

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Lucas Mendes Ferreira

Registros de uma correspondência: as relações luso-brasileiras e a poética das metamorfoses em Jorge de Sena e Murilo Mendes

Juiz de Fora

2018

Lucas Mendes Ferreira

Registros de uma correspondência: as relações luso-brasileiras e a poética das metamorfoses em Jorge de Sena e Murilo Mendes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira - Orientadora

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mendes Ferreira, Lucas.

Registros de uma correspondência: as relações luso-brasileiras e a poética das metamorfoses em Jorge de Sena e Murilo Mendes / Lucas Mendes Ferreira. -- 2018.

165 p.

Orientadora: Maria Luiza Scher Pereira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Medicina. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Correspondência. 2. Metamorfoses. 3. Relações luso-brasileiras. 4. Murilo Mendes. 5. Jorge de Sena. I. Scher Pereira, Maria Luiza, orient. II. Título.

Lucas Mendes Ferreira

Registros de uma correspondência: as relações luso-brasileiras e a poética das metamorfoses em Jorge de Sena e Murilo Mendes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em 14/09/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Scher Pereira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Soares da Cruz
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Gilda da Conceição Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Ida Santos Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dr^ª. Laura Barbosa Campos (Suplente externo)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Suely da Fonseca Quintana (Suplente externo)
Universidade Federal de São João Del Rey

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (Suplente interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dr^ª. Terezinha Maria Scher Pereira (Suplente interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Ao Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, por ter ampliado o acesso à Educação Superior e ao Ensino Básico, Técnico e Tecnológico.

AGRADECIMENTOS

À professora Terezinha Maria Scher Pereira, quem primeiro me instigou a ler a poesia de Murilo Mendes.

À professora Maria Luiza Scher Pereira, pela amizade e paciência e por ter, gentilmente, aceitado orientar-me quando este trabalho ameaçou naufragar.

À minha mãe, pelo exemplo, pelo amor e por ter-me ensinado a escrever as primeiras palavras e sentenças.

À professora Helena Maria Rodrigues Gonçalves, por ter me apresentado, desde cedo, a poesia em todas as suas dimensões.

Aos professores Ida Maria Santos Ferreira Alves e Sérgio Alcides Pereira do Amaral, pelas generosas contribuições para o trabalho durante a banca de qualificação.

À Isabel de Sena e ao Rui Moreira Leite, por terem-se empenhado em encontrar as cartas “perdidas” de Jorge de Sena a Murilo Mendes.

Aos meus amigos do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – Campus Arinos, Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais – Campus Juiz de Fora e do Colégio de Aplicação João XXIII (UFJF).

RESUMO

Jorge de Sena e Murilo Mendes, ao longo dos exercícios de suas obras literárias e críticas, muito marcadas por outras artes, mantiveram uma interlocução de diferenças claras, em que incorporaram certos procedimentos e exploraram temas confluentes, oferecendo possibilidades instigantes nas relações comparatistas luso-brasileiras. Nesse aspecto, o presente trabalho se propõe a percorrer alguns caminhos para a abordagem crítica dos dois autores. Inicialmente, apresenta-se uma análise da correspondência inédita que estes mantiveram entre 1961 a 1975. Tal interlocução é composta por 13 cartas que foram escritas de Murilo para Jorge de Sena; 1 de Murilo para Mécia de Sena; 2 de Maria da Saudade Cortesão Mendes para o casal Sena; 8 de Jorge de Sena para Murilo e 1 para Maria da Saudade. As 25 missivas são analisadas pelo viés afetivo e pelo panorama político e literário vivido pelos dois poetas. Decorrente do estudo da correspondência, na configuração de um eixo associativo luso-brasileiro, procede-se a uma análise de artigos dos *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira* (1988) e poemas de *Pedra Filosofal* (1950) em Jorge de Sena; e a uma análise de poemas de *História do Brasil* (1932) e *Bumba-meu-Poeta* (1933) e da prosa de *Janelas Verdes* (1970). A partir dessas leituras, propõe-se, finalmente, uma discussão do conceito de metamorfoses nos poemas de *As Metamorfoses* (1944), de Murilo Mendes, e *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena. Logo, o viés metamórfico das artes é o ponto chave desse encontro, desde sua influência com a obra *Metamorfoses*, de Ovídio, até os ideais transformativos das vanguardas do século XX, estabelecendo-se como um parâmetro literário para as poéticas de ambos. A análise esparsa de outras obras de poesia e prosa dos autores insere-se no projeto conceitual de metamorfoses na literatura. Ademais, os poetas travaram contatos com importantes escritores e artistas, das mais diversas áreas de conhecimento, nos países pelos quais peregrinaram como palestrantes e professores, reforçando a ideia de uma poética da cultura e da experiência, através das transformações no contato com o outro e, também, com outras paisagens. Assim, a referência das metamorfoses configura especificidades temáticas e do próprio estilo de escrita em relação à poesia luso-brasileira e cosmopolita do século XX, em que Murilo Mendes e Jorge de Sena apresentam com tratamentos diversos os mesmos temas críticos e poéticos.

Palavras-chave: Correspondência; Metamorfoses; Relações Luso-Brasileiras; Murilo Mendes; Jorge de Sena

ABSTRACT

Jorge de Sena and Murilo Mendes, throughout the exercises of their literary and critical works, very marked by other arts, maintained an interlocution of clear differences, in which they incorporated certain procedures and explored confluent themes, elucidating instigative possibilities in the Portuguese-Brazilian comparative relations. In this aspect, the present thesis proposes an analysis of the unprecedented correspondence between the two writers. Such interlocution is composed of 13 letters that were written from Murilo to Jorge de Sena; 1 from Murilo to Mécia de Sena; 2 by Maria da Saudade Cortesão Mendes for the couple Sena; 8 from Jorge de Sena to Murilo and 1 to Maria da Saudade. The 25 missives are analyzed through the lens of affective bias, and by the political and literary panorama presented by the two authors. In the configuration of a Portuguese-Brazilian associative axis, the articles from the *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira* (1988) and poems by *Pedra Filosofal* (1950) written by Jorge de Sena are analyzed; while in Murilo Mendes is made an analysis of poems of *História do Brasil* (1932) and *Bumba-meu-Poeta* (1933), and the prose of *Janelas Verdes* (1970). In a second moment, an study of the concept of metamorphoses is made from the poems of Murilo Mendes *As Metamorfoses* (1944), and *Metamorfoses* (1963) by Jorge de Sena. The subject of metamorphoses is the key theme of this encounter, from its influence, with Ovid's *Metamorphoses*, to the transformational ideals of the avant-garde of the twentieth century, establishing itself as a literary parameter for the poetics of both. The sparse analysis of other works of poetry and prose of the authors is inserted in the conceptual project of metamorphoses in literature. In addition, the poets made contact with important writers and artists from different areas in the countries where they pilgrimed as speakers and teachers, reinforcing the idea of poetics of culture and experience, through the transformations in contact with the others and different landscapes. Thus, the reference of the metamorphoses configures the thematic specificities and the style of writing of the two poets in relation to the luso-Brazilian and cosmopolitan poetry of the twentieth century, in which both present the same critical and poetic themes with different treatments throughout their works.

Keywords: Correspondence; Metamorphoses; Luso-Brazilian Relations; Murilo Mendes; Jorge de Sena

RESUMEN

Jorge de Sena y Murilo Mendes, a lo largo de los ejercicios de sus obras literarias y críticas, muy marcadas por otras artes, mantuvieron una interlocución de diferencias claras, en que incorporaron ciertos procedimientos y exploraron temas confluentes, ofreciendo posibilidades instigadoras en las relaciones comparatistas luso-brasileñas. En este aspecto, el presente trabajo propone recorrer algunos caminos para el abordaje de los dos autores. Inicialmente, presenta un análisis de la correspondencia inédita entre los dos escritores. Tal interlocución está compuesta por 13 cartas que fueron escritas de Murilo para Jorge de Sena; 1 de Murilo a Mécia de Sena; 2 de Maria da Saudade Cortesão Mendes para la pareja de Sena; 8 de Jorge de Sena para Murilo y 1 para Maria da Saudade. Las 25 misivas son analizadas por el sesgo afectivo y por el panorama político y literario presentado por los dos autores. En el marco de la correspondencia, en la configuración de un eje asociativo luso-brasileño, se procede a un análisis de artículos de los *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira* (1988) y poemas de *Pedra Filosofal* (1950) de Jorge de Sena; y un análisis de poemas de *História de Brasil* (1932) y *Bumba-meu-Poeta* (1933) y de la prosa de *Janelas Verdes* (1970). A partir de esas lecturas, se propone, finalmente, una discusión del concepto de metamorfosis en los poemas de *As Metamorfoses* (1944), de Murilo Mendes, y *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena. Por lo tanto, el tema de la metamorfosis es el punto clave de ese encuentro, desde su influencia con la obra *Metamorfoses*, de Ovidio, hasta los ideales transformativos de las vanguardias del siglo XX, estableciéndose como un parámetro literario para las poéticas de ambos. El análisis esparce de otras obras de poesía y prosa de los autores se inserta en el proyecto conceptual de metamorfosis en la literatura. Además, los poetas trabaron contactos con importantes escritores y artistas de las más diversas áreas, por los países por los que peregrinaron como ponentes y profesores, reforzando la idea de una poética de la cultura y de la experiencia, a través de las transformaciones en el contacto con el otro y también con otros paisajes. Así, la referencia de las metamorfosis configura especificidades temáticas y del propio estilo de escritura en relación a la poesía luso-brasileña y cosmopolita del siglo XX, en que ambos presentan con tratamientos diversos los mismos temas críticos y poéticos.

Palabras claves: Correspondencia; metamorfosis; Relaciones Luso-Brasileñas; Murilo Mendes; Jorge de Sena

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 TROCA EPISTOLAR ENTRE JORGE DE SENA E MURILO MENDES.....	21
1.1 DE JORGE DE SENA PARA MARIA DA SAUDADE CORTESÃO: ELEGIA, CRÍTICA E DIALÉTICA.....	23
1.2 DE MURILO PARA SENA.....	29
1.3 DE SENA PARA MURILO	35
2 AS RELAÇÕES LUSO-BRASILEIRAS REVISTAS NAS OBRAS DE JORGE DE SENA E MURILO MENDES.....	42
2.1 MURILO MENDES E OS ITINERÁRIOS DA HISTÓRIA ENTRE BRASIL E PORTUGAL	44
3 JORGE DE SENA E OS ESTUDOS DE CULTURA E LITERATURA BRASILEIRA	62
3 METAMORFOSE E CAOS: ENTRE A CARICATURA E O ESSENCIALISMO	81
3.1 UM BESTIÁRIO POÉTICO.....	90
3.2 DO FEMININO AO ANDRÓGENO	115
3.3 METAMORFOSES DO POETA.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS	156
ANEXOS	166

INTRODUÇÃO

O filme *The Shape of Water (A Forma da Água)*¹, baseado na obra homônima do escritor americano Daniel Kraus, trata das relações de metamorfoses entre corpos e cenários divergentes. Na narrativa fílmica, à medida que um ser mutante vai interferindo na vida dos personagens-tipo – uma faxineira negra, uma empregada muda de sobrenome hispânico, um artista *gay* na terceira idade e um capitão religioso e fundamentalista do exército americano nos anos 1960 –, eles vão perdendo seus caracteres estereótipos e revelando suas subjetividades.

O espectador mais conservador, no pior sentido, e o mais liberal, talvez também no pior sentido, acompanharam a história com o mesmo entusiasmo e convicção, todavia sem perceber todas as nuances e intertextualidades do roteiro, torcendo por um ser metamórfico, que congrega em sua essência uma associação entre deuses mitológicos e seres humanos. O ideal de metamorfoses ensejado como uma constante na natureza, nas ações políticas, nas criações estéticas e na vida humana, reverbera no clássico e na contemporaneidade, de maneira que filmes como *A Forma da Água* retroagem ao livro *Metamorfoses*², de Ovídio (43 a. C. – 18 d. C.). Afinal, como os seres mitológicos ovidianos, o protagonista do longa-metragem, apesar de ser uma criatura vinda das florestas tropicais sul-americanas e fisicamente semelhante a um vilão monstruoso da Marvel, é uma personagem poética, entre tantos motivos, pela capacidade de amar, de ser violenta, de escolher sua música preferida e de ser contraditória. Assim, o ser fantástico do filme é uma alegoria da diferença, quer seja pelo tipo físico, quer seja por um certo modo de vida, quer seja pelas aberrações que fogem ao padrão do que é aceitável e do que supostamente deveria ser o homem. Como os próprios deuses das metamorfoses, essa criatura é capaz de curar feridas e gerar felicidade. Desse modo, considerando-se as metamorfoses clássicas, tudo se transforma, a todo momento, em improváveis formas e situações, partindo de uma essência primordial, que é germén constante e imutável em todos os devires da humanidade.

Cabe, portanto, estabelecer uma ponte histórica entre o autor latino e Guillermo del Toro: se, por um lado, aquele, num período de crise, conseguiu, por meio da poesia, conciliar

¹ Em 2018, o filme *The Shape of Water*, escrito e dirigido pelo mexicano Guillermo Del Toro foi vencedor do Leão de Ouro, em Veneza, e do Oscar, alcançando sucesso de público e crítica.

² Composta por 15 livros com cerca de 250 narrativas de 12 mil versos em hexâmetro dactílico, a estrutura dessa narrativa segue a forma típica das poesias épicas, como *Eneida*, de Virgílio, e *Odisseia*, de Homero. Para esta pesquisa, foi utilizada a tradução para a língua portuguesa feita pelo professor Paulo Farmhouse Alberto, da Faculdade de Letras de Lisboa, publicada pela Livros Cotovia, com edição em 2007, por ser a mais recente e por contemplar todos os episódios integralmente.

uma questão política da antiguidade clássica – unir o ideário grego ao romano, sanando algumas rugas e homenageando o legado democrático de Júlio César –, por outro lado, este desfaz, por meio da narrativa fílmica, a suposta dicotomia que marcou a extinta Guerra Fria. Com sua mensagem de aceitação da fluidez humana em todos os seus aspectos, a atemporalidade do filme reside no seu poder de conciliar as crises e de legitimar as diversidades humanas.

Considerando-se esse introito, ressalta-se que a presente pesquisa busca estudar os conceitos de metamorfose nas obras poéticas de Murilo Mendes (1901-1975) e Jorge de Sena (1919-1978). Em se tratando de poetas representativos da literatura brasileira e da portuguesa, respectivamente, a relação entre ambos envolve questões políticas e históricas que apontam para as especificidades das transformações artísticas fundadoras do imaginário luso-brasileiro nas vanguardas do século XX. Esse intercâmbio configura uma rede diversa e complexa de variados textos, gerados a partir de propostas estéticas diferentes, que contribuem para o enriquecimento de novas obras literárias. A partir do momento em que cada país lusófono tem sua literatura legitimada e, de certa forma, sistematizada em políticas literárias nacionalistas, – após o Romantismo no Brasil e os movimentos de independência dos países africanos de língua portuguesa –, a literatura de Portugal, sob o viés comparativo, entre a produção da antiga metrópole e suas colônias, ganha novos contornos interpretativos que reconfiguram a própria matriz tradicional.

No contexto do entre-guerras e em seus desdobramentos, desde os anos 1950, apresenta-se, usando-se um termo do crítico de arte Paul Wood, um “modernismo em disputa”³. O constante ideal de vanguarda na crítica de arte, mesmo com a superação de alguns movimentos surgidos no início do século XX, evidencia um tempo mítico na fusão do contemporâneo com a história, em que os deslocamentos políticos, por razão partidária ou cultural, dão oportunidade de se produzir uma poética operativa e transformadora. Essa produção, que culmina com a Segunda Grande Guerra, sob muitos aspectos, é revisada com o seu fim e com o advento da Guerra Fria. Os sentimentos de melancolia e silêncio perante as injustiças são entremeados por uma euforia redentora própria do mundo das artes vanguardistas. Os apontamentos éticos, políticos e estéticos podem ser percebidos pela interrelação literária dos países colonizados e subalternos, que retroagem sobre a referencialidade dos clássicos da já abalada tradição eurocêntrica.

³ WOOD, Paul et alli. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Trad. Tomás Rosa Buena.

No cenário geo-político lusófono, o encontro de escritores exilados gera efeitos sob o signo da amizade intelectual, evitando um possível isolacionismo literário, como se pode perceber nos projetos poéticos do escritor juiz-forano Murilo Mendes e do lisboeta Jorge de Sena. A interlocução desses dois autores de língua portuguesa, em seus deslocamentos múltiplos, traça, por vezes, suas linhas por um mesmo caminho referencial, em que pesem as diferenças contextuais e de estilo. Isso vai culminar na Itália com a premiação de ambos, quando receberam o Etna-Taormina: Murilo Mendes, em 1972, e Sena, em 1977.

Em sua trajetória poética, registrada em livros de viagem e memória, Murilo Mendes deixou o Brasil, a partir dos anos 1950, indo ministrar palestras em diversos países europeus e fixando-se em Roma como professor de Literatura e Cultura Brasileira. A relação com Portugal, primeiramente ensejada na tematização entre centro e periferia, na obra *História do Brasil* (1932), é revista no livro de prosa-poética *Janelas Verdes*. O viés afetivo, de um brasileiro casado com a portuguesa Maria da Saudade Cortesão, filha do historiador português Jayme Cortesão, colabora para uma visão transformada de Portugal, já na década de 1970, quando o olhar do escritor brasileiro adentra as especificidades da vida histórica e cotidiana do povo português na contemporaneidade, sem ensejar um caráter ressentido da visão de visitante da colônia. Tal relação deve-se também, em grande parte, ao contato de Murilo com a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, como observado por Maria Luiza Scher Pereira (2009), no texto “Arquivos do Exílio em Murilo Mendes e Vieira da Silva”.

De modo semelhante, por ser opositor ao regime salazarista, em Portugal, Jorge de Sena, em 1958, decidiu exilar-se no Brasil e, em um processo de contaminação intelectual e afetiva, deixou sua marca poética entre os intelectuais e artistas brasileiros das mais diversas áreas. Com a ascensão do regime militar, em 1964, estabeleceu-se definitivamente nos Estados Unidos como professor de Língua Portuguesa e Espanhola e suas respectivas Literaturas.

Na leitura das obras dos dois autores, imagens espectrais díspares confluem, num movimento de afinidade eletiva, compondo alegorias iluminadoras em suas metamorfoses. A poesia ganha tons de coleção museológica, como se o poema fosse um quadro exposto num museu ou uma fotografia instantânea, que nos faz identificar não somente a influência de diferentes estilos literários, mas, muitas vezes, de correntes das artes visuais tais quais o realismo, o expressionismo, o surrealismo e a abstração. Faz-se mais marcante o questionamento da matéria da substância poética entre os conceitos de arte concreta e abstrata, “realismo misturado com o imaginário” (MENDES, 1994, p. 1477). A literatura dialoga com as artes plásticas, de maneira que os conceitos pontuais que definem os rumos

tanto da pintura clássica quanto das telas vanguardistas acabam adentrando na linguagem poética de diferentes maneiras.

Por conseguinte, o caráter multifacetado de uma obra costuma estar diretamente ligado à individualidade do artista em choque associativo com o ideário destrutivo da humanidade, produzindo trabalhos que têm ao mesmo tempo “grandeza formal e significado espiritual”⁴. Em Murilo Mendes, a marca dessa transformação artística está em consonância com os tempos em que os museus deixam de ser meros mausoléus e passam a ser como novas catedrais: símbolos de um trânsito entre as esferas da preservação e da criação nas marcas da eternidade. Já em Sena, a grande questão do objeto artístico é a experiência do tempo, a questão da finitude, entre o contraste da fragilidade do corpo e uma incerteza quanto à eternidade do gesto estético.

Não obstante, a influência dos diferentes estilos cria um impasse crítico, tornando ambos os poetas inclassificáveis dentro das propostas estéticas vanguardistas. Na leitura relacional desta tese, busca-se ler os poemas de Sena e Murilo através das metamorfoses das artes e da ideia de metamorfose benjaminiana de alegoria, que consiste no movimento de estilizar o objeto, tolhendo-o de seu significado inicial para, em seguida, (re)significá-lo, de modo que o alegorista remove o elemento de seu contexto, cala sua acepção estabelecida *a priori* e “o obriga a significar” (BENJAMIN, 1984 *apud* ROUANET, 1984, p. 40).

Para o teórico, ao atribuir o novo significado, o sujeito que alegoriza salvaguarda o objeto do esquecimento, revitalizando-o. Da mesma forma, através do estilização e da reconstituição feitos pelo alegorista, o intento do narrador de experiências é semelhante ao projeto de resgate. Ambos – alegorista e narrador de experiências – anseiam por resgatar ideias das intempéries da história e da fragilidade da memória, perpetuando-as.

De fato, as constantes metamorfoses das alegorias artísticas levam a uma dificuldade da crítica em lidar com a classificação periódica literária, cuja sequenciação por estilos de época apenas insere os autores num contexto espaço-temporal que, muitas vezes, pretende tornar homogêneas produções singulares. Uma das consequências do desenvolvimento da arte abstrata é a superação de meras tipificações que levam em conta algumas variáveis de tempo e espaço.

