensamento crítico dos fundadores. A constituição de uma “ciência” da literatura entre os primeiríssimos modernos, pensada em seus modos de inserção de vida, sucede uma percepção, cada vez mais acentuada, da autonomia do estético, com o seu afastamento do cotidiano, do referencial, do social e do histórico. Se, na origem da modernidade estética, o conceito de Friedrich Schlegel de “poesia universal progressiva”, por exemplo, se interpreta como unificação da poesia com a filosofia — vale dizer, da imaginação com a razão — para intervir na vida ou para poetizá-la, depois de Baudelaire é sensível que a reflexão sobre o poético se vai concentrando cada vez mais na idéia do poema como realidade em si, auto-suficiente. [...] É simplificador, no entanto, atribuir à “lógica interna” da poesia a busca de um paraíso artificial, conotando-o como alienação, escapismo ou desumanização. Não se deve esquecer que a autonomia da arte — melhor seria dizer o processo de autonomização da arte — não é fenômeno isolado dentro da época moderna, nem foi inventado por poetas demasiados imaginativos. Max Weber explica que a autonomização é um processo histórico generalizado, que procede da racionalização que desde o final do século XVIII atinge todos os saberes e práticas da sociedade e da cultura do Ocidente.

Baudelaire (1821-1867), o vate bêbado-drogado e desregrado, traçou, com sua obra, um arco entre a estética romântica e a simbolista. Sintomática, a publicação de seu *Le fleurs du mal*, no ano de 1857, mostra como esse meio de século foi um momento de profundas transformações, que aconteciam a olhos vistos. Sem abrir o livro, apenas atentando ao título, podemos sentir a fina carga de ironia contida na antítese que o intitula. Da fragmentação da positividade do substantivo “flores”, pelo acréscimo do genitivo “do mal”, surge uma das características da lírica moderna: confrontar a ordem estabelecida pela sociedade burguesa. O poeta posiciona-se socialmente como transgressor em prontidão para vociferar contra os malefícios do processo modernizador que estupidifica o homem. No primeiro poema de *Le fleurs du mal* (1861), “Au lecteur” — depois da dedicatória a Théophile Gautier —, o sujeito lírico, falando diretamente a seu leitor, reconhecendo-o como irmão, elenca imagens demoníacas, asquerosas e negativas num crescente assombroso de rancor, que desemboca numa imagem ao mesmo tempo apaziguadora e sufocante. O bocejo de tédio a engolir o mundo, além de sintoma da época, representa a insensibilidade do homem frente aos seus semelhantes e ao mundo em que vive e, principalmente, frente à expressão artística. Baudelaire é um crítico da modernidade altamente ácido, mas não dirige sua força lírica somente aos outros; ao contrário, inclui-se entre eles e se autossabota. Num outro poema, “L’Albatros”, associa a imagem do poeta com a da garbosa ave, para dizer que, equiparado ao mundo da banalidade burguesa, o poeta é destituído de sua capacidade expressional. A contradição, que existe entre este comportamento comparado ao poema anterior em que o sujeito lírico se iguala ao leitor enfadado, é totalmente aceitável na medida em que percebemos as duas figuras construídas pelo poeta, ou seja, aquela que ele tem de si mesmo

e a outra, de homem comum, irmanado na vulgaridade burguesa. Essa perspectiva conflitiva está em acordo com as contradições que a lírica moderna carrega porque, ao mesmo tempo em que o poeta ataca as absurdidades da lógica burguesa, que equaliza o mundo em mediocridade e atribui à ciência uma autoridade superior para explicar os fenômenos, roubando toda possibilidade de analogia mágica, o poeta também se sente profundamente encantado com a beleza dissonante construída na modernidade: cidades monumentais, feias e sujas, grandiosas e efervescentes; grande contingente de pessoas, que permite a sensação de fazer parte da comunidade mundial e, ao mesmo tempo, sentir-se totalmente solitário; meios de comunicação fazendo circular informação, mas dificilmente transformando-a em conhecimento; meios de transporte eficientes que diminuem as distâncias, mas acentuam a sensação de tempo que se esvai rapidamente e, acima de tudo, progresso e velocidade, tanto para comprovar o potencial titânico da humanidade, quanto para aproximá-la de uma certeza recôndita: a morte. Desse comportamento dúbio podemos deduzir a ideia de duas modernidades — a burguesa e a estética:

É impossível dizer exactamente quando é que se pode começar a falar da existência de duas Modernidades distintas e mordazmente conflituosas. Certo, é que, numa determinada altura durante a primeira metade do século XIX ocorreu uma divisão irreversível entre a Modernidade enquanto uma fase da história da civilização ocidental — um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, das radicais mudanças sociais e económicas produzidas pelo capitalismo — e a Modernidade enquanto um conceito estético. Desde então, as relações entre as duas Modernidades têm sido irreduzivelmente hostis, mas não sem permitirem e até estimularem uma variedade de influências recíprocas na sua fúria de destruição mútua. (CALINESCU, 1999, p. 49)

Neste turbilhão de contradições, que coexistem, ora em conflituosos debates, ora em plácidas assertivas, o poeta cria seu próprio universo mágico, atribuindo à linguagem uma função superior, em que a fantasia criadora supera a realidade (FRIEDRICH, 1978). Na sua imprescindível necessidade de autoafirmação, não só para não permitir que lhe racionalizem sua natureza fundada numa perspectiva analógica — como em “Correspondence”—, nem suspendam seus voos delirantes — como em “L’Albatros” —, mas também porque sua consciência crítica reconhece imediatamente a coexistência das antíteses fundamentais da vida moderna, o poeta passa a se ver como operador da linguagem. Assim, na modernidade o fazer poético trabalha a linguagem como artefato moldável pelas mãos do artista e a “língua poética adquire caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado.” (FRIEDRICH, 1978, p.17). Se estas transformações acentuam-se sobremaneira à medida que adentramos o século

XX, Baudelaire teve ainda o mérito de conceituar a modernidade com uma aguda percepção acerca do tipo de mudança que se processava naquele meio de século: “A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável.” (BAUDELAIRE, 1991, p. 109). Assim, o poeta moderno é aquele capaz de extrair a beleza de seu próprio tempo e transformá-la em categoria universal. Donde deduzimos que este poeta tem sua consciência poética firmada, não num passado arquetípico, mas no tempo presente, marcado pela transitoriedade e, por isso mesmo, em processo de constante refacção. A metamorfose seniana parece ser, em última instância, uma imagem do tempo composta sob as duas perspectivas conflitantes: permanência e mudança.

Segundo Calinescu (1999), tempo subjetivo e tempo objetificado são valores irreconciliáveis da modernidade. O primeiro diz respeito ao tempo experienciado interiormente, equivalente ao tempo da espera, quando fechadas as portas para o mundo externo e introjetados em pensamentos pessoais, ficamos à deriva na nossa pequenina imensidão. Mas, quando alguém ou alguma coisa exterior nos desperta — “Exilé sur le sol au milieu des huées/ Ses ailes de géant l’empêchent de marcher” (“L’Albatros”) — estamos de volta ao mundo do tempo mensurável, do cumprimento das obrigações, das banalidades e necessidades cotidianas. Para Calinescu (1999), a identificação entre tempo e eu funda as bases da cultura moderna, ou seja, a criação de um universo particular — microcosmos — separa este poeta moderno daquele poeta clássico. Por isso, vemos abundar na modernidade, **poéticas**, com letras minúsculas, e não uma **Poética**, sinônimo de sistema normativo.

Parece difícil, portanto, estabelecer uma base comum para a lírica moderna em meio a essa profusão de características individuais. H. Friedrich (1978) apontou uma possibilidade metodológica, quando propôs, como característica constitutiva dessa lírica, a dissonância. A poesia composta em dissonância é aquela que não está preocupada em satisfazer à lógica racional, que evoca sentidos ainda não conhecidos e trabalha no limiar entre a obscuridade e o fascínio. Com isso, não colabora para que o leitor encontre-se na posição confortável de contemplação; ao contrário, busca constantemente promover a sensação de estranhamento e desconforto. Assim, como a posição do poeta frente ao fazer artístico cambia, também o leitor é intimado a adotar outro posicionamento frente ao poema, que exige dele participação ativa na reconstrução do sentido e, em que muitas vezes, a percepção será encaminhada a um sentido de desorientação. Para Friedrich (1978, p. 15): “esta junção de incompreensibilidade e fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade”.

A tensão dissonante se materializa na forma, na medida em que ocorre a contraposição entre “[...] a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo [...]” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Dessa forma, não é possível querer encarar o poema como portador de sentido unívoco e preciso. Ainda que a poesia parta da realidade, esta é sempre metamorfoseada em matéria poética e o poema já não guarda mais referências precisas ao externo. Para Friedrich (FRIEDRICH, 1978, p. 16-17):

A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se — como ponto de partida para a sua liberdade — absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções — repudiadas como prejudiciais —, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua.

A natureza da lírica moderna formou-se em torno dessa tendência à transformação, — em Jorge de Sena, esta característica aparece como **metamorfose** e sua realização é da ordem material — de um apelo ao fragmentário, ao evocativo, ao inefável, às transcendências em analogia. A linguagem, matéria primordial do poético, forjada pela inteligência imaginativa do poeta, realiza os anseios desesperados de capturar o tempo na sua inexorável transitoriedade. Edificada sobre esse paradoxo incontornável a “palavra de ordem do moderno foi, por excelência, ‘criar o novo’”. (COMPAGNON, 1999, p.10). Resta perguntar até que ponto será viável conduzir essa experiência.

3. DA INTERSECÇÃO ENTRE POESIA E CRÍTICA: Metamorfose e Modernidade

Este capítulo promove, por meio da análise interpretativa de um *corpus* poético e também da análise exegética de um *corpus* crítico, o diálogo entre a poesia e a crítica seniana. Partindo do pressuposto de que a poesia seniana funciona como núcleo irradiador das outras esferas de expressão, apresentaremos, primeiramente, o *corpus* poético. As quatro análises interpretativas visam entender os poemas a partir de sua estrutura, ao mesmo tempo em que buscam identificar as metamorfoses propostas por ela. Em relação às exegeses dos textos teórico-críticos, buscou-se desenvolver uma leitura que levantasse os principais pontos de discussão sobre a questão da modernidade. Nos pontos desses textos em que a aproximação entre poesia e crítica era sensível, apresentamos poemas que figurativizavam o que se dizia teoricamente.

3.1. *CORPUS* POÉTICO

[...] é possível também que o século que passou ou está a passar tenha sido ou seja a fundação de uma tremenda epifania: o regresso dos deuses, não com seus mesquinhos rituais e proibições, mas com a liberdade responsável jamais conseguida na história humana.

*Jorge de Sena
Para um balanço do século XX*

O *corpus* selecionado para este trabalho compõe-se de quatro poemas, sendo três deles pertencentes às *Metamorfoses* (1963), e um pertencente à *Fidelidade* (1958). Em todos os poemas a questão sobressalente é a metamorfose, vista como processo que carrega anterioridade, desenvolvimento em si e posterioridade. Isso se dá porque as indicações de leitura constantes no livro *Metamorfoses* permitem que esse caminho seja construído. Se o poeta é um peregrino, o leitor é convidado de forma muito clara a seguir seus passos e esse *corpus* procura dar aos poemas selecionados a mesma visão de conjunto construída pelo livro. Assim, o que justifica a escolha dos poemas “Metamorfose”, de *Fidelidade*; “Céfalo e Prócris”, “Variação primeira” e “Variação segunda”, de *Metamorfoses*, é o fato de que,

constituído dessa maneira o *corpus* ganha em unidade e torna-se possível ver a metamorfose seniana realizar-se de forma completa. Verdade é que, no lugar de “Céfalo e Prócris”, qualquer um dos dezenove poemas que compõem o miolo do livro poderia ter sido escolhido, uma vez que também se apresentam como transformação de objetos de arte em poemas promovida pela linguagem, mas o que pesa em favor dele é que, ao trabalhar uma cena mitológica grega contada por um romano, aproxima-se sobremaneira dos demais poemas escolhidos, em que se faz clara referência a outros elementos da cultura clássica. Além disso, o “Céfalo e Prócris” de Sena compõe um caminho no tempo tão espetacular, que não poderia passar despercebido. E ainda que essa última argumentação carregue um pouco nas tintas, há que se atentar também para o fato de que esse poema trabalha o mito contado por Ovídio nas suas *Metamorfoses*, cujo Livro I constitui a epígrafe das metamorfoses senianas.

Dos quatro poemas que compõem o *corpus*, somente “Céfalo e Prócris” vem acompanhado de obra de arte, já que os outros três correspondem à ideia de momento anterior aos processos metamórficos — como o deus que dorme da “Metamorfose”, de *Fidelidade* —, e à ideia de momento posterior à ocorrência das metamorfoses, com os deuses renascidos, que tanto a “Variação primeira”, quanto a “Variação segunda”, representam. “Céfalo e Prócris” será visto, então, como modelo exemplar do que seja a metamorfose em si. A obra de arte que o acompanha é o quadro, *A satyr mourning over a nymph*, do pintor renascentista florentino Piero di Cosimo (1462-1551), que, por sua vez, retoma o mito dos amantes Céfalo e Prócris, contado por Ovídio no Livro VII. A presença do quadro propiciará uma análise interpretativa que busque estabelecer relações entre a poesia e a pintura. Para tanto, trabalharemos com a noção de figuratividade, ou seja, a conversão do tema em figura, uma vez que, “desse ponto de vista, o discurso poético está muito próximo do pictórico. Na busca de expressão para determinado tema, o poeta, bem como o pintor, constrói um texto em que a primazia da figura é bastante evidente, o que põe em relevo seu desejo de concretude, sua necessidade de procurar dar contorno, plasticidade, palpabilidade a sua criação” (THAMOS, 2003, p. 109-110).

As outras três análises se centrarão na questão discursiva, ressaltando-se o caráter narrativo dos poemas, em que a metamorfose, vista como procedimento formal, aparece³³. São as ligações sintáticas, promovidas pelo discurso poético que transcorre temporalmente, tal qual uma narrativa, que compõe a estrutura dos poemas. Sobre isso, podemos perceber

³³ Também em “Céfalo e Prócris” a questão discursiva aparece.

que, no caso dos poemas escolhidos, a poesia seniana considerada no **plano da intelecção** —, “no qual a linguagem literária é vista segunda o modo como se desenvolve e significa os dados iniciais que é chamada a exprimir” (SENA, 1977, p. 48-49) —, assume uma **atitude discursiva**. Se o plano da intelecção é aquele em que há oposição entre a intelecção metafórica e a intelecção discursiva, com aquela trabalhando, a partir de seu dinamismo interno, numa translação do sentido, e esta por identificação racional; os poemas analisados constroem essa identificação por meio de ligações sintáticas, que fazem o poema caminhar como narrativa. Podemos perceber que essa intelecção discursiva é um dos recursos utilizados para a realização da metamorfose como processo formal e que, de certa maneira, essa discursividade poética é sinonímia do que Sena (1988b) chama de “lirismo especulativo”.

ANTE-METAMORFOSE

METAMORFOSE

Ao pé dos cardos sobre a areia fina
que o vento a pouco e pouco amontoara
contra seu corpo (mal se distinguiu
tal como as plantas entre a areia arfando)
um deus dormia. Há quanto tempo? Há quanto? 5
E um deus ou deusa? Quantos sóis e chuvas,
quantos luas nas águas ou nas nuvens,
tisonado haviam essa pele tão lisa
em que a penugem tinha areia esparsa? 10
Negros cabelos se espalhavam onde
nos braços recruzados se escondia o rosto.
E os olhos? Abertos ou fechados? Verdes ou castanhos
no breve espaço em que o seu bafo ardia?
Mas respirava? Ou só uma luz difusa
se demorava no seu dorso ondeante 15
que de tão nu e antigo se vestia
da confiada ausência em que dormia?
Mas dormiria? As pernas estendidas,
com um pé sobre o outro pé e os calcanhares
um pouco soerguidos na lembrança de asas:
20
as nádegas suaves, as espáduas curvas
e na tão leve sombra das axilas
adivinhados pelos... Deus ou deusa?
Há quanto tempo ali dormia? Há quanto?
Ou não dormia? Ou não estaria ali? 25

Ao pé dos cardos, junto à solidão
que quase lhe tocava do areal imenso,
do imenso mundo, e as águas sussurrando —
— ou não estaria ali?... E um deus ou deusa?
Imagem, só lembrança, aspiração?
De perto ou longe não se distinguia.

30

6/2/1958

(SENA, 1988b, p. 37-38)

DA ANÁLISE

Poema de *Fidelidade*, livro de 1958, o quinto publicado pelo poeta e que precede o que, então, estudamos, “Metamorfose” faz parte desse *corpus* poético, porque o paratexto autoral constante nas *Metamorfoses* de 1963, exige que o leiamos como entrada, ao nomeá-lo por Ante-metamorfose e evocá-lo, porque de fato não consta no volume, da seguinte maneira: “Com este título [o de Ante-metamorfose] foi aqui incluído, como abertura do volume, o poema Metamorfose, pertencente a Fidelidade, onde figura — **e que deve de facto ser relido antes das «metamorfoses» que se seguem**” (SENA, 1988b, p. 53, grifos nossos)³⁴. Dessa forma, nossa análise interpretativa é condicionada a não só considerá-lo como poema imprescindível para o entendimento do livro *Metamorfoses*, como também entendê-lo com esse sentido de anterioridade sugerido pelo prefixo ante-. Porém, para analisar o mais seguramente possível, o que possa significar essa anterioridade, só uma visão de conjunto dará conta, uma vez que a este poema sucede a Post-metamorfose, com dois poemas nomeados por “Variação primeira” e “Variação segunda”.

Cumpramos analisar o poema “Metamorfose” composto por 87% de versos decassílabos (Anexo A) e sob o signo da dúvida. Isto ocorre porque o poema se compõe de 21 perguntas distribuídas em 11 versos, o que promove um adensamento de sentido, já que, não só no nível discursivo, como também no nível sonoro, os questionamentos promovem um ritmo de leitura para o poema. Se o sujeito lírico se coloca como observador, como de fato ocorre no poema, a característica dessa observação é mediar as asserções com a dúvida. O jogo possibilitado por esse recurso faz com que o poetizado se confunda com a natureza enigmática dessa criatura divina. A pergunta, como forma escolhida para dar ritmo ao poema, também constrói a identidade dúbia da personagem focalizada pelo sujeito lírico.

³⁴ Na 1.ª edição de *Metamorfoses*, publicada em 1963, tanto a Ante-metamorfose, quanto a Post-metamorfose, vêm acompanhadas de dois desenhos abstratos, feitos especialmente para o volume, por João Vieira (1934-2009). Além da ligação temática da obra de Vieira com experimentalismos relacionados ao corpo, objeto estético que os três poemas buscam captar, há que se notar a ligação entre o abstracionismo e a intemporalidade proposta pelos poemas.

Além disso, o aproveitamento dos acentos rítmicos dos decassílabos ajuda a reforçar o tom indagativo e, conseqüentemente, a ambigüidade da figura observada (vv. 5-7; 14, 18, 23-25; 29, 30).

Porém, interessante é notar como do verso 1 ao 5 temos o predomínio de tom assertivo, que nos entrega uma configuração espacial — “Ao pé dos cardos sobre a areia fina”, seguida pelo estado em que se encontra o corpo do deus que dorme. A sintaxe utilizada para a construção desses versos entrega uma primeira metamorfose de ordem formal, já que há um fluxo verbal no poema. Assim, “areia fina” liga-se ao “vento” pela utilização do pronome relativo “que”, compondo a passagem do primeiro verso para o segundo. Na próxima passagem, do segundo verso para o terceiro, a rede argumental do verbo amontoar convoca o complemento “contra seu corpo”. Neste ponto, a suspensão formalizada pelos parênteses promoverá a ligação entre esta primeira parte e a oração independente “um deus dormia”. Esse acúmulo de sentido, promovido pela sintaxe quebrada, é a metamorfose inicial. E, repare-se também que aquela suspensão implica, justamente, uma ênfase que diz respeito à indistinção existente entre o corpo do deus e a paisagem em que habita. Essa indistinção também aparece na seqüência rítmica criada pela utilização de quatro decassílabos heroicos que terminam num sáfico (vv. 4-5).

Na cesura do quinto verso surgem as primeiras duas perguntas, que compõem o poema. Referentes à questão temporal, mais especificamente ao aspecto quantitativo do tempo, essas perguntas, não só podem ser consideradas uma segunda metamorfose, já que vão, paulatinamente, transformando o tom assertivo inicial em dúvida permanente, que desembocará no questionamento — “E um deus ou deusa?” (v. 6); como também, de certa forma, estavam prenunciadas na expressão “a pouco e pouco” (v. 2). A reiteração do vocábulo “pouco” e a ligação realizada pela conjunção aditiva “e” indicam a ação de tempo imemorial. A utilização massiva de verbos no pretérito imperfeito também ajuda a compor a ideia de imprecisão em relação ao tempo em que o processo verbal se desenrola. Nessa medida, a repetição das perguntas reforça essa interpretação (“Há quanto tempo? Há quanto?”). Mais uma vez, os acentos do decassílabo ao recaírem sobre os finais das perguntas ajudam a reforçar a inclinação especulativa desse poema.

Retomando aquele questionamento acerca do sexo do deus que dorme, percebemos sua reiteração nos versos 23 e 29, o que aponta para a circularidade desse poema, confirmada pelos versos 26 a 28, em que à configuração espacial são acrescentados outros sentidos; e também reforça aquele signo da dúvida, já colocada para a quantidade de tempo

decorrido e, neste caso, colocada para marcar a ambiguidade sexual da personagem divina. Em outras palavras, o sujeito lírico vai tramando um poema em que a presença do tempo imemorial promove a permanência da dúvida, como única atitude possível. De certa forma, está colocada assim a questão de um passado cultural, apenas entendido criticamente, sob a perspectiva da metamorfose como processo temporal. Assim, a ambiguidade sexual sugerida pela pergunta está em acordo com certo mimetismo entre a figura divina e o cenário que ocupa — “tal como as plantas entre a areia arfando”.

Mais uma vez, as perguntas dão o ritmo do poema nos versos 6-7. Interessante notar como as imagens construídas vão retomar aquela noção de quantidade temporal, mas neste ponto, com imagens de elementos da natureza: “sóis e chuvas”/ “luares nas águas” e “[luares] nas nuvens”. O tempo imemorial em que um deus dorme é de ordem natural e parece estar sendo tocado pela mão do homem, no momento em que esse sujeito lírico — tal qual um arqueólogo, que observa cuidadoso as ruínas de uma civilização —, escreve o poema. Essa parece ser uma das funções do testemunho de linguagem; dizer do tempo, sendo a metamorfose uma das formas de realizar esse dizer. O particípio de *tisnar* ressalta os muitos processos metamórficos ocorridos sobre o corpo da figura divina.

Depois da sequência de perguntas, dois versos com tom afirmativo se acentuam (vv. 10-11). O decassílabo sáfico que compõe o verso 10 passa a ser um alexandrino no verso 11, o que promove um movimento rítmico que dá ao verbo espalhar configuração material. A focalização, que antes se construía sobre o corpo, diminui a amplitude e concentra-se na cabeça. Contudo, a imagem é só parcialmente captada, pois o rosto não aparece escondido que está em baixo dos cabelos. Isso dará origem não só a novas perguntas, como também a especulações: “E os olhos? Abertos ou fechados? Verdes ou castanhos”. Poderíamos assim dizer que uma nova metamorfose se processa nesse ponto, uma vez que às dúvidas, agregase a capacidade de imaginar, que também se fará presente na quantidade incomum de sílabas poéticas que compõem o verso, o único com quinze sílabas. Essa capacidade é o que constrói a ambiguidade do verso 13: afirmação, ou pergunta? O sinal gráfico de interrogação demanda o tom de pergunta, que, contudo, termina no verso 12, em “Verdes ou castanhos?”, já que a oração “no breve espaço em que seu bafo ardia?” é assertiva e retoma a imagem “nos braços recruzados [...]”. A conjunção adversativa “Mas”, gancho para o verso 14, acentua essa leitura, porque a oposição proposta pela adversativa tem como antecedente a afirmação “bafo ardia”. Assim, o verso 13 propõe a asserção em relação ao estado da criatura divina, que logo se transforma em mais uma forma de suspeição. O mesmo

procedimento, em que a pergunta inicial termina em asserção, usado para os versos 12, 13 e 14, dará forma aos versos 14 (pós-cesura), 15, 16, 17 e 18. Esse jogo dosado entre certezas e dúvidas, mediadas por aquela capacidade imaginativa, parece colocar em cena a natureza do fenômeno literário como realidade sempre construída e, portanto, passível de ser retomada quantas vezes forem necessárias. Assim, o sujeito lírico afirma que um deus dorme, para, logo em seguida, suspeitar: “Mas dormiria?”. Nessa medida, a consciência temporal inerente ao processo de metamorfose, ou seja, o movimento, como processo que só pode ser realizado no tempo, aparece em plenitude, porque considera o próprio olhar que dirige ao passado cultural, como realização possível, mas não como única. De certa forma, a utilização do decassílabo corrobora com essa leitura, porque apesar de remontar à tradição e a capacidade recitativa desse verso, a combinação irregular entre sáficos e heroicos e a presença de alexandrinos e também de um verso de 15 sílabas demonstram que não se busca atender à modelo fechado, promovendo-se a variação rítmica quando necessário.

Dos versos 18 (pós-cesura) ao 20, nova focalização será afirmada sobre o corpo do deus e enfocará seus membros inferiores. Então, a observação do sujeito lírico deu-se sob a forma de quadros sucessivos. Primeiro, o corpo todo (vv. 1,5), ao que se seguiu a cabeça (vv. 10, 13), o dorso (vv. 14, 17), ou seja, outro plano total do corpo, e neste ponto, as pernas e pés (vv. 18, 20). Contudo, essa sucessão se transforma em unidade pela inteireza da estrofe única, que representa o corpo do deus que dorme. Pelas pernas e a maneira como estão disposta (“As pernas estendidas,/com um pé sobre o outro pé e os calcanhares/ um pouco soerguidos na lembrança de asas:”) podemos ascender à associação com o deus Hermes. Na mitologia grega, este deus “aparece representado com asas em suas sandálias” (HARVEY, 1998, p. 269) e também carrega o famoso epíteto de “mensageiro dos deuses”, o que pode ser entendido como sendo um deus que porta o poder de comunicação. Contudo, a referência só pode ser suscitada, não havendo a possibilidade de afirmá-la claramente, corroborando ainda mais uma vez, com a ideia de que este poema põe em pauta o máximo de dúvida como matéria-prima.