⁴ Expressão formulada pela historiadora de arte norte-americana Barbara Rose ao se referir ao expressionismo abstrato no livro *American Painting*. In: WOOD, Paul et alli. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Trad. Tomás Rosa Buena.

Percebe-se o “realismo misturado com o imaginário” (MENDES, 1994, p. 1477) proposto por Murilo Mendes como abstração dos eixos espaço-temporais e, em Jorge de Sena, na relação entre a concretude presente do objeto poético e os seus desdobramentos reflexivos inseridos na concreção da história e do tempo. Assim, efeitos cinéticos são notados na caracterização dos objetos em movimento, em profundidade, com luz e sombra, e até como ilusão de ótica na imaginação do leitor diante do objeto artístico metamorfoseado em poema.

A possibilidade de reconfiguração plástica e visual dos seres, do poeta e da própria poesia, baseada no conceito de metamorfose, seria o cerne da hipótese proposta para esta pesquisa, que traz como conceito de leitura análogo às metamorfoses o termo “universo-manequim”, retirado do poema “O Nascimento do Mito”, da obra *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes. Poetizando que “um simples manequim de costureira é mais belo que qualquer estátua grega” (MENDES, 1995, p. 1102), o poeta mineiro ilumina a multiplicidade imagética da poesia de vanguarda.

Embora, aparentemente, a afirmação quase rasteira da superioridade do manequim em relação à estátua não faça sentido na poesia de Jorge de Sena, a agitação antropomórfica da paisagem e do ser humano em simbiose lembra o movimento do “universo-manequim”, em que as estátuas se reconfiguram como os símbolos das vitrines de roupas da burguesia. No poema “‘O Balouço’, de Fragonard”, o escritor português lembra que “estátuas e que muros se balouçam/nessa vertigem de que as cordas são/tão córnea a graça de um feliz marido!” (SENA, 2013, p. 337).

Nesse trajeto de reconfiguração da alegoria do manequim, o olhar testemunhal de Sena transforma-se pela peregrinação que desconsagra, em exorcismos, a paisagem cristalizada e os acontecimentos da humanidade, reconfigurando-se em nome de uma solidariedade maior todo o sentimento cristão ou pagão. Do mesmo modo, em seu catolicismo popular, Murilo Mendes desconstrói os objetos e atos sacralizados para reformular humanisticamente a tradição católico-cristã.

Entre altares pagãos e cristãos, a presença dos manequins e das estátuas sugere uma impessoalidade aparente, presente nas obras de Giorgio De Chirico (1888-1978), pintor italiano interlocutor de Murilo Mendes. A falta de uma identidade fixa do manequim representa, na verdade, as múltiplas identidades conscientes ou não que insurgem a partir do ideal de fragmentação do Surrealismo, movimento no qual Murilo e Sena foram algumas vezes enquadrados pela crítica.

A direção dessa poesia não se baseia na postura única da estátua, mas sim na transição de um autômato, sem rosto e gênero determinados, sempre refeito quando lançado no universo das constelações estéticas. O símbolo capitalista da vitrine de loja é recortado de seu lugar para servir a uma arte menos utilitária e mais reflexiva. A reflexão principal parece ser sobre a transição corporal em associação com as coisas e os objetos ao redor, reforçando a poética transformadora e revolucionária do espírito tocada pelos formatos do mundo em construção e destruição.

Inicialmente, Murilo e Sena serão lidos a partir da ideia clássica de metamorfose, de Ovídio, com quem, entre inúmeras influências, os dois poetas dialogam, na configuração de um signo plástico. A partir das mensagens mitológicas metamorfoseadas pela poesia, o autor latino, num apanhado de seres supernaturais, situa em um mesmo plano o mundo dos deuses e o dos homens, narrando como os corpos transmigram-se em outros. Deve-se enfatizar que, para além dos corpos, as metamorfoses abrangem também as transformações das paisagens, das arquiteturas, das constelações, dos sentimentos e das obras de arte, de modo que estas, nesse contexto, consistem num trabalho de varredura das mudanças entre o mundo romano e a mitologia grega.

Com efeito, nesse processo de varredura, nada se mantém, tudo se move e muda, de forma que o mundo vive um interminável fluxo de transformações, desde as empiricamente observáveis, como as florações das plantas, as mudanças de larva em borboleta e o próprio envelhecimento do corpo, até as relacionadas à condição humana, como as paixões, o ódio, a fome, a luxúria, entre outras, que mudam a alma e o corpo. A expressão dessas metamorfoses é tão gráfica quanto psicológica. Um dos exemplos mais patentes está no “Livro I”, de *Metamorfoses*, em que o personagem Licáon é transformado em lobo por Júpiter. Essa mudança de estado é graficamente direta na descrição do processo de reconfiguração do corpo. Tal aspecto, que aproxima o bestiário do humano, qualificando o caráter e o físico do outro através de comparações com animais, de modo que essas relações humano-animal, que parecem mitologicamente primitivas e contemporaneamente surreais, fazem parte do cotidiano.

Sobre esse aspecto, cabe valer-se de Farmhouse (2007), para quem, apesar das diferenças advindas das transformações, a ciência evolucionista do século XIX, proposta por Charles Darwin, tratou de buscar padrões de semelhança entre humanos e animais, como uma espécie de herança ou essência em comum na multiplicidade e na diferença. No texto clássico, há uma certa ambiguidade típica da alegoria e das metamorfoses, de forma que, sem uma moral específica, ora os personagens são castigados em virtude de suas ambições, de seu

orgulho excessivo ou de seu amor obsessivo, ora são libertados, ora são resgatados. No episódio em que Dafne foi transformada em um loureiro para fugir das investidas amorosas de Apolo, paira a ambiguidade quanto à ação do pai ao permitir a transformação da filha em árvore. Até que ponto essa transformação humana/vegetal imposta à personagem Dafne é libertação ou castigo? Nesse sentido, para Farmhouse (2007), a moral ovidiana é a própria metamorfose: sem uma linha de julgamento, são criadas possibilidades de acontecimentos que, de outra forma, seriam interditos, permitindo-se um grau máximo de libertação e fluidez.

Baseado nessa forma de escrita, que conjura as paixões humanas em imagens concretas de transformação, entre liberdade e punição, o início do livro é cosmológico. O que críticos e leitores podem considerar, nos episódios na narrativa, como impertinências e injustiças, é justificado pelo signo do caos e de uma cronologia mitológica das Idades de Ouro, Prata, Bronze e Ferro. Como toda mitologia carrega uma história em que do caos emerge a ordem, os mitos de criação são formados de modo que qualquer trabalho artístico ou poético vem de um estado caótico.

Os livros IX e X, de *Metamorfoses*, de Ovídio, convergindo os deuses e os humanos, o mundo mineral e o animal, com a mesma pulsão sentimental e existencial, ensejam um viés extremamente erótico e caótico, com casos de bestialidade, perversão polimorfa, mudança de sexo e incesto. A metamorfose pode ser vista como um produto do caos e da totalidade, escamoteando uma ordem previsível e proporcionando visões associativas do que talvez jamais pudesse ser imaginado pelo caráter díspar dessas combinações.

Esse preâmbulo introdutório da obra de Ovídio permite entender as propostas de Jorge de Sena e Murilo Mendes na caracterização do que seriam as metamorfoses em suas obras. Escrever sobre a metamorfose como um conceito que se desdobra diversamente nos poemas parece uma profícua tarefa crítica e de inesgotável discussão. Em cada prefácio de uma tradução da principal obra de Ovídio, em qualquer língua de qualquer região do globo, o leitor, provavelmente, deparar-se-á com uma nova questão. É sempre possível e necessário relacionar o texto ovidiano à mais recente manifestação artística do momento, envolvendo o sistema literário de qualquer que seja a língua para a qual o poema foi traduzido.

Lançado em 1963, *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, traz incessante questionamento sobre o objeto ou artista de predileção, conferindo à obra de arte a ideia museológica já mencionada. As ilustrações poéticas de *Metamorfoses* são fotografias de obras de museus, como uma gazela de três patas, uma múmia britânica e o Sputnik, última foto do livro-catálogo. A única fotografia que se liga diretamente à mitologia ovidiana é a história da

morte de Prócris⁵. Na relação entre poema e fotografia, apresenta-se uma ideia de alegoria na especulação sobre os sentimentos e narrativas a que um objeto pode vincular-se. As perguntas que levam a refletir sobre a imagem que subjaz a um determinado objeto sugerem um tom metamórfico para o mesmo. Alguns poemas longos, ao contrário dos breves poemas de *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes, são construídos em relações de afirmações e negações da mitologia e da memória.

A analogia entre o objeto e suas possíveis ressignificações funda uma rede imagética e conceitual, que extrapola a temática una e total de um poema, de modo que o tema de um poema nunca se restringe unicamente à ideia de amor ou morte, mas sempre está associado à imagem que se torna múltipla pelo escrutínio do olhar. Nessa multiplicidade de escrutínio da visão, da mesma maneira que Ovídio refaz o percurso do mundo greco-romano, desde seu caos ao apogeu de Júlio César, Sena recria, em sua *Metamorfoses*, períodos que se estendem da pré-história até as viagens espaciais, no século XX, e Murilo Mendes, em *As Metamorfoses*, recria as paisagens e os corpos ameaçados pela Segunda Guerra, com imagens que extrapulam as visões cotidianas, pela humanização de peixes e pássaros, redefinição da forma do corpo do poeta e da mulher e recriação de símbolos bíblicos e mitológicos.

Lançada em 1944, a obra *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes, é dividida em duas partes: “As Metamorfoses”, de 1938, e o “Véu do Tempo”, de 1941. Na primeira parte, buscando juntar o princípio da criação com uma energia futura na difusão de imagens com pulsão catolicista, surrealista e erótica, o poeta aborda o período pré-guerra, com imagens esperançosas de uma humanidade unida. A explosão imagética e seleção de objetos faz atentar para a possibilidade de uma metamorfose concreta trazida pelos danos da guerra, apesar da esperança da paz. Perfazendo um rito de passagem, representado pela *persona* poética do emigrante sem fixidez e em busca de um germen criador, as imagens bíblicas sempre se sobrepõem nos poemas. A questão da mitologia greco-romana é ilustrada apenas uma vez no poema “Encontros”, em que “Três estátuas de antigo mármore/Surgem do chão da Grécia num abraço” (MENDES, 1995, p. 324). Entretanto, na segunda parte de *As*

⁵ De acordo com a narrativa de Ovídio, Prócris era casada com Céfalos, e ambos eram filhos de deuses com humanos. Tentada por uma coroa de ouro, Prócris traiu Céfalos com Pteleon. Descoberta a traição, ela fugiu para a ilha de Creta, onde Minos também acabou encantando-se por ela. Assim como Pteleon, Minos, o pai de Minotauro, deu a Prócris um cão veloz, um dardo que nunca errava o alvo e uma raiz que neutralizava o feitiço de Pasífae – o feitiço consistia na morte de qualquer mulher que se deitasse com Minos, já que Pasífae era a esposa oficial do rei. Prócris acabou por retornar a Atenas, temendo as ameaças de Pasífae em Creta. Em uma caçada rotineira, Céfalos atingiu Prócris com o dardo que nunca errava seu alvo, presenteado pelo rei Midas. Injustamente, Céfalos foi condenado ao exílio pela morte de Prócris.

Metamorfoses – “O Veú do Tempo” – quando a guerra já é uma realidade, o sintagma véu parece envolver o sentido de encobrimento da esperança beatífica, expressa nos poemas de imagens bíblicas anteriores à Segunda Guerra Mundial. A partir desse momento, as parábolas e a figura do Deus cristão são relegadas, dando espaço a Minotauro e Orfeu entre trincheiras, *tanks* e bombas.

Feito esse périplo sobre o conceito de metamorfoses, desde a proposição clássica de Ovídio, na varredura cultural ressignificadora dos corpos e das paisagens, na mitologia, até as propostas relacionais entre poesia, História e outras artes, nas estéticas vanguardistas de Murilo e Sena, esta tese propõe dois caminhos: o da já mencionada ideia de metamorfose, na obra dos dois escritores e com a ligação de ambos a Ovídio; o do eixo comparativo luso-brasileiro, com a análise da correspondência inédita entre os dois poetas, traçando um cenário crítico e afetivo da política e da literatura da época, assim como das obras publicadas pelos dois poetas entre 1961 e 1975.

No primeiro capítulo faz-se a análise das cartas entre os poetas. Enquanto as missivas de Murilo a Sena foram doadas por Mécia de Sena ao Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM)⁶, em Juiz de Fora, no ano de 2003, as de Sena a Murilo eram tidas como perdidas, no entanto, durante o desenvolvimento desta pesquisa, em diálogo com uma das filhas do escritor, Isabel de Sena, as cartas (e sua respectiva relação feita por Mécia) foram encontradas no espólio pessoal da família, na sua antiga residência em Santa Barbara (EUA). Nesse intercâmbio geracional luso-brasileiro entre dois poetas cosmopolitas, inseridos numa

⁶ À época, o museu ainda era o Centro de Estudos Murilo Mendes, situado na Avenida Rio Branco, 3372. Em 20 de dezembro de 2005, a partir dos esforços de Margarida Martins Salomão, então reitora da Universidade Federal de Juiz de Fora, órgão responsável por gerenciar o espólio de Murilo doado pela viúva do autor, Maria da Saudade Cortesão Mendes, ao Governo Federal, o Centro de Estudos foi transformado em Museu, sob a direção da Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Scher Pereira e da Prof.^a Dr.^a Valéria Cristofaro. Retornando no tempo, em 2 de outubro de 2003, a viúva de Sena (Mécia de Sena), por meio da interlocução do professor Dr. Rui Moreira Leite, em carta enviada de Santa Barbara (EUA), entrou em contato com o Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), solicitando que averiguassem na instituição a existência de cópias das cartas do marido, e afirma, na carta, ter entrado em contato com Maria da Saudade (viúva de Murilo Mendes), mas que esta haveria de ter-se esquecido ou não teve tempo de se ocupar do caso. Em 16 de outubro de 2003, o CEMM, dirigido à época pela Prof.^a Valéria de Faria Cristofaro, comunicou a inexistência da documentação referida na correspondência. Em seus esforços para divulgar a obra e a memória do esposo, Mécia enviou mais duas cartas ao CEMM, uma de 4 de novembro de 2003, em que confirmava ter o diálogo completo da correspondência e se dispunha a fazer a doação das cópias do mesmo ao acervo de Murilo no Brasil, e outra de 12 de novembro de 2003, em que envia as cópias remetidas a Jorge de Sena. Nesta, faz a seguinte observação sobre o registro das correspondências enviadas e recebidas por Sena: “PS – As cópias das cartas do meu marido são feitas da 2^a via que ele passou a fazer em 1963 por que as cartas se ‘perdiam’ com frequência ao cruzar o Atlântico...” (SENA, 2003, p. 1) O fato de algumas cartas se perderem possivelmente está ligado ao rastreamento político da correspondência de Sena pela ditadura de Salazar em Portugal e, posteriormente, pela ditadura militar brasileira. Em 1º de dezembro, as cópias das cartas de Murilo a Sena já haviam sido recebidas no Brasil. A doação se concretizou com o envio do TERMO DE DOAÇÃO DE ACERVO DOCUMENTAL E BIBLIOGRÁFICO, que foi assinado por Mécia em 17 de dezembro de 2003, e o devido reconhecimento à preservação dos documentos.

perspectiva de poesia e de cultura, que é fruto das vanguardas da primeira metade do século XX, a troca de correspondência entre eles, num total de 26 mensagens (cartas, telegrama e bilhete), em 13 anos esparsos (de Julho de 1961 a Outubro de 1975), é, de várias formas, um acervo importante para o panorama literário, político e sociocultural da época.

Feitas as primeiras análises da correspondência inédita, associada a leituras paralelas com as obras dos escritores, o segundo capítulo busca delinear as relações literárias e políticas de Jorge de Sena, num projeto de maior interação entre Brasil e Portugal, tendo como *corpus* de análise, principalmente, os artigos dos *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira* (1988). Em Murilo Mendes, faz-se o mesmo delineamento a partir da leitura das obras *História do Brasil* (1932), *Bumba-meu-Poeta* (1933) e *Janelas Verdes* (1970). Sendo as passagens do exílio uma chave de compreensão da leitura da poesia de Murilo e Sena, esse capítulo trata das metamorfoses do espaço, considerando os rastros dos poemas, contos, coleções e correspondências de ambos que, a partir do Brasil e de Portugal, passam a agir de maneira crítica e lúdica na configuração de uma poética nacional, no sentido político, e transnacional, numa esfera afetiva e criativa. As visitas aos museus e as coleções de diversos países europeus são, muitas vezes, a tônica das metamorfoses do espaço na poesia do real e do abstrato.

Já o terceiro e último capítulo trata mais especificamente da metamorfose como uma categoria possível de ser conceituada através de fenômenos e conceitos diversos, como hibridismo, caricatura, colagem, alegoria, licantropia, metempsicose, gênero maravilhoso, além do duplo e do erotismo nos objetos poéticos referentes ao bestiário, ao corpo feminino e ao corpo dos poetas e da própria poesia. Esse caminho conceitual entrecruza-se com uma definição paradoxal da própria metamorfose como processo temático e de produção literária.

Busca-se perceber, na análise dessas instâncias, se a metamorfose culminará não mais num conceito de transformação de imagens, mas de hibridismo moderno, no uso de técnicas equivalentes para produzir efeitos semelhantes no emprego de linguagens diferentes. Esse modo de grafia não se apresenta somente na poesia, mas também estará na prosa e na crítica desses autores, que podem ser lidos analogamente aos poemas.

De certa maneira, percebe-se que a visão de Murilo Mendes é quase sempre beatífica e eufórica, enquanto a de Jorge de Sena é diabólica e melancólica, parecendo, muitas vezes, que um poeta é o “duplo estranho” do outro. Porém, nos instantes dos exílios, das visitas aos museus e nas publicações e colaborações em livros-catálogos de arte, que unem poesia, fotografia e pintura, seus pontos de vista transformam-se e, sob o signo da mudança entre o que é uno e fragmentado, apresentam uma obra diversa que se relaciona a múltiplas

linguagens. Dessa forma, o estudo da marca corpórea e performática do eu-poético e do objeto da poesia, nas relações luso-brasileiras, apresenta imagens pontuais das transformações do corpo, da supressão espaço-temporal, dos tempos de exceção bem como da intertextualidade artística e crítica.

Interessa, então, a leitura relacional da poética desses escritores condensada em três eixos: o destaque seguro das imagens nacionais associadas à força singularizadora do cosmopolitismo do eu e do objeto poético, seja no Modernismo brasileiro, seja na vanguarda portuguesa; o corajoso enfrentamento das circunstâncias políticas de que os artistas se serviram para, justamente, confrontarem-se com todas as formas de autoritarismo em seus exílios e passagens; e a construção complexa da rede conceitual necessária para dar conta da operação dupla em que poeta e poesia se inventam numa grafia cuja elaborada materialidade, pautada na transmutação metamórfica das artes plásticas, cria um composto de sensações que atinge a eficácia estética alçada pelos elementos plásticos, sonoros, tácteis e, talvez, até cinéticos.

As ideias que compõem esta tese entrecruzam-se como ensaios que colocam em diálogo constante a poética de Jorge de Sena e Murilo Mendes. Mais do que pinçar as confluências e diferenças, parece pertinente um estudo comparativo focado nas transformações desses poetas. O contato entre os poetas em sua correspondência pode gerar descobertas ainda pouco exploradas nas obras. Enquanto pesquisador da obra de Murilo Mendes e de seus pares, na Iniciação Científica e no Mestrado⁷, foi possível, ao autor desta tese, mapear um arcabouço teórico bastante frutífero. A consulta a diversos arquivos, durante a pesquisa de doutoramento, proporcionou a continuidade dos estudos murilianos e trouxe uma nova série de apontamentos críticos na análise das obras de Jorge de Sena, que parecem produtivos para a leitura da literatura portuguesa na interlocução específica com a literatura brasileira.

⁷ Entre as pesquisas destacam-se: a dissertação de mestrado “Mundominas – ressignificações do espaço mineiro na poética de Murilo Mendes” – orientada pela Professora Doutora Terezinha Maria Scher Pereira, na UFJF em 2011; publicações sobre Murilo Mendes nas revistas *Via Atlântica* (USP), *Verbo de Minas* (PUC-MG), *Multiverso* (IFJF), *Principia* (UFJF) e *Contingentia* (UFRGS); publicação de artigo no livro *Murilo Mendes: Retratos- Relâmpago* (MAMM-JF); e quatro premiações de pôsteres em eventos de Iniciação Científica na UFJF e no IFJF, sob orientação da Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira.

I TROCA EPISTOLAR ENTRE JORGE DE SENA E MURILO MENDES

A concatenação epistolar das relações artísticas, políticas e íntimas dos dois poetas tem início oficial registrado em 15 de Julho de 1961, em resposta de Murilo Mendes, em Roma, a Sena, pelo envio do livro *Poesia – I*, publicado pela Livraria Moraes Editora, no mesmo ano, que reúne as obras *Perseguição* (1942), *Coroa da Terra* (1946), *Pedra Filosofal* (1950), *As Evidências* (1955) e *Post-Scriptum* (1960).