Enquanto a focalização dos versos 18 ao 20 promove a descrição da parte inferior do corpo divino, dos versos 21 ao 23 temos a descrição ascendente que vai das nádegas, para as espáduas e termina nas axilas. Assim, há uma focalização construída em partes, como já apontamos, que vai sendo manipulada pelo sujeito lírico para criar a impressão de movimento. As mudanças entre decassílabos e entre os outros dois tipos de versos registrados servem para acentuar esse movimento, assim como visto na passagem do verso

19 para o 20, em que os “calcanhares” são por alusão transformados em “asas”. A atividade arqueológica, conduzida pelo eu lírico nesse corpo mimetizado na paisagem, é a própria construção do poema, na medida em que examina e expõe os conhecimentos adquiridos sempre permeados pela dúvida. Procura-se descobrir quem é aquele ou aquela que dorme, enquanto os olhos escavam as partes do corpo à procura de possíveis pistas que o tempo tenha oferecido, ou que ainda não tenha apagado.

No verso 23 aparece a retomada da pergunta do verso 6, o que não só reafirma a inconstância das asserções no poema, que são construídas e refutadas durante todo o percurso, como também promove o retorno ao momento inicial em que se estabeleceu a ambiguidade sexual acerca do corpo observado. Com isso, temos uma espécie de movimento circular, mas que de forma paradoxal avança no tempo, uma vez que o verso 25 irá inserir uma nova pergunta: “Ou não estaria ali?”. Essa dúvida parece ser o ápice dos questionamentos propostos e também será retomada no verso 29. Nesse intervalo, percebemos que o poema recomeça: “Ao pé dos cardos [...]”, mas modificado, porque então, acrescenta-se: “[Ao pé dos cardos], junto à solidão/ que quase lhe tocava do areal imenso,/ do imenso mundo e as águas sussurrando”. O círculo de observação fechou-se sobre si, mas, ao mesmo tempo, caminhou no tempo, porque transformou a si mesmo. O sujeito lírico retorna ao momento inicial do poema, mas já não pode mais retornar com a mesma visão. Outra metamorfose tisa a “pele tão lisa” do corpo divino e transforma também o próprio cenário, que aparece numa amplidão completa, englobando tudo. A repetição do qualificativo “imenso” em dois lugares diferentes no sintagma — primeiro, posterior ao substantivo (“areal imenso”) e depois, anterior ao substantivo (“imenso mundo”) — reforça o sentido de visão modificada. Para Bosi (1977), a reiteração é uma das maneiras que a linguagem verbal encontra de recuperar a simultaneidade da imagem. No poema, a retomada do cenário inicial “pode dar à imagem evocada a aura do mito” (BOSI, 1977, p. 31). Isso faz com que a Ante-metamorfose funcione como espécie de momento primevo na história da humanidade.

Os dois últimos versos, a pergunta — na verdade, três perguntas em uma (“Imagem [?], só lembrança [?], aspiração [?]”) — e a única resposta dada durante todo o poema comprovam a proposta inicial de que este poema é escrito sob o signo da dúvida, ou ainda, que todas as perguntas propostas servem para construir no tempo do discurso, a ação da metamorfose. Assim que, ao olhar o passado cultural figurativizado pelo corpo mimetizado do deus que dorme, este poeta-arqueólogo define como Ante-metamorfose a postura

especulativa, ou seja, faz-se necessário assumir uma atitude questionadora diante daquilo que se apresenta, para que se possa pôr em funcionamento a atividade transformadora que a metamorfose representa. A “fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo” é testemunho de linguagem, que se quer cuidadoso com a herança cultural que recebeu e, por isso, prepara-se para transformá-la por meio da Ante-metamorfose que tem como premissa a dúvida.

DA INTERPRETAÇÃO

Conforme já referido, há de se levar em conta o caráter de anterioridade que este poema carrega na consideração da metamorfose como processo. Assim, dos 31 versos que compõem o poema, 11 deles são compostos por perguntas. Apesar de não parecer número suficiente, já que não corresponde nem à metade dos versos, a concentração de 21 perguntas, nesses onze versos, faz com que o poema esteja pautado por tom indagativo. Disso, podemos deduzir que o antecedente necessário aos processos metamórficos é a postura perscrutadora, ou seja, a dúvida marca a posição desse sujeito lírico em relação à realidade que o cerca e compõe, com isso, o passo inicial das metamorfoses que seguem. Entretanto, não somente a especulação, mais próxima do campo filosófico do que do poético, dá a medida dessa Ante-metamorfose, já que a ela associa-se a capacidade imaginativa (v. 12). Assim, enquanto questiona aquilo que vê, o sujeito lírico vai compondo por meio da imaginação poética a figura daquele deus que dormita num cenário em que predomina o elemento natural. A indistinção entre o corpo da figura divina e o “areal imenso” impede que se chegue à conclusão acerca da natureza última do ser observado. Dessa forma, a presença do tempo imemorial ganha contornos precisos e marca sobremaneira o esforço especulativo engendrado pelo sujeito lírico. A tal ponto essa questão é sobressalente que se chega a duvidar da presença física do observado, num questionamento que põe à prova a própria capacidade de observação (v. 29). Fagundes (1982) refere-se à “Metamorfose”, de *Fidelidade*, numa conjunção com a importância que a nomeação de Ante-metamorfose sugere, como poema constituído por “passado mítico intemporal” (“timeless mythical past”). Assim, a tríplice pergunta do penúltimo verso — “Imagem, só lembrança, aspiração?” — aponta para a dificuldade de precisar se o deus que dorme é, ou foi, a representação material (a imagem) daquele tempo imemorial; apenas, a vaga ideia do que possa ter sido esse tempo (a lembrança), ou ainda, o desejo de retorno (a aspiração) a um momento do tempo em que a

imaginação não havia sido subjugada pela razão.

Neste ponto, três elementos compõem a Ante-metamorfose: a) o tom especulativo combinado com um pensamento imaginativo; b) o cenário natural grandioso onde corpo da figura divina encontra-se mimetizado e, c) a questão temporal como passado mítico. Todos esses elementos relacionam-se com a figura central do deus que dorme. O olhar do sujeito lírico está voltado para essa figura e investiga seu corpo como um arqueólogo que busca nos vestígios a interpretação possível — “Imagem, só lembrança, aspiração?”. O mimetismo inicial (vv. 1-4), construído pela passagem do tempo (v. 3, 5), faz com que surja a ideia de indistinção, que não chega ser resolvida — “De perto ou longe não se distinguia”. Essa indistinção promove a dúvida acerca da identidade da figura divina e o cenário que lhe serve de nascedouro, ao caracterizar-se pela oposição entre concreto e abstrato (“Ao pé dos cardos, junto à solidão”), que carrega o sentido para a ideia de imensidão (vv. 27-28), só reforça aquela impossibilidade de distinguir. Assim, o sujeito lírico assume como postura poética uma atitude crítica, que coloca o mundo em suspeição para poder recriar-lhe os significados: a metamorfose em si.

Para Barthes (2001, p. 136), o mito apresenta-se como “sistema semiológico segundo”, ou seja, parte de outro sistema já existente: a linguagem. Se neste poema existe um passado mítico intemporal, a mitogénia proposta aponta para o passado cultural em que “séries recorrentes de eventos a que a experiência milenária da humanidade atribui uma «história» típica, cujas personagens se metamorfoseiam com as épocas, os lugares e até as pessoas que se lembram delas” (SENA, 1977, p. 62, grifos do autor). A relação mito-poesia se faz visível na medida em que a linguagem poética é entendida como meio pelo qual a “história típica” é recriada. Como o autor expõe, claramente, no “Ensaio de uma tipologia literária”, o poeta não é criador de mitos, mas outro, aquele que os tendo identificado como pertencentes à experiência humana, recria-os na forma do poema. Dessa forma, Fagundes (1982), numa comparação com o *Metamorphoseon* de Ovídio, identifica a figura divina enfocada neste poema com a criação do homem, contada pelo romano nestes versos:

Um animal mais nobre e mais inteligente,
que dominasse os outros, ainda faltava.
Nasceu o homem, ou fê-lo com sêmen divino
o autor de tudo, origem de um mundo melhor,
ou a terra recém-separada do alto
éter retinha o sêmen do céu, seu irmão;
misturando-a à chuva, o nascido de Jápeto
plasmou-a à imagem de deuses potentes;
os outros animais, curvos, miram a terra,
ao homem, dando olhar sublime, o céu mirar

mandou e dirigi-lo, o porte ereto, aos astros. (I, 76-88)

(CARVALHO, 2010, p. 41)

Assim, o deus que dormita está relacionado, para Fagundes (1982), com o “nascimento mítico do homem”. Acentuam essa interpretação, não só a ambiguidade sexual sugerida pelo poema, que elide a dicotomia homem *versus* mulher para centrar-se no Homem como sinônimo de humanidade; como também, o fato de que “o deus ainda exhibe vestígios do seu estado pré-humano: com um pé sobre o outro pé e os calcanhares/um pouco soerguidos na lembrança de asas” (FAGUNDES, 1982, p. 130). Esse semideus está sob os olhos de um sujeito lírico que se quer como observador, descrevendo em linguagem poética o corpo divino e o cenário habitado por ele. Nessa medida, a ideia do poeta-arqueólogo ganha força, porque os olhos desse observador escavam o corpo do semideus.

Sobre a questão corporal na poesia seniana, Lourenço afirma (1998, p. 197) que “raramente terá havido uma poesia tão atenta e elogiosa do corpo [...]”. Isso se dá porque o corpo é entendido como “objeto de arte natural”. No poema analisado, a indistinção corpo-natureza é vista por Lourenço (1998, p. 199) como “característica do momento da metamorfose”. Nessa medida, o corpo é enxergado como “metamorfose da natureza, no sentido consagrado por Ovídio” (1998, p. 197) e, por isso, a “permutabilidade entre as formas da natureza [...], as formas do corpo e as formas de arte, numa espécie de totalidade orgânica em permanente metamorfose, dá a ler uma concepção do mundo, e da realidade, como um incessante *devenir*, em que a natureza é entendida, predominantemente, como um facto cultural.” (LOURENÇO, 1998, p. 201, grifo do autor). Se considerarmos o lugar que ocupa em *Fidelidade*, veremos que “Metamorfose” é antecedido por um poema denominado “Corpo Intacto”. A ideia da realidade como *devenir* também é tema deste poema: “Da ideia ao gesto ou do fazer ao facto,/ me foges: não visão, mas corpo intacto” (SENA, 1988b, p. 37). Os dois poemas trabalham com a concepção de que é impossível acessar por completo o referencial desejado.

A Ante-metamorfose por estar inserida em *Fidelidade* traz consigo esta noção, que Carlos identifica (1999, p. 179) como sendo da “esfera intersubjectiva”. Neste caso, o poema estabelece a relação entre o sujeito lírico e aquele homem primordial. A fidelidade encontra-se numa postura poética irmanada com a postura crítica. Se poetizar é quase sinônimo de indagar, o “lirismo especulativo”, resultado da imaginação acrescida à dúvida, assume uma função: promover a metamorfose dos corpos. Assim, a Ante-metamorfose cuida de retomar, ou ainda, fazer reviver todo o passado cultural entrevisto no corpo do primeiro Homem.

METAMORFOSE

CÉFALO E PRÓCRIS

Do deus da lira e dos ladrões, do psicopompos,
senhor do caduceu; e da do orvalho deusa,
és, Céfalos, o filho. E neto de
Zeus e de Cécrops; e Cronos é com Rea,
a mãe dos Deuses, teu avô também. 5

De Erecteus de Atenas, Prócris, és
uma das filhas, neta pois de Gea
que mãe de Cronos fez Urano, o céu,
o sobranceiro Céu ao Caos originário,
de que emergiu o Amor, esse Eros que talvez 10
fosse do psicopompos e da deusa
(das águas ascendida fecundadas
pelo castrado sexo que a seu pai
Cronos cortou) um filho, e meio-irmão
do Céfalos que amaste e que te desposou 15
e que, por teu ciúme, te matou.

Ciúme apenas? Não. Se transformado
pela alvorada que o raptara ele volta,
e Prócris lhe é infiel consigo mesmo;
se, ao revelar-se o esposo, ela lhe foge 20
para ganhar de Artémis a infalível lança
e o cão veloz qual vento, que dará
ambos a Céfalos que a não conhece,
quando de novo se encontrarem e
for ela a que não é reconhecida; 25
se ela se esconde suspeitosa da
brisa que o envolve e à flor da pele o beija;
se um breve ruído a denuncia e faz
que a lança em mão de Céfalos a trespasse,
enquanto o cão contempla os semi-deuses 30
que, como os deuses, morrem uns dos outros;
se a praia imensa é de animais pisada
que estranhos sob o céu vivem seguros;
se o esposo é quase um sátiro que chora
a ninfa morta que não fôra Prócris; 35
se a nitidez dos traços se prolonga
na sombra luminosa em que persiste infausta
a geração dos deuses: se de enganos,
de mutações, de incestos, e de crimes,
é feita a liberdade de nascer-se humano, 40
«nem do céu, nem da terra, nem mortal
nem imortal, mas livre e altivo artista
que o próprio ser esculpe e que o modela

na forma preferida» — o canto e a morte,
o roubo e a dádiva, e o doce orvalho 45
nas folhas matutinas, como a espuma
que às praias vem qual sémen de Cronos,
cinzel e a pedra são, gesto e modelo,
esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas,
e que se perde, livre, quando Prócris morre, 50
e se demora, altivo, quando a mata Céfalos.

Assis, 9/3/1961

(SENA, 1988b, p. 85-88)

DA ANÁLISE

Considerando inicialmente a estrutura do poema, cujos versos são compostos por 68% de decassílabos e outros 23% de alexandrinos (Anexo B), percebemos que a primeira estrofe instaura a genealogia dos semideuses. Já a segunda estrofe pode ser dividida em cinco partes: na primeira, dos versos 17 ao 29, o mito do desencontro entre Céfalos e Prócris é narrado pelo sujeito lírico; na segunda, dos versos 30 ao 38, o quadro de Cosimo, que Sena intitula *A morte de Prócris* (?1495), é descrito por meio de procedimento efrástico; na terceira parte, dos versos 38 ao 40, temos uma espécie de introdução, que prepara para a citação de *De Homines Dignitate*, do sábio renascentista Pico della Mirandola (versos 41 ao 44) e, por fim, a quinta parte completa a série de orações subordinadas condicionais, que servem ao poema como recurso estilístico em que se cria a expectativa para o desfecho. Sobre esse procedimento, Houlihan (1992, p. 134) afirma: “Um período, na retórica clássica, é uma frase (ou frases) que contém um elemento-chave para ser revelado só no fim, onde surge com um efeito poderoso e surpreendente”. Esse “efeito” aparece, justamente, como meditação poética sobre o que é o fazer artístico (vv. 44-51). O testemunho de linguagem é assim a possibilidade de apropriar-se da rede de discursos que a herança literária lega ao poeta — o mito contado por Ovídio, o quadro de Cosimo —, para transformá-la por meio da metamorfose: o poema de Sena, entendido como transmutação verbal dos objetos artísticos (LOURENÇO, 1998). A peregrinação dá-se, necessariamente, como o caminho percorrido pelo poeta para realizar a transformação, em que a consciência meditativa enxerga a história da humanidade. Assim, ao amalgamar a tríade, mito, pintura e poesia, Sena constrói para o poema uma historicidade em que se abre o diálogo com o passado. Do século XX, o poeta olha para o quadro de Cosimo e vê o mito ovidiano. Assim, reflete liricamente a funesta história de dois amantes atormentados pela dúvida, para refletir um caminho no tempo: o

século XX, o Renascimento e a Antiguidade clássica (HOULIHAN, 1992). Um poeta, que olha um pintor, olhando um poeta: Jorge de Sena, Piero di Cosimo e Ovídio.

Retomando a genealogia dos semideuses, vemos a filiação ser construída dos pais para os avós. Céfalos, um caçador, é filho de Hermes e Herse, em algumas versões do mito, e de Déion e Diomeda em outras (GUIMARÃES, 1972; GRIMAL, 1990). Sena assume a primeira versão e o deus Hermes é apresentado com os epítetos que lhe são característicos: “Do deus da lira e dos ladrões, do psicopompos, / senhor do caduceu[...]”. Num pequeno exercício, percebe-se o aproveitamento sonoro, das dentais em -d, ser posteriormente, diluído pela presença das bilabiais em -p. Assim, a figura do psicopompos, o condutor das almas (GRIMAL, 1990), surge altissonante. Os acentos rítmicos escolhidos para os alexandrinos ajudam a reforçar a caracterização pelos epítetos e a filiação materna resolve-se na cesura do eneassílabo. Quando apresenta os avós da personagem mítica, o sujeito lírico vale-se do procedimento de catálogo (vv. 4-5), em que se apela ao caráter mnemônico. Para tanto, novamente, trabalha-se o aspecto sonoro fazendo-se ouvir principalmente, os -s, -cr, -r, e -t (“[E neto de]/ Zeus e de Cécrops; e Cronos é com Rea, / a mãe dos Deuses, teu avô também”). A presença de versos eneassílabos (vv. 5-6), não só ajuda na introdução do primeiro decassílabo (v. 7), métrica que dominará o poema, como também auxilia no balanço rítmico da genealogia, já que a liberdade na colocação dos acentos facilita o trabalho de versificação.

O pai de Prócris é o lendário rei ateniense, Erecteus (ROMAN, 2010). Por meio da ascendência da semi-deusa, o sujeito lírico retoma o mito cosmogônico, em que do Caos originário separaram-se a terra, as águas, o céu e o ar, com cada elemento ocupando um lugar ordenado e formando assim a harmonia do universo. Tanto Ovídio, nas *Metamorfoses*, quanto Hesíodo, na *Teogonia*, contam a formação da vida a partir da ordenação do Caos. A epígrafe das *Metamorfoses* senianas é, justamente, a abertura do Livro I, das *Metamorfoses* ovidianas, em que se conta o episódio da origem do mundo. Da associação ao romano, deriva uma visão de mundo que percebe a realidade material em constante movimento. Assim, a genealogia dos semideuses ganha, por si só, os contornos necessários para manifestar a transformação que o tempo opera sobre os seres. Ao estabelecer uma linha hereditária para as personagens míticas, o sujeito lírico acaba por engendrar a possibilidade das “metamorfoses dos seres em novos corpos” (OVÍDIO, *Metamorfoses*, Canto I, hex. 1-4).

Também pela ascendência de Prócris, poetiza-se sobre a dupla origem do Amor, que tanto poderia ter nascido do Caos inicial, quanto da união entre Hermes e Afrodite

(HARVEY, 1987). Nesta versão, Eros seria, como sugere o poema, meio-irmão de Céfalos. O mito, por sua natureza anônima, pode acumular grande número de pequenos detalhes, que mudam de acordo com a versão adotada. Assim, uma hipótese a ser verificada trata da possível identificação do sistema mítico com o “modelo ignoto, entre o devir e as coisas,/ e que se perde, livre, quando Prócris morre,/ e se demora, altivo, quando a mata Céfalos.” O desconhecimento de fórmula acabada, ou ainda, a eterna possibilidade de mudança das formas é o que permite a sobrevivência da arte. Da mesma forma pode ser entendido o uso do decassílabo, do alexandrino e do eneassílabo na primeira estrofe, já que não há regularidade. A combinação dos três versos se dá pelo privilégio dado ao ritmo recitativo, ou seja, os acentos rítmicos servem de apoio musical à história contada.

Para discussão sobre a relação entre pintura e poesia, convém realizar uma pequena apresentação do pintor Piero di Cosimo. Apreciado como decorador, o pintor foi aluno de Cosimo Roselli, de quem herdou a alcunha. Além disso, Cosimo é reconhecido por possuir uma imaginação fantasista e por trabalhar com alegorias e fábulas mitológicas. (CAVALCANTI, 1967). Pouco se sabe sobre sua vida e as obras atribuídas a ele constam do importante livro *Vida de pintores, escultores e arquitetos ilustres* (1550), do italiano Giorgio Vasari (1511-1574).

No quadro em questão, “A morte de Prócris” (?1495), o mito contado por Ovídio, no livro VII de suas *Metamorfoses*, é representado com os traços próprios do intelectualismo renascentista de matriz florentina — escola de pintura a qual Cosimo é associado. Assim, há o predomínio da linha sobre a cor. Essa característica fez com que os artistas dessa escola fossem conhecidos como pintores desenhistas (CAVALCANTI, 1967). Nesse sentido, torna-se interessante considerar a descrição do quadro apresentada pela *The National Gallery*, de Londres — acervo ao qual pertence e, muito provavelmente, onde Sena o contemplou: “Underdrawing is visible, notably on the bodies of the figures”³⁵. Dessa forma, o desenho de fundo (underdrawing), que serviu de guia para o pintor, continua impresso na tela e o poema parece captar esse detalhe no seguinte verso: “se a nitidez dos traços se prolonga/ [na sombra luminosa em que persiste infausta/ a geração dos deuses]”. Percebe-se ainda, que a horizontalidade da representação pictórica — as dimensões do quadro são 65,4 cm de altura por 184,2 cm de largura — insinua-se como manifestação formal da morte e Prócris aparece languidamente inerte, depois de ser abatida por seu esposo Céfalos.

³⁵ The National Gallery, London. Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-a-satyr-mourning-over-a-nymph>. Acesso em: 01 de Ago de 2011.

No poema, o quadro aparece por meio de descrição efrástica³⁶, uma vez que a construção linguística (vv. 30-38) procura estabelecer a relação com a representação pictórica. Assim, tal como é descrito no poema, o quadro é focalizado em três planos diferentes. O primeiro deles refere-se ao cachorro, atuando como observador privilegiado da cena (vv. 30, 31); no segundo plano, aparece a imensidão da praia e os animais que a habitam (vv. 32, 33) e num terceiro, Céfalo chora a morte da esposa (vv. 34, 35). Com essa distribuição, torna-se possível a percepção do direcionamento do olhar do espectador, como se o sujeito lírico indicasse uma leitura possível do quadro.

Se pudermos pensar a palavra poética como recriação da imagem pictórica, poderemos ver que, dos versos 30-31 ao 32-33, há oposição entre os verbos contemplar e morrer, de um lado e o verbo viver e o particípio de pisar, do outro. Os primeiros apontam para a ausência de movimento, fazendo com que a cena da morte da semi-deusa apareça sob uma perspectiva mais aterradora. O cão poderia ser interpretado, não só como paralelo do ponto de vista do espectador, mas também como figurativização do testemunho seniano. Já os verbos viver e o particípio de pisar denotam movimento, insinuando a continuação da vida, ao longe na “praia imensa”. Esta figura poderia ser vista como transformação linguística da perspectiva pictórica, ou seja, o efeito de sentido promovido por “praia imensa” cria para o poema a ilusão de profundidade da pintura.

Nota-se ainda que a expressão “morrem uns dos outros” poderia ser vista como representação da postura de Céfalo, que aparece agachado amparando a cabeça de Prócris em seu regaço. Essa interpretação seria possível, se considerássemos essa expressão numa oposição com “nascer uns dos outros”, que apesar de estar ausente do poema, faz-se ver por meio da genealogia de abertura. Assim, a posição de Céfalo remeteria ao momento do nascimento, só que nesse caso, não o nascimento para a vida, mas para a morte e, conseqüentemente, para a eternidade.

Na terceira focalização, o choro de Céfalo refere-se ao equívoco cometido, uma vez que ao alvejar a esposa com a lança mágica, pensava estar matando um animal qualquer (“a ninfa morta que não fôra Prócris”). Dessa forma, nos versos 34 e 35, temos a retomada do mito a partir do quadro, cabendo ao pretérito mais-que-perfeito à incumbência dessa construção.

Na última parte em que há o desfecho do poema, a remissão ao “modelo ignoto” —

³⁶ Fazenda Lourenço (1998) alerta para o fato de que só é possível falar em éfrase num “plano secundário”, já que não há na relação quadro-poema a “dependência típica” do procedimento.

que o sistema mítico representa muito bem — que se estrutura entre a estabilidade e instabilidade remete à metamorfose como processo temporal em que uma parte se transforma (“e que se perde, livre, quando Prócris morre”), justamente, porque o artista é “livre e ativo”; e outra parte permanece inalterável (“e se demora, ativo, quando a mata Céfalos”). Na segunda estrofe, a presença maciça dos decassílabos é quebrada em alguns trechos pela introdução de versos alexandrinos. Assim, nos três últimos versos em que o foco recai sobre a definição do “modelo ignoto” há a mudança entre os versos, porém ancorada sobre a sexta sílaba acentuada. Com isso, promove-se a extensão métrica do verso; contudo, o balanço rítmico não muda. Há transformação no tipo de verso numa espécie de diálogo entre as duas formas métricas, mas há também a manutenção do apoio rítmico: instabilidade e estabilidade.

DA INTERPRETAÇÃO

Esse “Céfalo e Prócris”, de Jorge de Sena, retoma o mito grego de dois amantes para quem a trágica relação amorosa esbarra na “incapacidade de comunicar” (HOULIHAN, 1192, p. 132). Céfalos, “que a não conhece” (v. 23), e Prócris, “a que não é reconhecida” (v. 25), não conseguem ultrapassar a sequência de desencontros a que se submetem. No relato mítico ovidiano, o caçador Céfalos conta a Foco, filho de Éaco, como a desventura atingiu-lhe o coração — “A minha felicidade, Foco, foi a causa de minha dor” (OVÍDIO, 2006-2008, p. 349). Após casar com a filha de Erecteu, o caçador se torna alvo dos olhares cobiçosos de Aurora, que o rapta. Céfalos convence a deusa de seu amor pela esposa e Aurora acaba por deixá-lo partir, vaticinando sobre a chegada do dia em que ele desejará não ter tomado essa decisão.

Ao retornar ao lar, duvidoso do caráter de Prócris, o marido recorre a um artifício para lhe pôr à prova. Ajudado pela deusa Aurora, o filho de Hermes assume a forma de outro homem. Assim, amparado pelo engano, Céfalos investe contra a esposa, tentando-lhe com dinheiro e promessas de amor. Prócris reafirma o desejo de esperar pelo marido desaparecido e resiste às ofertas desse homem transmutado. Mesmo assim, o marido não se dá por vencido e insiste em impor-se um dano.

Que dizer das vezes que o seu pudor atalhou as minhas tentativas!?
Das vezes que afirmou: “Guardo-me só para um. Onde quer que esteja,
para ele guardo as minhas alegrias”.