Enquanto Sena começa a estabelecer sua fama literária e legitimação na liberdade de uma escrita própria, equiparando-se a Fernando Pessoa nos fins dos anos 1950, em Portugal, Murilo Mendes já é um poeta reconhecido no Brasil e começa sua trajetória internacional. Ao contrário de Sena, que com exceção da participação nos *Cadernos de Poesia*⁸, não estava atrelado, consistentemente, a nenhum grupo estético de Portugal, Murilo Mendes, de modo mais amplo, foi inserido no projeto modernista brasileiro. Em 1942, quando Sena lança seu primeiro livro, Murilo escreve os poemas que compõem o “Véu do Tempo”, segundo livro de *As Metamorfoses*, publicado em 44. Já num enquadramento internacional, como poeta cosmopolita, em 1947, publica seu *Poesia Liberdade*, escrito entre 1943 e 1947, que o associa às várias vertentes da poesia da modernidade.

Para Murilo Marcondes Moura (2001), *Poesia Liberdade* abrange as experiências de Rimbaud, Apollinaire e os surrealistas, convidando o leitor a desarticular os elementos ordenados em uma poética dos choques, ao mesmo tempo em que esse projeto estético se associa a um projeto ideológico de contestação e desafio do Estado Novo no Brasil e da Segunda Guerra Mundial. Em 1949, é publicado na França, *Janela do Caos*, em edição especial com litografias de Francis Picabia e, em 1954, no mesmo país, *Office humain*, antologia de poemas traduzidos. O ideário de libertação autoral e, coincidentemente, de consagração e maturidade literária, expresso no título *Poesia Liberdade*, revela-se também na dedicatória – “Aos poetas moços do mundo” – em que se pode incluir Jorge de Sena e João Cabral de Melo Neto, a título de exemplos consistentes de um frutífero diálogo que irá ser travado entre Murilo e escritores de diferentes gerações.

A correspondência geral contém 13 cartas que foram escritas de Murilo para Jorge de Sena; 1 de Murilo para Mécia de Sena; 2 de Maria da Saudade Cortesão Mendes para o

⁸ Na busca de uma superação de meros movimentos estéticos, o lema dos *Cadernos de Poesia* (1940-1953) era “A Poesia é só uma”.

casal Sena; 8 de Jorge de Sena para Murilo e 1 para Maria da Saudade. Mécia de Sena foi responsável pela relação e datilografia dessas cartas, que foram, recentemente, reunidas por Isabel de Sena, filha do casal, ao longo das investigações desta pesquisa. Por questões de direitos de uma parte do espólio, que ainda continua sob os cuidados da família, as missivas não estão reproduzidas integralmente neste estudo.

O que há de comum na interlocução, além do tom de intimidade, são os aspectos tratados: indagações e preocupações críticas sobre a literatura de um e outro autor; a união política entre escritores, de várias tendências religiosas, contra o fascismo e o racismo; a atuação política e vínculos afetivos com vários intelectuais e artistas; a ideia de poesia como fato de cultura; um espírito de contrarreforma; e a referência a certas obras artísticas e itinerários de viagem que se tornaram tema da poesia de ambos. Nessas interlocuções, embora se possa reafirmar que haja diferenças entre Sena e Murilo quanto ao tratamento da forma e da linguagem, inserindo-se em contextos distintos de proposição poética, eles têm as mesmas propostas temáticas, quando tratam da mitologia, da religião, das passagens, das *performances*, do sexo, da filosofia, da política, da história e da memória. Entremeadas por um conjunto de poemas classicizantes e outros experimentais, suas criações estéticas geram, por vezes, indeterminação semântica e, aparentemente, *non-sense*, na arquitetura dos versos e na formação de imagens. Essa intertextualidade e esse jogo semântico que impulsionam uma mobilidade do objeto da poesia, da escrita e dos poetas é o que se pode delinear como uma poética das metamorfoses identificada na leitura das obras e da correspondência.

Curiosamente, uma das queixas de Jorge de Sena com relação às trocas culturais entre Brasil e Portugal, na difusão internacional de suas literaturas, é a falta do hábito da epistolografia, questionada na palestra “Sobre a Situação de Ensino de Literatura Brasileira nos Estados Unidos – inquérito”⁹:

Outra coisa a fazer era a criação de um boletim bibliográfico que centralizasse todas as informações sobre o que se publica no Brasil e que tivesse a mais larga difusão nos Estados Unidos. E, mais importante do que tudo, uma reforma da mentalidade dos escritores e dos editores do Brasil, que não se dirigem realmente a quem reside no estrangeiro, sempre confinados ou a meras relações pessoais, ou a meros contactos ocasionais. Por exemplo: responder a cartas, criando alguns hábitos de epistolografia (...) (SENA, 1988, p. 376).

⁹ Apresentada na Universidade da Califórnia, em abril de 1974 e publicada na coletânea *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira* (1988).

Sem se ater às teorias sobre o gênero epistolar, a leitura das missivas será feita pelo viés crítico-literário da poesia das metamorfoses e das relações luso-brasileiras, adentrando em algumas análises de poemas, narrativas e textos críticos que corroboram o diálogo. Nas correspondências, os colóquios versaram sobre assuntos, como viagens, visitas e troca de textos e obras. Ao modo da poesia, as cartas entre ambos estão ligadas a um processo libertário de leitura e escrita. No sulco das abstrações metamórficas, ensejadas por esta pesquisa, a desarmonia entre Portugal e Brasil perde o significado respectivo de subordinação e divergência, assim como o aspecto de diário íntimo das escritas-de-si, ao tom das trocas críticas e das influências estéticas, abre-se para o outro.

1.1 DE JORGE DE SENA PARA MARIA DA SAUDADE CORTESÃO: ELEGIA, CRÍTICA E DIALÉTICA

Nas correspondências entre os poetas, há uma última carta de condolências de Jorge de Sena a Maria da Saudade Cortesão Mendes, datada de 5 de outubro de 1975, que se destaca pela forma e pelo que propõe em termos de memória, amizade e ética, acenando um adeus ao recém-falecido poeta brasileiro:

Querida Maria da Saudade

Acabamos de receber a sua carta de Roma, de 22 do passado mês, em agradecimento do telegrama que a V. enviámos para Lisboa, tão logo soubemos a triste notícia do falecimento do nosso Murilo. Queria eu escrever-lhe mais detidamente, mas estava incerto sobre se V. estaria ainda em Lisboa, ou se voltara a Roma, aonde tanta coisa – e a vossa bela casa – está e V. terá de tratar. Espero que esta carta ainda aí se encontre, nessa Via del Consolato, que, suceda o que suceder com os arranjos que V. tiver de fazer com a sua vida, ficará na memória e no espaço como um lugar especial, habitado pelo poeta admirável e pela personalidade tão superiormente humana, que ali viveu tantos dos anos que, para bem e dignidade da nossa língua, deu à Itália. Se as lápides ainda significam alguma coisa, e se a cidade de Roma tão milenariamente ‘blásé’ de recordações de todo mundo tivesse tempo para pensar no hóspede que teve (e de cuja vida V. foi sempre tão principal parte), bem que uma deveria ser aposta ali, no velho palácio dos cônsules de Florença, recordando o grande poeta do Brasil e da língua portuguesa. E, se não fora que a nossa língua nunca é, ou ainda não é, reconhecida pelo que vale e representa, um dos grandes poetas modernos do século, por certo mais profundo e mais significativo que tantos outros-internacionalmente famosos – que tiveram ou têm a sorte de escrever em línguas ‘ilustres’, se bem que Murilo (e não conto nisto o seu prestígio português) tenha sido dos raros a passar a barreira que nos é oposta. Mas não só isto, que tanto é, importa. E sim também aquela humanidade generosa, franca, discreta e corajosa, aquele ser-se pessoalmente humano, que é a matéria dos seus versos (SENA, 1975, p. 1).

Na carta de condolências de Sena para Saudade, é revivida a efervescência cultural na casa dos Cortesão Mendes, na Via del Consolato, em Roma. Para além da cidade eterna, Jorge de Sena faz uma elegia em prosa sobre a força patente da pessoa de Mendes no cenário da literatura lusófona e internacional. O lamento tem início com um apontamento para o futuro, no sentido de preservar toda a grandeza artística e intelectual cultivada durante os anos vividos na Itália. Esse apelo está em consonância com a marca temporal mais preponderante da obra deixada, como observado no aforismo 754, que finaliza *O Discípulo de Emaús* (1945): “O homem é ser futuro. Um dia seremos visíveis” (MENDES, 1995, p. 891).

De acordo com o tom elegíaco, são apresentadas as circunstâncias e as especificidades das perdas, em um elo de formação crucial entre a imagem da história e a da tradição. Devido à sua função, além de ser mais voltada aos feitos passados, essa homenagem deveria também ser, de certa maneira, co-autorizada pela comunidade literária e compartilhada a partir do impacto gerado. Por isso, sugere-se na carta que, da intimidade da casa na Via del Consolato, se vá para o Palácio dos Cônsules de Florença, onde seria apropriado talhar uma lápide para Murilo Mendes na Itália.

À maneira clássica, o pesar raramente seria apenas privado, manifestando-se pelas virtudes socioculturais de uma lápide. A mudança de costumes culturais, demarcada pela escassez de recordações e pela falta de destaque das letras lusófonas no cenário internacional, é responsável pela tendência de tratar a morte de um poeta do âmbito público para um espaço mais íntimo. E, é entre a oficialidade do reconhecimento internacional do poeta, de um lado, e o sentimento pessoal de amizade, de outro, que Sena escreve sua carta de elegia e pêsames.

Entre os laços públicos e privados da amizade e da fraternidade, há um esfacelamento aparente das diferenças, em nome de uma identidade literária essencial, expressa por uma honesta lealdade, nos diversos pontos de vista que podem gerar um ideal de comunidade artística e intelectual, mesmo ante algumas diferenças ideológicas autorais. Nesse aspecto, de “ser-se pessoalmente humano”, também parece residir a materialidade dos versos de Murilo:

E a harmonia desses dois lados¹⁰ – o poeta e a pessoa –, por vezes tão dramaticamente expressa na sábia angularidade da sua expressão (e ele foi, na nossa língua, um dos poucos que soube não sucumbir à música da superfície, em favor de outra mais interna), é o que o fez e faz tão especificamente ele mesmo, e uma personalidade de tão grande encanto e fascínio. (...) É uma voz que não se extingue, não apenas por ter sido uma das que transformou os caminhos da poesia nacional, mas porque, acima disso, é uma grande voz autêntica, daquelas que sempre se ouvem, quando um livro se abre (o que nem sempre acontece ou poucas vezes acontece com os livros deste mundo). Tudo isto eu queria dizer-lhe e não cabia num telegrama imediato. Do que lhe peço perdão é de, com esta minha carta, revolver de novo a dor que V. sente. Mas V. – que é uma poeta de verdade – sabe que a poesia, se não nos salva de nada, e nos pode a cada instante perder de tudo, é também aquele ficar-se, em que a dor se justifica e transforma, sem deixar de o ser. Resolvê-la é então, num plano diverso, o passar para além da simples (e, no seu plano, irreparável) dor humana que nos queda como pessoas. E isto, paradoxo que é, tem V. consigo no que Murilo foi e escreveu (SENA, 1975, p. 1-2).

Harmonia e paradoxo tocam-se quanto à imagem *in memoriam* do poeta e à dor pela morte do amigo. Na homenagem fúnebre, lembra-se da dramaticidade teatral da poesia e da vida, em que a pessoa e o eu-poético atuam no mundo dialeticamente. Em tal singularidade reforça-se o paradoxo da morte e o gesto escritural¹¹, de forma que a carta de Sena deixa entrever que a poesia pode transpor a dor humana, quase inextinguível, gerando uma potência positiva e virtuosa no deslumbramento de seu legado cultural. O que a missiva-elegia de Sena propõe, dialeticamente, está diretamente ligado à ideia expressa em poemas como “Dois Lados”, de Murilo Mendes:

Deste lado tem meu corpo
 Tem o sonho
 Tem a minha namorada na janela
 Tem as ruas gritando de luzes e movimentos
 Tem meu amor tão lento
 Tem meu anjo da guarda
 Que às vezes se esquece de me guardar
 Tem o mundo batendo na minha memória
 Tem o caminho pro trabalho.
 Do outro lado tem outras vidas vivendo a minha vida
 Tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas
 Tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão
 (MENDES, 1995, p. 98).

¹⁰ Os dois lados que se mencionam podem ser uma referência à dialética dos escritores aqui estudados e são, de fato, aspectos explorados na poesia de Murilo Mendes, desde sua primeira obra, como se pode observar no poema “Dois lados”, visto ao longo da tese, sem, no entanto, discutir detidamente as várias acepções propostas para o conceito de dialética.

¹¹ Cabe ressaltar a defesa de Jorge de Sena de que “uma poesia proteiforme (...) refaz-se constantemente sobre um fundo permanente, indiviso e homogêneo, que sobrevive sempre às metamorfoses do poeta sem nelas participar” (SENA, 1977, p. 211).

O equilíbrio da composição antidualista e antimaniqueísta expressa o conceito de metamorfose como fusão de binômios. Entre tantos outros exemplos em Murilo Mendes, na obra *Poesia Liberdade* (1947), o próprio significado do que seria o poema é revisto em o *Pós-Poema*:

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
Trata-se de substituir o lado pelo centro.
O que é de pedra também pode ser de ar.
O que é da caveira pertence ao corpo:
Não se trata de ser ou não ser,
Trata-se de ser e não ser
(MENDES, 1995, p. 433).

Desse modo, na formulação do contexto crítico e literário sobre Murilo Mendes, expresso na carta para Maria da Saudade Cortesão Mendes, a dialética surge como uma constatação de superação das contradições diversas, inclusive, a de uma estrita separação entre a vida e a obra. Esse reconhecimento, por parte de Sena, de uma dialética muriliana é um dos fundamentos críticos essenciais de um autor que afirma a “real existência de uma profunda e peculiar dialética em Camões, antecipadora de Hegel e de Marx” (SENA, 1978, p. 31)¹². Cabe ressaltar que, para Murilo Mendes, o catolicismo já englobava e até mesmo ia além dos preceitos marxistas, como se evidencia em diversos aforismas de *O discípulo de Emaús*, entre os quais o 41 e o 183:

41 – Jesus Cristo é tão utopista, que coloca o Paraíso no outro mundo; Karl Marx era tão realista, que o colocou neste;
183 – O marxismo declara que os filósofos não têm feito outra coisa senão interpretar o mundo; é preciso transformá-lo. Ora, o Único verdadeiro Filósofo não veio apenas para interpretar o mundo, veio mais do que transformá-lo: veio SALVÁ-LO. Mas o homem resiste (MENDES, 1995, p. 833).

Apesar dessa negação, a poesia de Murilo Mendes associa-se ao conceito dialético paradoxal de ser e não ser, inerente ao devir heraclítico da harmonia, que nasce dos opostos, como os quatro elementos que, a partir do caos, congregam as metamorfoses de Ovídio, tal qual indica o “Murilograma a Heráclito de Éfeso”, de *Convergência* (1970):

¹² A análise da obra camoniana, “Camões: Novas Observações acerca da Sua Epopeia e do Seu Pensamento” (1972), encontra-se na coletânea das *Dialéticas Aplicadas da Literatura*.

(...)
 Tudo flui
 Transforma
 Se trans-forma
 (...)
 Tudo flui
 Deflui
 No devir
 Tudo devirá devém
 . ar
 . água
 . terra
 . fogo

(MENDES, 1995, p. 701).

No devir muriliano, a filosofia grega não entra em contradição com o cristianismo, a ponto de entrever-se, em *O Discípulo de Emaús*, a configuração paradoxal de uma dialética católica: “252 – A criação é a tese. O pecado original, fundador do tempo e da história, é a antítese. O juízo final é a síntese” (MENDES, 1995, p. 840). Tal aforisma demonstra como, na transmutação das formas, reside a superação de alguns limites propostos pela filosofia e pela história.

Para Jorge de Sena, é justamente nessa superação dos limites estanques que a figura e a obra de Murilo resguardam-se, por sua herança cultural, da finitude da morte. Segundo Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 240), o testemunho da linguagem seniana nunca será uma aceitação passiva das coisas, estando sempre em confronto os seres contraditórios que somos. A condição humana, sem o peso da historicidade, “será, no limite, a pertinaz perseguição de uma condição divina, mas terrena, ou (lembrando Hegel) uma tentativa de redescoberta de uma humana divindade”.

A propósito, vale conferir Hegel,

Encontramo-nos assim em presença de um novo conflito e a questão que a seu respeito se propõe é de saber como pode a poesia vencer este conflito e conservar sua independência. De uma maneira muito simples: em vez de aceitar a circunstância exterior como um fim essencial e de a poesia se considerar um meio destinado a realizar esse fim, deve incorporar a matéria dessa realidade na sua própria substância, dar-lhe forma e desenvolvê-la, utilizando todos os seus direitos e sua liberdade de fantasia. Então, já não é a poesia que constitui o elemento ocasional e circunstancial, é a matéria que lhe confere uma ocasião exterior. Agindo sobre o poeta como um estímulo, leva-o a aprofundá-la a dar-lhe uma forma tão pura quanto possível, recriar, como sua própria emanação, aquilo que, sem ele, não seria penetrado tão livremente na consciência (HEGEL, 1993, p. 549).

A circunstância exterior, que incorporaria a matéria emanada da liberdade e da superação da consciência superficial, é sugerida por Sena em Murilo na menção à matéria dos versos, como aquilo que é “pessoalmente humano”, “vai ao fundo das coisas”, “enriquece o nosso entendimento do mundo” e não sucumbe “à música da superfície, em favor de outra mais interna”. Em seus prefácios e entrevistas, Sena justifica, algumas vezes, sua posição hegeliana. Em uma entrevista de 1954, publicada, em *O Reino da Estupidez* (1961), sobrepõe a lógica aristotélica de identidade fixa à lógica de contradição identitária em Hegel:

(...) (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 entendo ser a dignidade humana: uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo, mesmo quando tudo nos queira demonstrar que estamos a mais... ou a menos (SENA, 2010, p. 17).

Em seu “Prefácio à presente edição”, na tradução de *Manifestos do Surrealismo*, levanta a influência dialógica, na plataforma de Breton, como sendo o elemento mais marcante e fundamental e, até mesmo, justificador do movimento surrealista:

Por certo que a aparição da dialética hegeliana no *Segundo Manifesto* tem muito oportunismo político, do mesmo modo que, nessa ocasião, o revolucionarismo dos surrealistas, e sobretudo de Breton, reflecte precisamente as indecisões de quem reconhecia expressamente como o surrealismo se ficara no campo literário, mas não reconhecia que era afinal um revolucionário em busca de justificação externa para reavivar o que se tornava mais uma <<escola>> apenas. Mas o facto de, no *Primeiro Manifesto*, ser acentuado que o diálogo é fundamental ao surrealismo, e Hegel ser já referido (embora, significativamente, a par do místico Swedenborg, um dos deuses do romantismo visionário), mostra que o inconformismo, que esse *Primeiro Manifesto* concluía por apresentar como essência suprema do surrealismo, era, na verdade, ou podia sê-lo, para lá de eventuais oportunismos, uma consciência de o diálogo entre opostos ser levado até à destruição – e a criação de uma nova realidade. E é neste ponto que surrealismo abria novas possibilidades à expressão como consciência da vida e não apenas como artes poéticas renovadas.

Na revista “Vida Mundial”, em 25 de agosto de 1975¹³, Sena não hesita em qualificar sua poesia como um ato muito mais filosófico e sociopolítico do que estético:

¹³ Entrevista concedida ao repórter João Carreira Bom.

Além do Espinosa, posso citar o Hegel, o Kant, o Marx; fiquei marcado por essa gente para o resto da vida. Da literatura, pois, muito menos, visto que sempre estive mais interessado em compreender o mundo (para que, na linguagem, eu pudesse, de certo modo, contribuir para a transformação dele) do que estive interessado em criar linguagem com a mera intenção de criar objetos estéticos. (...) Para mim um poema é acto, não um acto poético, como tanto se diz agora, mas um acto filosófico e sociopolítico através da expressão poética. E nisto não estou a ser menos lírico do que qualquer dos ilustres poetas deste mundo que me precederam, que todos eles nunca tiveram medo de dizer essas coisas. É por isso, também, que as pessoas hoje acham que os clássicos não servem pra nada... que os clássicos são uma coisa que ninguém lê! (SENA, 2014, p. 263).

Sob essa perspectiva filosófica, todo objeto é gerador de incerteza e instabilidade, assim como o próprio sentido do museu, as metamorfoses são o elo identitário possível no território da poesia. A analogia entre o eu e o objeto em suas possíveis ressignificações funda uma rede imagética e conceitual que extrapola a temática una e total de um poema a partir da dialética.

1.2 DE MURILO PARA SENA

A primeira carta de Murilo a Sena, enviada de Roma, em 15 de julho de 1961, como já mencionado, é um agradecimento pelo envio da coletânea seniana *Poesia- 1*. A partir dela, estabelece-se uma conexão afetiva e intelectual entre ambos, porém, como prova de contatos anteriores, no acervo de Murilo Mendes, há um exemplar da primeira edição de *Pedra Filosofal*, de Jorge de Sena – presente oferecido por ele ao casal Cortesão Mendes, em visita a Portugal, com dedicatória na contracapa e um pequeno bilhete de envio datados de 1953, três anos depois da publicação da obra. Na referida carta, Murilo Mendes tece o seguinte comentário crítico:

Dir-lhe-ei apenas que, embora, já conhecesse uma boa parte das suas Poesias, a leitura assim em blocos das COMPLETAS deu-me um choque, pois encontrei ali muitas das minhas indagações e preocupações; afinei, portanto, com o livro, que cresceu sob o duplo signo da criação de pensamento e afetividade. Possivelmente a obra mais poética mais significativa no quadro da literatura portuguesa, desde a morte de Fernando Pessoa¹⁴ (MENDES, 1961, p. 1).