A quem, em seu perfeito juízo, não bastaria esta prova de fidelidade? Eu não me contento e luto para me ferir. Prometo dar-lhe uma fortuna por uma noite só e, aumentando a oferta, levo-a por fim, a hesitar. Infeliz vencedor, grito: “Olha, sou eu. Eu, o teu falso amante, era o teu marido autêntico. Foste desmacarada, pérfida, e tens-me como testemunha.” (VII, 734-742)

(OVÍDIO, 2006-2008, p. 345)

Ao fraquejar a semideusa, Céfalos revela-se, numa amargura vitoriosa. Prócris, humilhada, foge para as montes para preparar-se nas “artes de Diana”. Arrependido, o marido vai ao seu encontro e pede-lhe que retorne, ao que Prócris atende. Consigo traz os dois presentes que ofertará a Céfalos: “a infalível lança/ e o cão veloz qual vento” (vv. 21-22). O casal convive em harmonia até o dia em que Prócris, atingida pela maledicência, resolve descobrir quem é a ninfa de nome Brisa, que o marido chama após suas caçadas pelos bosques.

Costumava eu cantar, recordo-me bem: ‘Vem, brisa, acaricia-me, desliza pelo meu seio, suavidade, e, como é teu hábito, acalma os calores que me consomem.’ Talvez eu tenha acrescentado (levava-me assim o destino!) muitas outras frases doces. Podia ter dito: tu és para mim a satisfação suprema, tu reconfortas-me e acaricias-me, levas-me a gostar dos bosques e dos locais solitários, e a que o teu sopra seja aspirado pela minha boca.’ (VII, 813-820)

(OVÍDIO, 2006-2008, p. 349)

É chegada a vez de Prócris pôr à prova o amor do marido. Querendo acreditar que é enganada pelas mentiras de alguém mal-intencionado, a semideusa busca pela verdade com seus próprios olhos. Tendo terminado mais uma caçada, Céfalos invoca a brisa fresca, quando ouve um ruído que vem da floresta. Ao novo chamado do caçador, segue-se o barulho de um ramo caído. Sem duvidar de que uma fera esconde-se entre as folhagens, o caçador lança o dardo mágico e atinge Prócris no peito. Alucinado ao reconhecer o gemido de dor da esposa, Céfalos encontra-a, “a tentar arrancar da ferida o presente que me dera” (OVÍDIO, 2006-2008, p. 351). A semideusa implora ao marido para que a Brisa não seja alçada ao lugar de esposa. Céfalos, então, compreende o mal-entendido e desfaz o engano, afirmando que tudo não passara de confusão. Prócris morre aliviada.

Assim, no relato mítico ovidiano, a metamorfose aparece como artifício maravilhoso, ao qual o poeta recorre para contar a história. Esse recurso possibilita a passagem do “marido autêntico” (*uerus eram coniux*) para o “falso amante” (*fictus adulter*) e, mais tarde,

a revelação perfaz o caminho inverso, expondo o engano dos amantes. A metamorfose se dá pela oposição entre as categorias do falso e do verdadeiro. Para Houlihan (1992), o discurso ovidiano baseia-se numa “sistematização arbitrária”, em que o peso recai sobre o artifício e não sobre a determinação de uma moral. A oposição de categorias coloca o problema da arte *versus* a vida, em que “para manter aberta a possibilidade de transformar tudo em arte tem de manter-se consciente da fronteira entre ficção e a vida, e nunca pode julgar a arte pelos padrões da vida” (HOULIHAN, 1992, p. 131). Ovídio escolhe o artifício e a metamorfose aparece para instaurar o tempo-espaço em que a “transformação, ou mudança de hua pessoa em outra forma” (BLUTEAU, 1728) era possível.

No poema de Sena, a transformação é o passo inicial para a retomada do mito — “Se transformado/ [pela alvorada que o raptara] ele volta” (vv.17-18). Dessa forma, a primeira oração condicional instaura a metamorfose como recurso necessário para a nova poetização do relato. De certa maneira, o poeta parece dizer, com isso, que o acesso àquele passado mítico intemporal só é possível a partir da visão do tempo em que a transformação é condição *sine qua non*. Nessa medida, a metamorfose está muito próxima da ideia de tradução cultural. Como quer Houlihan (1992, p.130): “Por paradoxal que pareça, embora a tradução seja impossível, ela não deixa por isso de ser a trave mestra da compreensão de nós próprios, dos outros e da cultura”.

Essa tradução, que se opera por meio dos processos metamórficos, busca superar a Morte. Se o verso (v.17) que introduz o relato mítico inicia-se com o Céfalos transformado, o verso em que o poeta liquida o relato (v. 29) apresenta o exato momento em que a semideusa é ferida — “[se um breve ruído a denuncia e faz/ que] a lança em mão de Céfalos a trespasse”. Contudo, o poema não termina aí, e com o auxílio da conjunção temporal “enquanto”, o sujeito lírico começa a focalizar o quadro de Cosimo. Nele, o momento captado é o passo seguinte ao ferimento, ou seja, a morte da semideusa. Dessa forma, o poema de Sena, escrito em 1961, diz por meio do quadro renascentista, do século XV, que, embora morta para o marido, a história dos amantes persiste no tempo. Não à toa, o uso do temporal “enquanto” é o recurso gramatical que permite a passagem mito-quadro.

Situado no domínio do Renascimento, o sujeito lírico se apropriará de um detalhe do quadro de Cosimo para passar daquele contexto à reflexão acerca “da liberdade de nascer-se humano” (v. 40). Conforme já referido, a “nitidez dos traços” pode ser associada com o fato de o desenho de fundo estar presente na tela. Esse efeito de inacabamento expõe a presença do artista como manipulador daquela ilusão pictórica. O sujeito lírico, ao revelar as marcas

de feitura do objeto artístico, vai além, e projeta-as sobre um espaço ambíguo (“sombra luminosa”). Esse intervalo de contradições acolhe tanto a presença humana do pintor renascentista, que deixou as marcas de seu trabalho, quanto aquela genealogia de abertura (“a geração dos deuses”). Homens e deuses convivem lado a lado, no poema. Contudo, a história de ambos está correlacionada por uma série de categorias negativas (vv. 38-39) e “a liberdade de nascer-se humano” aparece como produto desse destino ao mesmo tempo, ingrato e glorioso. Por isso, em sequência, o poema introduzirá o trecho *De Hominis Dignitate*, em que Pico della Mirandola exalta a capacidade artística como construtora da identidade do indivíduo, ou como quer Sena para o Renascimento, a “ideia do poeta como obra de arte” (SENA, 1977, p. 269).

E, eis que, após a retomada do mito, a reflexão acerca do que compõe a jornada do homem sobre a terra e o problema renascentista da autocriação pela arte, o sujeito lírico finalmente entrega ao leitor a conclusão das orações condicionais (vv. 44-51). Assim, se o mito se transforma em quadro, que, por sua vez, emoldura a voz de um poeta do século XX, para que este possa apropriar-se das palavras de um sábio do século XV; todas essas condições resumem-se em:

[...] o canto e a morte,
o roubo e a dádiva, e o doce orvalho
nas folhas matutinas, como a espuma
que às praias vem qual sêmen de Cronos,
cinzel e a pedra são, gesto e modelo,
esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas,
e que se perde, livre, quando Prócris morre,
e se demora, altivo, quando a mata Céfalos.

(SENA, 1988b, p. 88)

A metamorfose do tempo é possível, quando “o canto e a morte” [...] “cinzel e pedra são”. Transformar é, portanto, a conscientização de que a criação artística apoia-se numa composição dupla. De um lado, o individuado que cada artista, para reconhecer-se como criador, tem que desenvolver — o “gesto”- “cinzel”. E, de outro, o universal, que faz com que os objetos artísticos possam ser relidos indefinidamente — o “modelo”-“pedra”. A caracterização deste como “ignoto” deve-se ao acréscimo de leituras, que no tempo, vão realizando-se. Por isso, a metamorfose do modelo, ou seja, a metamorfose das formas se dá no espaço “entre o devir e as coisas”. O poeta olha para o passado como condição do presente (“as coisas”) e deve transformar tudo em futuro (“o devir”). A tradução que a metamorfose implica só é viável na medida em que se reconhece a impossibilidade de se

acessar completamente “o modelo”. A oposição entre aquilo “que se perde” e o que “se demora” compõe a natureza última da obra de arte.

POST-METAMORFOSE

VARIAÇÃO PRIMEIRA

Ao sol ardente, ao mar azul, ao vento que
lhe faz vibrar a pele, os deuses dão-se
numa nudez total de agreste juventude
que impudica se exhibe e se deseja,
se acaso olhos humanos os espiam. 5

Promíscuos tombam num tropel de corpos,
de pernas, braços, bocas e cabelos
ancas e mãos, de línguas e gemidos,
uivos de espasmos, seios e tremuras,
e sexo é tudo o que se entrega e tudo 10
o que num ritmo seguro arranca
sacões em que se ajusta mais ao fundo
e túrgido se escoia e recomeça.

Torcem-se os corpos, arfam e agitam-se,
soerguem-se e arqueiam-se e descaem, 15
e pouco a pouco vão ficando plácidos
e como que dormindo na difusa,
anónima e divina confusão final.

De súbito, levantam-se altíssimos
ao pé dos corpos que ainda jazem trêmulos. 20

Mais outros se levantam, se recortam
na luz que irisa a negridão dos sexos.
As gargalhadas tinem pela praia clara
num cascalhar sereno da ressaca
lambendo a areia que, trazida, fica 25
como suspensa no limiar do vento.

Ao mar acorrem que espadanam breves,
enquanto um só dos deuses se demora
à beira de água e se espreguiça erguendo
ao alto os braços num curvar das ancas 30
sobre as retesas pernas que espriada
a espuma molha pelos tornozelos.

Num grito atira-se e mergulha e segue
os outros que são pontos na distância,
ou sombras só de pequeninas vagas 35
quebrando-se, e ao longe, contra a luz.

Silvos ligeiros, lépidos, irônicos
alissam pela praia o que ficou dos corpos
— areia remexida, vagos moldes
de ancas e torsos, calcanhares e nuças, 40
e até gotas dispersas de vertido amor.

Promíscuo o amor dos deuses, se os espiam,
olhares humanos, sequiosos, turvos,
e dissipado, violento, abrupto.

Apenas o tinir das gargalhadas 45
subsiste ainda, e na memória o vulto
do deus que se espreguiça à beira da água.

Lisboa, 2/5/1959

(SENA, 1988b, p. 141-142)

DA ANÁLISE

Considerado como Ante-metamorfose, o poema de *Fidelidade*, pressupunha, necessariamente, a consideração da anterioridade que pode ser contemplada em três planos: ordenação de leitura, cronologia e remissão ao livro anterior. Logo, essa anterioridade exige complementação posterior, que pode ser entendida como mais uma das metamorfoses propostas por Sena, e aparece sob o título de Post-metamorfose. Esta será realizada por dois poemas: “Variação primeira” e “Variação segunda”. Esses poemas devem ser considerados como resultado do que o corpo do livro *Metamorfoses* oferece ao leitor.

A análise de “Variação primeira” e a consequente proposta de interpretação que realizamos nos darão subsídios para compreender em que medida o processo de metamorfose interessa à obra seniana. Assim, as sete estrofes que compõem o poema, com forte acento narrativo, constroem a imagem do rito sexual, que os deuses celebram sob o atento olhar humano³⁷. Donde podemos perceber a clara oposição que se delineia e envolve os deuses de um lado, e os humanos, de outro. A maioria dos versos, 87% de todo o poema, é composta por decassílabos (Anexo C), privilegiando-se, com isso, o caráter recitativo. No verso 1, o cenário em que se passa a celebração é construído por meio da enumeração de

³⁷ Assim como é possível a intersecção entre poesia e crítica, também é possível pensar nos termos de um diálogo entre poesia e narrativa. Este poema é prova disso, já que guarda proximidades significativas com o episódio da orgia no convento, narrado em *Sinais de Fogo*: “Daí em diante, tudo foi uma confusão de grandes sombras que se projectavam no fundo da igreja, com toda a gente misturada, as mulheres correndo nuas, toda a gente bebendo das garrafas que o Matos fora buscar ao carro, e com o rapaz nu participando, já com as pernas desamarradas. [...] Os dois carros pararam à beira da praia, antes do local em que os barcos costumavam estar, e de onde só havia alguns, velhos e abandonados, negros no dia que clareava. Despimo-nos, deixando as roupas nos carros, e corremos para a água em cuecas” (SENA, 1981, p. 127-131).

elementos da natureza (“sol, “mar”, vento”), que vêm acompanhados de qualificativos referentes aos sentidos visual e tátil (“ardente”, “azul”, “que lhe faz vibrar a pele”). A tripartição do verso (“Ao sol ardente,| ao mar azul,| ao vento que”) ajuda a construir a imagem de espaço soberano, que parece envolver, em todas as direções, as personagens do poema. Além disso, a tripartição ancora-se sobre os acentos rítmicos do decassílabo sáfico. O *enjambement* que compõe o segundo verso, quando o verbo dar é cortado para completar-se em “numa nudez total de agreste juventude” (v. 3) tem natureza dupla, uma vez que aqueles elementos da natureza acompanhados da contração “ao” também servem de complemento para dar. Assim, os deuses comungam com a natureza numa existência de “agreste juventude”. A extensão do decassílabo que se transforma em alexandrino, mantendo o apoio na sexta sílaba, ajuda a reforçar o aspecto natural do desnudamento. Essa naturalidade em expor o sexo confronta os “olhos humanos”, que “espiam”. Além disso, a conjunção deuses-natureza indica que o ato sexual encontra-se em momento primevo, ainda não corrompido por moralismos. No verso 4, a tônica sobre a sexta sílaba acentua a importância do verbo exhibir, corroborando com a ideia de que não há qualquer pudor estabelecido. De certa forma, o poema aponta para o (re)nascimento de sujeitos fortes — deuses humanos — sem culpas ou medos, e cheios de ímpeto de vida.

Dessa forma, sob o olhar humano, o rito sexual se realiza na segunda estrofe por meio da enumeração caótica. O verso 6, dividido em duas partes (“Promíscuos | tombam num tropel de corpos”), traz o verbo tombar, marcando não só a intensidade do ato sexual, como também reforçando o sentido de “promíscuos”, que fica isolado prosodicamente, no começo do verso. Os acentos do decassílabo sáfico são utilizados para construir esse efeito. Além disso, o adjunto de tombar, a imagem “tropel de corpos”, serve para anunciar a desordenação inerente ao sexo, como também aponta para um elemento auditivo que se completará em “gemidos” e “uivos de espasmos” (vv. 8-9). Dos versos 7 ao 9, a enumeração caótica se dá por meio de metonímia em que partes do corpo representam a integridade do ato sexual. Assim, o sexo aparece como resultado de um fazer intenso em que os corpos dos deuses se oferecem para o deleite desesperado, com cada parte executando uma função para a completude do ato. O uso do decassílabo heroico ajuda a criar o balanço necessário entre as partes elencadas. O verso 10 surge introduzido pela conjunção aditiva “e”, que não só reúne todos os elementos na inteireza do vocábulo “sexo”, como também faz com que o poema caminhe, já que há uma mudança rítmica do heroico para o sáfico. O sexo é caracterizado pela dupla utilização do advérbio “tudo” (e sexo é tudo o que se entrega| e

tudo/ o que num ritmo seguro| arranca”), que vem acompanhado pela oposição entre entregar e arrancar. A divisão do verso aponta para a realização rítmica do movimento sexual. Num jogo de dar e receber, o ato sexual é marcado como sendo o próprio movimento da vida, que num “ritmo seguro” apresenta-se aos homens. Segundo Kehl (1990, p. 379): “A atividade sexual propriamente dita não é simplesmente uma ocupação do corpo. É também linguagem, investigação, criação de significados, troca simbólica; também é [...] herdeira legítima do desejo de saber”. Nessa medida, a duplicidade entre entregar e arrancar tem a ver com esse desejo e o ato sexual aparece como tentativa de reelaboração do mundo. No verso 13, temos a utilização dos verbos escoar e recomeçar, que tem como sujeito o vocábulo “sexo”, e apontam, justamente, para a realização natural do curso da existência humana, dividida entre o eterno fim e o recomeço: vida e morte. Assim, pouco a pouco, o rito sexual dos deuses parece celebrar a fragilidade da atividade humana sobre a terra. Se dos versos 7 ao 9, os substantivos faziam as vezes das partes do corpo envolvidas no ato sexual, nos versos 14 e 15, são verbos (torcer-se, arfar, agitar, soerguer-se, arquear-se e descair) que compõem o rito celebratório. A materialidade do corpo é também ação. Assim, após o frenesi inicial, a placidez vai tomando conta dos corpos divinos e leva-os ao sono. A intromissão do verso alexandrino para encerramento da estrofe promove a passagem do estado excitação para o descanso (v.18). A imagem da “confusão final” qualificada como “difusa/ anónima e divina”, não só serve para configurar o cenário em que impera a desordem decorrente da atividade sexual, mas também aponta para uma maior aproximação entre deuses e homens, uma vez que o anonimato divino coloca todos os deuses em pé de igualdade.

Se a primeira estrofe apresentava o cenário em que os deuses, numa aproximação dos elementos da natureza, exibiam-se aos olhares humanos, enquanto a segunda estrofe realizava o ato sexual celebratório, que aproxima deuses e homens, ou ainda, que apresenta deuses com características e fazeres humanos; a terceira estrofe vem anunciar aquele recomeço da vida, que o ato sexual em si representa. Assim, o adjunto “De súbito” (v. 19) aponta para a disposição em reiniciar o curso da existência, como também reafirma aquela fragilidade marcada pela contingência. E é, justamente, o caráter repentino do ato de levantar-se que faz com que, nessa ação, os deuses sejam caracterizados como “altíssimos”. A oposição vida *versus* morte marca os versos 19 e 20, que visualmente se configuram em

dois eixos: a verticalidade ativa da vida e a horizontalidade oscilante do sono (morte)³⁸. O quebra do verso 21, que ocorre em “[Mais outros se levantam,] se recortam”, apresenta um estatuto especial, já que o corte do verso, ou seja, a formalidade é também a ação desenvolvida no poema. Esse duplo corte promove o foco sobressalente sobre a imagem de “negridão dos sexos”, nuançada pela luz. A passagem do decassílabo heroico para o sáfico (vv.21-22), apoiada na mudança dos acentos rítmicos, também acentua o verbo irisar. O que está sendo colocado em destaque é a potência do existir desses deuses, que se comportam como homens — ou seriam homens transformados em deuses?. Essa potência aparecerá também por meio dos verbos escolhidos para a representação do som, que começa a invadir novamente, o cenário: tinir e cascalhar.

A quarta estrofe, na sequência do recomeçar da vida, expresso pela terceira estrofe, traz o novo rito: o banhar-se, ou lavar os corpos. O verbo acorrer marca a relação estabelecida entre os deuses e o mar. Este, na sua imensidão, figurada inicialmente pelo azul de “mar azul”, da primeira estrofe, e neste ponto, pela noção de perspectiva do deus que permanece à beira da praia e dos que são apenas “pontos na distância”, servirá como uma espécie de bálsamo com função revigorante. Dessa forma, os deuses, uma vez mais, entregam-se, cortando com seus corpos a vastidão do mar (espadanar), o que, sem dúvida, remete ao ato sexual em que tudo teve seu início. Do verso 28 ao 32, será introduzida pela conjunção temporal “enquanto” a figura misteriosa de um deus, que, antes do mergulho, espreguiça-se calmamente. A posição do seu corpo indica que um novo ato amoroso de entrega total se inicia, como se a vida fosse um constante envolvimento apaixonado entre os seres. Assim, a espuma que lhe toca os tornozelos, desfaz a preguiça inicial, transformando-a em mergulho, que vai buscar os deuses metamorfoseados em ondas na distância. O movimento de entrega do verso 27 sofre uma pausa dos versos 28 ao 32 e reinicia-se com força total dos versos 33 ao 36. Dessa forma, a quarta estrofe parece recriar a imagem do vai-e-vem do mar, lugar em que os corpos banham-se para reiniciar o curso da vida. A combinação entre versos decassílabos heroicos e sáficos é conseguida por meio da formação de três conjuntos de versos que seguem a ordem sáfico-heróico-sáfico (vv. 27-29, 30-32, 33-35), com o verso restante da estrofe sendo heroico. O movimento do mar é emulado por essa combinação rítmica.

Se a quarta estrofe é toda dedicada ao espaço consagrado do mar, ou seja, ao lugar de

³⁸ Essa oposição entre eixos vertical-horizontal é, como visto, o que marca dois outros poemas de Sena: “Espiral” e “Metamorfose”, ambos de *Coroa da Terra* (1946).

onde a vida surgiu, a quinta estrofe voltará o foco para o espaço da praia. Os “silvos”, por prosopopeia, adquirem a função de desmanchar o cenário, em que rito sexual celebrado pelos deuses aconteceu. O desmanche aparece na mudança do decassílabo heroico inicial para o alexandrino. A qualificação de “irônicos” decorre, justamente, do fato de os silvos encobrirem a ação amorosa ocorrida na praia. Assim, perdem-se no tempo os “vagos moldes/de ancas e torsos, calcanhares e nucas,/ e até gotas dispersas de vertido amor”. Esta estrofe encerra o poema num ciclo, que vai ser reiniciado com a sexta estrofe e a menção a promiscuidade do amor divino, quando olhado pelos olhos humanos. A oposição homens *versus* deuses, que havia sido dissipada no momento em que o sexo entre os seres divinos tomou conta da cena (estrofes 2 a 4), renova-se. A divisão da sexta estrofe mostra a oposição pela interrupção promovida com oração subordinada adverbial condicional (“se os espiam,/ olhares humanos, sequiosos, turvos”), que, necessariamente, promove a junção entre a promiscuidade divina e o olhar humano, ou seja, o rito dos deuses só é promíscuo, quando observado pelos humanos. Por isso, a abertura da estrofe em decassílabo heroico logo se transforma em sáfico, marcando ritmicamente a condição exigida. Ocorre que, do verso 42 até a primeira metade do verso 43 (Promíscuo o amor dos deuses, se os espiam/ olhares humanos,| sequiosos, turvos,), nada de novo é anunciado no poema, somente a oposição homens *versus* deuses é retomada. Contudo, com a introdução dos qualificativos “sequiosos, turvos” para designar o olhar dos homens, uma vez mais, assim como na Ante-metamorfose, promove-se, o denominado por Bosi (1977), de “volta que é ida”, ou seja, a reiteração faz o poema caminhar e indica que a promiscuidade e a violência do amor dos deuses dependem, não só do olhar humano, mas do olhar humano que aspira sofregamente (“sequiosos, turvos”) à divindade. Ao retomar as primeiras imagens do poema por meio da recorrência, o sujeito lírico explicita a transformação ocorrida na origem daquela oposição. O (re)nascimento dos deuses acaba por implicar também novos homens.

A sétima estrofe, fecho do poema, não só retoma a cena amorosa por alusão ao recurso sonoro, como também traz à tona a questão da memória. Assim, o rito divino resume-se por dois elementos coordenados (vide a conjunção aditiva “e”): um auditivo e outro visual.

Percebe-se que a “Variação primeira” da Post-metamorfose se compõe de introdução (1.^a estrofe), que descreve o cenário e estabelece a dependência deuses-homens; seguida por desenvolvimento (2.^a, 3.^a e 4.^a estrofes), que promove o rito sexual celebrado pelos deuses em favor da vida; donde surge a 5.^a estrofe como viragem do cenário e, conseqüente

apagamento das marcas, que desembocará na 6.^a estrofe, indicando o recomeço do ciclo e sua conseqüente transformação, já que a promiscuidade é retomada e a oposição homens *versus* deuses reaparece sob novo signo. A 7.^a estrofe marca o fim do poema pela referência à memória, ou seja, trata-se de dar importância ao ato de lembrar, refazendo na mente a imagem do rito celebratório da vida.

VARIAÇÃO SEGUNDA

Cariátide retensa que o teu corpo é
na expectativa ansiosa do prazer lembrado,
sustentas sobre os ombros desmedidos,
e nas abertas mãos, o voo aflante
que te rodeia a pel' salgada e fina 5
sob que, atenta, a carne rósea e espessa
palpita em sangue concentrado e duro.
Nos pés pousada e sobre os ombros tudo
o que invisível tece o trémulo dos dedos,
sustentas ancas, pernas, seios, pêlos, 10
e olhar perdido, e braços e cabelos.

Ondulam-te os desejos, cariátide!
Assim de pé, nas pernas afastadas,
na curva alada que, do queixo ao ventre,
alonga o mundo que em teus dedos vai, 15
como redondas nádegas tranquilas
de céu azul, pousar pelo horizonte
de adolescentes ancas, tu sustentas
o giro dos planetas; e, nos eixos
do sexo e do torso, a geometria 20
inscreve o gesto com que as ancas rodam
sobre si mesmas, pendulares, contidas
entre colunas que coluna tornam
a humedecida estátua que tu és.
Olhar vazio, ó templo demolido, 25
ó tecto aberto, ó treva esquartejada,
ó forma variável e perfeita
do que há e que não há! ó cariátide!
Pilar do mundo! Como é suave o braço
descendo dos teus ombros! Como é frágil 30
a firme decisão que pousa em ti,
dos ombros à cintura, da cintura às pernas,
e das pernas abertas ao espalmado pé
que assentas delicado sobre o tempo
escoando-se por saltos do desejo, 35
que te contraem, lambem, e deslizam
para o chão das cousas, para o pó que o vento

levanta em nuvens à tua volta. Quando...
 Quando acabar, quando voltar teu sangue,
 quando na noite ejaculares o brilho 40
 dos astros coroando os teus cabelos,
 quando, cariátide, os teus seios forem
 a fonte de que mana vertical
 esse universo que finito rói
 a fimbria ausente ao nada ilimitado, 45
 sustentas, ampla e diminuta já,
 na curva dos teus lábios, na saliva
 que entre eles petrifica as línguas tensas,
 sustentas tudo nos teus dentes brancos:
 o retornar do tempo, o repelir do gesto 50
 que, aflante e alheio, te percorre toda,
 senhora do destino, vida congelada,
 que um toque liquefaz, salgada e fina,
 em sangue espesso e negro, em mãos abertas,
 em dedos afilados percutindo o espaço. 55

Araraquara, 7/3/1962

(SENA, 1988b, p. 142-143)

DA ANÁLISE

A abertura desta “Variação segunda”, composta por oração em ordem inversa, cria para o poema um primeiro verso dividido em duas partes, apoiado na cesura do alexandrino: “Cariátide retensa| que o teu corpo é”. A ênfase na primeira parte é construída, não só pelo isolamento do sintagma, mas também pelo verbo ser, que aparece sozinho no fim do verso e, assim, retoma por complementação a referência. A imagem da cariátide é desenhada pelos limites do corpo e, por isso, recebe a qualificação de “retensa”, já que forma e função atuam conjuntamente. As cariátides são colunas em forma de estátuas de mulher que sustentavam a parte superior de um templo, ou entablamento. Na acrópole ateniense, o pórtico do lado sul do Erectêion³⁹ é composto por seis cariátides, constituindo o exemplo mais antigo de que se tem notícia. Cariátides são também as “virgens de Caríai”, na Lacônia, que durante a festa anual de Ártemis, dançavam nos rituais à deusa, imitando a posição de estátuas. (HARVEY, 1987). Como colunas, as cariátides executam a função de sustentação — do mundo, no caso do poema — e como estátuas, as cariátides representam esteticamente a força graciosa do corpo feminino. Assim que, todo o poema será a observação minuciosa de uma dessas estátuas e do que a sua beleza de pedra pode revelar.

³⁹ O Erectêion é o templo que abriga as divindades protetoras de Atenas: Poseidon, Atenas e Erecteus (HARVEY, 1987).

A passagem do verso 1 para o 2 também assenta-se sobre o verbo *ser*, que em *enjambement* especial, uma vez que “na expectativa ansiosa do prazer lembrado” é complemento dele, completa-se com o sentido do verso 2. O decassílabo predomina em 81% do poema (Anexo D), o que significa o privilégio dado ao tom recitativo. Mais uma vez, vemos forte acento narrativo constituir o poema, por meio de discurso que se faz em sintagmas com sentido completo, na maioria das vezes. Nos dois versos analisados é possível perceber que o verbo *ser*, ao mesmo tempo, encerra o sentido do verso 1, mas também complementa-se no verso 2, que por sua vez, tem sentido acabado. A passagem de um verso para o outro se faz ver também, pelo verbo *ser* representando estado — “Cariátide retensa| que o teu corpo é [cariátide retensa]” —, enquanto o verso 2 trabalha o sentido de movimento. O uso dos alexandrinos (vv. 1-2) ajuda a construir esse sentido, ainda mais se considerarmos a tônica final incidindo sobre o verbo *ser* conjugado e implicando uma pausa acentuada. O que era um estado de corpo fixado, ganha um ligeiro impulso composto de passado (“na expectativa ansiosa| do prazer lembrado”). A estátua desse sujeito lírico nasce como pedra, mas vai adquirindo contornos humanos, a partir do momento em que há atuação do filtro da memória. Bosi afirma que (1977, p. 12, grifos do autor): “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”. Assim, a imagem da cariátide, memória desse sujeito lírico, não só é reconstruída no presente pela lembrança, como também, retoma aquele passado arquetípico da Ante-metamorfose, em que a imagem do corpo era tão valorizada. A “Variação Segunda” é refacção do passado e também projeção do futuro, como veremos.

O verso 3, outro que encapsula o sentido em si, faz com que a imagem dos “ombros desmedidos” apareça com maior ênfase, justamente, por conta daquele encapsulamento e também pela passagem do alexandrino para o decassílabo. Assim, o sentido do verbo *sustentar* reforça-se pela grandeza dos ombros e a figura começa a ganhar estatuto divino. Nisso podemos visualizar três metamorfoses, a estátua de pedra, em forma de mulher, torna-se mulher na sua expectativa e memória, que será transformada em mulher superior, com ombros capazes de sustentar o mundo. A passagem para o verso 4 dá-se por meio da conjunção aditiva, quando uma nova porção do corpo será visualizada, e acrescentada ao verbo *sustentar*: as “abertas mãos”. Essa imagem sugere o sentido de doação, que em certa medida, retoma aquela “expectativa ansiosa”, num jogo de dar e receber como aquele promovido pelo rito sexual divino; como se a estátua, sustentando o templo antigo com a

força de suas mãos e ombros, acabasse por sustentar toda a passagem do tempo: “o voo aflante”. Este, ligado ao próximo verso por meio da conjunção subordinativa, além de ser sustentado, também sustenta a estátua, já que lhe “rodeia a pel’ salgada e fina”. O sentido do verbo rodear acentua-se, se considerado na subordinação que o liga a “voo aflante”, em que exerce a função de aposto, ou seja, dá a “voo aflante” um acréscimo de sentido. “Pel’ salgada e fina”, “carne rósea e espessa” e “sangue concentrado e duro” são indicações precisas de que o sujeito lírico desenha diante dos olhos do leitor uma estátua com feições humanas.

A estátua de mulher será vista no verso 8 pela focalização em partes, mas que cobre todo o corpo, já que vai dos pés à cabeça: “Nos pés pousada e| sobre os ombros tudo”. O movimento que leva da parte de baixo para a parte de cima constrói-se pelo particípio de pousar e pela preposição sobre, que sustenta a tônica do decassílabo. A passagem desse verso para o seguinte é a complementação do pronome indefinido tudo, pelo relativo “o que”. Essa complementação aparece ainda na mudança do decassílabo para o alexandrino (vv. 8-9), promovendo a extensão do verso e, conseqüentemente, dando substância material a definição do pronome “tudo”. Assim, “tudo” é retomado por “o que invisível tece o trémulo dos dedos”, carregando a ideia de que a figura esculpida em pedra sustenta algo que não pode ser visto, mas, ainda assim, faz-se como realização humana, já que é tecido. A referência a tecer não pode deixar de lembrar o próprio texto literário como construção tramada por mãos hábeis. Se a cariátide sustenta o tecido discursivo humano, o poeta é aquele que o tece.

Os versos 10 e 11 trabalham a enumeração que combina partes físicas do corpo com um elemento psicológico: o “olhar perdido”. No rosto da figura esculpida em pedra, o sujeito lírico enxerga a alma, nos olhos. A enumeração compõe-se de seis substantivos e uma locução composta por derivação imprópria, em que o verbo olhar substantivado pelo adjetivo “perdido” confronta a materialidade dos outros elementos.

A movimentação percebida no corpo de mulher da coluna inicia a segunda estrofe. A exclamativa, que abre o verso 12, deixa explícito que o sujeito lírico descreve a figura com o corpo preparado para o amor. Esse verso retoma de certa forma a sugestão que já havia sido expressa em “[teu corpo é]/ na expectativa ansiosa do prazer lembrado”. O verso seguinte abre com o advérbio “assim” que serve para introduzir a descrição da postura em que a estátua se encontra. Novamente, focaliza-se a parte de baixo — “de pé”, “pernas afastadas”— e, posteriormente, a parte de cima — “curva alada”, representando os braços

em forma de asas. Mais uma movimentação do olhar do sujeito lírico aparece como curva que caminha do “queixo ao ventre”. A passagem do decassílabo heroico para o sáfico (vv. 13-15) ajuda a construir ritmicamente o movimento. Assim, a beleza arquitetônica da estátua é vista no poema e o verbo alongar, cujo sujeito é “curva alada”, reconstrói todo o desenho curvilíneo da figura, captando sua arquitetura de pedra. O mundo sobre os dedos está numa comparação com “redondas nádegas tranquilas/ de céu azul”, mas também se manifesta visualmente, pelo espaço ovalado circunscrito entre os braços em asas e a ligeira curva queixo-ventre. O comparativo interrompe a locução verbal “vai [...] pousar”. O mundo encontra-se naquele “voo aflante”, retomado pelo sentido de pousar, cujo complemento de lugar “horizonte de adolescente ancas”, explicita o forte o tom sexual que a descrição arquitetônica carrega.

O *enjambement* entre os versos 18 e 19 reforça a importância do que é sustentado pela estátua, conformando-se na imagem cosmológica do “giro dos planetas”. Por isso, a grandiosidade dos ombros ganha novo sentido. O vocábulo “eixos”, por aproximação com “planetas”, adquire o sentido de coordenada física, logo transformada numa linha que atravessa o corpo, sendo, posteriormente, retomada como forma científica, pela referência à geometria. Novamente, a mudança de registro métrico, com o decassílabo heróico passando a sáfico (vv. 20-21), promove a complementação de um vocábulo. Assim, esta ciência aparece como linguagem, porque inscreve na pedra a expressão da estátua. O movimento é novamente aludido já que o verbo rodar e o sentido de pendular constroem para a figura um desenho no espaço. Ao mesmo tempo, há para esse movimento a contenção que as estátuas ao redor representam — “as ancas rodam [...] / contidas / entre colunas”. A aproximação com aquilo que a circunscreve é o que torna, a estátua em forma de mulher, a coluna de sustentação que é sua função. A qualificação de “humedecida”, no verso 24, pode remeter a passagem do tempo implícita no “giro dos planetas”.

Ao olhar, que antes era perdido, é acrescido o adjetivo “vazio” e, pela primeira vez, a cariátide aparece numa referência ao lugar maior que ocupa: um “templo demolido” (v. 25). As quatro interjeições introduzem esse lugar pela sucessão de expressões em que predomina o caráter de fratura, porque a integridade física daquele templo foi consumida pela passagem do tempo. A sustentação dos versos sobre a sexta sílaba do decassílabo heroico ajuda no balanço necessário para dar a ênfase pretendida pelas interjeições. Nos versos 27 e 28, a consciência crítica desse desenrolar temporal dá-se na expressão que poderia, facilmente, definir a metamorfose como construto formal, inserido no tempo, mas que também o

ultrapassa — permanência *versus* mudança: “ó forma variável e perfeita/ do que há e que não há!”⁴⁰. A quinta e última interjeição anuncia a estátua e a exclamação cria o tom de conclamação para o anúncio (v. 28). O sujeito lírico, ao mesmo tempo em que a define como formalidade, que carrega um passado e projeta um futuro, também invoca a sua presença. Acompanhando-a, surge uma espécie de epíteto, como se o sujeito lírico usasse do recurso das formas mnemônicas, que ajudavam os aedos na recitação. Sem dúvida, que esse epíteto de “Pilar do mundo” refere-se àquela mulher esculpida em pedra sustentando o templo, mas refere-se também a todo um passado cultural que nos é comum, formador de identidade, e que ainda perdura. Por isso, o epíteto acaba concentrando o poema em si, pela figura da cariátide.

Na segunda parte do verso 29, inicia-se nova descrição da estátua-mulher, em que o sujeito lírico parece tocar-lhe a pele, pela sugestão que o adjetivo “suave” confere ao movimento, que se enxerga no braço. O paradoxo entre “frágil” e “firme” constrói a passagem do verso 30 para o 31, os quais usam da repetição do advérbio “como” para conferir intensidade. A “firme decisão” será a referência de mais uma enumeração das partes do corpo da estátua, num movimento em que o olhar do sujeito lírico perscruta sua beleza arquitetada. No verso 34, o relativo “que” faz a passagem de um verso para o outro e também constrói a imagem metonímica do pé assentado sobre o tempo. Se nos ombros a cariátide carrega o mundo, o faz com os pés fincados no solo do tempo. Este está “escoando-se por saltos do desejo”, em que a locução “saltos do desejo” pode ser lida como figurativização do conceito de dialética e seus saltos qualitativos que se dão por acréscimo. Também o verbo escoar confere ao tempo o sentido de algo impalpável, que só em certa medida pode ser contido. Na passagem do 35 para o 36, a locução “saltos do desejo” é retomada pela conjunção subordinativa “que”, com a locução adquirindo função transformadora. Assim, os saltos do desejo, que realizam o tempo, transformam a natureza dos objetos; ou, a dialética como visão do tempo, que os textos críticos de Sena apontam como sendo a dele, é a metamorfose ascensional que envolve tudo ao redor: “[saltos do desejo/ que te contraem, lambem e deslizam]/ para o chão das cousas, para o pó que o vento/levanta em nuvens à tua volta”. Finaliza essa leitura, a conjunção temporal “quando”, que mesmo isolada no fim do verso, constrói o tom de passagem com as reticências desenvolvendo um prolongar do discurso. Para tanto, prefere-se ritmicamente o tom melódico do decassílabo sáfico (vv. 38-39).

⁴⁰ Em certa medida, estes versos não deixam de ecoar os versos finais do “Céfalo e Prócris”.

Dos versos 39 ao 42, a sucessão de orações subordinadas adverbiais temporais constrói uma sequência em que é possível ver a imagem do regresso dos deuses, por meio dos seios da estátua. Acentuando-se, com isso, que a sucessão de temporais promove aquele regresso por meio da projeção para o futuro, ou seja, passado, presente e futuro estão ligados pela força da palavra poética. A condição para que os deuses renasçam é a semelhança com o elemento humano, já que pressupõe a “volta do sangue” e os “seios” como fonte do universo. À imagem do universo, opõe-se pelo relativo “que”, a ideia de finitude e esta é, paradoxalmente, algo que consome as fronteiras, que destrói a contenção: “esse universo que finito rói/ a fimbria ausente ao nada ilimitado”.

O sujeito lírico, redirecionando o discurso para a estátua e retomando aquela sequência de subordinadas, constrói nova configuração contraditória em “ampla e diminuta já”. A cariátide, depois de ter o sangue de volta ao corpo, talvez não possua mais “ombros desmedidos”, porque seus elementos humanos abundam: “lábios”, “saliva”, “línguas tensas” e “dentes brancos”. Mas a força que exerce ainda está presente na reiteração do verbo sustentar, com a segunda repetição acompanhada do indefinido “tudo”, que reforça a função de “pilar do mundo”. Os dois pontos que finalizam o verso 49 servem como introdução àquele tudo sustentado: “o retornar do tempo, o repelir do gesto”. E então, fica patente que essa cariátide, contemplada pelo sujeito lírico, traz consigo todo um passado cultural que se quer vivo. Os versos finais dão a ver como é possível fazer retornar esse passado, porque ainda que seja “vida congelada”, o poeta, ao fazer o poema, dá a estátua-mulher, pelos movimentos que enxerga no seu corpo, “sangue espesso e negro/ em mãos abertas/ em dedos afilados percutindo o espaço”. O olhar do poeta transforma a pedra em criatura humana.

DA INTERPRETAÇÃO

Os dois poemas anteriores são, como proposto pela estrutura do livro, variações sequenciais da mesma categoria: a Post-metamorfose. Dessa forma, propomos uma interpretação em que os dois poemas sejam lidos em conjunto. Assim, a “Variação Primeira” poetiza o rito sexual celebrado pelos deuses como o recomeçar da vida. Se pensarmos que o rito é a realização do mito, uma vez que este é refeito, ou reencenado no rito, poderemos estabelecer a relação entre a post-metamorfose e a ante-metamorfose. Enquanto esta construía o passado mítico intemporal em que nascia o primeiro homem, a “Variação primeira” é celebração da vida representada pelo ato sexual. Os verbos no pretérito

imperfeito são substituídos por verbos no presente e, assim, a intemporalidade reinante na ante-metamorfose é suplantada pelo aqui-agora. Além disso, a arqueologia promovida pelo sujeito lírico do primeiro poema é deixada de lado e o sujeito lírico da “Variação Primeira” apresenta-se mais como observador. Contudo, a sétima estrofe entrega a permanência desse sujeito lírico em relação aos deuses, ou seja, o rito sexual encerra-se, mas o sujeito lírico permanece como testemunha desenvolvendo um olhar-memória:

Apenas o tinir das gargalhadas
subsiste ainda, e na memória o vulto
do deus que se espreguiça à beira de água.

(SENA, 1988b, p. 142)

A referência à presença da memória aponta para o caráter criativo, ainda mais se a considerarmos numa aproximação com a poética da metamorfose, já que nesta, assim como na questão do recordar-se, há um misto entre elementos instáveis e estáveis. Tanto a memória, quanto a poesia decorrente da metamorfose têm no cerne a transformação operada pelo tempo. A permanência do sujeito lírico observador e a mudança promovida pelo rito conjugam-se, não só pela metamorfose do espaço-tempo, mas também pela memória construída. A questão criativa pode ser vista ainda na contagem das 7 estrofes que compõem o poema. Na tradição católica, são sete os dias necessários para que a criação do mundo se efetive. No poema seniano, as 7 estrofes também são marca da criação, já que na última, a questão do recordar-se entrega a parte inventiva do ato poético. Contudo, no poema, a criação decorre do sexo e a vida é celebrada pelo encontro dos corpos. A ironia reside no fato de que a aparente referência ao número sete, como símbolo da criação, está relacionada à liberdade que põe abaixo os moralismos. Se entendermos por essa chave, veremos que a oposição entre homens e deuses se acentua e a “Variação Primeira”, da Post-metamorfose, indica a ultrapassagem da visão que transforma a natureza em pecado.

A importância dada ao corpo na Ante-metamorfose reapreze nesse poema sob outra perspectiva. Enquanto na abertura das *Metamorfoses* o corpo era visto como objeto de arte sobre o qual o sujeito lírico debruçava-se para realizar uma investigação poética acerca das origens, na “Variação Primeira”, o corpo-obra de arte adquire nova capacidade de expressão por meio do ato sexual, que a inatividade do sono não lhe conferia. As comparações entre os dois poemas não terminam aí e podem estender-se ao fato de que o estado letárgico da Ante-metamorfose é superado pela ação de recomeçar. Além disso, podemos realizar a

aproximação entre aquele deus que dorme do poema de abertura e este “um só dos deuses [que] se demora/ à beira da água”. Ao ser deixado para trás, o poema enfoca sua figura na posição de espreguiçar-se, que ao fazer referência ao fim do ato sexual e ao sono que o sucede, também pode estar se referindo ao deus adormecido da Ante-metamorfose. Isso explicaria a ênfase dada pelo sujeito lírico a essa personagem no poema.

A superação da Morte, apontada para o “Céfalo e Prócris”, dá-se integralmente nesse poema. De certa forma, o sujeito lírico entrega ao leitor o sentido de sua jornada pela contemplação ativa das obras de arte transmutadas em poema. Após passar em revista a “historicidade humana” é possível ascender ao nível em que a vida realiza-se plenamente. A posterioridade da metamorfose é o momento no tempo, em que os deuses “dão-se/ numa nudez total de agreste juventude/ que impudica se exhibe e se deseja,/ se acaso olhos humanos os espiam”. A oposição homem *versus* deuses, marca desse poema, ocorre para expor duas posturas diante da existência. Uma que espia de longe o correr da vida e outra que goza a liberdade do amor e realiza a vida por meio do sexo. Os deuses são aqueles que não se intimidam e afrontam a ordem do mundo.

A “Variação segunda” encerra a sequência das metamorfoses na medida em que expõe a meditação acerca delas. Assim, a estátua de pedra que sustenta o mundo é, paulatinamente, animada pelos olhos de um sujeito lírico que a vê viva. Mais uma vez, a superação da Morte está presente como mote sempre retomado. Assim, o que era um passado fora do tempo, transformou-se em presente e, neste poema, projeta-se como futuro: “[...] Quando.../ Quando acabar [...]”. Esse futuro dá conta, paradoxalmente, do “retornar do tempo”, ou seja, cumprido o caminho das metamorfoses, o poeta pode fechar o ciclo de transformações, uma vez que todas as etapas foram cumpridas. Num futuro, quando for permitida, a todos os homens, a dignidade de serem nada menos do que deuses, então, a Humanidade terá atingido o clímax.

Com isso, percebemos que o sujeito lírico, simples observador da ação em “Variação Primeira”, acaba se transformando em observador especial nesse poema, já que seu olhar adquire a capacidade de dar vida. Ao transformar a pedra em criatura humana com “sangue espesso e negro”, o sujeito lírico não está apenas projetando o futuro mas também mostrando sua capacidade de visão. Ultrapassar a casca de pedra e enxergar aquilo que atrás se esconde resume o caminho perseguido pelo livro. Trata-se sempre de animar a História, ou ainda, de entender as manifestações humanas num nível acima do que as oficialidades modelaram. De certa forma, a poesia e a atividade poética acabam adquirindo função

primeira, uma vez que são as palavras na forma do poema que promovem a predição e apontam para o novo caminho.

A designação de “Pilar do mundo” dada à cariátide, não só explicita a importância feminina na formação do novo, como também assenta numa figura do passado a primazia sobre o presente e o futuro. Esse olhar histórico que, ao mesmo tempo, comunga com o tempo e o ultrapassa está no centro das *Metamorfoses* e da visão poética seniana. Trata-se de compreender que não é possível progredir sem retorno aos estágios anteriores. O progresso que se pretende não é, sem dúvida, aquele vinculado ao avanço tecnológico, mas outro em que o avanço esteja nos caracteres humanos e no compromisso estabelecido com a jornada da existência. A cariátide cumprindo seu papel de sustentação através dos tempos prova a grandeza do gênero humano capaz de aliar numa mesma figura a funcionalidade da sustentação e a beleza arquitetônica do gesto.

A “Variação Segunda” é, portanto, um poema em que o corpo aparece sob outra perspectiva. Enquanto na Ante-metamorfose, o corpo servia à investigação e na “Variação Primeira” estava relacionado com o recomeçar da vida, nessa “Variação” privilegia-se o aspecto do trabalho, do esforço e da beleza conjugados para apresentar o futuro. A importância dada ao verbo sustentar e a atividade de sustentação exercida pela cariátide só reforçam essa leitura. Com isso, a “Variação Segunda”, não só condensa todo o trabalho poético desenvolvido durante a revisitação das obras de arte, como também promove a abertura para o encontro com o “retornar do tempo”.

3.2. *CORPUS CRÍTICO*

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.

*Jorge de Sena
Poesia do século XX*

Composto por dois textos teórico-críticos, um pertencente ao volume *Dialécticas teórica da literatura* (1977) — “Para um balanço do século XX – poesia europeia e outra” (1976) — e outro, parte das *Dialécticas aplicadas da literatura* (1978) — “Do conceito de

modernidade na poesia contemporânea” (1971), este *corpus* crítico trabalha, a partir dos textos selecionados, uma revisão histórico-dialética da literatura do Renascimento ao século XX e uma discussão acerca dos conceitos de modernidade e vanguarda. A escolha desses textos justifica-se pela aproximação que se pretende fazer entre metamorfose (*corpus* poético) e modernidade.

Tornou-se ponto pacífico entre os estudiosos a importância que o poeta-crítico assume na modernidade. Se, no lugar das poéticas como manuais normativos, entraram as poéticas individuais, em que cada escritor reflete metapoeticamente acerca da própria atividade escritural, nada mais natural que a atividade crítica crescesse e se instalasse como ação capital na lírica moderna. Muitos escritores, cansados de esperar por alguém que lhes fizesse justiça, arrogaram-se o direito de serem críticos da própria obra. Mais do que isso, a atividade crítica revela a necessidade de se fazer entender, de estabelecer referenciais em comum com o leitor, de pensar-se a si mesmo como outro. Para Eliot (1989, p. 57):

Na verdade, provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio — essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora. Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior.

A opinião de Sena acerca da grande autoridade crítica do escritor, amparada no fato de que somente este conhece os dois lados da moeda, não difere muito da de Eliot. À parte os exageros, e dada a importância que os estudos literários conferiram ao texto, não é mais possível desconsiderar o que um escritor escreveu sobre a própria obra, porque, sem dúvida, esses escritos entram como parte da obra. Mas há também aí, outro filão, ou seja, a crítica que se faz acerca de outros escritores e de assuntos pertinentes ao mundo literário. Nesse caso, a crítica aparece como reflexão sobre a comunidade artística da qual faz parte e o componente da pesquisa ganha destaque. Os dois textos escolhidos entram nesse campo e evidenciam a tentativa do crítico em analisar o próprio tempo. Para Sena (1977, p. 250-251):

[...] a realidade existe, embora possamos não saber ao certo o que seja, e as palavras existem para ajudar-nos a fixá-la, pela comunicação, num momento do espaço e do tempo. [...] Mais do que nunca, hoje, a criação literária, ou poética no mais amplo sentido, tem de ser uma actividade crítica, em que o poeta assume as suas responsabilidades de não só testemunhar do seu tempo, mas dar expressão à realidade dele. Se, além desta atitude crítica em relação à própria obra, o poeta é também um crítico por si mesmo, aplicado em analisar e estudar as obras alheias, tanto melhor, já que se funde uma experiência pessoal com a metodologia crítica.

Para um balanço do século XX — poesia europeia e outra, ou a crítica seniana acerca do tempo que lhe foi contemporâneo

Escrito em 1976, quando a saúde de Sena já se encontrava um pouco debilitada, o texto “Para um balanço do século XX — poesia europeia e outra” foi preparado especialmente para uma conferência proferida na Itália, na ocasião do *Simpósio Internacional de Escritores*, com título homônimo ao texto. O objetivo principal da conferência, inicialmente redigida em inglês, era traçar o panorama literário do século XX, levando em consideração as transformações artísticas que a literatura sofreu, a partir do momento em que os escritores relegaram ao plano secundário as prescrições normativas ditadas pela disciplina clássica. Para tanto, Sena não se contenta em, apenas, discutir o que o século XX acrescentou à rebeldia romântica e, vai além, estabelecendo, por transmutação qualitativa, uma passagem revolucionária que vai de Petrarca a Baudelaire. Essa passagem é, justamente, o mais alto contributo da crítica seniana para o entendimento acerca das várias revoluções acontecidas nas atividades literárias, dos românticos aos modernistas.

Dessa forma, o crítico discutirá a divisão do calendário em séculos, impondo-se questionamentos acerca das marcações cronológicas que firmam o início e o término de períodos literários, lançando, com isso, uma pergunta polêmica sobre a existência, ou não do século XIX. Além disso, passará em revista a revolução modernista, discutirá a questão do reacionarismo político nas artes e definirá o século XX como lugar de liberdade absoluta, ou melhor, de busca por liberdade absoluta.

Para realizarmos, assim, a exegese desse texto, iremos dividi-lo em três partes, lembrando que essa divisão tem caráter simplificador, para fins interpretativos, e não corresponde à disposição gráfica apresentada no original. Contudo, é possível percebê-la a partir de quebras de assunto promovidas na estrutura.

1. Da abertura: Portugal e Jorge de Sena

Após os agradecimentos de praxe que, neste caso, têm um tom interessante, porque se referem à inclusão do escritor entre os convidados ao Simpósio, o que contrasta com as muitas vezes em que Jorge de Sena foi banido, ou muito sutilmente esquecido; o crítico abre

a sua conferência tratando da maneira como Portugal é visto na América. Exilado nos Estados Unidos desde 1965, um país que era, então, o centro econômico e político do mundo, os norte-americanos tendiam a considerar Portugal como país pequeno e relativamente sem importância, quando comparado a outros países europeus. Dessa constatação advinda da experiência de ser um estrangeiro residindo em terras americanas, Sena não só trata de lembrar, num misto de amargura e ironia, a influência histórica exercida por Portugal no mapa mundial, como também critica a relação sinonímica estabelecida entre as grandes culturas e as grandes potências mundiais. O pedido do crítico caminha no sentido de justo reconhecimento acerca da importância cultural, não só de Portugal, mas de todos os países que colaboraram para formar o patrimônio cultural da humanidade, a despeito de estarem, ou não, no topo dos acontecimentos políticos e econômicos. Esse apontamento, para além de constituir-se como mero saudosismo das glórias de um passado longínquo, revela muito mais uma visão de integridade humana, que sempre norteou a obra seniana. Por entender, à parte as fronteiras geográficas, que as contribuições artísticas que esta ou aquela cultura forneceu a todos os homens são de domínio comum, é que Sena tece aquela crítica ácida e a completa com um pedido por justiça.