¹⁴ Murilo Mendes eleva Jorge de Sena ao cânone de Fernando Pessoa, na mesma perspectiva indicada por Óscar Lopes e António José Saraiva, em *História da Literatura Portuguesa*, o principal compêndio didático adotado pelas faculdades de Letras do Brasil e Portugal: “Jorge de Sena revelou-se, até hoje, o único poeta capaz de, torturadamente ‘pensar sentindo’, de opor à pulverização, com Pessoa, do mundo romântico da pretensa sinceridade sem problemas – uma enérgica decisão de testemunhar, referenciar, pensar, totalizar a experiência histórica e individual, numa torrente voluntariamente impura de informações, alusões, reações multilaterais agressivas, onde o mais exigente virtuosismo formal alterna com a mais escandalizante rudeza” (LOPES, Oscar; SARAIVA, A. J., 1992, p. 1096).

O sentimento de choque, associado à paridade entre e intelecto e afetividade na composição dos poemas, pode ser pensado pelo viés da imagética móvel, mesmo em sua concretude, na poesia de Jorge de Sena. Afeto e pensamento estão ligados à experiência estética, de forma que as imagens particulares que preocupam o poeta brasileiro parecem ter o mesmo impulso criador do propósito imagético seniano, em um ponto de ligação entre obras diferentes. Sentimento e reflexão, formas tradicionais e verso livre, rudeza anti-institucional e academicismo são combinações paradoxais que definem a obra de Jorge de Sena e conferem a ela um tom não só subversivo, profano e pagão, mas também político. Nesse sentido, na referida carta, Murilo Mendes faz um convite a Jorge de Sena:

Quero falar-lhe hoje também de outra coisa: foi criada aqui na Itália a COMUNITÀ EUROPEA DEGLI SCRITTORI, com o fito de reunir as duas Europas – a oriental e a ocidental – no plano da cultura. Será em futuro próximo – tudo o indica – uma organização considerável. Embora não europeu, tenho tomado parte de várias reuniões da mesma, como observador, a convite da Direção. Encarregam-me também de fazer ligações entre a Sociedade e os escritores ibéricos. Admitem-se escritores de várias tendências, políticas e religiosas – salvo, é claro, os fascistas e racistas (MENDES, 1961, p. 1).

Esse convite baseia-se no posicionamento político de Sena, que o projeta de Portugal para o Brasil, Estados Unidos e outros países, como uma voz poética representativa de uma geração marcada pelas ditaduras europeias.

Em nova carta, de 11 de junho de 1962, agradecendo o envio de *O Reino da Estupidez*, *Andanças do Demônio*, e os contos “A noite que Fora de Natal” e “Os Amantes”, este inédito, Murilo comenta sobre as obras: “sua imaginação anda par a par com a sua cultura, a sensibilidade com o poder panfletário. Apraz-me, todavia, ressaltar a beleza de *Os Amantes*, página que transborda do quadro atual da literatura portuguesa, pela sua realização da poesia física” (MENDES, 1962, p. 1).

Nessa carta, percebe-se a realização do que se chama de poesia física em um conto erótico como um indício de que se deve ler a prosa em paralelo com a poesia, confirmando o interesse de Murilo pela revelação dos corpos em suas novas possibilidades de configuração sensual, em que Filosofia e memória, sexo e política são faces de um mesmo prisma. Ainda nessa missiva, Murilo revela que, para resvalar-se de perseguições políticas em Portugal, onde a família de Maria da Saudade e Jaime Cortesão era muito unida, publicava textos políticos em várias revistas italianas de vanguarda, mas sem assinatura.

Todavia, em agosto de 1962, publica e assina, em o “Portugal Democrático”, jornal de oposição a Salazar, o poema “Texto solidário”¹⁵, transcrito a seguir (Ver anexo A):

TEXTO SOLIDÁRIO

Aos escritores portugueses
em particular aos meus jovens amigos.

Se viver plenamente é pecado, então pecai, atraindo a condenação.
Poesia deste verbo épico e humano: resistir. Resistir é próprio do homem.
Resistir é conhecer-se, é mudar as estruturas da sua própria natureza.

Jardim da Europa em grades transformado.
Alerta a esses ladrões: roubam-voz a paz.

Cesário Verde:

“Faço um trabalho técnico, violento,
Cantando, praguejando, batalhando.”

Antônio Nobre:

“Tintos da mesma cor os corações e as balas”

Jaime Cortesão:

“E eu prefiro ao aprisco a vida heroica.”

Ser antifacista, amar e difundir a paz, condenar todas as formas
de ódio e discriminação por motivos de classe, de raça ou de religião
– tudo isto não constitui virtude, antes dever prepícuo do escritor actual.

Sois despojados dos vossos textos que transformam em outros.
Podereis reconhecê-los?

Apesar dos contrastes e restrições, apesar de tudo, captais o fluir do futuro.

Breve explodireis. Todavia não vos deixeis dominar pelo pânico da vitória.
Organizai a alegria. Controlai o caos.

O olho armado da lucidez ajuda a visão do próximo.

Descolonizar a cabeça, os pés e a estrela.

Certamente já tereis dito NÃO à bomba atômica que – terrível pensamento
– que quer substituir-se ao homem.

Aplico à versão oficial da história feita por certos regimes uma sentença de
Henri Michaux: Mêmes si c’est vrai. c’est faux.”

Superar o tempo das anedotas que fazem engordar o tirano.

Levarei transpostos na minha retina:

¹⁵ Este poema nunca foi publicado em obra de Murilo Mendes, sendo descoberto a partir da leitura da correspondência inédita entre Murilo Mendes e Jorge de Sena cedida por Isabel de Sena para a presente pesquisa. No jornal “Portugal Democrático”, o poema aparece ao lado do artigo “Salazar e os Estados Unidos”, de Jorge de Sena, que denuncia o entreguismo português à potência americana.

A faixa azul e verde do Tejo em Lisboa. A altíssima entrada do Porto e os seus rabelos-pássaros. Os campos do Mondego com o talho das raparigas que, devendo ser suas donas, ainda são suas servas. O sol do convento de Cristo. Os contrastes do Cabo Carvoeiro. Évora-a-Branca. A serra do Marão – essa Delfos ibérica.

Conservai esses textos de natureza e arte com ternura clássica e a lucidez moderna.

Aonde vão os pés da infância? A escola repousa sobre um mecanismo de retardamento, respira um ar adverso à história.

Mas a aurora muda os seus motores.

Os arados reflorecerão; dançarão as tipografias.

A palavra, o pão e o vinho servirão a todos.

O céu será catequizado pela terra. Quanto aos restos do inferno, serão a partilha *deles*

(MENDES, 1962, p. 4).

Pela dedicatória “Aos escritores portugueses, em particular aos meus jovens amigos”, (MENDES, 1962, p. 4), pode-se levantar a hipótese de que se trata de um poema-homenagem ao escritor lisboeta. O poema prosaico, seguindo a linha dos livros de prosa que serão escritos nos anos seguintes, começa com referência à condenação dos que clamam por liberdade e termina com a esperança de que os restos do inferno serão partilhados entre aqueles que cercearam a livre expressão.

A conhecida metáfora do olho armado, explorada como síntese de um ideal de sempre ver e rever as formas do mundo, nas memórias de *A Idade do Serrote*, é mencionada pela primeira vez num texto de Murilo. Além disso, apresentam-se questões correlatas às de Ovídio, como o controle do caos, a relação entre o humano e o cosmos e a ameaça da violência constante. A apresentação frenética dessas imagens, como em sequência cinematográfica, também alude ao modo de apresentação das diferentes histórias narradas pelo poeta latino.

As viagens que formarão o livro de Murilo sobre Portugal, *Janelas Verdes*, começam a ser esboçadas no itinerário que tão afetuosamente faz das paisagens portuguesas, do Tejo à Serra do Marão. Finalmente, as mesmas imagens pungentes, de aparente ilógica semântica, presentes em *As Metamorfoses*, servem como desfecho para o poema em uma aurora que se move por motores, em arados que florescem, em tipografias que dançam e num céu catequizado pela terra.

Na carta de 2 de maio de 1963, a relação política volta a ser enfatizada na menção de Murilo a Sena no jornal italiano “Paese Sera”, de esquerda. Ao mesmo tempo em que

posiciona o autor como o poeta mais importante de Portugal desde Fernando Pessoa e acompanha com interesse o seu trabalho crítico sobre Camões, observa-se o cosmopolitismo da obra:

Releio de vez em quando sua obra, e acho que ela deve ser vista, interpretada e admirada num contexto europeu, e não apenas português, - pois essa obra é um fato de cultura, e intimamente ligada a uma cultura multissecular (MENDES, 1963, p. 1).

Em 1º de fevereiro e em 23 de março de 1964, volta a fazer comentários sobre a importância do escritor português e faz uma apreciação sobre *Metamorfoses*, que havia sido publicado no ano anterior, chegando até Murilo com certo atraso:

Você reconduz a poesia portuguesa às alturas. Conteúdo e forma tornaram-se uma só coisa e assim deve ser. (...) Poesia e cultura, vasta meditação sobre a arte e o destino humano, atingindo em certas páginas como ‘A Nave de Alcobaça’, ‘A Morte, o Espaço, a Eternidade’, a ‘Variação Segunda’ – além de outras – uma força cujo segredo já estava se perdendo nessa época de poesia indecisa. (...) Enfim, uma obra importante, condensação da sua prática e da sua problemática. Livro não para ser entendido já, a não ser pelos costumeiros alguns (MENDES, 1963, p. 1).

Seguindo a cronologia da correspondência, ainda em 1964 (primeiro de junho) Murilo escreve para Mécia sua última carta à família Sena, que estava no Brasil, onde já se instaurara o golpe militar. Em uma situação política e universitária mais confortável na Itália, o poeta não chega a mencionar os direcionamentos da ditadura brasileira, mas faz uma crítica ao pensamento universitário do país e à ascensão da direita na ordem internacional:

Vejo que do vosso lado é caso diverso, e que muito lamento. Deveremos atribuir isto ao quadro estreito na mentalidade provinciana. (...) O fato é que as vossas notícias não são tranquilizadoras. De resto sopra no mundo um ar desagradável, de restauração direitista, de que o último sinal patente é a entente cordiale Paris – Madrid. Isto tem reflexos em toda a parte, e – why not? – em Araraquara (MENDES, 1964, p. 1).

Num hiato de dois anos, em 15 de maio de 1966, volta a escrever a Sena, lamentando que as notícias não tranquilizadoras e o ar desagradável da restauração direitista o tenham feito deixar o Brasil:

Fiquei triste ao saber que deixaram o Brasil. Então, a minha terra, que deveria agarrar com unhas e dentes um Jorge de Sena, deixa-o partir assim sem mais nem menos?... Uf! Meu Deus, o que vai por lá, puxa! Nem é bom falar. (...) Espero (amos) que estejam se dando bem por aí, num país que é grande, que fez coisas admiráveis – apesar da horrenda política exterior dos últimos anos, puxa!... (MENDES, 1966, p. 1).

A pouca interlocução, desde o golpe ditatorial de 1964, fica clara na assertiva “Nem é bom falar”. Nesse período, provavelmente, pode-se deduzir que a correspondência de Sena, que houvera sido interceptada muitas vezes pelas autoridades portuguesas, agora também haveria de ser controlada por órgãos oficiais brasileiros. O mesmo pode ter-se passado com Murilo, considerando que seu visto para residir na Espanha fora negado pelo governo fascista de General Franco. Esse silêncio imposto leva Murilo a dedicar-se à escrita memorialística e afetiva, ao anunciar, na mesma missiva de 1966, que estava escrevendo dois livros de prosa. Pela lógica das publicações, tratava-se de *A Idade do Serrote e Janelas Verdes*, e um de poesia, *Convergência*: “Sinto que a minha razão de vida está se esgotando, preciso acabar de dizer o que tenho” (MENDES, 1966, p. 1).

Finalmente, no final dos anos 1960, já mais estabilizados nos Estados Unidos, os Sena visitam o casal Mendes em Roma. Na carta de 27 de fevereiro de 1969, além de agradecer o envio de *Camões* e o *Soneto quinhentista peninsular*, Murilo menciona o prazer de ter recebido os amigos, mesmo que de forma humilde, justificando-se pelo corte de 30% no seu ordenado, no apartamento da Via Del Consolato.

No decorrer da década de 1970, consta na correspondência de Murilo para Sena um telegrama (nº 651836), de 17 de junho de 1971, uma carta de 15 de outubro de 1971, um bilhete (sem mês informado – domingo 18) e uma carta enviada de Lisboa, em 20 de setembro de 1974. No telegrama de 1971, sabendo da estada de Jorge de Sena em Londres antes de ir para Roma, Murilo comemora a notícia da visita do amigo e envia recomendações aos escritores portugueses Helder Macedo (1935) e Alberto de Lacerda (1928-2007) e ao mexicano Octávio Paz (1914-1998), que, na época, residiam na capital inglesa.

Em carta de outubro do mesmo ano, Murilo espera o envio de mais obras de Sena e comunica o lançamento de *Convergência*¹⁶, em relação à qual comemora a crítica de uma página

¹⁶ Considerado uma retomada de *As Metamorfoses*, o livro *Convergência* consiste num trabalho de linguagem que, assim como em *Os Sonetos à Afrodite de Anadiômena*, de Sena, ironiza e satiriza a ingenuidade dos que consideram que estão dizendo o novo, enquanto essa novidade já vem de uma longa tradição cultural estética. Apesar dessa confluência de valor, sem confundir-se com a poesia concreta brasileira, os poemas de Murilo bebem na fonte de um experimentalismo vanguardista europeu, enquanto os sonetos de Sena têm uma chave clássica de herança léxica grega, oferecida pelo próprio poeta em suas notas aos poemas de *Metamorfoses*.

inteira publicada no jornal “O Estadão”, principalmente, segundo suas próprias palavras, em se tratando dos “duros tempos prosaicos” que atravessavam. Anuncia o lançamento da prosa *Poliedro*, já com as segundas provas corrigidas pela Editora José Olympio.

Datada de Lisboa, em 20 de setembro de 1974, pouco antes da morte de Murilo Mendes, a última carta da década traz uma pequena nota crítica sobre o recebimento de *Conheço o Sal... E outros Poemas* (1974):

Livro originalíssimo, poesia de cultura, seguindo a linha de seus últimos livros, com variantes novas, inesperadas construções ou destruições semânticas... enfim, poemas que pertencem a Jorge de Sena e mais ninguém (MENDES, 1974, p. 1).

Mais do que a memória tradicional como conservação, as correspondências aqui analisadas buscam os espectros dos autores que, com suas ações e palavras, marcam uma escrita metamorfoseada, principalmente por tensões sociais e de espaço-tempo.

1.3 DE SENA PARA MURILO

Datadas de 10 de maio de 1963, as primeiras notícias de Sena, no Brasil, para Murilo, em Roma, versam sobre a produção crítica e literária, as relações políticas e as questões privadas. Quanto à produção crítica, inicialmente, Sena menciona o envio do volume da *História da Literatura Inglesa*¹⁷, um “sonho de 25 anos”, publicado em São Paulo e pede a colaboração de Murilo para uma possível publicação da obra em italiano, fato que nunca ocorreu. O escritor português expressa grande expectativa sobre outras futuras publicações, entre as quais uma edição da tese de livre docência, sobre Camões, defendida para a UFMG; diante da recusa da editora Gulbenkian, em Lisboa¹⁸, de editar a referida tese, Sena relata na carta que tentou, graças à sua amizade com Antonio Candido, editá-la pela Companhia Editora Nacional, mas não conseguiu fazê-lo¹⁹.

Outros estudos muito conhecidos são citados nessa primeira epístola de 1963: uma edição lírica de Camões, com exclusão da epopeia, das cartas e dos autos, que seriam obras lançadas posteriormente; a *Revista do Livro* 21-22 sobre a estrutura de *Os Lusíadas*; os “Estudos

¹⁷ SENA, Jorge de. *Literatura Inglesa*. São Paulo: Cultrix, 1963.

¹⁸ SENA, Jorge de. *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*. Lisboa: s. ed, 1969.

¹⁹ A tese não foi publicada no Brasil, apesar de dedicada a Antonio Candido, tendo sido lançada, em 1969, em Lisboa, sem editora.

de História e Cultura” na *Revista Ocidente* sobre a família de Afonso Henriques, Filipa de Lanea e os painéis de Nuno Gonçalves; a tradução e edição comentada dos poemas em inglês, de Fernando Pessoa, e o inédito *Livro do Desassossego*, do heterônimo Bernardo Soares; o iminente lançamento de *Metamorfoses*; e, finalmente, um quinto artigo, no jornal “O Estadão”, sobre Camões. No âmbito da política, o escritor tece denúncias contra o desmonte das instituições públicas de Ensino Superior e a perseguição aos intelectuais de esquerda. Seus comentários têm o mesmo ar satírico, anárquico e, ao mesmo tempo, sóbrio de muitas poesias de caráter engajado:

É evidente que nunca fiz política brasileira, e que, como adiante lhe direi, nem estou fazendo da portuguesa; e que nunca usei a minha cátedra para mais ensinar o que sei. Mas as faculdades de interior são visadas por este neofacismo, e em especial a minha – ‘tutti comunisti’, – a velha história. (...) Não deixa de ser ironia que me eliminem do ensino, com essa sub-reptícia acusação, precisamente quando, em política portuguesa, eu, o Casais, o Paulo de Castro, o Fernando Lemos (a esquerda independente) cortamos de todo com os comunistas, e abandonamos o *Portugal Democrático*, por estarmos fartos de lidar com estalinistas bestas e incorrigíveis no seu oportunismo e na safadeza desleal do comportamento. Mas a intenção mais ampla, do governo estadual: a liquidação das faculdades de filosofia, e entrega delas a padres que o IBAD²⁰ e o Lacerda consideram como o Papa é, e passam a salvar a civilização de Ademar. (...) Poderá você achar que eu estou doido: mas a desvergonha pública destas direitas quase dá saudades de Salazar (SENA, 1963, p. 1-2).

²⁰ As sementes do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) foram lançadas no final do governo de Juscelino Kubitschek. O instituto foi fundado em maio de 1959, por Ivan Hasslocher, recebendo contribuições de empresários brasileiros e estrangeiros, que, descontentes com a disparada da inflação e o estilo populista de JK, julgaram necessário organizarem-se com o objetivo de combater o comunismo no Brasil e influir nos rumos do debate econômico, político e social do país. O papel desenhado para o IBAD era a ação política. Dessa forma, Hasslocher fundou mais ou menos no mesmo período a agência de propaganda Incrementadora de Vendas Promotion, subsidiária daquele instituto. A posse de João Goulart na presidência da República, em setembro de 1961, acirrou os ânimos dos ibadianos. O ápice da atuação do instituto foi na campanha eleitoral de 1962. Para isso, foi criada, com fins explicitamente eleitorais, a Ação Democrática Popular (ADEP). Sua função era canalizar recursos para os candidatos contrários a Goulart que concorreriam às eleições legislativas e para o governo de 11 estados. Ao mesmo tempo, o IBAD engendrou ferrenha campanha contra o governo Goulart e os candidatos ao Legislativo identificados pelos ibadianos como comunistas. Além disso, produziu e difundiu grande número de programas de rádio e de televisão e matérias nos jornais com conteúdo anticomunista. A medida de maior impacto do IBAD foi o aluguel, durante a campanha eleitoral, do vespertino carioca *A Noite*. Por 90 dias, a linha política do jornal foi radicalmente modificada – de defensora de candidatos do PTB e de posições nacionalistas à promoção dos candidatos apoiados pela ADEP e identificados ao anticomunismo. Outra iniciativa do instituto foi a tradução e a divulgação do livro *Assalto ao Parlamento*, do escritor tcheco Jan Kosak. A obra, publicada pelo jornal *O Globo*, descrevia a tomada do poder pelos comunistas na Tchecoslováquia e o papel central que o controle do Congresso desempenhara nesse processo. A participação do IBAD-ADEP na campanha eleitoral de 1962 foi tão ostensiva que levou parte considerável do Congresso a suspeitar da origem dos recursos utilizados. Assim, ainda em 1962, foi sugerida a criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar as atividades do IBAD e de suas subsidiárias, mas a iniciativa não foi adiante. Fonte: Paula, Christiane Jalles de. Na presidência da República > O Instituto Brasileiro de Ação Democrática – IBAD Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_Instituto_Brasileiro_de_Acao_Democratica. Acesso em : 10 fev. 2018.

O cenário ilustrado é uma antevisão do que se sucederia após o golpe militar brasileiro de 1964. A desilusão com as esquerdas e a negação da direita fascista isolam Jorge de Sena do cenário político-literário lusitano e também brasileiro. Com efeito, solidão, melancolia e indignação são marcas dos tempos infernais de *Peregrinatio Ad Loca Infecta*, alegoria para o diabólico na obra do escritor. A carta supracitada tem um desfecho poético e pessoal de um momento brasileiro em que a direita ditatorial está prestes a assumir o poder²¹:

O que eu poderia fazer, meu querido Murilo, com algum sossego, alguma segurança, algum reconhecimento público... Mas será que faria mesmo? Que não nasci para me indignar com tudo, e incomodar tanta gente? Já tenho idade para saber; mas ainda não sei (SENA, 1963, p. 2).