Dessa forma, tendo situado Portugal entre os países que contribuíram para a formação das artes no ocidente, Sena começa a discutir a conflituosa relação que o une ao seu país de origem. Assim, apesar de se considerar um escritor português, o crítico afirma que, por possuir a cidadania brasileira, conseguida por ocasião da defesa de sua tese de livre-docência, e, pela ausência de Portugal, que durava 17 anos, já não poderia mais, em termos técnicos, ser considerado português. Mesmo assim, Jorge de Sena apresenta-se (1977, p. 255) como “tão português ou mais do que muitos que em Portugal têm vivido estes anos todos”. Essa colocação, que poderia significar um nacionalismo ausente de crítica, é, na verdade, a constatação de pertencimento a um estado de amargura, que segundo Sena (1977, p. 255), é uma das maiores tradições literárias portuguesas. Essa amargura decorreria do fato de ter sido veementemente ignorado pelos seus concidadãos, após o exílio voluntário que a ditadura salazarista lhe concedeu de presente. Por isso, aqueles agradecimentos aos italianos, não só pela lembrança, mas também pela inclusão no Simpósio, adquirem certa importância. Além disso, aquele estado de amargura funcionaria também como uma espécie de filtro, que permite “ver através dos humanos enganos da vida e da política” (1977, p. 256), e promove um acertado reconhecimento das origens, como visto em “Conquista”, poema de *Coroa da Terra*:

Dominarei as raízes porque sei que as tenho,
e tê-las me consome em ramos.

Não me importa ser árvore,
se é no horizonte que eu estou.

(SENA, 1988a, p.88)

Com essas colocações acerca de Portugal e da relação entre o escritor e o país, faltava ainda, apresentar-se como homem e poeta, que, no caso de Sena, são quase a mesma coisa. A primeira afirmação, como não poderia deixar de ser, refere-se à independência partidária mantida por toda a vida como única alternativa possível na preservação da liberdade individual. Segue-se a ela, uma disposição muito curiosa acerca das preferências religiosas. Num jogo interessante, Sena afirma-se católico, mas não cristão, o que implica o reconhecimento da Igreja Católica como mantenedora dos ritos pagãos com a miríade de santos que compõem os seus cultos; mas, ao mesmo tempo, implica também, o não reconhecimento da existência de um deus único: “Acredito que os deuses existem abaixo do Uno. Mas neste Uno não acredito, porque sou ateu” (SENA, 1977, p. 256).

Sena assume-se, filosoficamente, como marxista, para quem a fenomenologia de Husserl “deu uma estrutura epistemológica ao meu marxismo indefectível” (SENA, apud LOURENÇO, 1998, p. 43), e, mais, “um marxista para quem a ciência moderna apagou qualquer antinomia entre os antiquados conceitos de matéria e espírito” (SENA, 1977, p. 256). A anulação referida guarda a mesma natureza daquela superação pretendida pelo método tipológico, estabelecido no “Ensaio de uma tipologia literária” (1959-60), entre os conceitos de **conhecer** e **agir**, no que toca à questão da consciência moderna, e entre o **objeto estético** e seu **criador artístico**. Assim, consciência dialética é, para Sena, o motor que impulsiona toda a sua obra, seja a teórico-crítica, seja a literária. Mas, o crítico trata de deixar claro que o entendimento da realidade material em pares de atitudes opostas, não significa uma divisão de bom *versus* mau: “os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação de maniqueísmos simplistas” (SENA, 1977, p. 257). Assim que, o marxismo filosófico aceito por Sena, além de passar pelo crivo epistemológico da fenomenologia, não aceita, sob qualquer pretexto, a consideração de ditaduras, ou a “ideia de que qualquer reforma vale o preço de uma vida. Mais do que nunca, num mundo onde as vidas humanas se tornaram tão baratas que podem ser gastas aos milhões, aos escritores cumpre resistir” (SENA, 1977, p. 257). No famoso poema de 1959, “Carta a meus filhos sobre os

fuzilamentos de Goya”, constante no volume *Metamorfoses*, essa premissa de ordem ético-filosófica já aparecia sob a capa do testemunho de linguagem:

[...]
Acreditai que nenhum mundo, que nada nem ninguém
vale mais que uma vida ou alegria de tê-la.
É isto o que mais importa — essa alegria.
Acreditai que a dignidade em que hão-de falar-vos tanto
não é senão essa alegria que vem
de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez
alguém está menos vivo ou sofre ou morre
para que um só de vós resista um pouco mais
à morte que é de todos e virá.
[...]

(SENA, 1988b, p. 124)

A interpenetração do discurso poético com o discurso teórico-crítico, à parte a precedência temporal do primeiro, é tão forte, que chega a ser palpável. Não à toa, Sena nomeou seus ensaios teóricos, em carta a Vergílio Ferreira, de “ensaio-emoção-da-inteligência”. (SENA, 1961 *apud* LOURENÇO, 1998, p. 23)

Para finalizar a apresentação e, conseqüentemente, a abertura da conferência, Sena descreve-se da seguinte maneira, amalgamando à descrição considerações de ordem política:

O que tenho vindo a dizer pretende acentuar um importante ponto: pode ser que eu seja um amontoado de contradições, mas, se o sou, **sou um homem do meu próprio tempo**, este século XX que fomos chamados a avaliar aqui. E antes me quero sendo isso do que uma criatura simplística que acredite demasiadamente, com demasiada facilidade, ou aceite facilmente qualquer espécie de opressão. Nascido em Portugal neste século, eu vivi, antes de sair de lá, cerca de quarenta anos de uma das ditaduras mais hipócritas do nosso tempo, contra a qual lutei lá e no estrangeiro. Agora, a liberdade — que eu pensava que jamais viveria para ver — voltou a Portugal. Não sabemos ainda que caminhos a literatura portuguesa seguirá; mas posso dizer-vos que, durante cerca de cinquenta anos, a maioria esmagadora dos escritores portugueses resistiu à censura que lhes foi imposta e soube criar um muito importante período literário. Vários países não sabem o que tal coisa seja, ou não a compreendem — na Itália, sabe-se. E, para dizer a verdade, de hoje em dia apenas uns quantos países do mundo não sabem de facto o que censura seja. (SENA, 1977, p. 258, grifo nosso)

O “ser-se do tempo em que se vive” é, conforme veremos, a mesma definição dada à noção de modernidade.

2. Do desenvolvimento: o balanço pende para qual lado?

Para discutir as transformações artísticas ocorridas no século XX, Sena principia a

discussão com um questionamento interessante acerca das datações referentes aos períodos históricos. Assim, centrando a questão naqueles que são considerados os marcos de início e fim da Idade Média — 476 d.C.: desintegração do Império Romano do Ocidente e 1453 d.C.: desintegração do Império Romano do Oriente —, o crítico questiona a validade efetiva de considerar-se o período com duração de mil anos e propõe outra datação, mudando o foco dos acontecimentos políticos e colocando-o sob a figura de Petrarca (1304-1374). Para Sena (1977, p. 259):

Com efeito, essa Idade Média, se alguma vez existiu como período, acabou ou começou a acabar nos meados do século XIV, quando um homem que a si mesmo se chamou Petrarca se impôs ele mesmo como ele mesmo (o retrato do poeta como um poeta corporizando a personalidade de um determinado homem transformada em arte) e outro, chamado William de Ockham, morreu depois de ter aberto uma fractura entre a teologia e a filosofia, do mesmo modo escancarando as portas à independência das ciências. Isto significa que o que identificamos com o século XV tinha na verdade começado mais de meio século antes.

A transição do feudalismo para o capitalismo gera, necessariamente, a modificação no relacionamento do indivíduo com a comunidade na qual participa. Enquanto, no sistema feudal, a relação indivíduo-comunidade é indissociável, porque natural, e um homem mede-se pela origem, o capitalismo inaugura o rompimento do indivíduo com a comunidade e, conseqüentemente, maior fluidez nas relações sociais, já que a finalidade última do sistema capitalista é a produção de riqueza em si (HELLER, 1982). A questão pode ser resumida nos termos de estatismo *versus* dinamismo, ou seja, “o mesmo dinamismo caracterizou a relação entre o homem e a sociedade. A escolha do destino de cada um é sinônimo, num sentido social, da existência de *possibilidades infinitas* (HELLER, 1982, p. 15, grifos do autor). Colocando-se como centro das investigações com o apoio das faculdades racionais e, portanto, pondo de lado o tradicionalismo medieval da escolástica, os humanistas da Renascença, como Petrarca, souberam traduzir o dinamismo social na questão da autocriação e, com isso, inauguraram a nova era, em que o artista era uma criação de si mesmo. Assim, para Sena, torna-se impossível afirmar que a Idade Média ainda persistia em pleno século XV, já que grandes modificações nos parâmetros de entendimento, acerca da relação do homem com a realidade material que o circundava, haviam sido modificados. Para o crítico, o que consideramos o século XV deve ser pensando como intervalo no tempo que vai de 1350 a 1530, quando “a Reforma, o saque de Roma, e por fim o cerco de Florença surgem como símbolos da morte de tudo o que aquele século XV pretendia representar” (SENA, 1977, p. 259).

Essa elasticidade do tempo secular é o gancho que permite a Sena questionar-se a respeito da existência, ou não, do século XIX, já que a grande revolução ocorrida neste século — o Romantismo — é, na verdade, decorrência das tendências iluministas do século XVIII; guardadas as devidas diferenças de interpretação, que cada um conferiu à questão da liberdade individual:

Claro que tal comportamento [ênfase no criador sobre a criação] não foi, na aparência, um exclusivo do Romantismo. Poderia mesmo dizer-se que é a nobre tradição, herdada pelo Romantismo, da Época que o precedeu: essa *Aufklärung* racionalista, intelectualista, sensual, refinada como o Romantismo não foi, e que se considerava a si mesma a época, por excelência, da liberdade do espírito. Um Voltaire, um Rousseau, um Kant, viveram e escreveram *urbi et orbi*, e ninguém os entendeu diversamente. Mas o que há de ênfase pessoal nas tão diferentes atitudes destes homens não é coincidente com o que sucede no Romantismo. Para os grandes pensadores e artistas imediatamente anteriores à Época Romântica, a própria pessoa, com as suas peculiaridades individuais, é apenas um veículo privilegiado de um esclarecimento acessível a toda gente civilizada. Para os Românticos, quer sejam predominantemente apóstolos, quer se confinem a uma criação estética em que a própria individualidade não aparece ostensivamente, a pessoa de cada um é um veículo predestinado a impor, não a clarificação do geral, mas a subjectividade que marca o geral, quando é refractado pela visão individual. O Romantismo é, ou foi, acima de tudo, visionário. [...] O visionarismo romântico é a transformação da *Weltanschauung* em mais (ou menos) que si mesma: a redução do mundo a uma visão de vida. (SENA, 2001, p. 92)

A isso, deve-se acrescentar, então:

E, se nos lembrarmos de que, pelos meados do século XIX, temos o *Manifesto Comunista*, *Les Fleures du Mal* e *Madame Bovary*; se nos recordamos do tremendo impacto que o movimento simbolista ainda teve no nosso século; se aceitarmos que a chamada rebelião romântica se voltou contra si mesma nos movimentos de Vanguarda dos começos do nosso século (como de facto já vinha fazendo desde Baudelaire e Flaubert); se ouvirmos historiadores literários em favor da Vanguarda chamando a nossa atenção para o facto de que, nos começos do nosso século, todas as Artes e as Ciências eram postas em questão, enquanto historiadores *tout court* nos dizem que o século XIX morreu ou nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial ou na explosão da Revolução Russa — se tivermos tudo isto em mente, qual é o resultado final para o século XIX? Ora bem: ou não durou mais do que uns sessenta anos, ou de todo em todo não existiu, uma vez que o nosso século realmente começou nos meados desse século XIX (cuja primeira metade foi XVIII) e agora está a atingir o seu termo (ou, o que tanto faz, ainda continua). (SENA, 1977, p. 260)

Assim, o que Sena propõe, não é só o encurtamento do século XIX em relação à questão temporal, mas algo mais profundo: uma forma de resistência ao aburguesamento do mundo, neste que é considerado o “século burguês *par excellence*” (SENA, 1977, p. 259).

O balanço do século XX começa na consideração da “revolução *modernista*” sendo

desenvolvida por duas vias contrárias. Numa delas estariam aqueles escritores que encontraram novos caminhos para a expressão literária transformando as tendências do final do XIX, sem ter que, com isso, promover o rompimento com o passado; na outra via encontram-se, assim, aqueles escritores que sentiram a necessidade de renovar por meio da quebra com o passado. Os exemplos do crítico para os primeiros, entre os quais é possível incluir o próprio Sena, são: Claudel, Gide, Proust, Valéry, Stefan George, Hoffmanstahl, Thomas Mann e Cavafy. Exemplos da segunda tendência são: Apollinaire, Max Jacob, os Imagistas ingleses e norte-americanos, Ungaretti e os Futuristas, os Expressionistas alemães, os Acmeistas russos, os dadaístas e os surrealistas.

Na intersecção dessas vias contrárias, Sena encontra o nome de Fernando Pessoa (1888-1935), como escritor que teria realizado, ao mesmo tempo, as duas tendências. Para o crítico:

Na língua portuguesa, ninguém personificou com maior riqueza todos estes como Fernando Pessoa, e eu ousaria ir mais longe e afirmar que ninguém tal personificou melhor em qualquer outra língua. Na busca da objectividade da expressão poética, e personificando pessoalmente a luta pela destruição do unificado *eu* ou *mim* tradicional, cuja consciência atingira o mais alto ponto com os Românticos (quando a pessoa se torna mais importante que o escritor, como Byron ilustrou perfeitamente com sua fama internacional), Pessoa dividiu-se a si mesmo em diversos poetas, escrevendo e pensando de maneiras diferentes, a quem chamou *heterónimos*, assim sublinhando que «eles» não eram apenas pseudónimos mas outras pessoas. Lado a lado com isto, ele continuou a escrever em seu próprio nome: mas, em minha opinião, o Fernando Pessoa ele-mesmo (ou *ortónimo*, como ele diria) não é menos um heterónimo do que os «outros» são. Ao fazer isto, e ao consegui-lo com tal profundidade de sentimento e acuidade artística, Pessoa realizava um dos sonhos «modernos»: a criação do *poeta como outro* ou outros. (SENA, 1977, p. 262)

A colocação de Sena esclarece dois pontos importantes acerca das transformações literárias ocorridas a partir do Romantismo e que chegam ao ápice com o século XX. Ambos referem-se à **questão do Eu**, ou melhor, referem-se à maneira como o poeta, enquanto criador artístico, enxerga o Eu que é projetado no poema. Se para os Românticos cumpria afirmar uma visão de si como algo inteiriço, para os modernistas foi necessário a fragmentação do Eu, porque só por ela era possível falar do mundo em que as transformações socioeconômicas haviam destruído, praticamente, todos os paradigmas de comportamento conhecidos. Assim, a busca da alteridade não deixa de ser a busca por nova identidade, que se faz em Pessoa, naquela multiplicidade de personalidades artísticas possíveis. Esse poeta-outro também é visível, por exemplo, nos *Sinais de fogo* — romance inconcluso de Sena, publicado em 1979 —, em que o outro do poeta é, justamente, o jovem

Jorge, que se descobre poeta em meio à violência e ao cinismo da Guerra Civil Espanhola (1936-39). Também o “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, de *Metamorfoses*, é um exemplo do poeta-outro, em que Jorge de Sena, não só faz justiça a Camões, recordando-o por meio do testemunho de linguagem, como também o poeta Sena torna-se, ou metamorfoseia-se naquele outro poeta, Camões:

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos, e a primazia
nas dores sofridas de uma língua nova,
no entendimento de outros, na coragem
de combater, julgar, de penetrar
em recessos de amor para que sois castrados.
E podereis depois não me citar,
Suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
Outros ladrões mais felizes.
Não importa nada: que o castigo
será terrível. Não só quando
vossos netos não souberam já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais,
reverterá para o meu nome. E mesmo será o meu,
tido por meu, contando o meu,
até mesmo aquele pouco miserável
que, só por vós, sem roubo haveríeis feito.
Nada tereis, mas nada: nem os ossos,
que um vosso esqueleto há-de ser buscado,
para passar por meu. E para outros ladões
iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo.

Assis, 11/6/1961

(SENA, 1988b, p. 95)

Dessa forma, Sena subsume as mudanças artísticas, que marcam a passagem do final do século XIX para o XX, como oposição entre o Eu-unidade e o Eu-pluralidade. Mas essa realização do Eu como Outro ainda poderia acontecer de duas formas, ou seria aquele Eu-plural, ou seria uma supressão da comunicação, redundando no nada. Para Sena (1977, p. 263): “E este nada, conseguido por outra via, é no nosso tempo representado por muito do que se chama poesia concreta ou poesia experimental, que se torna mais visual do que verbal, e não transporta comunicação [...]”.

Neste ponto da conferência, Sena começará a discutir a relação de questões de ordem política com as questões de ordem artística. Nesses termos, o crítico tratará das acusações de reacionarismo, com as quais concorda, sofridas por muitos modernistas. Apesar da

concordância, o crítico tratará de explicar em quais termos é possível entender essa adoção manifestada como antidemocracia, ou adesão a posições totalitárias. Considerando a análise histórica com ênfase absoluta na realidade material, Sena afirma que (1977, p. 264):

Desde os meados do século XIX até 1917, os escritores, quer posem de aristocratas indignados com a mediocridade das classes-médias, quer assumam atitudes definidamente revolucionárias, se parecem antidemocráticos é porque estavam a atacar a falsa e limitada democracia do século XX, de que o povo, o vasto povo, estava na verdade excluído em toda parte, ou porque se sentiam desgostados com a atmosfera desse mundo superburguês [...].

Da mesma forma que enxerga, no reacionarismo de alguns modernistas, uma postura que nega o aburguesamento do mundo, ou nega a ausência de democracia representativa, Sena também compreende a suspeição da extrema-esquerda em relação à arte moderna. Assim, o realismo socialista tinha sua razão de ser, na medida em que se fazia necessário pensar a literatura com finalidade didática, promovendo amplo processo de educação do povo. Contudo, ainda que reconheça essa alternativa como viável, Sena se lhe opõe por entendê-la limitadora das possibilidades de transformação que a arte oferece, uma vez que o caráter doutrinário do realismo socialista fere a total liberdade que Sena sempre enxergou como força motriz de toda atividade artística. Dessa forma, promovendo, por um lado, a crítica interpretativa do reacionarismo de alguns representantes modernistas e, por outro, a crítica interpretativa da extrema-esquerda na sua faceta literária, surge a poética do testemunho de linguagem. Sena opõe-se, claramente, à ideia de que a experiência estética tenha, como significação última, a desconexão com a realidade. Ao contrário, para o crítico, o afastamento da realidade pode servir para interpretá-la de uma perspectiva crítica. Por outro lado, a negação do realismo que se quer, apenas, como cópia do real, ou retrato fiel, termina com a afirmação de uma função para a atividade literária, sem que nessa função se veja utilitarismo, mas sim uma visão de que o compromisso dos escritores é “testemunhar dos males do nosso tempo, e ser guardiões alguma esperança para o género humano” (SENA, 1977, p. 267). A literatura e, em última instância, a poesia, são entendidas como espaço em que o homem se salva, não dos pecados impostos, mas do esquecimento a que o tempo condena. Num poema como o “Soneto de Orfeu”, de *Coroa da Terra*, a lira da criatura mitológica toca a “música da vida” e ainda que não consiga salvar Eurídice da morte física, supera o esquecimento pelo poder transformador da palavra poética:

SONETO DE ORFEU

Quando apenas fores música da vida,
procura-me encantada e sorridente.
As mansas nuvens passam sobre a gente,
e basta não olhá-las! Quanta ida,

neste arvoredado, que no vento olvida,
como jamais eu próprio, a repetida
e tenebrosa astúcia do poente!
Morrem as eras, no que se não sente.

Assim eu te ouça, e tenha confiança,
nas outras mortes que me abandonarem.
Assim tu me procures, qual criança
pé ante pé, enquanto a não fitarem.

— Que, rendida, virá mais vida imensa,
como vem sempre que um murmúrio vença.

15/7/44

(SENA, 1988a, p. 122)

Se aos escritores “cumpre resistir”, essa resistência deve dar-se também no plano da crítica, tanto aquela que o escritor impõe à própria obra, quanto àquela que impõe ao tempo em que vive, ou, o que Sena chama de não aceitação de “qualquer doutrina imposta de «cima»”. E essa liberdade, tanto crítica, quanto poética, é o que permite ao crítico enxergar a situação contraditória em que se encontram as artes modernas, em plena Guerra Fria (1945-91). Enquanto o capitalismo e o conservadorismo a ele associado veem as experimentações estéticas do século XX como “conspiração comunista”, o comunismo soviético vê o mesmo fenômeno como “expressão da decadência capitalista”. Daí que a posição do escritor, nessa sociedade cindida entre Bem e Mal, seja, como muitas vezes Sena referiu, a de um exilado, como aquele que fala no princípio da conferência.

A resistência, como postura ética do escritor em relação ao mundo que o rodeia, também se dará em relação à ideia de decadência. No nível econômico-político, Sena alertará, não sem certa amargura, que o capitalismo estava muito longe de caminhar para o fim e, assim, ao contrário do que pregava a ideologia comunista, a concentração de capitais e, conseqüentemente de poder, acentuava-se cada vez mais nas mãos das grandes corporações. Essa afirmação, no que toca o balanço literário do século XX, não é mera consideração de autor de formação marxista, mas profunda consciência do que ocorria em termos da economia política que regeu a sociedade no último fim de século. Se nesse nível,

a ideia de decadência afigurava-se como falaciosa, também no domínio das artes, Sena a rejeitará. Por entender a realidade material como processo dialético, em que o movimento e a transformação advinda dele são as bases essenciais; assim como a figurativização dessa abstração nos termos da metamorfose, a decadência nas artes é uma “visão estreita e provincial”. Isso porque Sena considera o desenvolvimento literário, não como passagem de “período a período”, mas como uma grande rede de vasos comunicantes, em que as histórias contadas e as experiências realizadas servem para formar o vasto patrimônio cultural comum a todos.

Com isso, o crítico encerra aquilo que poderíamos chamar de corpo da conferência, em que foram examinadas as questões de marcação cronológica, a influência petrarquista, a mínima duração do século XIX, enquanto espaço das realizações burguesas e, a revolução modernista como enfrentamento dessas realizações. Surge, então, a pergunta que serve de transição, para o que Sena chama de peroração final: “E somos chegados ao momento de perguntar quais foram as realizações de nosso século. Ou as dos últimos cem anos de experiências. Que podemos resumir num juízo delas?”(SENA, 1977, p. 269).

3. Peroração final: uma sentença

Aquela pergunta terá a seguinte resposta:

Podemos dizer, para começar a peroração final, que o que Petrarca iniciou no século XIV chegou ao fim com Baudelaire que, por sua vez, se tornou para nós o que Petrarca havia sido por séculos, mesmo quando os poetas não têm consciência disso. É como dizer-se que a ideia do poeta como obra de arte deu lugar à ideia de obra de arte como o poeta, quando, sob a pressão do desenvolvimento da Revolução Industrial, a educação tradicional baseada nos clássicos (isto é, Grécia e Roma, e não todas) foi derrotada pelo enfático triunfo das ciências (ou do que supunha que as ciências eram aos olhos míopes dos positivistas que ainda estão bem vivos hoje, tanto no mundo capitalista, como no mundo socialista, e dizendo, em contextos diversos, as mesmas asneiras). (SENA, 1977, p. 269)

O legado petrarquista, baseado na livre interpretação dos clássicos e naquela afirmação da figura do poeta humanista como modelo de homem, encerra um tempo. O poeta perde espaço social e vai sendo relegado à posição marginal. A palavra poética é vista com desconfiança, porque a imprecisão em que se assenta para criar múltiplos significados não pode fazer frente a um mundo, que se quer, como fruto do progresso científico e tecnológico. Essa transição é tratada por Sena com uma sentença, que engloba cinco séculos de atividade literária: “a ideia do poeta como obra de arte deu lugar à ideia de obra de arte

como o poeta”. *Les fleurs du mal* falam pelo poeta, apresentando sua figura por meio do poema dirigido ao leitor. Para Oehler (1999, p. 283, grifos do autor), “Au Lecteur já dá testemunho desse duplo talento [crítica e auto-crítica], pois na imagem do público pós-revolucionário abatido pelo tédio inscreve-se a do poeta [...]: a impotência do artista é a *correspondance* do vazio da época”:

C'est l'Ennui! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

(BAUDELAIRE, 1861, p. 10)

O século XX é, para a crítica seniana, um novo período em que a arte deita fora “séculos de valores tradicionais”. Estes não devem ser entendidos como recusa a um passado cultural, mas como mudança de foco, em que o olhar prescritivo é substituído pela consciência crítica. O que se apresenta para os homens que viveram o nascer do novo tempo, que o século XX coroa, é um “mundo sem estabelecidos padrões de valores baseados em ideias de forma e conteúdo, um mundo de liberdade bastante para encher de medo os tímidos [...]” (SENA, 1977, p. 270). Essa liberdade, que a obra poética seniana lutou para conquistar, é o que permite ao crítico pensar o tempo em que viveu e escreveu, o século XX, como a “fundação de uma tremenda epifania: o regresso dos deuses, não com seus mesquinhos rituais e proibições, mas com a liberdade responsável jamais conseguida na história humana” (SENA, 1977, p. 271). As *Metamorfozes* nos mostram esse renascer dos deuses como percurso realizado nos poemas e, dessa forma, torna-se possível entender o poeta como “registro[s] e arquivo[s] da experiência humana através da linguagem” (SENA, 1977, p. 271).

Com isso, a conferência, “Para um balanço do século XX — poesia europeia e outra”, encerra a profunda mirada crítica em que, analisando o tempo que lhe foi contemporâneo, Jorge de Sena acaba por analisar a própria obra.

Do conceito de modernidade na poesia portuguesa contemporânea, ou das técnicas de parecer moderno

«DE UMA POESIA»
(em estilo do Largo da Portagem, em
Coimbra)

*De uma poesia esperam
tanta cousa!
E logo desesperam,
se não ousa.*

*Mas a poesia nada tem com isso.
Ela não diz nem faz,
nem está sequer ao teu ou meu serviço.
Serão visões de paz,
aquilo que ela traz:
mas quanta guerra para falar nisso!*

*Uma só coisa ela será, se for
(e espera ou desespera,
conforme o meu, o teu, o nosso amor):
Inverno ou Primavera,
e sempre uma outra dor.*

7/2/1960

Jorge de Sena

Do volume *Dialécticas aplicadas da literatura*, este estudo escrito, em 1971, foi produzido como resposta ao convite de Fernando Ribeiro de Melo, que pretendia organizar e publicar uma série de investigações acerca do conceito de modernidade. Por motivos que Sena diz desconhecer, conforme informa nas notas de *Dialécticas aplicadas...*, o livro acabou não saindo e o estudo ficou inédito até 1977.

O interesse maior decorrente desse texto está na definição proposta pelo crítico para o conceito de modernidade. Isso se dá porque, ao inserir-se nas discussões em que esse conceito é usado para designar a produção literária, ou artística, realizada, aproximadamente, durante cem anos, de 1850 a 1950, Sena questiona, por meio de uma postura crítico-negativa, a validade daquele conceito dentro de um mundo que, mesmo tendo sido palco de várias mudanças tecnológicas, não havia transformado a base das relações econômicas. Para tanto, e como exige a proposta do estudo, o crítico tratará de traçar o panorama da situação literária portuguesa, ao que se segue a definição de modernidade e, então, três análises breves de poemas em que trata a questão formal e, por fim, uma conclusão altamente irônica. Dessa forma, podemos dividir o estudo em quatro partes, com a finalidade de melhor explorar cada uma delas.

1. Portugal: modernismo, revistas, tendências

O apontamento inicial acerca da diluição do conceito de modernidade, que permeará

todo o texto, é visto por Sena como perda significativa das diferenças que demarcam, de um lado, o acadêmico e de outro, o moderno. Em certa medida, o que se critica é, não só a academicização dos conteúdos, como também o fato de que, a modernidade, em certo momento, começou a construir a sua própria tradição. Para o crítico, no princípio do século XX, aquelas diferenças eram o que motivavam a nítida oposição entre os partidários da atitude modernista e aqueles que se opunham a ela. Contudo, Sena também atribui a esse período os inícios de certa indefinição, já que era possível ver o modernismo composto por duas linhas: “o *post-simbolismo*, que continuava e levava a extremos o simbolismo e o esteticismo do Fim do Século, e o *vanguardismo* que propunha e praticava uma renovação iconoclástica das formas e do ponto de vista do criador” (SENA, 1978, p. 397, grifos do autor). A consciência nítida dessas duas vertentes não impede o reconhecimento de que, muitas vezes, o mesmo escritor as manifestasse em concomitância. Uma ressalva importante é aquela que diz respeito à postura vanguardista, não significando esta, apenas, a quebra absoluta com as formas tradicionais, mas muitas vezes uma postura de enfrentamento contra o aburguesamento do mundo, ou ainda, uma postura crítica acerca da realidade material.

Ainda assim, para a crítica seniana, a cena literária portuguesa estava muito mais afim com o post-simbolismo, do que com a vanguarda. Tanto na revista *Orpheu*, quanto na *Portugal Futurista*, o esteticismo aliado à visão simbolista da linguagem predominavam. À revista *Presença* coube o trabalho de divulgação do que de vanguarda se produziu entre 1915 e 1917, datas daquelas publicações. Contudo, a *Presença* realizava esse trabalho em 1930, ou seja, num momento em que o neo-realismo já se opunha abertamente contra qualquer tipo de experimentalismo. Essa oposição entre poesia pura e poesia social é o terreno em que Sena dá a luz à própria poesia, promovendo uma obra que busca superar essa oposição pela afirmação contínua de liberdade irrestrita, tanto crítica, quanto poética. De fato, a metamorfose tende a promover poeticamente a imagem temporal em que o movimento dialético é força motriz, o que implica uma consciência sempre disposta a tentar compreender, analisar e criticar e, jamais, fixada em posições cristalizadas.

Àquela oposição é acrescida a postura que a *Seara Nova* representava na direção da manutenção da “atmosfera pré-vanguardista”. Desse modo, a situação das letras em Portugal, durante as décadas de 30 e 40, era a de impasse ideológico em que, tanto os promotores da vanguarda, quanto os que a ela se mostravam indiferentes, ou manifestamente opositores, contribuíram sobremaneira para que “a ênfase da agressividade vanguardista se diluísse, já que a uns interessava provar a respeitabilidade do Modernismo [...], e aos outros

interessava sobretudo uma agressividade política” (SENA, 1978, p. 400). Nesse espaço aparecem os *Cadernos de Poesia* defendendo “um retorno à criação vanguardista, uma autonomia da criação em relação ao «político» (o que não implicava hostilidade em relação ao «neo-realismo»), e uma individual pesquisa incompatível com manifestos e a pretensa proposição de um movimento [...]” (SENA, 1978, p. 400). Essa colocação crítica de Sena dá a medida exata de como a sua poesia se desenvolveu a partir da recusa a tudo que se manifestasse como imposição, ou ainda, pela aceitação de uma liberdade que propicia a responsabilidade de agir criticamente. Um poema como “Independência” aponta, não só para o diálogo poesia-crítica, como também expõe aquela visão:

INDEPENDÊNCIA

Recuso-me a aceitar o que me derem.
Recuso-me às verdades acabadas;
recuso-me, também, às que tiverem
pousadas no sem-fim as sete espadas.

Recuso-me às espadas que não ferem
e às que ferem por não serem dadas.
Recuso-me aos eus-próprios que vierem
e às almas que já foram conquistadas.

Recuso-me a estar lúcido ou comprado
e a estar sozinho ou estar acompanhado.
Recuso-me a morrer. Recuso a vida.

Recuso-me à inocência e ao pecado
como a ser livre ou ser predestinado.
Recuso tudo, ó Terra dividida!

30/6/42

(SENA, 1988a, p. 114)

Sena discutirá, então, o Surrealismo em Portugal e a revista *Távola Redonda*, que atuaram por meio de duas condutas. Uma delas dizia respeito à oposição ao neo-realismo e a outra procurava uma aliança com a parte menos vanguardista da *Presença*. Nos anos 50 e 60, há o surgimento de novos grupos que se autoproclamam como de vanguarda, mas essa necessidade de associar-se ao que internacionalmente se fazia em termos de experimentação, ou seja, a pretensão de ser moderno, mais do que uma atitude realmente modernista, é o que, para Jorge de Sena, acrescido do cenário cultural exposto anteriormente, compõe a modernidade em Portugal. Isso o leva a afirmar que “por isso, e em que pese a muita gente honestamente iludida ou viciosamente apaixonada, a minha opinião sobre um presente *conceito de modernidade* é negativa” (SENA, 1978, p. 402, grifos do autor). Assim, Jorge de Sena pensa a questão do ponto de vista histórico, considerando os eventos artísticos

ocorridos. Se levarmos em conta que esse texto foi produzido para um volume que pretendia ser investigação sobre a modernidade nas letras portuguesas, fica patente que Sena não teve pudores em criticar, duramente, certa ilusão sobre a modernidade do que, então, apresentava-se, uma vez que se identificava muito mais com a manutenção da ordem, do que com uma rebeldia em termos estéticos e também éticos. Para Sena (1978, p. 402):

De resto, Portugal não é nisto senão um caso particular, e curiosamente agudo, da situação geral das artes e das letras do ocidente (desde a América à Rússia), em que só há três posições possíveis: o conformismo tradicionalista, o conformismo vanguardista que é uma espécie de leal oposição de Sua Majestade, e a superação de tudo isso que instantaneamente se impõe.

Para finalizar essa primeira parte, Sena expõe a sua situação de escritor exilado, que mesmo não tendo sido impedido pelo regime de publicar em Portugal, não consegue fazê-lo com frequência, porque quem pauta as discussões literárias no país o ignora. Nessa afirmação, acentua-se a crítica feroz promovida por Sena contra todas as formas de compadrio que dominavam a intelectualidade portuguesa. Com o pretexto de discutir sobre o conceito de modernidade, realiza-se uma análise da crítica literária, que desemboca na seguinte afirmação: “O único «ismo» que vejo avassaladoramente triunfante em Portugal é o *cinismo*, por certo a mais tradicional das poucas-vergonhas” (SENA, 1978, p. 403).

Ao usar a si mesmo para insultar a crítica literária, Sena dá o seu testemunho acerca do que em Portugal, é a situação das letras, tanto na sua produção, quanto na circulação.

2. Do conceito de modernidade

Após traçar historicamente a situação das letras portuguesas do começo do século XX até a década de 60, e também denunciar o acomodamento da crítica literária, Sena retoma o problema “de analisar um possível *conceito de modernidade*”, deixando claro, em vista do exposto, que tal conceito lhe inspira posição de reserva. A exposição dessa postura, baseada na historicidade anteriormente considerada, constrói o texto seniano como discurso que se deixa ver, porque se manifesta como visão particular, assumindo uma linha de conduta. Dessa forma, a suspeição em relação às discussões sobre modernidade aparece também, por meio da constatação de que o termo moderno era, então, utilizado para designar quase tudo em que o caráter de novidade estivesse estampado.

Sena irá apresentar em termos formais o que considera predominante na atividade literária:

O que realmente continua a dominar a maioria da produção poética são as tradições saudosistas, a estrofe de metros variáveis e rima livre (posta em uso pelos simbolistas e aperfeiçoada pessoalmente por um Miguel Torga), uma regularidade métrica e até regularmente rimada que ficou do tempo em que o surrealismo de Aragon deu licença à extrema-esquerda que fosse «resistente» com tais impropriedades burguesas, ou um versi-librismo de estruturação versicular predominante anafórica que já Álvaro de Campos havia desenvolvido. (SENA, 1978, p. 405).

Para o crítico, essa formalidade tem-se desenvolvido em dois experimentalismos opostos: a “verborreia de associação metafórica” e a “concentração vocabular repartida em pequenas unidades, mas claras, de verso” (SENA, 1978, p. 405). O primeiro estaria baseado numa anulação da distinção entre verso e prosa promovida por correntes da linguística e, também, trabalharia a expressividade de origem surrealista; enquanto isso, o segundo experimentalismo seria descendente do expressionismo alemão, dos franceses que precederam o surrealismo na França e também dos italianos empenhados em destituir do poder a “discursividade declamatória dos futuristas”. Interessa perceber como a análise crítica seniana, não só identifica a predominância de determinadas formas, mas também explicita duas linhas de realização opostas e suas consequentes filiações. O crítico promove uma ordenação histórica das tendências que corriam durante os trinta anos anteriores à produção do seu “Do conceito...”, da década de 40 à década de 70.

Em concomitância com esse cenário, Sena reconhecerá aquilo que denomina como “tendência para valorizar a «pesquisa» expressional” (SENA, 1978, p. 405). Ao que a princípio poderia ser visto como algo positivo, o crítico questiona sobre o entendimento do que deva ser essa pesquisa. Para Sena, entender o que seja a poesia e, com ela, a linguagem poética, como oposição entre formalismo e prosaísmo, limita a visão em termos críticos. De certa maneira, a visão de Sena adianta a crítica realizada por Berardinelli (2007), tanto a Roman Jakobson, quanto a Hugo Friedrich. Assim, a pesquisa expressional em que a poesia é sinônimo, apenas, de trabalho de linguagem leva à academicização dos conteúdos. Nela, a crítica seniana dirige-se ao ensino universitário de Letras, que Sena conhecia bem e que pendia para uma discussão literária realizada por obrigação e não por interesse crítico e humano. Onde surgiria a crítica que estaria mais preocupada em dizer como os escritores deveriam escrever para estarem afins com o gosto do tempo, do que em analisar o que eles escreveram. Esse panorama denuncia a “situação de provincianismo e cosmopolitismo” (SENA, 1978, p. 406), já que a formação crítica não considera o que estuda como objeto artístico e a realização dessa crítica impõe uma pretensa modernidade aliada ao que internacionalmente se considera moderno.

Esse é o gancho para que Sena resuma o que considera “o maior equívoco acerca da *modernidade*”, qual seja, o de “supô-la necessariamente dependente de programas literários ou estéticos” (SENA, 1978, p. 407, grifos do autor). Assim que, na visão seniana a individualidade artística de cada poeta deve ser considerada, ainda que seja necessário também, considerá-la a partir do momento histórico em que se desenvolveu. A adesão a grupos ou movimentos, ou seja, a adesão às orientações estéticas não pode dizer por si só da modernidade de nenhum escritor. Para Sena, os grandes escritores, citando o exemplo de Camões, sempre souberam suplantar os programas estéticos, ou num afastamento deles, ou numa absorção transformadora. Assim, totalmente avesso aos agrupamentos literários, Sena reconhece neles muito mais uma aproximação por afinidades afetivas, do que por visão poética coincidente e, com isso, alerta para o fato de que a proliferação desses grupos devido à organização propagandística, não deveria ser considerada uma das facetas da modernidade. Nesse terreno, onde é difícil separar o joio do trigo, a historiografia literária nunca esteve tão perdida, já que encontrar para cada escritor um lugar nesse ou naquele grupo é o que faz primacialmente.

Dessa forma, a visão crítica de Jorge de Sena acerca do conceito de modernidade e dos experimentalismos que se autointitulam a vanguarda, apresenta-se como bastante negativa, a ponto de afirmar que ambos “são na maioria dos casos meros produtos da sociedade de consumo e de promoção burguesa” (SENA, 1978, p. 408) e que, portanto, foram destituídos de seu poder contestatório e diluídos em versões a que todos podem ter acesso sem choque ou estranhamento. Sobre isso, Calinescu (1999) manifesta uma opinião parecida com a de Sena, quando trata do *kitsch*.

Tudo isso leva à definição proposta por Sena sobre o que modernidade e vanguarda significam. Vejamos:

Espírito de vanguarda não é repetir à saciedade aquilo que muitas pessoas ignoram ou esqueceram que vem sendo dito há mais de meio século, nem é viver numa febre de auto-importância, que é um dos mais ridículos traços do escritor ou artista lusitano, nem é constantemente supor, ou fazer supor, que a «modernidade», num sentido vanguardista, é necessariamente apanágio dos mais novos (a altura e actividade estética podem, como tudo, sofrer de retrocessos). Modernidade, sem mais, é ser-se do tempo em que se vive (embora nunca ninguém saiba ao certo o que isso seja), mas «Vanguarda» é propor-se alguém uma superação desse mesmo tempo (talvez por ser tão incerto, ou tão igual ao que passou). (SENA, 1978, p. 409).

Assim que, para Sena, a questão da modernidade é vista sob a perspectiva fenomenológica em que sobressai uma postura crítica, que analisa historicamente as

mudanças propostas. Nessa medida, a vanguarda deve lutar contra as mitificações de que “a poesia é alguma coisa de inefável ou transcendente”, defendida, por exemplo, pelos epígonos de Baudelaire. Além disso, a vanguarda também é identificada por Sena com a necessidade de “libertar a linguagem das correlações lógicas e semânticas [...]”, do que os “Sonetos a Afrodite Anadiómena”, que compõem o volume das *Metamorfozes*, são claro exemplo.

Uma das últimas considerações traçadas, antes de passar à análise dos poemas, diz respeito à morte do Modernismo como “época literária”. Se como expressou, modernidade e vanguarda são como fenômenos, que estão ligados a momentos de viragem da expressão, então, o Modernismo como movimento é histórico e pertence a determinado momento do tempo. Essa postura já estava visível no “Ensaio de uma tipologia literária”, já que Sena propõe falar-se de modernismo numa oposição à academicismo, como postura ético-estética, e não como série de regras, ou de programas que devam ser cumpridos. Modernismo como movimento literário está correlacionado com as mudanças na expressão, que os homens do começo do século XX propuseram; e modernista, como postura ético-estética, suplanta essa historicidade, porque é “toda uma atitude específica, que criticamente põe em causa, para fins estéticos, os dados da consciência, da sensibilidade e da cultura” (SENA, 1977, p. 37).

3. Das análises

Depois das definições de modernidade e vanguarda, tratava-se, então, de passar à parte aplicada do texto com a análise de três poemas. Sena escolhe três escritores diferentes que são tidos pela crítica como exemplos de poesia moderna. O primeiro a ser comentado é Carlos de Oliveira (1921-1981), com um poema compilado de *Micropaisagem* (1968) e que é “sem dúvida um dos poetas mais válidos do neo-realismo, e em que o tradicionalismo saudosista e simbolista se fundiu com conquistas expressivas do Modernismo” (SENA, 1978 p. 410). A crítica de Sena se baseará numa oposição entre o verso livre como fragmento de verso e a manutenção da sintaxe tradicional. Ao privilegiar esse “arranjo externo”, o poema denuncia uma “imaginação metafórica que vai progredindo segunda a lógica tradicional” (SENA, 1978, p.411), e Sena vê nisso a redução da “musicalidade métrica” do poema para conformar-se com o recurso gráfico, mais de acordo com o que se considera modernidade. Com isso, Sena, num momento mais poético, do que crítico, resolve reescrever o poema de Oliveira, de modo a devolver-lhe a musicalidade e, ainda assim, promover por meio dos

“enjambements acentuando a oscilação métrica, e repartindo abruptamente as unidades de verso” (SENA, 1978, p.411), a desarticulação do discurso tradicional.

O poeta
(e cartógrafo?)
observa
as suas
ilhas caligráficas
cercadas
por um mar
sem marés,
arquipélago
a que falta
vento,
fauna, flora
e o hálito húmido
da espuma,
pensando
que
talvez alguma
ave errante
traga
à solidão
do mapa,
aos recifes desertos,
um frêmito,
um voo,
se for possível
voar
sobre tanta
aridez.

(OLIVEIRA, 1968, apud, SENNA, 1978, p. 411)

O poeta (o cartógrafo?)
observa as suas ilhas
caligráficas cercadas por um mar
sem marés, arquipélago a que falta
fauna, flora e o hálito húmido da espuma,

pensando que talvez alguma ave errante
traga à solidão do mapa, aos recifes
um frêmito, um voo, se for possível
voar sobre tanta aridez.

(SENA, 1978, p. 411)

Não é difícil enxergar que, ao reelaborar o poema, a estrutura da inteligência discursiva, expressa nos poemas que compõem nosso *corpus*, aparece. Para Sena, a imagem da ilha representada pelos fragmentos de versos é, apenas, um recurso gráfico que não corresponde à sintaxe executada. De forma que a formalidade do recurso fica esvaziada de função, tendendo mais para a utilização em acordo com o aquilo que era considerado de vanguarda, do que de fato para a manifestação de uma postura vanguardista.

O segundo exemplo é colhido por Sena, em Gastão da Cruz (1941 -), “recentemente seleccionado para Líricas Portuguesas, 4.ª série, por A. Ramos Rosa” (SENA, 1978, p. 412). A análise aponta para um soneto tradicional, que “segue rigorosamente o esquema do soneto petrarquista do Renascimento e do Maneirismo” (SENA, 1978, p. 412) e, ao mesmo tempo, elide a pontuação, deixando-a subentendida na divisão proposta para os versos. Assim, trabalhando um elemento da tradição com a adjetivação “definidora da situação metafórica”, oposta à adjetivação “descritiva”, o poema de Cruz privilegia o discurso poético, “dentro de

uma tradição de modernismo contido e controlado” (SENA, 1978, p. 412).

Último exemplo será também daquelas *Líricas Portuguesas*, na figura de Armando da Silva Carvalho (1938 -). Sena escolhe a segunda parte de “Os resíduos do campo”:

Um boi bate	nas pedras
o sapateiro	na sola
e a mulher	no filho.
Mas todos estão batendo	no silêncio.

(CARVALHO, *apud*, Sena, 1978, p. 414)

O crítico reconhece na estrutura paralelística do poema uma dissonância, já que “boi”, “sapateiro” e “mulher” são elementos que não guardam entre si nenhum referencial que os aproxime. Essa dissonância dá conta da realidade material em que o homem reificado, naquele “boi”, a “relação de trabalho” (“o sapateiro”) e a “relação de família” (“a mulher”) agem de maneira repetitiva, cortando os vínculos comunicativos. Assim, a reunião dos três elementos no último verso promove “no silêncio” como “palavra-chave do sentido do poema” (SENA, 1978, p. 415). A estrutura concorre para que o “silêncio”, isolado sintática e ritmicamente na última parte do quarto verso, seja mais “incisivo”. Assim, forma e expressão colaboram entre si. Contudo, Sena não deixa de criticar os versos curtos como manifesta maneira de não parecer discursivo.

Finda a análise de “Os resíduos do campo”, Sena ascende às últimas considerações.

Considerações finais

A conclusão a que chega é que, apesar de alguns efeitos expressivos funcionarem muito bem, nenhum dos três poemas promove uma verdadeira mudança no “discurso gramaticalmente convencional”, nem para desestruturá-lo no nível semântico, nem no nível sintático, ou seja, falta, para além de propor a transformação, executá-la. Um dos problemas, detectado por Sena, é a crença no formalismo “como solução para uma nova expressão”. Descobrir que a matéria-prima da poesia é a linguagem, ou melhor, o trabalho com a linguagem, foi algo imprescindível para que a atividade literária fosse vista como dotada de autonomia e, acima de tudo, colaborou para que os estudos literários se estruturassem enquanto ciência. Contudo, pensar a poesia, unicamente, como fim em si mesma é algo que a aparta dos homens e a aproxima de um espaço privilegiado, onde só suas próprias regras valem. Para Sena (1978, p. 416), “nenhuma transformação será efectiva, se não se dirigir

contra a «poesia» enquanto tal, entidade mítica a depor do seu trono, e contra a linguagem mesma, cujas categorias lógicas ainda obedecem à imposição de uma ordem político-social”. Nessa medida, a Vanguarda precisa ultrapassar a zona de conforto e atuar além dos espaços permitidos pela sociedade burguesa, ou seja, mais do que parecer moderno, faz-se necessário sê-lo de fato por uma mudança consciente.

3.3. INTERSECÇÃO: a metamorfose da modernidade e a modernidade da metamorfose

Feita a análise interpretativa dos quatro poemas, cuja questão central é a metamorfose, e dos dois textos teórico-críticos, focados em discutir as transformações do espaço literário no século XX e, conseqüentemente, o espaço de consolidação da modernidade, é chegado o momento de promover a intersecção entre poesia e crítica. O que permite a aproximação entre a imagem poética da metamorfose, edificada pela obra seniana, e o conceito de modernidade, que as discussões literárias tentaram traçar, é o fato de que ambos apoiam-se sobre o mesmo patamar: o tempo. Tanto a poética da metamorfose, quanto a ideia de modernidade, ancoram-se num entendimento específico sobre a percepção temporal. Isso garante a correlação no nível temático, sendo necessário justificar também o que possibilita a correlação no nível formal, ou seja, o que a poesia e a crítica seniana guardam em comum? O último verso do metapoema “Os trabalhos e os dias” é revelador: “[...] eu apreendendo o que escrevo” (SENA, 1988a, p. 84). A escrita poética aparece como lugar onde é possível enformar o mundo, ou seja, escrever o poema é dar forma a algo que foi compreendido pela consciência. O momento da escrita, ou ainda, o testemunho de linguagem é o momento da transformação do que se apreendeu em escrita e da escrita em apreensão — conhecimento-ação. No Prefácio (1960) da 1.^a edição de *Poesia I* (1961), essa transformação diz respeito à “remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos convencionalmente aferidos” (SENA, 1988a, p. 26) e o aspecto combativo do testemunho faz-se presente. Na metamorfose, figurativização do testemunho, a transformação está relacionada com o lirismo especulativo realizado por meio da meditação aplicada. Se retomarmos, então, o penúltimo verso de “Os trabalhos e os dias”, teremos: “e falo da verdade, essa iguaria rara: este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo”

(SENA, 1988a, p. 84). A questão da escrita-apreensão já foi exposta, mas a ela acrescenta-se outra: falar da verdade. Dessa forma, a verdade da poesia, ou a verdade dita por meio do poema só pode ser entendida como criação da consciência imaginativa, já que se manifesta por meio da transformação dialética da escrita-apreensão. A poesia é, portanto, uma forma de conhecer a realidade material, de dar sentido ao mundo, ou ainda, a poesia é o espaço onde a verdade é construção de linguagem e a responsabilidade da expressão poética está em assumir-se como tal. Mas, e a crítica? Uma crítica consciente também se reconhece sob o estatuto de criação de linguagem. Além disso, a dialogia entre a poesia e a crítica seniana, que também poderia ser estendida para outras esferas da expressão, implica que o apreendido no poema pode ganhar a capa da linguagem abstrata, ou até mesmo, reforçar o manto figurativo que o poema criou.

Sendo assim, atentemos para a imagem poética da metamorfose construída pelos poemas. Ainda que se trate de recorte, que como tal não contempla todas as metamorfoses em si, os quatro poemas escolhidos desenharam um caminho de leitura e esta é uma das formas de se entender a peregrinação na obra seniana. Composta por três etapas, a jornada proposta pela estrutura ampara-se numa sequência, com as metamorfoses em si compondo o centro. Porém, para que se chegue a elas, faz-se necessária a leitura da Ante-metamorfose. Esse poema, advindo de *Fidelidade*, expõe a postura exigida para que o projeto de revisar a historicidade humana pela palavra poética aconteça. Enquanto investiga o corpo do primeiro homem, o sujeito lírico coloca em evidência a necessidade de mantê-lo sempre em suspeição, ou seja, a dúvida permeia todo o poema e a postura indagativa mostra-se essencial para colocar em funcionamento a imagem poética da metamorfose. De certa forma, isso evidencia que o trabalho poético está estritamente relacionado com o trabalho crítico. Passando ao “Céfalo e Prócris”, percebemos que o poema é composto por vozes. Primeiro, a genealogia aponta a importância dada a esse procedimento na Antiguidade Clássica. A filiação revela a linhagem dos semi-deuses, tornando-os, assim, responsáveis por honrar suas origens nobres, numa clara comparação com a responsabilidade de todos os homens. A isso, segue-se o (re)contar o mito sob o artifício da retórica clássica de encadear a série de condicionais para posterior resolução em final revelador. Ao atualizar o mito no corpo do poema, o sujeito lírico faz mais do que reativar a história dos amantes, porque transporta para os nossos dias, incutido-a na consciência dos leitores de hoje. A incapacidade de comunicação e os enganos amorosos transformam-se num tema perene. O corpo alvejado da semideusa possibilita a passagem do mito para o quadro e o arcabouço

cultural pertencente à Renascença se perfaz no poema. O quadro de Cosimo, motivador da reflexão poética, levanta a questão das múltiplas leituras — metamorfoses — que o referencial artístico sofre com o decorrer do tempo. O olhar do poeta retoma e reconta todo o mito; o olhar do pintor dirige-se para o corpo morto. A poesia fala, a pintura mostra. Se é possível recriar um tema *ad infinitum*, também é possível criar-se a si mesmo e a questão da autocriação aparece pela citação de Mirandola. A sobreposição de vozes expõe o movimento do tempo e chega-se à resolução das condicionais com a reflexão sobre a natureza da obra de arte:

[...]
esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas,
e que se perde, livre, quando Prócris morre,
e se demora, altivo, quando a mata Céfalos.