Se as crises políticas e pessoais são impulsionadoras das metamorfoses, um poema manuscrito 11 de janeiro de 1963 e publicado dez anos depois, dá o tom da mensagem que do próximo livro de poemas: distante dos partidos políticos e, conseqüentemente, excluído, diversas vezes dos órgãos oficiais, Sena faz sua dedicatória àqueles que não são leais a um ideário humanista, aos inimigos e aos amigos com os quais não compactua ideologicamente.

Amigos meus: de que metamorfoses
sois vós meus fiéis e como que inimigos?
E que inimigos, as metamorfoses
das coisas e do tempo têm poder
para os aniquilar? Por mais que nasça
dos homens o homem, e que esse homem faça
o que nos será mais que natureza,
nada resta senão este ar maligno,
esta vileza insana, este morder
raivoso e traste, esta indiferença
que nega mais a vida que a maldade.

As obras ficam. Para quê? Quem perde
o tempo que lhe resta, em só amá-las
não por si mesmo mas por outra vida
que exista nela? Quem? Algum de vós?
Que amor sentis que se desperta lá
onde não resta já mais do que ideia
de terem sido sangue, uma linguagem
tão morta para sempre, que palpita
nessa ilusão de que sois vida viva?

²¹ Muitos poemas desta época não publicados em livros foram, recentemente, editados por Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Os textos apresentam o desencanto e a melancolia que o cenário político incutiu na vida pessoal de Jorge de Sena. Do ano de 1963, pode-se destacar: “Dedicatória” (11/1/1963); “Variações Populares” (25/1/1963); e <<Átia Cuí>> (8/12/1963). Fonte: SENA, Jorge de. *Poesia 2*. Lisboa, Guimarães, 2015.

Metamorfozes somos e seremos.
 E, estes versos foram conformados,
 mais que por mim, de mim, serão as vossas
 que se aguardavam como ténues sombras
 em risco de evolverem-se, à beira
 do rio que, se o atravessassem, lhes
 daria, no esquecerem-se, a existência
 tranquila e sólida da morte adiada
 (SENA, 2015, p. 551).

Desolado com o mundo à sua volta, Sena busca vida nos objetos da “existência tranquila e sólida da morte adiada” nos museus. Ainda na carta de 10 de maio de 1963, cita os poemas que compõem essa obra, com a qual Sena busca fazer justiça histórica por todos aqueles que foram assolados pelas guerras e pelos exílios. Respeitando a cronologia da história da arte, as metamorfozes indicam os momentos pré-histórico (“Gazela da Ibéria”), helenístico (“Demeter de Cinido”), egípcio (“Artemidoro”), bizantino (“Mesquita de Córdoba”), gótico (“Nave de Alcobaça”), medieval (“Pieta de Avignon”), renascentista (“Cafálo e Procris”, “Retrato de Desconhecido” e “A Morta”), maneirista (“Camões se dirige aos seus contemporâneos e Eleonora de Toledo, Granduchessa di Toscana”), romântico (“O Balouço de Fragonard” e “A máscara do poeta”), impressionista (“A Cadeira de Van Gogh”), surrealista (“Ofélia”), e neoclassicista (“Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”).

Entre os dramas pessoais e os da história do Brasil, a Itália surge na correspondência Sena-Murilo. Em 8 de junho de 1964, respondendo às cartas de Murilo datadas de 01/02/64, 23/03/64 e 01/06/64, Jorge demonstra interesse em lecionar em uma Universidade italiana: “a Itália, neste momento, é o meu sonho cultural e de pesquisa, pelo lastro que poderia adquirir, paralelamente ao meu trabalho, no que respeita a documentação e bibliografia que me é aqui inacessível” (SENA, 1964, p. 2). Ao seu modo de escrita diabólico, termina a missiva com seguinte lamento: “De qualquer forma, meu caro, eu a Mécia, se não formos para a Itália, iremos para o inferno, na certeza de que achamos o mundo de língua portuguesa mais irrespirável que aquela mansão dos anjos caídos (SENA, 1964, p. 3).”

Como confirmado, em nova mensagem de 10 de junho de 1964, a ideia de lecionar na Itália é abortada, quando recebeu recado de Luciana Picchio Stegnano, amiga comum de ambos, informando que, na Universidade de Roma, não havia professores contratados. Mesmo assim, pelas condições de vida que levava no Brasil, aceitaria a opção de cursos, conferências e seminários, chegando a pedir, sem sucesso, a intervenção de Murilo Mendes no caso.

Num hiato entre 1964 e 1969, Sena volta a escrever em 17 de novembro de 1969, já residindo nos Estados Unidos, informando o envio à família Cortesão Mendes de um exemplar de *Peregrinatio Ad Loca Infecta* e um volume com traduções de Cadafy e expondo a Murilo todos os desgostos com a política luso-brasileira:

Com todas as glórias, à última hora, em Portugal, não me deram o prémio nacional do Diário de Notícias, votado para mim, por ser “brasileiro”... e o Brasil continua a olhar com desconfiança um cidadão que o ama há décadas, mas se recusa a renegar a sua pátria de origem ou a que imaginar um país se ama sem verdade (SENA, 1969, p.2)

A desilusão é a mesma na Universidade de Wisconsin, onde estava trabalhando:

(...) no sentido de respeitar-se Portugal e de o Brasil não ser um país de índios e de Carnaval, como infelizmente tanto brasileiro se compraz em fingir, para agradar aos americanos que, por sua vez, acham que, para agradar o Brasil, é preciso que Portugal seja uma macada saloia). (...) Não sei quando nos veremos. Em Lisboa, não é provável, porque a minha agonia lusitana é tão grande quanto a brasileira (cada notícia que chega, com mais perseguições, é uma nova amargura, e maior ainda a de ouvir brasileiros inconscientes acharem que, enfim, a desordem era grande e os militares têm feito alguma coisa...) (...) E os States, para mim, são cada vez mais uma insuportável coisa, para quem prefere à humanidade à hipocrisia e à violência (SENA, 1969, p. 1-3).

A década seguinte, como se deixa entrever nos poemas de *Exorcismos e Conheço o Sal... e outros poemas*, será marcada por um período mais tranquilo, de muitas viagens à Europa, que serviram de inspiração para o poeta.

Em 29 de maio de 1971, anunciando sua mudança de Wisconsin para Santa Barbara, na Califórnia, Sena sente ainda dificuldade de integração de um projeto luso-brasileiro na universidade:

Que mais não seja o peso, acabarei por esmagar a malevolência da mediocridade luso-brasileira e adjacências lusófilas e brasileirófilas (por quanto tempo teremos de aturar que os nossos amigos e admiradores se recrutem, na sua triste maioria, entre o rebotalho fracassado de outras literaturas? ou de nenhuma?) (SENA, 1971, p. 1).

Nessa mesma carta faz uma crítica contundente aos concretistas²² ao comparar o que Murilo fazia à época com *Convergência*:

(...) todos Vocês, os mais velhos, e por mais que os simpáticos mas algo adstringentes concretistas se torçam, têm escrito o que eles desejariam que a poesia concreta fosse, se pudessem escrevê-la... (...) Cada vez menos tenho paciência para ler poesia, a minha e dos outros – e só a poesia dos grandes me consola da burrice humana (...) Abro os partos dos jovens talentos da língua, com que sou mimoseado, e logo me agonio ao segundo poema: não são maus, mas piores que maus porque não adiantam, como dizia o outro (SENA, 1971, p. 1-2).

No ano seguinte, em 29 de maio de 1972, Sena recebe a versão final e publicada de *Convergência*, com a seguinte nota crítica:

Converjamos. Grande livro, sim senhor. Antes demais – e isso explica o entusiasmo justo do Cassiano Ricardo que levou pontapés dos simpáticos concretistas – tão bons moços os Campos, mas o mal que têm feito para uma distorcida difusão da lit. brasileira, com a pontificação improvisada e os ensaios pro demo que circulam neste país de últimas modas... V. e não é de agora, tal como Drummond ou o Bandeira ou o Cassiano, faz concretismo que os apóstolos se esforçam por fazer (e não precisa de proclamar falsa e apressada ciência, para isso) – o que prova aplicar-se ao caso do dito do Picasso: aquilo faz quem pode, não quem quer.” Seja o que for, para não ser cartaz de publicidade, os poetas o fazem, e o mais é conversa que o tempo levará, ou o sarampo de que se coçara o amigo de Dom Casmurro. Alguns poemas são admiráveis pelo humor (nos limites da poesia), ou pela inventatividade imaginosa, ou pela explosão dramática da seriedade que não falta aos outros. E o mais curioso é ver-se como V., numa diversa linguagem, continua fiel a si mesmo: se se pegassem, peça/peça, os fragmentos semânticos ou de variação linguística, encontrar-se-iam (menos os termos da relação gramatical) estruturas da sua poesia de sempre (SENA, 1972, p. 2).

²² Cumpre ressaltar que, em 1959, o poeta, recém-chegado ao Brasil, concedeu ao jornalista Paulo Carvalho, da Tribuna da Imprensa, a primeira entrevista com o seguinte título: “Jorge de Sena não crê em poesia concreta: só nos concretistas”. Obviamente a linguagem de Sena tem a marca da experimentação que tocou tanto os escritores modernistas quanto as seguintes gerações. Para Flávia Tebaldi Henriques Queiroz (2006), Sena considerava o mérito de renovação da linguagem proposta pelos concretistas, mas, resistindo ao que julgava falta de comprometimento crítico e social mais atuante no campo político, criticava-os por pretenderem fazer uma criação em si mesma, e não uma crítica da criação. Segundo Gilda Santos, “é certo que o escritor, talvez por residir no Estado de São Paulo e estar relativamente próximo do grupo, acabou por adotar algumas de suas propostas, conforme se observa em seu livro de poesia Sequências (SENA, 1980), onde busca conciliar aqueles princípios e valorização do corpo do texto e de reestruturação semântica com a poesia de cunho político. Mas o maior exemplo dessa presença concretista na poesia de Jorge de Sena localiza-se nos Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena (SENA, 1989), publicados em 1962 na própria revista Invenção – plataforma histórica o grupo paulista – antes de serem inseridos como *grand finale* no livro Metamorfoses” (SANTOS, 2006, p. 27).

Em 4 de julho 1973, Murilo recebeu do autor português uma missiva congratulando-o pelo prêmio italiano “Viarregio” concedido em virtude do lançamento do livro *Convergência*, na Itália. Na mesma, ainda muito ressentido com os rumos tomados pela intelectualidade portuguesa, Jorge de Sena exorciza alguns demônios sobre Lisboa e sua literatura: “cidade de mármore e granito, aonde, como sucede em má poesia romântica, não há uma coisa nem outra” (SENA, 1973, p. 1).

Na correspondência entre os autores percebe-se, portanto, um ideal de que aquilo que se apresenta ao outro na correspondência coincida com o olhar que se tem sobre si mesmo. O arquivamento desse material feito pelos escritores revela, muitas vezes, o percurso em que os poetas se encontram, como nas poéticas e prosas memorialísticas, revelando fatos de cultura, literatura e história.

2 AS RELAÇÕES LUSO-BRASILEIRAS REVISTAS NAS OBRAS DE JORGE DE SENA E MURILO MENDES

O olhar artístico luso-brasileiro em Sena e Murilo configura-se como um *olhar político* que, segundo Sarlo (1997), é aquele que deveria unir os discursos da arte e sobre a arte. Em outras palavras, segundo a crítica argentina, devem-se aproximar os atos críticos de leitura, tanto os elaborados nas obras artísticas quanto os propostos como ensaio. Em que pese à diferença entre eles, há uma distinção na gradação que os aproxima: trata-se do olhar político presente em ambos. Como se pode depreender, há formas diversas do discurso e do lugar da crítica, na dinamização do espaço interdisciplinar. Nesse discurso poético, homólogos à política e à estética, estão em jogo memória e enunciação. Em “Sobre o conceito da história”, para Walter Benjamin, a memória historiográfica é uma interpretação histórica, sujeita aos interesses dos vencidos ou dos vencedores:

A verdadeira imagem do passado só se deixar fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Segundo Walter Benjamin (1994), trazido a partir das questões do presente, somente em um instante o passado é autêntico, dirigindo-se prontamente ao presente e às suas variadas interpretações. Dessa forma, Murilo e Sena parecem não cair no erro de uma interpretação histórica ideologicamente marcada pelo estado presente ao estabelecerem literariamente um eixo Brasil-Portugal.

Como propõe Ettore Finazzi-Agró (2013), a consciência que Murilo tem “de ser daqui e estar lá” ecoa em seu fascínio pela aura mítica e sagrada de Roma e, para além disso, na sua fascinação pelo atual, o que gera uma espécie de discrasia temporal. A atuação do juiz-forano como crítico de arte está sempre imbricada à arte contemporânea, enquanto, ao menos nos anos iniciais de seu “exílio” europeu, seu fazer poético preponderantemente destinava-se a cantar as ruínas e os vestígios dispersos pelas civilizações gregas e romanas. Ainda sobre essa visão testemunhal de um Murilo Mendes exilado, para o poeta italiano Rubero Jacobbi (2013), a vivência europeia alimenta o aspecto clássico da poesia, a qual se torna mais distante da poesia modernista ou instintiva, passando a incluir nomes e lugares

da memória. No entanto, apesar dessa assimilação opressora, a tese de Jacobbi seria a de que os escritores latino-americanos, sob a perspectiva do maravilhoso, fundaram literariamente uma segunda Europa, numa perspectiva em que Murilo, por exemplo, é alçado à altura de nomes como Dostoiévski, Tolstoi e Ibsen, por sua capacidade de subverter as convenções literárias ao criar novas formas. Essa novidade expressa-se na performance poética, quando ele põe em cena diferentes corpos em simbiose, na alegoria do trânsito metamórfico no mundo das formas.

Representada por Murilo Mendes, a literatura luso-brasileira corresponde à “segunda Europa”, e o Rio de Janeiro torna-se “metáfora crítica, cujas matrizes culturais incluem a África e seus mitos, distintos e complementares, portanto, na lógica crítica, da tradição greco-latina da primeira Europa” (AMOROSO, 2013, p. 138). O Brasil, sob essa ótica, é o país novo, no qual subsistem “valores culturais e éticos que a Europa, lugar velho, já perdera” (AMOROSO, 2013, p. 138). Nas trocas culturais, passado certo *frisson* de novidade, os intelectuais europeus e latino-americanos buscaram um olhar pareado, sem ensejar uma superioridade de um ou de outro. Defendendo uma tese semelhante à de Goethe, que previra, em 1827, o fim das literaturas nacionais, Jacobbi, ao fitar as obras de Murilo Mendes, preconiza:

A literatura escrita na América do Sul irá surpreender a Europa, porque é, na verdade, desdobramento e renovação do espírito europeu. Os limites da lírica moderna alcançados – e apontados – por Mallarmé e Rimbaud são, para Jacobbi, superados pela poesia de Murilo Mendes. E se no poeta há o trabalho individual, da busca incessante por uma poética à altura dos tempos, há também a coralidade que é atributo da cultura nova que traz, ainda, as marcas da força da natureza (JACOBBI *apud* AMOROSO, 2013 p. 176).

Nesse mesmo sentido, Jorge de Sena, em *Estudos de Literatura e Cultura Brasileira*, projeta no mundo lusófono uma série de questionamentos humanísticos. O poeta português ressalta que o termo “humanismo” adquirira em seu tempo um caráter densamente polissêmico, salientando ainda seu uso por vezes demagógico. Tal conceito, para Sena, é visto sob uma perspectiva histórica, em seu intento inicial de “designar e defender os estudos de grego e de latim no ensino secundário, ameaçados (e destruídos hoje) pelas crescentes exigências de uma educação mais científica e prática” (SENA, 1961, p. 183). Nessa acepção, o mote humanista seria o de dar ênfase às humanidades, como um ato de resistência à ameaça decorrente de uma formação científica, puramente prática e técnica, que se avultava o século XVIII.

Sena sustenta a noção de que o chamado *studia humanitatis*, seria uma formação intelectual “liberal, no sentido de não confinada a fins técnicos imediatos!” (SENA, 1961, p.

185), considerada “propedêutica e de base”²³ e emancipada da influência eclesiástica²⁴. O ato de libertar-se do eclesiástico concretizado pelos humanistas não significa renegá-lo, mas tomá-lo como mais um dos objetos de reflexão, sob um olhar universalizante, como será visto na análise de algumas crônicas, cartas e conferências que reconfiguram o imaginário da lusofonia nos estudos senianos.

2.1 MURILO MENDES E OS ITINERÁRIOS LITERÁRIOS DA HISTÓRIA ENTRE BRASIL E PORTUGAL

Ao pensar-se nas relações luso-brasileiras em Murilo Mendes, *Janelas Verdes* é a obra mais patente do autor, por se tratar das impressões de viagem do poeta por várias cidades portuguesas. Porém, revelando relações afetivas entre Murilo a intelectuais portugueses das mais diversas áreas, várias outras obras envolvem o eixo Brasil-Portugal: *História do Brasil*, *Bumba-meu-Poeta*, *Metamorfoses*, *Discípulos de Emáus*, *A Idade do Serrote* e *Convergência*. Nesse mapeamento, embora enseje imagens pontuais de brasilidade, é necessário frisar que as obras resvalam-se do nacionalismo como tema literário. O imaginário poético de nação é elencado sem diferenças de valor entre as mais diversas imagens cosmopolitas, principalmente aquelas ligadas às vanguardas europeias. Essa tônica vanguardista passa por uma perspectiva de fuga das periodizações restritas a apenas um movimento literário, impulsionando os escritos do autor para além do Modernismo brasileiro, movimento pelo qual tem sido enquadrado pela crítica.

Em seu livro de estreia, *Poemas* (1930), as menções a Portugal restringem-se à caracterização do homem português em “Quinze de Novembro” e “Cartão Postal”. Neste, “portugueses de bigode e corrente de relógio/abocanham as mulatas” (MENDES, 1995, p. 88), naquele o Imperador Dom Pedro II diz o seguinte ao ser deposto do trono: “Pois não meus filhos não se vexem/me deixem calçar as chinelas/ podem entrar à vontade: só peço que não bulam nas obras completas de Vítor Hugo” (MENDES, 1995, p. 87).

²³ A gramática, a retórica, a poética, a história, e a filosofia moral compunham as temáticas sobre as quais os humanistas se debruçavam.

²⁴ Jorge de Sena faz uma ressalva quanto a relação entre o pensamento católico e o clássico. Sena afirma que dá-se uma assimilação, ainda que parcial, do ideário Clássico pelo pensamento Católico. O emblema do diálogo entre estas duas concepções seria a Escolástica, a qual incorpora na teologia cristã influências substantivas de Platão e Aristóteles. Outro sustentáculo desta tese seniana é o fato de a cultura literária da tradição gregoriana ter sido conservada nos mosteiros e escolas catedrais.

Obra seguinte ao livro de estreia de Murilo, *Bumba-meu-poeta* (1931), é um exercício criativo que, em superfície, não ensejaria um valor luso-brasileiro na intenção escritural. Não obstante, Picchio (1995) coteja que os modelos irônicos das representações maranhenses e nordestinas (não se pode esquecer que a tradição atravessa todo o Brasil, e que o boi tem nomes diferentes em cada Estado) podem ser lidos em analogia com os autos de Gil Vicente ou do Chiado. Nos 385 versos heptassílabos, surge uma passarela de personagens: a família do poeta; um professor; a primeira namorada; um arlequim; um deputado; um jornalista; um doutor; um submarino; a mãe-d'água; o avião; a namorada morta; São Francisco de Assis; a Rima; um anjo da guarda; e, juntos num mesmo personagem: ditador, mascates, bacharéis, soldados e o povo.

Entre o auto ibérico e sua atualização brasileira, dividem espaço o coro tradicional, o coro de vitrolas, o jazbande (escrita de forma abrasileirada, em vez *jazz band*) e o rancho da lira do amor. Personagens do folclore nacional, como a Mãe d'água, unem-se, aos personagens religiosos como o Anjo da Guarda e São Francisco. O cavalo-marinho e os pássaros são substituídos pelo submarino e o avião, na perspectiva de Tarsila do Amaral, que congrega ao espaço regional brasileiro sempre um elemento do progresso tecnológico estrangeiro. A tensão entre o revolucionário marxista e os ditadores e burgueses é mediada por deputado demagogo.

Essas alegorias se apresentam entre a escrita deglutinadora antropofágica e a escrita metamórfica de Murilo. A antropofagia mesma advém da tônica das metamorfoses. Afinal, o eu transforma-se em outro ao devorá-lo. O personagem do Arlequim é alegoria para a mesma intervenção estrangeira denunciada na “Canção do Exílio”, invertendo o valor melancólico do poema de Gonçalves Dias. Sua fala impregnada de coloquialismos, como “estranja e pencinê”, é tão esdrúxula, ante a lógica semântica muriliana no conjunto de suas produções, quanto a do Imperador D. Pedro II:

Sou personagem da estranja,
 Me transportaram pra cá.
 Para falar com franqueza,
 Embora me chamem de gringo
 Me sinto melhor aqui
 Do me sentia lá.
 Não permita Deus que eu morra
 Tendo voltado para lá.
 Eu aqui tenho prestígio,
 Uso pencinê de ouro,
 Empresto dinheiro a juros
 Sou ouvido na eleição
 (MENDES, 1995, p. 129).