(SENA, 1988b, p. 88)

Admite-se a existência do modelo, porém também se acentua seu aspecto de imprecisão. Dessa contradição, bem ao gosto da dialética que permeia a obra seniana, faz-se a oposição entre permanência e mudança. “Quando Prócris morre”, o mito está disponível para o próximo que tiver coragem de recontá-lo e, “quando a mata Céfalos”, algum poeta, reformador do mundo, já deu, novamente, forma à morte da deusa. A metamorfose, tema e técnica, domina o poema, construindo um movimento interno que capta a transcorrência do tempo.

Tendo passado em revista, por meio da meditação aplicada, a historicidade da natureza humana, a jornada peregrinatória chega a seu termo. As duas Post-metamorfoses são decorrência dessa revisão histórica elaborada pela poesia e, por isso, celebram a vida e glorificam o futuro. Na “Variação Primeira”, o rito sexual encena um novo renascimento, prenhe de liberdade, no qual o sexo manifesta-se naturalmente sem amarras morais. A busca pela plenitude, que vai ao encontro do Princípio de Prazer — satisfação do desejo de realidade —, proporciona a criação de outras realidades, tidas como possíveis (KEHL, 1990). O ato sexual e a criação poética aparecem como atividades sinonímicas, geradoras de vida nova. O que permite que a “Variação Segunda” possa tecer o elogio do futuro mítico, quando o “retornar do tempo” superará definitivamente a Morte. A epopeia seniana está,

então, completa⁴¹.

Dessa forma, a imagem da metamorfose pode ser entendida como percepção poético-crítica da dialética entre conservação e criação, ou seja, na transformação de qualquer coisa, algo é modificado para a criação do novo e algo nessa modificação conserva o estágio anterior a ela. Se a poesia é uma forma de conhecer, esse é o conhecimento que dela decorre. Mas há também, o conhecimento teórico-crítico advindo dos dois textos selecionados. Cabe promover a intersecção entre os pontos capitais discutidos neles e os poemas. Começando pela questão do Eu, ou ainda, a revolução modernista entendida como a realização do eu como outro. Sem dúvida, Sena não promove essa revolução dividindo-se em heterônimos, tal como Pessoa. Contudo, “uma das principais características do século XX” (SENA, 1977, p. 263) também está presente em sua obra. O melhor exemplo é o “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, já mencionado anteriormente. Mas há também, no *corpus* escolhido, a citação de Pico della Mirandola, que o sujeito lírico elabora como parte da série de condicionais e que o corpo do poema absorve. Ao fazer sua a voz de outro, o sujeito lírico metamorfoseia-se nessa figura e incorpora, ao processo de reatualizar o mito, a questão renascentista da autocriação. Para Berardinelli (2007), trata-se da pluralidade de vozes, antevista por T.S. Eliot, em “As três vozes da poesia”⁴², ou seja, a poesia moderna elimina o subjetivismo para trabalhar com a ideia de subjetividade objetivada.

Entre as duas famílias de escritores elencadas por Sena, em “Para um balanço...”, há oposição entre a opção pela ruptura com o passado, em que predomina a iconoclastia, a criação do novo e a experimentação como matriz do fazer poético e a opção em que não existe a necessidade de ruptura e o passado aparece numa chave diferente, que desconsidera seu caráter modelar para apropriar-se dele pela via da refeitura. Na visão seniana, o fingimento pessoano estaria na intersecção entre essas duas correntes, já que renova a visão de poesia na consideração do Eu como Outro. Para Sena (1988a), a criação heteronímica da expressão poética apresenta, ao mesmo tempo, uma faceta educativa e uma faceta artificial. Na perspectiva educacional, o fingimento poético ilumina a insuspeitada multiplicidade

⁴¹ Não consideramos aqui os “Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena”, que Sena (1988b, p. 158) intitulou como “supra-metamorfozes”. Para promover o esvaziamento semântico (GOTTARDI, 2002) notado nos sonetos, o poeta, não só se utiliza desta forma tradicional, como também reserva aos poemas posição especial no livro, ou seja, as supra-metamorfozes ocorrem após toda a jornada peregrinatória que viemos analisando. Assim, a constituição do recorte se reforça e o subtítulo das *Metamorfozes* — “Seguidas de Quatro Sonetos a Afodite Anadiómena” — deixa claro que a experimentação tem raízes.

⁴² “A primeira voz é a voz do poeta falando para si mesmo — ou sozinho. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, quer seja este grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar um personagem teatral [...]; quando diz, não o que diria falando por si mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites do personagem imaginado que se dirige a outro personagem imaginado” (ELIOT, 1972, p. 129).

interna com a teatralização de personalidades externas ao sujeito poético. Faz-se necessário levar em consideração que essas personalidades exigem a criação de uma linguagem poética que dê alcance a sua experiência e corporeidade a sua existência. É justamente neste ponto que o caráter artificial se manifesta e Sena o desconsidera em favor do testemunho. A partir disso, Carlos (1999) expõe o testemunho na “reversibilidade dialética” proposta ao fingimento. Enquanto na poética pessoana o eu efetivamente consuma-se como outro, na poética seniana o eu é um “núcleo de passagem de tensões em dialético fluxo” (CARLOS, 1999, p. 85). Retomemos o exemplo do “Camões dirigi-se aos seus contemporâneos” para verificarmos que “o sujeito poético, responsavelmente, *conhece* o seu Outro como o seu Mesmo que se *reconhece* como outro sem deixar de ser o mesmo [...]” (CARLOS, 1999, p. 85, grifos do autor), ou seja, no poema, o Camões que vaticina o futuro dos ladrões é ainda o sujeito poético seniano testemunhando os dois infortúnios: o próprio e o alheio. Assim também acontece no “Céfalo e Prócris”, ao citar Mirandola entre aspas, o sujeito poético está incorporando o trecho de *De Hominis Dignitate* ao poema, ou seja, há a retomada e a reconsideração da questão da autocriação. A adoção das aspas acentua a confirmação da leitura desse sujeito poético como “núcleo de passagens”, não só porque *De Hominis Dignitate* surge no poema, mas também porque o sujeito poético está disponível para fazê-la surgir. É nesse sentido que Carlos (1999) entende a anteposição do testemunho ao fingimento, já que o primeiro privilegia a capacidade receptiva em que a poesia é escuta das vozes do mundo. Nas palavras de Sena (1988a, p. 25), essa capacidade é “humildade expectante” e “disponibilidade vigilante”, ou seja, o poeta não desconsidera o caráter de fingimento da poesia, até porque seria impossível passar por cima da lição pessoana, mas agrega a ele, ou mesmo antepõe-lhe o testemunho na dimensão ético-estética. Dessa forma, a voz de Mirandola, tomada por Sena, é o intervalo temporal que liga a condição, representada pela (re)ocorrência do mito, ao desenvolvimento lógico das condicionais, representado pela discussão sobre “esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas”. O artista inventando a si mesmo — na perspectiva de Mirandola, um escultor que modela a própria personalidade artística — liga o anonimato do mito à discussão acerca da dialética entre a instabilidade e a estabilidade do modelo. O Eu-Outro-Mesmo é voz coletiva que reconta o mito sobre a dificuldade de comunicação entre os homens para ser capaz de fazer-se espaço poético — “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro” — disponível para perceber “a nitidez dos traços” do pintor e a formulação ético-estética do humanista, sem deixar de ser o Mesmo sujeito poético que coloca tudo em questionamento. A ficcionalidade

do fingimento serve ao testemunho para que este possa realizar sua principal função: a transformação.

A subjetividade objetivada, cerne do fingimento, também está presente no testemunho, só que na perspectiva da metamorfose. Para fazer-se outro sem deixar de ser o mesmo, o sujeito poético seniano assume a poética da metamorfose como imagem da dinâmica temporal. Isso significa assumir a consciência estética como “núcleo de passagem”, associando-se ao compromisso ético de estar disponível. A transformação operada trabalha tanto no sentido de operar a internalização da experiência externa, quanto a externalização do que internamente se construiu como consciência estética. A expressão desse movimento é o poema e a forma como esse objeto estético aparece ao sujeito que poetiza descreve um caminho espiralado, tal como visto em “Espiral”. A metamorfose é, portanto, uma consciência estética do tempo que possibilita ao testemunho cumprir o dever de “mais que compreender o mundo, transformá-lo” (SENA, 1988a, p. 25). A questão da autocriação é metamorfose no poema para relembrar o caráter de invenção que toda atividade artística carrega, uma vez que o próprio artista é obra arquitetada. Com isso, torna-se possível expor a dicotomia que cerca o modelo, já que a “nitidez dos traços [se prolonga]”, ou ainda, as marcas que um artista deixa em sua obra são sempre o instável na estabilidade que objeto estético representa. Ao tornar expressão poética a multiplicidade de leituras acumuladas sobre o objeto estético, o sujeito lírico descortina, não só o caráter de fabricação desses objetos, afastando-os, portanto, do confessionalismo e da ideia de inspiração, como também entrega a presença do artista na obra.

Aquela questão é de fundamental importância para que Sena explique em “Para um balanço do século XX – poesia europeia e outra” como se deu a passagem entre os valores literários que Petrarca pôs em funcionamento e os que Baudelaire inaugura: “a ideia do poeta como obra de arte deu lugar à ideia de uma obra de arte como poeta” (SENA, 1977, p. 269). Se até o Romantismo, a personalidade artística é projetada no poema, ou ainda, o sujeito molda para si uma imagem artística e faz dela sua grande criação, na Modernidade, com a autonomização de todas as atividades sociais, a literatura também passa a conceber a obra como algo independente do poeta e a imagem artística passa a ser moldada a partir da visão estética que a obra edifica: Dante e Virgílio na *Divina Comédia*; as *Flores do Mal* e o processo judiciário. Enquanto os humanistas da Renascença buscaram fazer da vida uma forma de arte, a Baudelaire só restou fazer da arte um refúgio para a vida — refúgio que pode ser evasão, mas também é resistência. Para Friedrich (1978, p. 36), a

“despersonalização do eu” engendrada por Baudelaire, ou seja, a separação da poesia do eu confessional, ou empírico, marca sobremaneira a lírica moderna. Essa separação aparece na poesia seniana nas arquiteturas estéticas que o testemunho e a metamorfose são. O leitor é convidado a acompanhar os arranjos criados para configurar o objeto estético. A presença dos paratextos, dos prefácios e das epígrafes são atos de fingir que evidenciam a criação da estrutura interna que sustenta as obras. A autocriação mostra a sua metamorfose: o poema apresenta o poeta; a obra de arte fala em nome de seu criador. Para que a obra crítica também possa ser vista sob o viés dos atos de fingir, faz-se necessário aderir ao ponto de vista em que a crítica é criação de linguagem. Isso não exclui, entretanto, o esforço que se empreende no sentido de construir abstrações da universalidade do conhecimento. Os dois textos escolhidos nos mostram tanto o testemunho do poeta que, então, apresenta-se como crítico, sem deixar de ser poeta, como também, a metamorfose das experiências estéticas em conhecimento abstrato. Tanto em “Para um balanço do século XX – poesia europeia e outra”, quanto em “Do conceito de modernidade na poesia portuguesa contemporânea”, o crítico forja uma voz presente, não só na adoção do pronome de primeira pessoa do singular, como também na exposição crítica da sua presença no texto. Jorge de Sena inverte a ordem do poema na crítica e transforma a despersonalização do sujeito poético em profunda personalização do crítico. Com isso, assume corajosamente a função de crítico e vai além da mediação entre escritor e leitor, para assumir-se, não só como crítico de literatura, mas também como crítico da estrutura social a qual a atividade literária assenta-se. As várias provocações e denúncias engendradas pelos dois textos têm um tom de resistência e, nessa medida, encaixam-se perfeitamente na perspectiva poética do testemunho e no caráter ético carregado pela ideia da crítica como outra forma de metamorfose.

Nessa linha, a imagem poética da metamorfose dá conta do poeta “crítico da vida”, que se propõe como inquiridor do passado (Ante-metamorfose) para a transformação do presente (Metamorfose) em futuro arquetípico (Post-metamorfose). O livro de 1963 é, assim, projetor de uma imagem artística em que a transformação é ponto principal. Esta é um processo que ocorre com a passagem do tempo e refere-se ao acúmulo de leituras possibilitado pela polissemia da obra: um poeta olhando um pintor, olhando um poeta — Jorge de Sena, Piero di Cosimo e Ovídio. A modernidade da metamorfose seniana e, por esse sentido, a autenticidade dela é saber-se herdeiro do patrimônio cultural humano, porém aceitando a herança a partir da postura crítica em que a dúvida é permanente — Ante-metamorfose — e a transformação constante. Enquanto outros acreditaram paradoxalmente

na iconoclastia e cultuaram o eterno novo, Jorge de Sena compreendeu que a transformação trabalha no limiar entre pertencer ao tempo e suplantá-lo. O caminho histórico promovido pelo “Céfalo e Prócris” é o mesmo que pauta “O balanço do século XX”, ou seja, poesia e crítica encontram-se num mesmo ponto: visão da História como transformação. Se “aquilo a que chamamos comentário de texto faz-se no nível da metatextualidade, porque unimos um texto a outro por uma relação de afinidade interpretativa que se deduz pela citação, nomeação ou mera sugestão do texto comentado” (CEIA, 2010), então, é possível considerar “O balanço ...” como metatexto das *Metamorfoses*, ainda mais se considerarmos o que segue.

O crítico Jorge de Sena dará a seguinte definição para o século XX: “[...] é possível também que o século que passou ou está a passar tenha sido ou seja a fundação de uma tremenda epifania: o regresso dos deuses, não com os seus mesquinhos rituais e proibições, mas com a liberdade responsável jamais conseguida na história humana” (SENA, 1977, p. 271). Percebe-se daí, em primeiro lugar, a estratégia discursiva de modalizar o discurso com o uso de “é possível”, ou seja, como crítico, Sena também assume que os discursos são criações de linguagem, que atendem a um ponto de vista. Nesse sentido, não há preocupação em usar a linguagem abstrata e o resumo do século XX aparece sob um manto figurativo. Se considerarmos que o século XX é o momento de efetiva consolidação da Modernidade, a revelação que a definição nos traz diz respeito à recuperação do passado cultural da humanidade, não mais sob os preceitos do tradicionalismo, mas como espaço de experiência comum a todos e, portanto, pertencente a cada um, que com liberdade criativa possa querer apropriar-se dele. A epifania é saber que acima das regras existem os homens que as inventaram, ou em outras palavras: “O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança” (PAZ, 1984, p. 47). O “regresso dos deuses” com “liberdade responsável” é, não só uma visão do século XX, mas também a estrutura que mantém as *Metamorfoses*. Do nascimento do primeiro homem à glorificação do futuro, a jornada humana sobre a Terra é vista através de obras de arte em que o engenho humano se fez presente. No diálogo entre poesia e crítica, a cosmovisão temporal em que passado, presente e futuro aparecem unidos pela imagem poética da metamorfose promove o “regresso dos deuses”, no futuro intemporal da Post-metamorfose. Para Paz (1984), o tempo do porvir — o futuro — caracteriza o imaginário da modernidade, já que esta se fundamenta na transformação. O tempo linear do cristianismo em oposição ao tempo cíclico das religiões pagãs inaugura a ideia de progresso e, conseqüentemente, uma das faces da

modernidade. Contudo, a projeção do futuro constitui-se como crítica à eternidade cristã. Na metamorfose seniana, o tempo não é nem linear, nem cíclico, mas as duas possibilidades: retorno e avanço. Por isso, a reiteração, forma literária que compensa a simultaneidade da imagem visual (BOSI, 1977), é tão utilizada nos poemas, já que confere à imagem poética da metamorfose a capacidade de capturar o tempo nas suas contradições.

A definição de modernidade extraída do segundo texto teórico-crítico escolhido diz respeito à inclusão do sujeito no tempo que lhe é contemporâneo — “ser-se do tempo em que se vive” (SENA, 1978, p. 409). Sendo poeta, Jorge de Sena edificou essa noção sob a imagem poética da metamorfose, já que a “historicidade humana”, captada pelo livro, está relacionada à revisão do passado para compreensão do presente e projeção do futuro. Passados os primeiros cinquenta anos do século XX, após duas guerras que reconfiguraram o mapa mundial e envergonharam a humanidade com o Holocausto e as bombas atômicas, num cenário político-econômico dividido entre capitalismo e comunismo, Jorge de Sena atreveu-se a escrever as suas *Metamorfoses* para revisar a História sob o olhar da poesia, atribuindo a esta, função humanizadora. Na sua tentativa de superação da Morte, as *Metamorfoses* acabam sendo o canto moderno contra a bestificação do Homem, acreditando ainda mais uma vez em seu potencial titânico para a criação.

Modernidade e metamorfose encontram-se no mesmo ponto de contradição, entre o transitório e o imutável. A visão de Baudelaire aponta para a relativização do conceito de beleza, na medida em que admite o belo dialético, composto sempre por um componente estável e outro, instável. A metamorfose da modernidade é, justamente, essa consciência poético-crítica alicerçada sobre a tensão entre permanência e mudança. Para Sena(1977, p. 114, grifos do autor):

É neste sentido [o da subversão de toda “tradição *normativa*”] que podemos dizer que, assim como a verdade não existe (o que não quer dizer que todas as verdades sejam legítimas) também a beleza não existe, ou o critério dela, senão como sobrevivência espúria de sociais e morais considerações obsoletas. E é nesta razão pela qual, ao mesmo tempo, admiramos a obras de arte, que obedecem a critérios de beleza inteiramente incompatíveis (a Grécia Clássica, por exemplo, e o estilo gótico, por exemplo, ou a arte dos Astecas e Bernini), e cada vez menos aceitamos que arte desempenhe funções utilitárias que toda a arte do passado desempenhou. É que, por um critério de verdade da beleza, pelo qual uma obra de arte é bela se se conformar com os cânones em que o seu tempo se integra, a beleza de uma nega a beleza das outras; mas, por um critério de certeza, essa obra de arte pode ser reconhecida em si mesma, simultaneamente, como *objecto histórico* e como *objecto fenomenológico*.

As *Metamorfoses* ancoram a transformação dos artefatos artísticos em poema nessa dupla visão acerca do fenômeno artístico. Isso é o mesmo que dizer que a obra de arte existe

dentro e fora do tempo. Dentro do tempo por conta das reconstruções de contexto histórico engendradas nos poemas, ou ainda, da captura daquela historicidade humana, que interessa mais que o historicismo; e fora do tempo como experiência da consciência, ou ainda, como ponto de partida da meditação aplicada. A metamorfose é assim percepção temporal do devir e imagem poética da transitoriedade, que a modernidade tão desesperadamente buscou captar. Ou ainda: “[...] são precisamente as «metamorfozes» o que nos permite olhar a cabeça de Medusa” (SENA, 1988b, p. 157).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho buscou-se realizar a intersecção entre a poesia e a crítica seniana, sob a possibilidade de correlação entre a imagem poética representada pela metamorfose e o espaço de experiência que a modernidade constitui. Para tanto, analisamos quatro poemas de *Metamorfozes* em acordo com a estrutura sugerida pelo livro, que prevê a Ante-metamorfose, as “inter-metamorfozes-propriadamente-ditas” e a Post-metamorfose. As análises interpretativas desses poemas buscaram identificar-lhes a estrutura que comportava o significado. Assim, a Ante-metamorfose apresentou predominantemente a dúvida como método de inquirição do mundo, que dá a partida para as metamorfozes porque apresenta a poesia como aquele “lirismo especulativo”. De certa forma, esse poema confirma a leitura dialógica entre poesia e crítica, já que se associa ao fazer poético a capacidade de questionar-se acerca de dado objeto. Aliando-se à dúvida metódica está a imagem poética do primeiro homem, que dormita no “areal imenso”. Esse passado arquetípico, sinônimo de herança cultural, será metamorfoseado em futuro arquetípico, quando o rito sexual, que celebra o recomeçar da vida, dará caminho para o “regresso dos deuses” e a estátua de pedra ganhará “sangue espesso e negro”. Assim, o “retornar do tempo” será possível e o Homem terá finalmente vencido a Morte. Essa vitória passa antes pelas “meditações aplicadas”, em que a revisão da “historicidade humana” promove a dialética entre permanência e mudança. No “Céfalo e Prócris”, as vozes do poema conversam com o poeta através do tempo. A Antiguidade clássica é retomada, por meio da metamorfose, com a genealogia de abertura e com o mito ovidiano. A Renascença é acrescida na transmutação do quadro de Cosimo em poema e da citação de Mirandola e está conectada com a Antiguidade Clássica porque dela realiza a interpretação. No fecho das condicionais, surge a voz do poeta moderno que

conclui pela imagem dúplice do “modelo ignoto”. Assim, a imagem poética da metamorfose pode ser associada com a natureza do belo duplo, que a Modernidade colocou em funcionamento. Entre “o devir e as coisas” está a imagem do movimento do tempo como transformação. Daí que os textos teórico-críticos, referentes à discussão acerca da cena literária moderna, deem a modernidade como o “ser-se do tempo em que se vive”, já que se privilegia a experiência da consciência atrelada à consideração da historicidade, oposta ao historicismo. Dessa forma, a imagem poética da metamorfose é visão do devir temporal, ou seja, a metamorfose das obras de arte retoma o que de humano havia (há) nelas para iluminar e superar com força criativa a destruição que os primeiros cinquenta anos daquele século haviam assistido.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: _____. **Textos escolhidos**. Tradução: José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 201-214.
- ALVES, Ida Ferreira. Trabalho sobre trabalho: dois poemas de Jorge de Sena. **Metamorfoses**. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, Lisboa, v. 5, p. 175-182, 2004.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Globo, 1997.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Charles Baudelaire/ une édition illustrée par inkwatercolor.com, 1861. Disponível em: <<http://www.inkwatercolor.com/download/ baudelairelesfleursdumal.pdf>>. Acesso em: 30 de abril de 2010.
- _____. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord). **Fundadores da modernidade**. Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Ática, 1991, p. 102-119.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BERMAN, Marshall. Modernidade. Ontem, hoje e amanhã. In: ____: **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 15-34.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino** (1728). Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/metamorphose>. Acesso em: 2 de Julho de 2012.

CALINESCU, Matei. A ideia de modernidade. In: _____. **As cinco faces da modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Meneses. Lisboa: Vega, 1999 p. 25-88.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Rimas**. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida Editora, 1973, p. 162.

CANDIDO, A. **Estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996.

CARLOS, Luís Adriano. Recensão crítica a *O essencial sobre Jorge de Sena*, de Jorge Fazenda Lourenço. **Colóquio/Letras** nº 102, p. 129-130, março 1988. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=102&p=129&o=p>.

Acesso em: 18 de Abril de 2012.

_____. Jorge de Sena: a pirâmide no inverso projecto de construção. In: FAGUNDES, Francisco Cota, ORNELAS, José N. (orgs.). **Jorge de Sena: o homem que sempre foi**. Lisboa: ICALP, 1992. p. 113 -119.

_____. A esplendorosa ressonância de estar vivo: Jorge de Sena 1919-1978-1998. **Colóquio/Letras** nº 147/148, p. 121-131, janeiro 1998. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=147&p=121&o=p>.

Acesso em: 3 de Agosto de 2012.

_____. **Fenomenologia do discurso poético. Ensaio sobre Jorge de Sena**. Porto: Campo das Letras, 1999.

CARVALHO, Jorge Vaz de. *Incipit vita nova*: romance de formação em Dante Alighieri e Jorge de Sena. In: FAGUNDES, Francisco Cota; LOURENÇO, Jorge Fazenda (Orgs.). **Jorge de Sena: novas perspectivas, 30 anos depois**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009, p. 249-261.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. São Paulo: USP, 2010, 158 p. Tese (Pós-Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CAVALCANTI, Carlos. **Conheça os estilos de pintura**. Da pré-história ao realismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CEIA, Carlos. Metatextualidade. **E-Dicionário de termos literários** (2010). Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 7 de março de 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CHIAMPI, Irleamar. Introdução. In: CHIAMPI, Irleamar (Coord). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991, p. 11-18.

COMPAGNON, Antoine. Tradição moderna, traição moderna. In: _____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 9-13.

ELIOT, T. S. As três vozes do poesia. In: _____. **A essência da poesia; estudos & ensaios**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 129-147.

_____. A função da crítica. In: _____. **Ensaaios**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 49-62.

FAGUNDES, Francisco Cota. History and poetry as *Metamorfoses*. **Bulletin of Hispanic Studies**, LIX, 2, Liverpool, 1982, p. 129-142.

_____. Poetry as metamorphosis. In: _____. **A poet's way with music: humanism in Jorge de Sena's poetry**. Providence: Gávea Brow Publications, 1988, p. 87-126.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. O psicológico e o social na Ficção da "Presença". **Colóquio/Letras** n.º 70, p. 23-30, novembro 1982.

GOTTARDI, Ana Maria. A poesia de Jorge de Sena. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni, FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, JUNQUEIRA, Renata Soares (Orgs.). **Intelectuais portugueses e a cultura brasileira**. São Paulo: Edunesp; Bauru: Edusc, 2002, p. 237-247.

GRIMAL, Pierre. **A concise dictionary of classical mythology**. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário de mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1972.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HATHERLY, Ana. Jorge de Sena – um terceiro modernismo? **Boletim do SEPESP - UFRJ**, v. 6, p. 23 - 34, Rio de Janeiro, set. 1995.

HELLER, Agnes. Terá havido um «ideal renascentista de homem»? In: _____. **O homem do Renascimento**. Lisboa: Presença, 1982, p. 9-27.

HOULIHAN, James. Traduzindo Sena traduzindo Ovídio. Tradução de Maria Filipina

Palma dos reis. In: FAGUNDES, Francisco Cota, ORNELAS, José N.(Org.). **Jorge de Sena: o homem que sempre foi**. Lisboa: ICALP- Ministérios da Educação, 1992, p. 129-137.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 955-984.