Já o poeta encarna o boi que, no Brasil, mantém uma essência, como muitos seres metamorfoseados no clássico de Ovídio, mas tem nomes diferentes em cada região: Boi-bumbá no Amazonas e no Pará; Bumba-meu-boi no Maranhão; Boi Calemba no Rio Grande do Norte; Bumba de Reis ou Reis de Bois no Espírito Santo; Cavalo Marinho na Paraíba; Boizinho no Rio Grande do Sul; Boi de Mamão em Santa Catarina; e Boi Pintadinho no Rio de Janeiro (RIBEIRO, 2017). Ao contrário do boi brasileiro, que nasce e ressuscita, ocorre uma metamorfose entre o sacrifício e a fecundidade: “da sua morte e ressurgimento a sociedade, que lhe vai dedicar culto póstumo, saíra regenerada” (PICCHIO, 1995, p. 1611). Na verdade, o poeta não ressurgente, o povo é quem sai em busca de um outro que lhes dê consolo.

A passarela de personagens, que lembra os autos de Gil Vicente, liga o auto português ao brasileiro, em que o Poeta-Bumba é quem designa mistérios e está no centro da encenação, como se fosse Deus. Há uma familiaridade total na interlocução com o povo, assim como ocorre nos autos vicentinos:

675

Gil Vicente é uma feira de prodígios. Poeta teocêntrico em plena Renascença voltada para o exterior, não é menos humanista que seus pares: mas, embora estude e considere o homem – porque o ama – não coloca nele seus fins. Podemos antes dizer que se filia ao espírito da Idade Média, não só pelo caráter da sua religiosidade, como pela sua concepção do teatro muito ligada à dos “mistérios”. É principalmente pela crítica ao farisaísmo e aos costumes cristãos – tanto leigos como eclesiásticos – que ele se aparenta ao espírito renascentista. (MENDES, 1995, p. 882)

676

As duas figuras principais do drama em Gil Vicente, são: o próprio Deus e o povo. Que senso admirável ele possui do dogma da Encarnação do Cristo! Por meio deste grande mistério o homem se torna parente próximo, irmão do Salvador, entrando com Ele na mais íntima familiaridade. Em torno d’Ele o povo dança, faz negócios, ama, peca- vive a vida. (MENDES, 1995, p. 883)

Ao segurar em sua caneta “para um poema dançar” (MENDES, 1995, p.128), o local de apresentação do auto é a praia do “Acaba-Mundo” – uma alegoria positiva do Juízo Final. O caráter do drama religioso não é alegorizado por Deus, mas tem São Francisco como representante de um catolicismo popular e rebelde, sem ares de beatitude exagerada e em torno do povo:

O POETA:

Caia tudo ajoelhado
 pra louvar o bruto poeta,
 nosso amigo, nosso irmão.
 Quero às vezes imitar
 outro poeta neste mundo,
 escolho então São Francisco:
 mas não consigo imitar,
 nem de longe, tal poeta.
 Meu consolo é que não imito,
 afinal, poeta algum.
 De qualquer forma pareço
 Com São Francisco, senhores:
 Não há dúvidas que sou,
 ai, São Francisco às avessas.
 Louvemos o bruto poeta,
 nosso amigo, nosso irmão
 (MENDES, 1995, p. 135).

Em adição à lógica de abstração de espaço-tempo, no território indefinido da praia “Acaba-Mundo”, há um intenso jogo entre a falta, a emulação e a superação. Murilo deseja algo que lhe falta no qualificativo poético que confere a São Francisco: pretende imitá-lo e, em seguida, o supera pela inversão. O jogo entre o *eu* e o *outro* é matéria para à criação às avessas, sem que haja um peso da influência exercida por outros personagens. Gil Vicente volta à dramatização da escrita de *Janelas Verdes* (1970), envolto nessa rede “eu-outro”: enraíza-se em São Francisco, Raimundo Lúlio²⁵ e Juan del Encina²⁶ (MENDES, 1995, p. 1419). O catolicismo contestador também é uma herança vicentina, que é analisada em críticas breves e pontuais sobre a obra do autor:

Contestador inato, ininterrupto; erasmicamente adverte o papa e demais eclesiásticos (‘presidente do Crucificado’) que ‘representam’ Roma mundana de sete chifres; o Serafim do *Auto da Feira* é seu porta-voz. Encontra no Evangelho a crítica avant la lettre da sociedade feudal; rejeita a espoliação do camponês, por exemplo no *Auto da Barca do Inferno* (Nós somos vida das gentes/e morte das nossas vidas”). Contesta o próprio Deus, que, segundo o lavrador na *Romanagem dos agravados*, chateia o homem, despe-lhe o sol e chuva: ‘Que chove quando não quero, e faz um sol das estrelas,/quando chuva alguma espero’. Ele... tanto se lhe dá. (MENDES, 1995, p. 1419)

²⁵ Teórico da língua catalã (1232-1316)

²⁶ Poeta espanhol, que compartilha com Gil Vicente a paternidade do teatro ibérico. (1469-1529)

Essa mesma intimidade e sororidade observadas em Gil Vicente, entre o poeta, o povo e seu leitor, não se acentua somente nesse auto muriliano do poeta que Bumba. Como observado, o escritor é, por diversas vezes, o personagem principal da sua própria poesia. Há um senso de extensão até os objetos do texto, como se as diversas imagens conclamadas fossem personificadas em interações dramáticas. São raros os momentos em que há uma despersonalização, mesmo quando a intenção é a de explorar a objetificação das coisas. Tal fato não confere, entretanto, sentimentalização ou grau de diário íntimo à linguagem e à estrutura do texto.

Poeta e povo são as duas figuras principais desta encenação, que resgata a potência de uma forma poética antiga. O coro tradicional, um “nós” que fala como um *eu*, faz recordar que a intimidade subjetiva de um poema lírico está atrelada aos vários sentidos, ao anonimato e à subterraneidade que o pronome “eu” contém em sua significação. Inicialmente, a interação do poeta com o coro é de correspondência e aprendizagem em harmonia com discurso da poesia. Uma das cenas que comprova essa assertiva ocorre quando a fala de ambos é duplicada, no entendimento da lição da poesia, no episódio de chegada de “O Rancho da Lira do Amor:

O POETA:

Entre, que a casa é sua!
 Todos nós te desejamos,
 Ai vem nosso amigo, vem!

CORO:

Entre que a casa é sua!
 Todos nós te desejamos
 ai vem nosso amigo, vem!
 (MENDES, 1995, p. 132)

Embora haja toda essa liberdade, o eco do coro tradicional acaba por tornar-se uma linguagem sem reflexão, que em seu discurso reprodutor irá renegar e sacrificar o poeta em momento de hesitação gerado pela crise do café:

CORO:

Qual o quê, o coro serve
 é só pra dizer amém,
 tem mesmo que concordar
 (MENDES, 1995, p. 133).

Após o poeta trazer à tona um assunto de desestabilização, o coro prefere repetir a fala fácil do deputado, ironizada pela repetição de uma espécie de *slogan* de rimas pobres. A isso junta-se a saída de São Francisco e seu anjo da guarda de cena, entre outros personagens:

CORO:

Não tem lugar pro poeta!
 Não tem lugar pro poeta!

O POETA:

Fiquem quietos, vou sair.
 Estão todos na sua casa!
 Me acostumei há tempo
 a ceder o melhor quarto
 pro relequim repousar.
 Só me admiro do coro
 a quem ensinei o abecê!...

(...)

Tirei-os desta cachola,
 é natural que se zanguem,
 acabo me conformando.
 Vou-me embora pra folhinha.
 Recorrerei ao Senhor,
 Meu Supremo Tribunal.
 Mas antes de dar o fora
 Faço questão de avisar:
 Este assobio que agora
 vocês usaram pra mim,
 eu vou usá-lo também.

(...)

Pois bem, apurem os ouvidos:
 desde já estou vaiando
 meu busto se erguerá
 na posteridade remota
 (MENDES, 1995, p. 139).

Dois pontos merecem destaque na guinada de opinião do coro e na atitude do poeta. A linguagem, em suas repetições misteriosas, ambíguas, traiçoeiras ou proféticas transita entre as transformações do fio narrativo dramático. A mera interferência demagógica de um político, converte-se facilmente num discurso fácil de repetição. Ainda a exemplo de Gil Vicente:

Músico e ator, mostra-se vário, multiplicando-se em exemplos didáticos, alegóricos, bíblicos; traja costumes medievo-renascentistas; elucidando-se, ilude ou alude a corte bilíngue que o perfilha, serve-se também do saiguês (MENDES, 1995, p. 1419).

Nesse tom, a influência antropofágica dá lugar ao estilo próprio de Murilo, que trabalha com diferentes heranças, como se não houvesse o problema da subalternidade, fazendo coexistir os diferentes traços de representação identitária. Por conseguinte, a função de longas estrofes e negativas, incorporando fragmentos do senso comum e de mitologia local à experimentação de tons e ritmos populares, é uma raridade na poesia fragmentária e livre do poeta mineiro. O auto do Bumba não foi negado dentro da obra poética de Murilo, como quando *História do Brasil* (1932), escrito em período próximo, foi excluído de obra reunida, em 1959, pois a seu ver as poesias satíricas e humorísticas destoavam do restante das produções. Entrementes, Murilo fez questão, na passagem da primeira versão para uma publicação na *Revista Nova*, nos anos 1960, de abandonar os “popularismos” (PICCHIO, 1995, p. 1612) da primeira fase do Modernismo, dos tipos “si” por “se” e “relequim” por “Arlequim”.

Apesar dessa negação, há momentos no livro, entre seus 60 poemas, em que atuam as poéticas das metamorfoses, na definição criativa de personagens diversos e da relação luso-brasileira. As referências místicas apoiadas no catolicismo e no ponto de vista “selvagem” impelem seres de todas as espécies a todas as atividades sociais e servem de crivo para sua leitura da história, muito mais apoiada em movimento cíclico do que linear, o que levaria a um tratamento mais potente da memória não como preservação do passado, mas como integrante vital do presente. Mesmo que os poemas sigam a lógica contínua da história, em alguns momentos podem-se perceber as marcas do *essencialismo*, pela ênfase no corpo dos personagens históricos e na forma como são abstraídos do espaço e tempo históricos. Em “O Farrista”, o anjo da guarda brasileiro circula em diferentes tempos e espaços:

Quando o almirante Cabral
 Pôs as patas no Brasil
 O anjo da guarda dos índios
 Estava passeando em Paris.
 Quando ele voltou da viagem
 O holandês já está aqui.
 O anjo respira alegre:
 “Não faz mal, isto é boa gente,
 Vou arejar outra vez.”
 O anjo transpôs a barra,
 Diz adeus a Pernambuco,
 Faz barulho, vuco-vuco,
 Tal e qual o zempelim
 Mas deu um vento no anjo
 Ele perdeu a memória
 E não voltou nunca mais
 (MENDES, 1995, p. 145).

Depois de circular a passeio e sem preocupações, o anjo da História de Murilo não tem nenhuma memória e se perde, sem se importar com as épocas em que povos se massacraram mutuamente, rompendo os laços do que deveria representar o *religare* religioso na figura do anjo. Sem querela antiportuguesa, reconhece-se que as empreitadas do Brasil colonial envolveram outros povos. A animalização de Cabral ao “pôr as patas” no país seria conferida a qualquer almirante de outro território que viesse tomar posse das terras. Mas esse anjo sem memória poderia povoar outras obras do escritor, assim como alegoriza o isolacionismo narcisista prática por brasileiros e portugueses na preservação de sua cultura mútua.

Quanto à linguagem, aos coloquialismos e às rimas abraseiradas, como “Pernambuco/ vuco-vuco”, embora não sejam típicos de um projeto poético muriliano, são melhor formulados do que várias tentativas de se fazerem versos-piada. Nesses versos, o português é ridicularizado, assim como são os demais personagens da história do Brasil, como o grande herói nacional como Tiradentes. A grande crítica feita se restringe à cultura e à colonização portuguesa, sendo o nacionalismo exacerbado a problemática histórica, como se vê em “O Alferes na Cadeia” e “A Estátua do Alferes”:

Comecei me lamentando
De não ser como Dirceu,
Mas é só pra tapear;
Acabei me convencendo
Que não há nada melhor
Do que a gente ser herói;
Eu amo a posteridade,
Quero nome no jornal,
Estátua na praça pública,
Vejam a minha vocação!...
Vamos, apertem o botão
(MENDES, 1995, p.155).

Senadores, deputados,
Se arrancham na minha sombra,
E outros, dentro de mim.
Seu eu não tivesse sofrido
- Por iniciativa própria –
Eles nunca poderiam
Viver nesta pagodeira.
Sou como o cavalo troiano,
Aqui dentro cabe o mundo,
O Avô da farra sou eu
(MENDES, 1995, p. 158).

Enquanto Tiradentes é um herói nacional, a Arcádia Lusitana, dos literatos formados em Coimbra, é esquecida no Brasil. Faz-se uma crítica à apologia de um símbolo falso da liberdade identitária da nação, em detrimento da herança literária luso-brasileira. Nesse caso, ao observar o enfrentamento do poeta com seus fantasmas, cabe ao leitor-crítico admitir as presenças espectrais em sua própria atividade: por um lado, avalia-se até que ponto a conjuração de espectros de Tiradentes e Dirceu é uma ação conspiratória de resistência da realização controladora da arte pelo Estado – um substantivo de liberdade – ou seria, até mesmo, uma tentativa de evitar a cobrança em relação ao passado, aderindo à racionalização da institucionalização do presente.

Afinal, qual a perspectiva de Murilo ao passar pelos lugares-comuns do Modernismo? Quando ele evoca essas figuras do passado mineiro que fizeram parte da viagem modernista a Ouro Preto, em 1924, percebe-se que também lhe cabe, evidentemente, em alguns momentos, o lugar duplo dos poetas inconfidentes como políticos e como artistas. Até que ponto essa conjuração de fantasmas segue uma direção rebelde, que é a marca da poética de Murilo? Ou ainda, até que ponto o fato de ele não se apresentar como muitos de seus pares, como um nacionalista, não teria uma intenção explícita de construir uma marca de brasilidade pelo seu lado cosmopolita, conjurando os espectros do mundo provinciano, da vida pouco desenvolvida, de alguma coisa que ele se envergonhasse? Em que lugar ele se situa? Fazendo com que *História do Brasil* (1932) seja uma obra de hesitação, inversão e metamorfose, e não um elogio antropofágico. Por esse motivo, o livro pode ser mais interessante e construtivo do que a linha tradicional do nacionalismo de que se resvala Murilo para situar-se no lugar confortável de poeta internacional.

Em “Prefácio de Pizón”, poema sobre o navegador espanhol, anuncia que não só a Portugal se devem as grandes navegações: “a colônia portuguesa/Mandou para o jornalista/Um saquinho de cruzados./Ele botou no jornal/Que o Arquimedes da terra/ Foi um grande português” (MENDES, 1995, p. 143). Ou seja, o descobrimento do Brasil teria sido *marketing* de Portugal: (...) Vicent Pinzón, financiado pelo governo espanhol, consegue chegar à foz do Amazonas em fevereiro de 1500, ou seja, exatos dois meses antes da frota de Cabral ancorar no litoral brasileiro. (PEREIRA, 2009, p. 215) Configura-se uma pré-história do Brasil, por isso Murilo faz um poema-prefácio, coadunando tema e gênero no título do poema. A mesma crítica que se faz à propaganda nacionalista brasileira é feita à propaganda expansionista portuguesa.

Ainda, pensando-se no prefácio de *História do Brasil* (1932), a simpatia de Murilo pela Espanha reverberada nas obras *Tempo Espanhol* (1959) e *Espaço Espanhol* (1994), além de dar reconhecimento “ao sobrenome de dois irmãos espanhóis (Gonzálo Pizón e Vicente Pizón), que fizeram parte da frota de Colombo que apontou em terras americanas no 1942” (PEREIRA, 2009, p.215), faz um lamento num poema escrito em Portunhol, tendo Solano Lopes como eu-poético: (...) Tres muchachos me pegáron/Pelas orelhas, bandidos,/Macaquitos vão na frente (...) A guerra me declaráron (...) Ao Brasil deixé a orelha (...) Mas deixei ao Paraguai/Mi amante corazón” (MENDES, 1995, p. 166).

Apesar do tom de deboche da linguagem, a reflexão que se impõe não é antiportuguesa. Como já mencionado, o cerne dos questionamentos está em repensar certos clichês e mitos de formação e fundação do Estado-Nação. Alegorizadas como piadas desrespeitosas, as menções a Portugal são um convite a repensar os mitos e falácias da formação nacional. Na lógica revolucionária de consciência popular, o povo toma conta da história, e os personagens oficiais são vencidos por ele por meio da poesia, de modo que, em “1500” insurge uma rearticulação luso-brasileira pelas metamorfoses. Um tom essencialista anuncia-se nos dois primeiros versos – “A imaginação do Senhor/Flutua sobre a baía” (MENDES, 1995, p. 143) – para depois ser floreado com imagens tropicais associadas ao progresso, como num quadro de Tarsila do Amaral, e como no léxico oswaldiano, com tratamento demasiadamente sexualizado das índias e das mulheres brasileiras, que são “Meninas muito dengosas/ Umas, nuinhas da silva,/Outras, vestidas de tanga/ E mais outras, de *maillot*” (MENDES, 1995, p. 143).

Ainda que a linguagem se mantenha antirromântica, antiparnasiana, antissymbolista e antilusitanizante, valendo-se da blague que escandalizava os passadistas ainda apegados a uma tradição que não mais se sustentava, escamoteiam-se dois mitos luso-brasileiros, numa possível inversão de valores mitológicos e ufanistas.

Chega um índio na piroga,
Tira uma gaita do cinto,
Desfia um lundu tão bom
Que uma índia sai da onda,
Suspende o corpo no mar.
Nasce ali mesmo um garoto
Do corpo moreno dela,
No dia seguinte mesmo
O índiozinho já está
De arco e flecha na mão,
Olhando pro fim do mar.

De repente uma fragata
 Brotou do chão da baía,
 Sai um velho de tamancos,
 Fica em pé no portaló,
 Dá um grito: “Bofé, vilões!
 Descobrimos um riacho
 E a fruta aqui é bem boa.”
 No mesmo instante o garoto
 Lhe respondeu: “Sai, azar”!
 Despede uma flecha no velho
 Que olha pro índio mais velho
 Cheinho de barbas brancas,
 Pensa que é Dão Sebastião
 Dá um tremor no seu corpo
 E zarpou para Lisboa
 (MENDES, 1995, p. 144).

A narrativa segue o ritmo metamórfico de *Macunaima*, de Mário de Andrade, tanto quanto o das *Metamorfoses*, de Ovídio. A linguagem cinematográfica leva de um plano ao outro, acompanhado a transformação instantânea das personagens. Não há uma evolução gradual dos corpos das personagens, estes mudam de acordo com o ritmo veloz da linguagem narrativa de abstração espaço-temporal.

Como os seres fantásticos das metamorfoses de Ovídio e Mario de Andrade, o índio-negro-Orfeu, surgido da piroga (canoa indígena) toca um lundu (ritmo africano) com uma cítara (instrumento europeu), e atrai uma índia-ninfa que sai de uma onda. No dia seguinte, nasce um filho que irá inverter a história da invasão do território indígena e do mito de Dom Sebastião. Expulso pelo garoto por uma flechada, o português tem uma lapso luso-brasileiro ao enxergar, transladada no velho índio, a figura fulcral de Dom Sebastião, desaparecido, em 1578, na batalha de Alcácar, em Marrocos, e cujo corpo nunca foi encontrado. Essa epifania o faz voltar para Lisboa, desfazendo a história da colonização, mas deixando um laço harmônico e revelador no encontro com o Brasil.

Nos outros poemas a história continua sendo reescrita em favor dos colonizados, porém a positividade de uma epifania luso-brasileira aponta a possibilidade de um futuro fraternal das pátrias irmãs, mesmo que sob a ameaça da flecha e da expulsão. As únicas exceções transformadoras do antilusitanismo e do ressentimento histórico são os poemas “Alvo de Caramuru²⁷” e “A Pena de Anchieta”. Ainda assim, há uma troça e um porém respectivos, em acordo com o próprio projeto da obra:

²⁷ Diogo Álvares Correia (Viana do Castelo, Portugal, ou Galiza – Tatuapara, Salvador, 5 de outubro de 1557) foi um náufrago português que passou a vida entre os indígenas da costa do Brasil e facilitou o contato dos primeiros viajantes europeus com os povos nativos do Brasil. Recebeu a alcunha de Caramuru (palavra tupi

Eu era magro, era assim.
 Cheguei a ficar quase assim.
 Os índios esperam um pouco
 Até que eu possa engordar,
 Me dão vinho de caju,
 Janto e almoço bacalhau
 (MENDES, 1995, p. 147).

Em um movimento de argúcia histórica, ao mesmo tempo em que o corpo de Caramuru se transforma à medida que ele se torna um luso-brasileiro; a metrópole se transforma em colônia à medida que o Império Português entra em declínio. Ainda em uma lógica de perdão e aproximação, em “O Brasileiro D. Pedro II ou No Brasil não há pressa”, o espectro de D. Pedro II, que herdou a “colônia brasileira” (MENDES, 1995, p. 165) “em direção da farra” (MENDES, 1995, p. 165)²⁸, volta à cena depois de ser rechaçado como promotor de “bailaricos reais”, “pic-nics”, “favorável à intervenção inglesa”, como um imperador “de pijama”, “lê o Larousse na rede”, (MENDES, 1995, p. 1965) numa letargia imperial que durou cinquenta anos. Sua herança ao Brasil, em “Elegia do Dia 16”, “muito mal poderá/Para o buraco dum dente” (MENDES, 1995, p. 169). Diante da república fracassada, o fantasma do eu-lírico do imperador regozija-se:

Um anjo de sobrecasaca, de chinelas
 Passou matutando no ar:
 A terra não é mais uma colônia
 Os estadistas caem que nem cocos.
 As máquinas serão soltas em 1988,
 O homem ficará lendo seus livrinhos
 No jardim onde os *tanks*
 Já terão passado.
 Os soldados serão presos pra sempre
 Num cavalo de aço, não é de pau.
 Aos domingos terá retreta para eles,
 Começando pela protofonia do *Guarani*.
 Os ditadores de pijama
 Virão comer pé-de-moleque
 Com o povo
 (MENDES, 1995, p. 186).

que significa lampreia) pelos Tupinambás. É considerado o fundador do município baiano de Cachoeira. Sua saga foi narrada por Santa Rita Durão no poema épico *Caramuru*, em 1971) Fonte: (DURÃO, 2002, p. 4)

²⁸ Trechos do poema “A Pescaria”, em que D. Pedro I resolve ir pescar no rio Ipiranga e acaba proclamando a independência postíça por acaso.

A figura do anjo sem memória, de um país que ainda não se havia formado, é substituída pelo anjo Imperador que, com toda a sua fortuna erudita, é um “eu-poético espectral unido ao eu-poético muriliano do olho armado. A visão do futuro é a triste realidade das repúblicas ditatoriais, eternizando a história num ciclo empobrecedor da experiência humana. O país não é mais uma colônia, e o estadistas são metaforizados como cocos que caem de uma palmeira. Alegorizando o homem presente como máquina, numa perspectiva capitalista de produção, todos, sem distinção de raça, são escravos, que só serão libertos em 1988, cem anos depois da promulgação da Lei Áurea. Os soldados serão presos num cavalo de aço (que nos lembra os cavalos de De Chirico) por serem, criminosos e por representarem uma instituição arcaica e desnecessariamente patriótica, ao ouvirem repetidamente todos os domingos a ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes. Numa alegoria brasileira para o *panes et circenses* romano, ditadores reinarão com tranquilidade partilhando o pé-de-moleque com o povo.

“Glória de D. Pedro II” é 55º poema da história do Brasil, fazendo parte de um conjunto de poemas finais que parecem distanciar-se da brevidade e do humor do poemapiada, com aproximações imagético-semânticas de livros mais maduros como *As Metamorfoses* (1944). Não se percebem exageros no retrato de Dom Pedro com sobrecasaca e chinelos nem nos elementos semânticos de brasilidade, como o “coco”, “Guarani”, “cavalo de pau” e “pé-de-moleque”. Além disso, os *tanks* e o cavalo de aço causam um perturbador estranhamento do léxico, caracterizando o choque de elementos díspares típicos de Murilo, e não do primeiro modernismo.

Os nove penúltimos poemas, sem coloquialismos da gramática antropofágica, acertam-se com um tom de disparidade, apresentando um mundo substantivo com experimentações linguísticas sofisticadas e adjetivações inesperadas. Em articulações sintáticas e rítmicas desconjuntadas, explora a dissonância do campo da imagem na sua plasticidade. A exemplo do vanguardismo que inspirou João Cabral de Melo Neto e o “Concretismo” dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, os textos finais já não são sobre o Brasil Colonial ou Primeira República, mas sobre a história contemporânea de Murilo: “Marcha da Coluna”; “Linhas Paralelas”; “Amostra da Poesia Local”; “Amostra da Ciência Local”; “Glória de D. Pedro II”, “Homo Brasilienses” e “Fuga”:

(...)
 A coluna vai na frente,
 Vai mostrar o caminho ao país.
 A coluna marcha,
 O povo diz que é de fogo,

A coluna vai sempre na frente,
 Vai mostrar o caminho ao país.
 A coluna marcha,
 O povo diz que ela é de fogo,
 A coluna vai sempre na frente,
 Nem sabe direito o que vai mostrar,
 A coluna marcha,
 O povo conta com a coluna
 A coluna conta com o céu.
 (...)
 (MENDES, 1995, p.184)

Um presidente resolve
 Construir uma boa escola
 Numa vila bem distante.
 Mas ninguém vai nessa escola:
 Não tem estrada para lá.

Depois ele resolveu
 Construir uma estrada boa
 Numa outra vila do Estado.
 Ninguém se muda pra lá.
 Porque lá não tem escola.
 (MENDES, 1995, p. 185)

Tenho duas rosas na face,
 Nenhuma no coração.
 No lado esquerdo da face
 Costuma dar alface,
 No lado direito não
 (MENDES, 1995, p. 185).

(...)
 Mas Brasil se escreverá
 Com “s” mesmo, ou com “z”?
 Ele vai no dicionário:
 Dá com “s” e dá com “z”.
 (...)
 (MENDES, 1995, p.185).

O homem
 É o único animal que joga no bicho
 (MENDES, 1995, p. 187).

(...)
 Eu sei, Lampião não é home,
 Nem demônio, lobisome,
 Nem mesmo ele é Lampião,
 Corre, gira, salta, pula,
 Lampião é isto, é pião
 (...)
 (MENDES, 1995, p. 188).

(...)

Se quiser, banco o francês
 Quase tão bem como ele.
 Sou brasileiro, bem sei.
 Mas sou universal
 (...)
 (MENDES, 1995, p. 188).

Podem-se observar nesses poemas vários artifícios usados por Murilo para fazer um caminho alternativo da Antropofagia para romper com círculo vicioso da dependência cultural brasileira: os diferentes significados semânticos do sentido da palavra “coluna” e a inversão de seu sentido anatômico referente às costas do corpo para ilustrar a Coluna Prestes, em um jogo semântico conciso; a questão da ordem e da desordem na lógica da construção de escolas e estradas; a ironia política entre a esquerda e a direita na conotação fonética de face/alface; a imagem gráfica das letras “s” e “z”; o uso de um aforismo como poema; a metamorfose, a alegoria e o trocadilho semântico em um só verso sobre a figura de Lampião.

Ressalta-se que, este estudo, não tem a pretensão de desqualificar o movimento antropofágico, mas não se pode negar que os textos de Murilo sejam tão potentes quanto os antropofagistas, na medida em que se relacionam com todas as heranças culturais, inclusive as populares, como propõe Berger (1999):

Um povo ou uma classe afastados de seu próprio passado estão muito menos livres para escolher e agir como um povo ou uma classe do que aqueles capazes de situar-se na História. Eis porque – e esta é a única razão – arte inteira do passado tornou-se uma questão política (BERGER, 1999, p. 35).

No projeto histórico literário muriliano, mesmo que os acontecimentos do mundo conduzam à aniquilação ou à alienação em contraponto com a consciência, a transfiguração poética da linguagem e da figura de um Jeca-Tatu universal e de um lampião fantástico traz uma perspectiva de transformação popular com a participação mútua de vencedores e vencidos, na inversão dos seus papéis. Apesar de certos exageros humorísticos, existe a noção do diálogo contínuo com a tradição universal.

Não se apresentando como um populista cultural, Murilo é subversivo ao desestabilizar a história oficial do Brasil, tornando-a política, em uma crítica que vai do passado ao futuro. A atividade de colecionador, revelada no seu imenso acervo, em Juiz de Fora, e nos livros-quadros ou livros-retratos, não estaria somente na sua biblioteca e pinacoteca, ou ainda nos depoimentos e correspondências com artistas, mas também na própria obra, com resgate de recortes da cultura ocidental e de outras culturas. Cria-se um

tipo de escrita que recupera o passado, descartando ou desqualificando o tradicionalismo da memória na projeção para o futuro. Não se percebe somente o registro de uma memória, mas o de uma obra viva.

Nessa prática, opera com sua teoria particular das memórias, numa metamorfose linguística e histórica, em que cabe aos investigadores atuais ler a reescrita do passado brasileiro e das impressões deixadas pelos seus pares, em contraponto com as soluções que fundamentam a sua escrita. É possível reconstruir a arte de Murilo pelo próprio trabalho, tanto poético quanto crítico.

Nessa direção é que se explicariam os modos de conjuração dos espectros praticados em *Janelas Verdes* (1970), obra posterior, que irá retomar a questão luso-brasileira na literatura já tão cosmopolita do autor. À época, como adido cultural do Brasil de um governo militar, ele se serviu dos dispositivos do Estado para driblar os próprios controles institucionais, misturando, propositalmente, amizade e profissionalismo, arte e política, transformando em formas afirmativas os fantasmas do mundo e a forma de ler os preconceitos e crendices na relação entre História, Geografia e Literatura.

Se *História do Brasil* (1932), apesar da inversão dos papéis históricos dos personagens em poemas narrativos e descritivos, tem uma linearidade na ordenação cronológica dos poemas, o mesmo não acontece com *Janelas Verdes* (1970): este, em uma espécie de vertigem fragmentada das memórias de viagens, das leituras e dos afetos não é um livro coeso e ordenado como a narrativa e a descrição tradicional. Em “Nota do autor”, fica explícito esse direcionamento:

Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício do estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, ‘Portugal pequenininho’, ‘Portugal dos meus avós’, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto (MENDES, 1995, p. 1444).

As formas “convencionais e ridículas” são rastros que permeiam a relação luso-brasileira na semântica abraçadora e antilusitana do primeiro Modernismo e do ufanismo romântico. Como se viu, em *História do Brasil* (1932), entre os primeiros e últimos poemas, essa lógica da semântica e da sintaxe cristalizadas já vai desfazendo-se em direção aos exercícios de estilo e dessacralização da linguagem.

São expressivas as anotações do seu “Glossário Mínimo”, que gira na órbita do italianismo, espanholismo, brasileirismo e o neologismo metamórfico-híbrido-plástico de Marx Ernest: o loplop – experimentação linguística muito mais distante e cosmopolita do que os coloquialismos abrasileirados da antropofagia:

- palavra forjada pelo pintor e gravador surrealista Max Ernest no seu livro de colagens *La Femme 100 têtes*. Loplop é ora um homem, ora um passáro; encarrega-se de os alimentar lampiões de Paris durante a noite. Emprego-o como adjetivo. No meu léxico pessoal designa algo de estranho, insólito, bizarro, seja em obras de arte, seja na vida cotidiana, etc. Exemplos: um quadro loplop, uma mulher loplop. O mesmo Max Ernest poderá ser citado como o artista mais loplop do século (MENDES, 1995, p. 144).

A liberdade, a desenvoltura e a marca do afeto expressam-se na escrita performática projetada nos recortes da paisagem lusitana pela metáfora da moldura das janelas verdes. Para um poeta “torturado da forma” (ARAÚJO, 1995, p. 55), as janelas parecem ser um *frame* ideal de contenção e abertura ao mundo, em uma moldura menos limitadora pela qual podemos observar o fluxo constante das metamorfoses da paisagem e das pessoas ao longo do dia. Elas se multiplicam pelas construções, numa potencialidade sem fim de novas perspectivas. “A Janela”, um dos poemas excluídos de *As Metamorfoses* (1944), refere-se a a essa moldura itinerante da poesia, representa as janelas:

A janela que mistério
Desfilam gerações desde o princípio
Verde azul vermelho

Concentram-se todos os sons
Repartem-se os múltiplos cheiros

Saem anjos da gaiola

Mas, ai de nós! também caem
Tanques, monstros, guilhotinas
- A ópera inteira sangrenta
Que matou o canto puro
Do noivado da manhã
(MENDES, 1995, p. 1663).

O mistério da janela (um objeto tão comum), o signo plástico do seu cromatismo e a inversão da paz em guerra, da ordem e da desordem lembram um famoso quadro de Magritte, emoldurado por uma janela que reverte significantes e significados diversos. O quadro “A chave dos sonhos” é sobre esse “abismo sempre presente entre as palavras e o que se vê”

(BERGER, 1999, p. 1). Em o “Trem Trespasado” (1938), a lareira é como uma janela em que “desfilam gerações”, “concentram-se todos os sons” e “repetem-se os múltiplos cheiros” (MENDES, 1995, 1663). A violência com que o trem invade a casa é a mesma com que se instaura uma “ópera inteira sangrenta” (MENDES, 1995, p. 1663).



Fig. 1 La Clef des songes, 1930
Fonte: Magritte Museum.



Fig. 2 Durée Poingnardeé, 1938
Fonte: The Art Institute of Chicago.

No artigo “Nem manual, nem museu: Portugal como arquivo em Saramago e Murilo Mendes”, Maria Luiza Scher Pereira (2009), analisa as nuances das *Notas* de Murilo, a partir de uma epígrafe do próprio escritor, delineando as metamorfoses positivas das relações luso-brasileiras: “Ninguém ignora que Dom Diniz ordenou do pinhal de Leiria, origem das futuras naves portuguesas; portanto nós brasileiros descendemos deste pinhal (...). (MENDES, 1995, p. 1377)”. Adiante, a autora refere-se a estrutura das janelas em sua relação com a institucionalização de um museu, citando Linda Hutcheon (2007) e a sua teoria de uma nova museologia:

Assim, é como alegoria que Janelas Verdes estrutura-se justamente com o formato daquilo que o poeta nega: dividido em Setor 1 e Setor 2, o livro escreve-se como um museu. Cada um dos setores é subdividido em partes. O setor 1, dividido em A, B, C e D, compõe-se de textos sobre as cidades visitadas; o setor 2, dedicado a pessoas, como se fosse a grande galeria de retratos desse museu, também divide-se em A, B e C. As letras indicariam as *salas* dos dois setores, ao longo das quais o poeta viajante organiza sua coleção (PEREIRA, 2009, p. 51).

Nessa divisão museológica, os textos-quadros podem ser alegorizados através de “A Chave dos Sonhos”, de Magritte, em que cada uma das 4 divisões da janela apresenta uma surpresa de linguagem, de acordo com a própria estrutura dos textos de Murilo, que vai metamorfoseando imagens de Portugal entre as janelas que configuram suas cidades e afetos de predileção. Nesse sentido, na relação entre paisagem e objeto, as imagens de Estado, nação ou continente são vaporosas e indefinidas. As identidades nacionais já formadas ultrapassam as definições convencionais na instabilidade do homem que se vê obrigado a migrar por questões políticas ou pela necessidade pessoal de transgredir as próprias fronteiras, gerando uma potência transformadora luso-brasileira através da poética das metamorfoses. Vislumbra-se um caráter transnacional nessas poéticas, movido pelo fluxo migratório que surge nas guerras mundiais, configurando um espaço de trans-solidariedade²⁹.

2.2 JORGE DE SENA E OS ESTUDOS DE CULTURA E LITERATURA BRASILEIRA

Pensar nas relações políticas e literárias luso-brasileiras em Jorge de Sena, sendo sua obra uma vasta e complexa rede de significações, envolve um entrelaçamento de seus contos, poemas, artigos críticos, cartas, crônicas, comunicações, conferências e entrevistas. Sua maior produção encontra-se nos cinquenta textos diversos que compõem a coletânea *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*³⁰, dividida em cinco eixos: “Sobre Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, etc.”; “<<Cartas>> e Crônicas”; “Sobre Manuel Bandeira”; “Prefácios, resenhas, verbetes e outros” e “Comunicações, ensaios, conferências, etc., e um substancial verbete”.

A análise inicial desses eixos evidencia a preferência pela tríade poética Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade, o que não implica a desvalorização crítica de autores como Erico Veríssimo, Ribeiro Couto, Hilda Hilst, Carlos Androvandi, Sousândrade, Manuel Caetano de Almeida e Albuquerque, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Domingos Caldas Barbosa, Euclides da Cunha e Machado de Assis, todos contemplados com prefácios, resenhas, verbetes, comunicações, ensaios e conferências no Brasil e nos Estados Unidos. Ao conclamar tantos escritores brasileiros, em “Entendimento Histórico Luso-Brasileiro: uma proposta”³¹, afirma a existência de uma espécie de equiparação intelectual

²⁹ Termo utilizado por Patrick Chamoiseau em entrevista concedida à Profa. Jovita Maria Gerheim Noronha, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em fevereiro de 2002.

³⁰ A coletânea foi compilada por sua esposa Mécia de Sena e publicada em Lisboa pela Edições 70.

³¹ Conferência Datada de 25 de Junho de 1966, Madison, EUA.

solidária, em “uma cooperação internacional que é essencial à paz num mundo baseado no entendimento contratual” (BILLINGTON *apud* SENA, 1988, p. 281). Nessa mesma linha de pensamento, no denso artigo, inacabado e sem data, “Portugal e Brasil: uma proposta”, Sena refere-se à vaidade do passado português como nação ultramarina no século XVI:

O português do século XVI tem uma profunda vaidade histórica da sua raça (não evidentemente em termos de racismo oitocentista, quando as presunções biológicas dos povos são já uma abstração das suas anteriores vaidades históricas), e que mais não sejam *Os Lusíadas*, poema escrito com a intenção de nacional e que o êxito público recebeu como tal, aí estaria para prová-lo. Considera-se, indubitavelmente, superior às outras raças e povos, mesmo os outros da Europa). Ante, porém, os povos que se diriam primitivos, gentios, etc., o português do século XVI tinha uma atitude de pretensão humanitarismo que era no imperialismo, uma racionalização do sentimento cristão (SENA, 1988, p. 234).

Dirigindo o olhar para o perene e o eterno e transfigurando-se no poeta renascentista, Sena contesta, lúcida e melancolicamente, a vaidade histórica, na ode “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”. O espectro de Camões ressurgue na contemporaneidade e critica os que utilizam seu nome e sua obra para fins políticos fascistas:

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 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 souberem já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
como tudo, tudo o que labiosamente pilhais,
reverterá para o meu nome. E mesmo será meu,
tido por meu, contado como meu,
até mesmo aquele pouco e miserável
que só por vós, sem roubo haveréis feito.
Nada tereis, mas nada: nem ossos,
Que um vosso esqueleto há de ser buscado,
Para passar por meu. E para outros ladrões,
Iguais a vós, de joelhos, poreis flores de túmulo
(SENA, 2013, p. 329).

Representando e homenageando a pujança da obra camoniana como herança da formação da identidade do povo português, Sena denuncia a cooptação do nome do autor de *Os Lusíadas* como mero símbolo patriótico representante dos ideais salazaristas. Usando a figura camoniana para expressar a própria indignação política, a metamorfose apresenta-se como estratégia política e solução possível, de maneira que o eu-poético e o tema ou objeto da poesia seguem transformando-se continuamente, sem impedimento das barreiras espaço-temporais, em constante associação e desvinculação, em um possível acordo inusitado entre o perene e o eterno, como afirma em nota ao poema:

Não deve, da leitura deste poema, concluir-se que o autor esposa o desprezo corrente pelos contemporâneos de Camões, quer os que foram e mutuamente se consideraram ilustres, quer aqueles que, perdidos, esquecidos, ou inéditos, têm sido desqualificados pela idolatria camoniana. É precisamente contra a esta idolatria que, no fundo, corresponde ao descaso em que o poeta se viu voltar a Portugal – se é que viu, e resta ver como – que precisamente é dada no poema a palavra a Camões (SENA, 2013, p. 776-777).

Nesse sentido, o procedimento de dar a voz a Camões e de transfigurar-se no próprio é uma metamorfose política. Exilado no Brasil pelo governo autoritário de Salazar, Sena cobra aos usurpadores da liberdade da pátria portuguesa as perdas das garantias e as punições injustas, de modo que, ao ser constantemente citado, mencionado e até mesmo invocado por Jorge de Sena, Camões torna-se protagonista e também interlocutor da contemporaneidade.

O modelo de pesquisa dialético que reverbera na poesia também está explicitado no título da obra de teoria literária *Dialécticas Aplicadas da Literatura* (1977), em cujo “Prefácio”, já no fim do Salazarismo, o escritor deixa explícita, como se percebe na poesia, sua posição de esquerda, citando um artigo “A poesia de Camões – ensaio de revelação da dialética camoniana”. Nesse artigo, publicado em Portugal na revista “Cadernos de Poesia”, revela a real existência de uma profunda e peculiar dialética em Camões, por rebelar-se como um dominado contra a Fé e o Império, antecipando Hegel e Marx.