JACKSON, Kenneth David. The humanistic imagination: Jorge de Sena's poetry of exile and enlightenment. **Quaderni Portoghesi**, Pisa, n.º 13-14, p. 89-98, 1983.

KEHL, Maria Rita. O desejo de realidade. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p. 363-382.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. Evocação de Jorge de Sena. **Boletim do SEPESP - UFRJ**, v. 6, p. 9-22, Rio de Janeiro, set. 1995.

LEAL, Ana Maria Gottardi. **Jorge de Sena: a modernidade da tradição**. Dissertação (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. **O essencial sobre Jorge de Sena**. Imprensa Nacional - Casa da Moeda: Lisboa, 1987.

_____. **A poesia de Jorge de Sena**. Testemunho, metamorfose, peregrinação. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

_____. O brilho dos sinais. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni, FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, JUNQUEIRA, Renata Soares (Orgs.). **Intelectuais portugueses e a cultura brasileira**. São Paulo: Edunesp; Bauru: Edusc, 2002, p. 223-236.

MARTINHO, Fernando J.B. Breve enquadramento da poesia de Jorge de Sena. **Colóquio/Letras**, n.º 37, p. 5-11, maio 1977. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=37&p=5&o=r>. Acesso em: 10 de Abril de 2012.

_____. Leituras na poesia de Jorge de Sena. **Colóquio/Letras**, n.º 67, p. 14-25, Lisboa, maio 1982. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=67&p=14&o=p>. Acesso em: 10 de Abril de 2012.

MIRANDA, Francisco-Sá-de. **Obras completas**. Lisboa: Sá da Costa, 1942, v. I.

OEHLER, Dolf. Indicações de leitura para o texto da modernidade: Charles Baudelaire. In: _____. **O velho mundo desce aos infernos**. Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 268-290.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Vega, 2006-2008, vol. 1.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro** (Do romantismo a vanguarda). Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. A imagem. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p. 37-50.

PESSANHA, Camilo. **Clepsydra**: poemas de Camilo Pessanha. Estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

ROMAN, Luke; ROMAN, Monica. **Encyclopedia of Greek and Roman Mythology**. Nova Iorque: Facts On File, 2010.

PIRES, Antonio Donizete. A máquina do poema & a máquina do mundo. Primeiro esboço para uma poética. **Revista do GT de Teoria do texto poético/ ANPOLL**. Araraquara/Goiânia, vol. 2, 2005, p. 30-37. Disponível em: <http://www.textopoetico.org/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=18>. Acesso em: 11 de abril de 2010.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1975.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: _____. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974, p. 19-75.

SENA, Jorge de. **O reino da estupidez**. Lisboa: Moraes Editora, 1961.

_____. **Metamorfoses**. Seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena e com posfácio e notas do autor. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1963.

_____. Introdução metodológica. In: _____. **Uma canção de Camões**: interpretação estrutural de uma tripla canção camoniana, precedida de um estudo geral sobre a canção petrarquista peninsular e sobre as canções e as odes de Camões, envolvendo a questão das apócrifas. Lisboa: Portugália, 1966, p. 15-33.

_____. Prefácio. In: _____. **Poesia do século XX** (De Thomas Hardy a C.V. Cattaneo). Antologia, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena. Porto: Editorial Inova, 1976, p. 18-

91.

_____. **Dialécticas teóricas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **Dialécticas aplicadas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. **Sinais de Fogo** (Monte Cativo I). Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **Poesia I**. Lisboa: Edições 70, 1988a.

_____. Prefácio (1960) da 1.^a edição de *Poesia I* (1961). In: _____. **Poesia I**. Lisboa: Edições 70, 1988a.

_____. **Poesia II**. Lisboa: Edições 70, 1988b.

_____. Post-fácio (1963) da 1.^a edição de *Metamorfoses* (1963). In: _____. **Poesia II**. Lisboa: Edições 70, 1988b.

_____. **Poesia III**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. Maquiavel e *O Príncipe*. In: _____. **Maquiavel, Marx e outros estudos**. Lisboa: Cotovia, 1991, p. 19-46.

_____. Antigos e modernos. In: _____. **Amor e outros verbetes**. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 89-114.

_____. O Romantismo. In: _____. **Estudos de literatura portuguesa-I**. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 89-101.

_____. Os Cadernos de Poesia. In: _____. **Estudos de literatura portuguesa-I**. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 261-267.

SIMÕES, João Gaspar. Duas famílias de poetas. In: _____. **Crítica II: poetas contemporâneos**. Lisboa: Delfos, 1961, p. 105-115.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. **Itinerários**, Araraquara, n.º especial, p. 101-118, 2003.

TODOROV, Tzvetan. Como ler? In: _____. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 317-332.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Repensar (em 1976) o Neo-realismo. In: _____. **O Neo-realismo literário português**. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 9-51.

ANEXOS

ANEXO A

METAMORFOSE

Ao/ pé/ dos/ car/dos/ so/bre a a/rei/a/ fi/na A.R.: 10(6,10)
que o/ ven/to a/ pou/co e/ pou/co a/mon/to/a/ra A.R.: 10(6,10)
con/tra/ seu/ cor/po/ (mal/ se/ dis/tin/guia A.R.: 10(6,10)
tal/ co/mo as/ plan/tas/ en/tre a a/rei/a ar/fan/do) A.R.: 10(6,10)
um/ deus/ dor/mi/a. Há/ quan/to/ tem/po? Há/ quan/to? A.R.: 10(4,8,10)
E um/ deus/ ou/ deu/sa?/ Quan/tos/ sóis/ e/ chu/vas, A.R.: 10(4,8,10)
quan/tos/ lua/res/ nas/ á/guas/ ou/ nas/ nu/vens, A.R.: 10(6,10)
tis/na/do ha/vi/am/ e/ssa/ pele/ tão/ li/sa A.R.: 10(4,8,10)
em/ que a/ pe/nu/gem/ ti/nha a/rei/a es/par/sa? A.R.: 10(6,10)
Ne/gros/ ca/be/los/ se es/pa/lha/vam/ on/de A.R.: 10(4,8,10)
nos/ bra/ços/ re/cru/za/dos/ se es/con/di/a o/ ros/to A.R.: 12(6,12)
E os/ o/lhos?/ A/ber/tos/ ou/ fe/cha/dos?/ Ver/des/ ou/ cas/ta/nhos A.R.: 15(5,9,11,15)
no/ bre/ve es/pa/ço em/ que o/ seu/ ba/fo ar/dia? A.R.: 10(4,8,10)
Mas/ res/pi/ra/va? Ou/ só/ uma/ luz/ di/fu/sa A.R.: 10(4,8,10)
se/ de/mo/ra/va/ no/ seu/ dor/so on/dean/te A.R.: 10(4,8,10)
que/ de/ tão/ nu e/ an/ti/go/ se/ ves/tia A.R.: 10(6,10)
da/ con/fi/a/da au/sên/cia em/ que/ dor/mia? A.R.: 10(6,10)
Mas/ dor/mi/ri/a? As/ per/nas/ es/ten/di/das, A.R.: 10(6,10)
com um/ pé/ so/bre o ou/tro/ pé/ e os/ cal/ca/nha/res A.R.: 10(6,10)
um/ pou/co/ so/er/gui/dos/ na/ lem/bran/ça/de a/sas: A.R.: 12(6,12)
as/ ná/de/gas/ sua/ves,/ as/ espá/duas/ cur/vas A.R.: 10(5,8,10)
e/ na/ tão/ le/ve/ som/bra/ das/ a/xi/las A.R.: 10(6,10)
a/di/vi/nha/dos/ pê/los.../ Deus/ ou/ deu/sa? A.R.: 10(6,10)
Há/ quan/to/ tem/po a/li/ dor/mi/a? Há/ quan/to? A.R.: 10(4,8,10)
Ou/ não/ dor/mi/a? Ou/ não/ es/ta/ria a/li? A.R.: 10(6,10)
Ao/ pé/ dos/ car/dos,/ jun/to à/ so/li/dão A.R.: 10(6,10)
que/ qua/se/ lhe/ to/ca/va/ do a/re/al/ i/men/so, A.R.: 12(6,12)
do i/men/so/ mun/do, e as/ á/guas/ su/ssu/rran/do — A.R.: 10(6,10)
— ou/ não/ es/ta/ria a/li?... /E um/ deus/ ou/ deu/sa? A.R.: 10(6,10)
I/ma/gem,/ só/ lem/bran/ça, as/pi/ra/ção? A.R.: 10(6,10)
De/ per/to ou/ lon/ge/ não/ se/ dis/tin/guia. A.R.: 10(6,10)

ANEXO B

CÉFALO E PRÓCRIS

Do/ deus/ da/ li/ra e/ dos/ la/drões,/ do/ psi/co/pom/pos, A.R.: 12(4,8,12)
se/nhor/ do/ ca/du/ceu;/ e/ da/ do or/va/lho/ deu/sa, A.R.: 12(6,12)
és,/ Cé/fa/lo,/ o/ fi/lho./ E/ ne/to de A.R.: 9(2,[6],9)
Zeus/ e/ de/ Cé/cro/ps;/ e/ Cro/nos/ é/ com/ Rea, A.R.: 12(4,8,12)
a/ mãe/ dos/ Deu/ses,/ teu a/vô/ tam/bém. A.R.: 9(4,7,9)
De E/rec/teus/ de A/te/nas,/ Pró/cris,/ és A.R.: 9(3,7,9)
u/ma/ das/ fi/lhas,/ ne/ta/ pois/ de/ Gea A.R.: 10(6,10)
que/ mãe/ de/ Cro/nos/ fez/ U/ra/no, o/ céu, A.R.: 10(4,8,10)

o/ so/bran/cei/ro/ Céu/ ao/ Caos/ o/ri/gi/nário, A.R.: 12(6,12)
de/ que e/mer/giu/ o A/mor,/ e/sse E/ros/ que/ tal/vez A.R.: 12(6,12)
fo/sse/ do/ psi/co/pom/pos/ e/ da/ deu/sa A.R.: 10(6,10)
(das/ á/guas/ as/cen/di/da/ fe/cun/da/das A.R.: 10(6,10)
pe/lo/ cas/tra/do/ se/xo/ que a/ seu/ pai A.R.: 10(6,10)
Cro/nos/ cor/tou/) um/ fi/lho, e/ meio/-ir/mão A.R.: 10(6,10)
do/ Cé/fa/lo/ que a/mas/te e/ que/ te/ des/po/sou A.R.: 12(6,12)
e/ que,/ por/ teu/ ci/ú/me,/ te/ ma/tou. A.R.:10(6,10)

Ci/ú/me a/pe/nas?! Não./ Se/ trans/for/ma/do A.R.: 10(6,10)
pe/la al/vo/ra/da/ que o/ rap/ta/ra ele/ vol/ta, A.R.: 10(4,8,10)
e/ Pró/cris/ lhe é/ in/fiel/ con/si/go/ mes/mo; A.R.: 10(6,10)
se, ao/ re/ve/lar-/se o es/po/so, e/la/ lhe/ fo/ge A.R.: 10(6,10)
pa/ra/ ga/nhar/ de Ar/té/mis/ a in/fa/lí/vel/ lan/ça A.R.: 12(6,12)
e o/ cão/ ve/loz/ qual/ ven/to,/ que/ da/rá A.R.: 10(6,10)
am/bos/ a/ Cé/fa/lo/ que a/ não/ co/nhe/ce, A.R.: 10(4,8,10)
quan/do/ de/ no/vo/ se en/con/tra/rem/ e A.R.: 10(4,8,10)
for/ e/la a/ que/ não/ é/ re/co/nhe/ci/da; A.R.: 10(6,10)
se e/la/ se es/con/de/ sus/pei/to/sa/ da A.R.: 10(4,8,10)
bri/sa/ que o en/vol/ve e à/ flor/ da/ pe/le o/ bei/ja; A.R.: 10(6,10)
se um/ bre/ve/ ru/í/do a/ de/nun/cia e/ faz A.R.: 10(5,8,10)
que a/ lan/ça em/ mão/ de/ Cé/fa/lo a/ tres/pa/sse, A.R.: 10(6,10)
en/quan/to o/ cão/ con/tem/pla os/ se/mi-/deu/ses A.R.: 10(6,10)
que,/ co/mo os/ deu/ses,/ mo/rrem/ uns/ dos/ ou/tros; A.R.: 10(6,10)
se a/ prai/a i/men/sa é/ de a/ni/mais/ pi/sa/da A.R.: 10(4,8,10)
que es/tra/nhos/ sob/ o/ céu/ vi/vem/ se/gu/ros; A.R.: 10(6,10)
se o es/po/so é/ qua/se um/ sá/ti/ro/ que/ cho/ra A.R.: 10(6,10)
a/ nin/fa/ mor/ta/ que/ não/ fô/ra/ Pró/cris; A.R.: 10(4,8,10)
se a/ ni/ti/dez/ dos/ tra/ços/ se/ pro/lon/ga A.R.: 10(6,10)
na/ som/bra/ lu/mi/no/sa em/ que/ per/sis/te in/faus/ta A.R.: 12(6,12)
a/ ge/ra/ção/ dos/ deu/ses:/ se/ de en/ga/nos, A.R.: 10(6,10)
de/ mu/ta/ções,/ de in/ces/tos,/ e/ de/ cri/mes, A.R.: 10(6,10)
é/ fei/ta a/ li/ber/da/de/ de/ nas/cer-/se hu/ma/no, A.R.: 12(6,12)
«nem/ do/ céu,/ nem/ da/ te/rra,/ nem/ mor/tal A.R.: 10(6,10)
nem/ i/mor/tal,/ mas/ li/vre e al/ti/vo ar/tis/ta A.R.: 10(6,10)
que o/ pró/prio/ ser/ es/cul/pe e/ que o/ mo/de/la A.R.: 10(6,10)
na/ for/ma/ pre/fe/ri/da» — o/ can/to e a/ mor/te, A.R.: 10(6,10)
o/ rou/bo e a/ dá/di/va,/ e o/ do/ce or/va/lho A.R.: 10(4,8,10)
nas/ fo/lhas/ ma/tu/ti/nas,/ co/mo a es/pu/ma A.R.: 10(6,10)
que às/ prai/as/ vem/ qual/ sé/men/ de/ Cro/nos, A.R.: 9(2,6,9)
cin/zel/ e a/ pe/dra/ são,/ ges/to e/ mo/de/lo, A.R.: 10(6,10)
e/sse/ mo/de/lo ig/no/to, entre o/ de/vir/ e as/ coi/sas, A.R.: 12(6,12)
e/ que/ se/ per/de,/ li/vre,/ quan/do/ Pró/cris/ mo/rre, A.R.: 12(6,12)
e/ se/ de/mo/ra, al/ti/vo,/ quan/do a/ ma/ta/ Cé/fa/lo. A.R.: 12(6,12)

ANEXO C

VARIAÇÃO PRIMEIRA

Ao/ sol/ ar/den/te, ao/ mar/ a/zul,/ ao/ ven/to que A.R.: 10(4,8,10)
lhe/ faz/ vi/brar/ a/ pe/le, os/ deu/ses/ dão-/se A.R.: 10(6,10)
nu/ma/ nu/dez/ to/tal/ de a/gres/te/ ju/ven/tu/de A.R.: 12(6,12)
que im/pu/di/ca/ se e/xi/be e/ se/ de/se/ja, A.R.: 10(6,10)
se a/ca/so o/lhos/ hu/ma/nos/ os/ es/pi/am. A.R.: 10(6,10)

Pro/mís/cuos/ tom/bam/ num/ tro/pel/ de/ cor/pos, A.R.: 10(4,8,10)
de/ per/nas,/ bra/ços,/ bo/cas/ e/ ca/be/los A.R.: 10(6,10)
an/cas/ e/ mãos,/ de/ línguas/ e/ ge/mi/dos, A.R.: 10(6,10)
ui/vos/ de es/pas/mos,/ sei/os/ e/ tre/mu/ras, A.R.: 10(6,10)
e/ se/xo é/ tu/do o/ que/ se en/tre/ga e/ tu/do A.R.: 10(4,8,10)
o/ que/ num/ rit/mo/ se/gu/ro/ a/rran/ca A.R.: 10(4,7,10)
sa/cões/ em/ que/ se a/jus/ta/ mais/ ao/ fun/do A.R.: 10(6,10)
e/ túr/gi/do/ se es/co/a e/ re/co/me/ça. A.R.: 10(6,10)
Tor/cem-/se os/ cor/pos,/ ar/fam/ e a/gi/tam-se, A.R.: 10(6,10)
so/er/guem-/se e /ar/quei/am-/se e/ des/ca/em, A.R.: 10(6,10)
e/ pou/co a/ pou/co/ vão/ fi/can/do/ plá/cidos A.R.: 10(6,10)
e/ co/mo/ que/ dor/min/do/ na/ di/fu/sa, A.R.: 10(6,10)
a/nó/ni/ma e/ di/vi/na/ con/fu/são/ fi/nal. A.R.: 12(6,12)

De/ sú/bi/to,/ le/van/tam-/se/ al/tí/ssimos A.R.: 10(6,10)
ao/ pé/ dos/ cor/pos/ que ain/da/ ja/zem/ trê/mulos. A.R.: 10(6,10)
Mais/ ou/tros/ se/ le/van/tam,/ se/ re/cor/tam A.R.: 10(6,10)
na/ luz/ que i/ri/sa a/ ne/gri/dão/ dos/ se/xos. A.R.: 10(4,8,10)
As/ gar/ga/lha/das/ ti/nem/ pe/la/ prai/a/ cla/ra A.R.: 12(6,12)
num/ cas/ca/lhar/ se/re/no/ da/ re/ssa/ca A.R.: 10(6,10)
lam/ben/do a a/rei/a/ que,/ tra/zi/da,/ fi/ca A.R.: 10(4,8,10)
co/mo/ sus/pen/sa/ no/ li/miar/ do/ ven/to. A.R.: 10(4,8,10)

Ao/ mar/ a/co/rrem/ que es/pa/da/nam/ bre/ves, A.R.: 10(4,8,10)
en/quan/to um/ só/ dos/ deu/ses/ se/ de/mo/ra A.R.: 10(6,10)
à/ bei/ra/ de á/gua e/ se es/pre/gui/ça er/guen/do A.R.: 10(4,8,10)
ao/ al/to os/ bra/ços/ num/ cur/var/ das/ an/cas A.R.: 10(4,8,10)
so/bre as/ re/te/sas/ per/nas/ que es/prai/a/da A.R.: 10(6,10)
a es/pu/ma/ mo/lha/ pe/los/ tor/no/ze/los. A.R.: 10(4,[8],10)
Num/ gri/to a/ti/ra-/se e/ mer/gu/lha e/ se/gue A.R.: 10(4,8,10)
os/ ou/tros/ que/ são/ pon/tos/ na/ dis/tân/cia, A.R.: 10(6,10)
ou/ som/bras/ só/ de/ pe/que/ni/nas/ va/gas A.R.: 10(4,8,10)
que/bran/do-/se,/ e ao/ lon/ge,/ con/tra a/ luz. A.R.: 10(6,10)

Sil/vos/ li/gei/ros,/ lé/pi/dos,/ i/rô/nicos A.R.: 10(6,10)
a/li/sam/ pe/la/ prai/a o/ que/ fi/cou/ dos/ cor/pos A.R.: 12(6,12)
— a/rei/a/ re/me/xi/da,/ va/gos/ mol/des A.R.: 10(6,10)
De/ an/cas/ e/ tor/sos,/ cal/ca/nha/res/ e/ nu/cas, A.R.: 12(5,12)
e a/té/ go/tas/ dis/per/sas/ de/ ver/ti/do a/mor. A.R.: 12(6,12)

Pro/mís/cuo o a/mor/ dos/ deu/ses,/ se os/ es/pi/am, A.R.: 10(6,10)
o/lha/res hu/ma/nos,/ se/qui/o/sos,/ tur/vos, A.R.: 10(4,8,10)
e/ di/ssi/pa/do,/ vi/o/len/to, a/brup/to. A.R.: 10(4,8,10)

A/pe/nas/ o/ ti/nir/ das/ gar/ga/lha/das A.R.: 10(6,10)
sub/sis/te a/in/da, e/ na/ me/mória o/ vul/to A.R.: 10(4,8,10)
do/ deus/ que/ se es/pre/gui/ça à/ bei/ra/ da á/gua. A.R.: 10(6,10)

ANEXO D

VARIAÇÃO SEGUNDA

Ca/riá/ti/de/ re/ten/sa/ que o/ teu/ cor/po/ é AR.: 12(6,12)
na ex/pec/ta/ti/va an/sio/sa/ do/ pra/zer/ lem/bra/do, AR.: 12(6,12)
sus/ten/tas/ so/bre os/ om/bros/ des/me/di/dos, AR.: 10(6,10)
e/ nas/ a/ber/tas/ mãos,/ o/ voo/ a/flan/te AR.: 10(6,10)
que/ te/ ro/dei/a a/ pel'/ sal/ga/da e/ fi/na AR.: 10(6,10)
sob/ que,/ a/ten/ta, a/ car/ne/ ró/sea e es/pe/ssa AR.: 10(6,10)
pal/pi/ta em/ san/gue/ con/cen/tra/do e/ du/ro. AR.: 10(4,8,10)
Nos/ pés/ pou/sa/da e/ so/bre os/ om/bros/ tu/do AR.: 10(4,8,10)
o/ que in/vi/sí/vel/ te/ce o/ tré/mu/lo/ dos/ de/dos, AR.: 12(6,12)
sus/ten/tas/ an/cas,/ per/nas,/ sei/os,/ pê/los, AR.: 10(6,10)
e o/lhar/ per/di/do, e/ bra/ços/ e/ ca/be/los. AR.: 10(6,10)

On/du/lam-/te os/ de/se/jos,/ ca/ri/á/ti/de! AR.: 10(6,10)
A/ssim/ de/ pé,/ nas/ per/nas/ a/fas/ta/das, AR.: 10(6,10)
na/ cur/va a/la/da/ que,/ do/ quei/xo ao/ ven/tre, AR.: 10(4,8,10)
a/lon/ga o/ mun/do/ que em/ teus/ de/dos/ vai, AR.: 10(4,8,10)
co/mo/ re/don/das/ ná/de/gas/ tran/qui/las AR.: 10(6,10)
de/ céu/ a/zul,/ pou/sar/ pe/lo ho/ri/zon/te AR.: 10(6,10)
de a/do/les/cen/tes/ an/cas,/ tu/ sus/ten/tas AR.: 10(6,10)
o/ gi/ro/ dos/ pla/ne/tas;/ e,/ nos/ ei/xos AR.: 10(6,10)
do/ se/xo/ e/ do/ tor/so, a/ geo/me/tria AR.: 10(6,10)
ins/cre/ve o/ ges/to/ com/ que as/ an/cas/ ro/dam AR.: 10(4,8,10)
so/bre/ si/ mes/mas,/ pen/du/la/res,/ con/ti/das AR.: 11(4,8,11)
en/tre/ co/lu/nas/ que/ co/lu/na/ tor/nam AR.: 10(4,8,10)
a hu/me/de/ci/da es/tá/tua/ que/ tu/ és. AR.: 10(6,10)
O/lhar/ va/zio,/ ó/ tem/plo/ de/mo/li/do, AR.: 10(6,10)
ó/ tec/to a/ber/to, ó/ tre/va es/quar/te/ja/da, AR.: 10(6,10)
ó/ for/ma/ va/ri/á/vel/ e/ per/fei/ta AR.: 10(6,10)
do/ que há/ e/ que/ não/ há!/ ó/ ca/ri/á/ti/de! AR.: 10(6,10)
Pi/lar/ do/ mun/do!/ Co/mo é/ sua/ve o/ bra/ço AR.: 10(4,8,10)
des/cen/do/ dos/ teus/ om/bros!/ Co/mo é/ frá/gil AR.: 10(6,10)
a/ fir/me/ de/ci/são/ que/ pou/sa em/ ti, AR.: 10(6,10)
dos/ om/bros/ à/ cin/tu/ra,/ da/ cin/tu/ra às/ per/nas, AR.: 12(6,12)
e/ das/ per/nas/ a/ber/tas/ ao es/pal/ma/do/ pé AR.: 12(6,12)
que a/ssen/tas/ de/li/ca/do/ so/bre o/ tem/po AR.: 10(6,10)
es/coan/do-/se/ por/ sal/tos/ do/ de/se/jo, AR.: 10(6,10)
que/ te/ con/tra/em,/ lam/bem,/ e/ des/li/zam AR.: 10(6,10)

pa/ra o/ chã/ das/ cou/sas,/ pa/ra o/ pó/ que o/ ven/to AR.: 11(3,5,9,11)
le/van/ta em/ nu/vens/ à/ tua/ vol/ta./ Quan/do... AR.: 10(4,8,10)
Quan/do a/ca/bar,/ quan/do/ vol/tar/ teu/ san/gue, AR.: 10(4,8,10)
Quan/do/ na/ noi/te e/ja/cu/la/res o/ bri/lho AR.: 10(4,8,10)
dos/ as/tros/ co/ro/an/do os/ teus/ ca/be/los, AR.: 10(6,10)
quan/do,/ ca/riá/ti/de, os/ teus/ sei/os/ fo/rem AR.: 10(4,8,10)
a/ fon/te/ de/ que/ ma/na/ ver/ti/cal AR.: 10(6,10)
e/sse u/ni/ver/so/ que/ fi/ni/to/ rói AR.: 10(4,8,10)
a/ fím/bria au/sen/te ao/ na/da i/li/mi/ta/do, AR.: 10(6,10)
sus/ten/tas,/ am/pla e/ di/mi/nu/ta/ já, AR.: 10(4,8,10)
na/ cur/va/ dos/ teus/ lá/bios,/ na/ sa/li/va AR.: 10(6,10)
que en/tre e/les/ pe/tri/fi/ca as/ lín/guas/ ten/sas, AR.: 10(6,10)
sus/ten/tas/ tu/do/ nos/ teus/ den/tes/ bran/cos: AR.: 10(4,8,10)
o/ re/tor/nar/ do/ tem/po, o/ re/pe/lir/ do/ ges/to AR.: 12(6,12)
que, a/flan/te e a/lhei/o,/ te/ per/co/rre/ to/da, AR.: 10(4,8,10)
se/nho/ra/ do/ des/ti/no,/ vi/da/ con/ge/la/da, AR.: 12(6,12)
que um/ to/que/ li/que/faz,/ sal/ga/da e/ fi/na, AR.: 10(6,10)
em/ san/gue es/pe/sso e/ ne/gro, em /mãos/ a/ber/tas, AR.: 10(4,8,10)
em/ de/dos/ a/fi/la/dos/ per/cu/tin/do o es/pa/ço. AR.: 12(6,12)