Nessa ideia de patriotismo, em que Camões é cooptado como um dos símbolos da ditadura portuguesa, a expansão portuguesa ultramarítima, sobre a qual Camões versou de forma crítica, é alegorizada para pensar-se na configuração do Estado Português salazarista, que, pelo viés fascista, assemelha-se mais a uma espécie de resíduo tribal pré-histórico, um totem, ou seja, um emblema a ser repensado:

Entendamo-nos sobre como são os resíduos e tribais(...) Os ideais totêmicos com a sua ênfase numa genealogia, e portanto numa concepção estritamente familiar da raça, nitidamente correspondem à necessidade de que o grupo tem de manter-se uno (pelos únicos laços que, no seu nível de desenvolvimento social lhe são inteligíveis), para resistir à natureza hostil ou à competição dos vizinhos e rivais. (...) Por certo que é um erro considerar demasiado unitariamente as civilizações antigas. Nenhuma delas, digamos assim, foi exatamente a mesma ao longo da sua existência histórica, nem teve, no seu espaço geográfico, o carácter generalizado que as simplificações lhe atribuem.(...) O ‘ser-se grego’ era um misto de preconceito racial, de preconceito religioso, de preconceito linguístico, e, sobretudo, de preconceito quanto a certo, dir-se-ia hoje, *way of life*. (...) A noção grega de cidade-estado nunca se libertou efectivamente das sujeições da organização tribal apenas transformada em fixação urbana do grupo. (...) Roma realizou um império universal efectivo, mas nunca conseguiu resolver o problema de transitar da républica aristocrática de raiz urbana, para a centralização administrativa do poder, indispensável à organização democrática da unidade imperial (...) As nações modernas do ocidente europeu, que colonizaram o mundo actual, são filhas dessas contradições (...) Os bárbaros estavam mais romanizados do que se tem pensado, e Roma cada vez menos era Roma que a si mesma, e por conveniências oligárquicas, se imaginava (SENA, 1988, p. 226-227).

Essa visão pessimista expressa-se no uso do termo inglês “way of life”, quando, no fim dos anos 1950, legitima-se como modelo internacional o patriotismo do *American way of life*. Em muitos momentos Sena compara a independência do Brasil com a dos Estados Unidos:

Os Estados Unidos, o Brasil, as repúblicas hispano-americanas, todas conservam, e mesmo alimentam, o que se poderia chamar as cicatrizes da Independência, embora as circunstâncias bélicas dessa independência possam ser, e sejam, muito diferentes, como diferentes possam ser as razões históricas de reversão a um passado pré-colombiano, ou os motivos actuais que fazer persistir uma hostilidade contra os países de origem (SENA, 1988, p. 229).

Ao pensar-se nas identidades brasileira e portuguesa, deveria haver um reconhecimento, superando mitos e ideologias, pelo qual “o que importa não é saber-se como se deve ser brasileiro, mas o que significa ser-se, de um modo ou de outro um ser pensante no Brasil (como em qualquer outro lugar do mundo)” (SENA, 1988, p. 434). A proposta de resignificação do nacional para Jorge de Sena pode ser entendida de duas maneiras complementares. A primeira delas é enfatizada pelo poeta e crítico português, Joaquim Manuel Magalhães (1981), “pois o que o motivava não era só ser ‘estrangeiro’ à nacionalidade, mas o facto de ser estrangeiro às ideologias que pretendiam tornar-se dominantes” (MAGALHÃES, 1981, p. 50). Esse apontamento, leva à segunda pauta, a da liberdade absoluta hegeliana, em que não deveria

haver mais a dicotomia senhor *versus* escravo, apontadas por Hegel, ou os vencedores *versus* vencidos, citadas por Walter Benjamin, com a abolição de legalismos infundados.

Para além do fato de ser um escritor português que recebera nacionalidade brasileira, a partir de 1959, e a manteve depois de sair do país, fica esclarecido que o ideal luso-brasileiro não é pessoal, patriótico ou partidário. Jorge de Sena é um idealista, um escritor humanista, que deseja uma liberdade cultural e reflexiva capaz de impulsionar as potencialidades da condição humana, motivo pelo qual finaliza o prefácio de *Dialécticas* com a seguinte mensagem:

Haviam-se acabado então as ‘festas galantes’ do Renascimento, como para nós se acabaram as idênticas festas que vão dos fins do simbolismo (ou mesmo antes) aos sucessivos ismos da Vanguarda. Ser-se aristocraticamente ‘bourgeois’ (ou vice-versa), ou burguesmente aristocrático, acabou-se para sempre. Só temos uma escolha ante nós, seja qual for o sistema proposto, se fitamos o mundo com verdadeira visão dialéctica: ou lutar pela aristocracia de todos, ou resignarmo-nos à baixeza ‘burguesa’ da humanidade inteira. E lutando contra isto, para roubarmos ao fascismo lusitano, um dos *slogans* com que emporcalhava a língua, todos juntos não seremos demais (SENA, 1977, p. 43).

No artigo “Jorge de Sena – escritor português, cidadão brasileiro (Estudos das relações Brasil Portugal)”, Ida Alves e Christiano dos Santos Costa (2018) afirmam que

O problema, cabe ressaltar, não está na legitimação em si, pois esta pode estar construída em bases reais; o problema está na deturpação de toda a história sócio-cultural, estratégia da qual, particularmente, os diversos fascismos foram os maiores cultores. O Estado Novo português impingiu uma imagem de Portugal como *império* católico e ocidental (que já subsistia de diversas formas no ideário português, mas que alcançou, no período tratado, uma virulência tirânica). Jorge de Sena não pôde deixar de se levantar contra as seguidas deturpações ora da história, ora da literatura, assim como em oposição a outras sem-razões ditatoriais. Consequentemente, seu método crítico desenvolveu-se, primeiramente, contra uma forma específica e perfidamente persuasiva de dominação cultural: o discurso salazarista com suas estratégias de paternalismo, defesa nacional, glorificação do passado imperialista e da política colonialista, saneamento público, moralismo cristão e ações repressivas (censura e controle social) (...) Dessa vontade de crítica e resistência a qualquer forma de opressão, emergiu a forte dialética interpretativa seniana, marca fundamental de sua obra ensaística sobre diversos temas estéticos, literários, culturais em torno da língua portuguesa, mas não só, haja vista sua vasta reflexão sobre a cultura inglesa, francesa e clássica (ALVES & COSTA, 2018, p. 1)³².

³² Os autores lembram que, somente depois de 18 anos da morte de Sena, em 17 de julho de 1996, é que foi criada a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, reunindo Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, e, após a independência, em 20 de maio de 2002, o Timor-Leste. Embora esta tese se atenha apenas à relação Brasil e Portugal, Sena também chegou a travar contato e criar literatura em torno dos países afro-

A forte dialética interpretativa não enseja um caráter nacionalista ufanista nas obras de Sena, cuja tônica histórico-nacional cria narrativas de diversos momentos de formação da nação portuguesa, a partir de arguto testemunho e de pesquisa bibliográfica, como observa Mécia de Sena, em prefácio da mais recente edição portuguesa de *Sinais de Fogo*:

A mais que isso, *Sinais de Fogo*, como tudo que Jorge de Sena escrevia que implicasse dados históricos ou outros, foi precedido de minuciosa investigação dos factos, que todos ia acumulando em folhas ou papelinhos, onde ia também acumulando tópicos que lhe iriam servindo à medida que a composição progredia. Para este romance, os dados foram pois buscados com o máximo rigor (...) (SENA, 2011, p. 25).

Embora seja considerado um romance de formação (*bildungsroman*), que associa o desenvolvimento individual da personagem com as de episódios da história de Portugal, cabe

lusófonos. Vale salientar sua defesa dos estudos africanos lusófonos: “Tanto quanto sei, os departamentos de Estudos Negros dos Estados Unidos continuam sem tomar consciência da importância do Português para o estudo da presença negra no Brasil, e para o conhecimento das novas literaturas angolana e moçambicana, a par da já tão importante cabo-verdiana, salvo em casos isolados, pois que se conservam literariamente dependentes do exclusivo uso do inglês e, quando muito, do francês, além de línguas africanas indígenas” (SENA, 2011, p. 120). Numa perspectiva das metamorfoses da cultura, que serão analisadas no último capítulo deste estudo, entre poemas que são também diários de viagem, destacam-se “Camões na Ilha de Moçambique” e os seguintes poemas de *Conheço o Sal... e Outros Poemas* (1974): “Foi há cem anos, em Angola”, “Senhora da Nazaré em Luanda” e “Na Igreja dos Jesuítas em Luanda”. Como lembra Santos (2010), esses poemas têm uma “certidão de nascimento”, datados em Moçambique e Angola, respectivamente nos anos 1970. Como uma complementação aos poemas sobre Camões e Moçambique, em 2011, na obra *Rever Portugal*, Fazenda Lourenço publicou os artigos “Ilha de Moçambique, o Gama, Camões, e outros eventos” e “Viagem pelas Áfricas”. Além desses textos, foram publicadas, respectivamente, no “Diário Popular”, de Lisboa, em 9 e 20 de Agosto de 1972, as crônicas de viagem “Moçambique ontem e hoje” e “Angola e Moçambique”. O próprio Sena, em sua proposta de união entre Portugal e Brasil, afirma que, substancialmente, como protagonistas no cenário mundial, deve-se ter consciência da dificuldade em se estimularem os estudos luso-africanos, já que, em plenos anos 1960, “a África só tenha sido efetivamente ‘descoberta’ há pouco mais de um século, quando alguma coisa de semelhante, mas a uma escala infinitamente menor, se passou, em matéria de colonização” (SENA, 1988, p. 231). No Brasil, somente em 2003, o recém empossado Presidente Luís Inácio Lula da Silva, no primeiro mandato, fez valer a Lei Federal 10639/03, que agrega, em todas as redes de ensino públicas e privadas do País, disciplinas sobre estudos de história e cultura africana e afro-brasileira. Não obstante, uma pesquisa feita por Godoy (2015), na universidade de São Paulo (USP), apontou que muitas universidades brasileiras não oferecem tais cursos e 1/3 das escolas do Estado de São Paulo também não o fazem. Da mesma forma, no segundo mandato do Presidente Lula, é promulgado, pelo decreto 6.583, de 29 de Setembro de 2008, o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que foi assinado em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990. As novas regras começaram a valer em 2009 em todos os países lusófonos. Para os brasileiros conservadores e de direita, representados por políticos que postergaram o projeto, foi considerado um acordo que sacrificou a nação brasileira. Essa posição, por ser antilusófona, é o que Sena nomeia como “complexos colonialistas” (SENA, 1998, p. 196), defendendo, no pequeno ensaio, sem data, intitulado de “Possibilidades Universais do Mundo Luso-Brasileiro” que, Brasil e Portugal deveriam liderar um projeto de expansão cultural e linguística do mundo lusófono, levando em consideração que “a sobrevivência de uma cultura e de uma civilização vale mais do que uma reforma ortográfica” (SENA, 1988, p. 197). Como proposta educacional, numa palestra proferida em Araraquara, em março de 1963, propõe em 10 tópicos uma expansão do Ensino Superior Brasileiro, acrescentada por uma intensa rede de programas de intercâmbio para alunos e professores. Tal proposta só se concretizou 40 anos depois, também na era Lula, com a expansão das Universidades e Institutos Federais e a implantação do programa de intercâmbio “Ciências Sem Fronteiras”.

frisar que, no artigo “Papel dos Escritores no Brasil”³³, Sena opõe-se ao conceito de “país em formação”:

Diz-se vulgarmente que o Brasil é uma país em formação. De certo modo todos os países estão sempre em formação, a menos que estejam já condenados a desaparecer. Mas mesmo então, se eles podem desaparecer como nações e certos tipos de civilização, não o poderão como *países*. A História é precisamente a relação crítica de como impérios desaparecem mas os países prevalecem, para outros impérios se construírem em cima. (SENA, 1970, p. 338)

Sob esse viés histórico de apagamento entre dominante e dominado, deveria sustentar-se a preservação da cultura luso-brasileira. A dialética de Hegel, que busca uma espécie de denominador comum entre senhor e escravo, é a teoria de que se apropria Sena para tecer suas considerações sobre cultura, considerando que “a História é a relação crítica de como impérios desaparecem, mas os países prevalecem, para outros impérios se construírem em cima” (SENA, 1970, p. 338).

Seguindo essa corrente ideológica e familiarizado com a literatura brasileira, Sena é um luso-brasileiro atuante, como no “Prefácio” da obra sobre a cultura brasileira, em que ele cita Murilo Mendes entre os grandes escritores brasileiros e, muito argutamente, esfacela a ideia de dependência cultural da literatura brasileira e da superioridade portuguesa.³⁴

Quando era criança e já devorava livros, havia em estante de família livros brasileiros, publicados em Portugal no séc. XIX. Mas um primeiro contacto com a literatura brasileira, menos romântica e mais moderna, tive-o quando adolescente cheguei ao Brasil, e nele estive, cadete de Marinha, por escassas semanas em Santos e São Paulo. Foi isto nos fins do ano de 1937, princípio de 1938, quando eu já escrevia, com alguma consciência, desde 1936. Nesses anos 30 e nos 40, a literatura brasileira moderna e muito especial a poesia, teve para os poetas portugueses uma importância enorme, e poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, etc. eram a imagem complementar de uma modernidade que, em Portugal, se manifestara quase só em Pessoa, Sá Carneiro e Almada-Negreiros, cujas

³³ Comunicação escrita para a Convenção anual de PCCLAS (Pacific Coast Council for Latin American Studies), realizada em Santa Barbara, Califórnia, em Novembro de 1970. Datada de 5/11/1970, foi originalmente escrita em inglês e, posteriormente, traduzida por Mécia de Sena.

³⁴ A postura de Sena é oposta à de jornalistas, como Danilo Venticini e Luís Antonio Giron, os quais, em 18 de Julho de 2011, publicaram, na “Revista Época”, o artigo “Os donos do Português: Por que a nova geração de autores de Portugal faz livros de ficção tão melhores que os brasileiros”. Na matéria, Gonçalo M. Tavares, Miguel Souza Tavares, Valter Hugo Mãe, Jorge Reis-Sá, Inês Pedrosa e José Luís Peixoto foram citados como os donos do português, novos colonizadores da literatura lusófona no início do século XXI. Fonte: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI242480-15220,00-OS+DONOS+DO+PORTUGUES.html> Último acesso em 18 de fevereiro de 2018.

obras até aos fins do anos 30 e princípios de 40, eram mais mitológicas e menos acessíveis do que a daqueles poetas brasileiros. Não quer isto dizer que tivessem sido, os poetas, discípulos deles: os prosadores realistas portugueses, dos anos 30, 40 e 50 deveram muito mais ao romance dito nordestino do que nós àqueles. Todavia, eles foram um exemplo de libertação poética, na nossa própria língua, de um valor inestimável (SENA, 1980, p. 9).

Sob o signo dessas influências, a partir de sua vivência brasileira, Jorge de Sena admite uma contaminação literária que transforma a escrita dos autores lusófonos, metamorfoseando-se em um escritor que extrapola nações e atenua querelas literárias entre Brasil e Portugal, como analisa Eduardo Lourenço:

(...) a relação esquizofrênica Brasil/Portugal baseia-se no onírico, na alucinação, pois, se por um lado, os mineiros buscam uma identificação com os poetas portugueses, vendo-se como contemporâneos, companheiros, como iguais na busca estética e na vivência política, por outro, há um distanciamento quando essa relação revela uma subserviência, quando expressam uma admiração extrema, exagerada, quando os tomam como parâmetro (LOURENÇO, 2012, p. 147)

De fato, como esclarece numa entrevista concedida a Felipe Vieira, para o jornal moçambicano “Notícias”, em 16 de julho de 1972, o poeta lisboeta conhecia muito bem a literatura brasileira, sem exageros, esquizofrenias e relações de subserviência:

Felipe Vieira: A sua obra poética e de ficção terá sido influenciada pelas suas vivências no Brasil e nos E. U. A., como me parece ser natural?

Jorge de Sena: Não.

Felipe Vieira: Não concordo!

Jorge de Sena: O problema é seu... O Brasil e sua literatura não me eram desconhecidos. A minha geração e a anterior à minha foi íntima da literatura brasileira. O modernismo brasileiro teve em nós tanta ou maior influência que Fernando Pessoa, nessa altura com poemas dispersos.

Por outro lado – e quando não sonhava ainda sequer com a hipótese de viver nos Estados Unidos – a literatura norte-americana também não me era desconhecida, o que comprovam traduções que fiz de Faulkner, Hemingway... (VIEIRA, 1972, p. 181).

O interesse pela literatura e cultura do Brasil expressa-se antes da chegada ao país, nos artigos “Cultura Lusitana – Divagação Primeira”³⁵ e “Cultura Lusitana – Divagação

³⁵ *Cultura Lusitana – Divagação 1ª* – publicado em *Brasil Cultural*. Ano I, n.º 1 – Porto, dezembro de 1947.

Segunda”³⁶. Em território brasileiro, entre 1960 e 1964, são escritas cinco cartas³⁷, uma ácida “Crônica do Brasil” e dois balanços da produção literária brasileira³⁸.

Nos artigos “Cultura Lusitana – Divagação Primeira” e “Cultura Lusitana – Divagação Segunda”, a falta de prestígio da literatura brasileira em Portugal no período pós-modernista, a insistente exaltação do que o país tem de exótico e pitoresco e a crise da distribuição de livros brasileiros no período da Segunda Guerra e do pós-guerra são as primeiras preocupações expostas. De tal maneira, Sena sugere que os críticos literários portugueses parecem incapazes de falar senão deles mesmos e limitam-se a divulgar Machado de Assis, Castro Alves ou Gonçalves Dias, assim como os modernistas Bandeira, Drummond ou Jorge de Lima, num movimento pouco representativo do panorama literário atual da época. Nesse sentido, Sena considera os críticos brasileiros muito mais aptos ao tratarem da literatura portuguesa contemporânea.

No artigo “Brasil – 1960”, num balanço final da produção desse ano para os leitores portugueses, Sena afirma não haver obra tão substancial quanto *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, ou *Formação da Literatura Brasileira*, de António Cândido de Mello e Sousa. No campo da ficção, resalta *O Retrato* (Osvaldo Peralva), *Café na Cama* (Marcos Rey), *Raiz Amarga* (Maria de Lourdes Teixeira), *Terra de Caruaru* (José Condé), *João Classe Média* (Macedo Dantas) e a *Procissão de Porcos* (Jorge Medauar).

As certezas e glórias do Sena crítico literário atêm-se ao teatro brasileiro, em *Asfalto Selvagem*, de Nelson Rodrigues, e na revelação que foi Dias Gomes, em *O Pagador de Promessas*³⁹. Entre as grandes figuras já celebradas, Sena cita Jorge Amado, Aníbal Machado, Érico Veríssimo, Octávio de Faria e Cyro dos Anjos. Em especial, ao lado de Dias Gomes, afirma a consagração definitiva de Clarice Lispector pelo lançamento das crônicas *Laços de Família*.

³⁶ *Cultura Lusitana – Divagação 2ª* – publicado em *Brasil Cultural*. Ano II, n.º 2 e 3 – Porto, Março de 1948. Está datado de Lx. 19/1/48.

³⁷ 1ª *Carta do Brasil* – Publicada em *Gazeta Musical de todas as Artes* (n.º 119, de Fev. de 1961 e datada de janeiro, 1961); 2ª *Carta do Brasil* – Publicada em *Gazeta Musical e todas as Artes* (n.º 121, de abril de 1961 e datada de março e 1961); 3ª *Carta do Brasil* – Publicada em *Gazeta Musical e todas as Artes* (n.º 124, de julho de 1961); 4ª *Carta do Brasil* – Publicada em *Gazeta Musical e de todas as Artes* (n.º 125, de agosto de 1961); 5ª *Carta do Brasil* – Foi enviada a Maria Amélia de Azevedo, para publicação no *Ocidente* (com data de 24/1/1963, ficou inédita). Fonte: SENA, Jorge. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

³⁸ *Brasil – 1960* – Publicado no *Boletim Bibliográfico LBL*, n.º 1, Jan./Fev. de 1961 – Está datado de janeiro, 1961. *Carta do Brasil – Balanço – 1961* – Publicada no *Boletim Bibliográfico de LBL*, n.º 6, de Nov./Dez., de 1961 – Está datada de 31/12/1961.

³⁹ Esta última obra foi transformada em filme, sendo o único longa brasileiro vencedor da Palma de Ouro em Cannes e a primeira produção nacional indicada ao Oscar de Filme Estrangeiro em 1962 – já que *Orfeu Negro*, de 1959, vencedor da Palma de Ouro e Oscar de Filme Estrangeiro, foi uma produção majoritariamente francesa em colaboração entre Brasil e Itália.

Em outro balanço da produção brasileira, no final de 1961, Sena destaca, novamente, a inexistência de grande novidade. Numa lista dos cinco melhores de ficção elege: Jorge Amado (*Velhos Marinheiros*), Octávio de Faria (*Retrato da Morte*), José Geraldo Vieira (*Terreno Baldio*), Clarisse Lispector (*A Maça no Escuro*) e Érico Veríssimo (terceira parte de *O Tempo e o Vento*). Faz menção também aos novos autores, menos conhecidos: Herberto Sales (*Além dos Marimbus*) e Moacyr Lopes (*Chão de Mínimos Amantes*). No teatro, considera a produção de São Paulo mais substancial do que a do Rio: *A escada* (Jorge Andrade), e *A Semente* (Gianfrancesco Guarnieri), ambas lançadas na capital paulista. Finalmente, na poesia também destaca três nomes: Paulo Bonfim (*Ramo de Rumos; Ode Fragmentária*), Hilda Hilst e José Paulo Paes (*Poemas Reunidos*).

Além de se configurarem como uma divulgação da literatura contemporânea da época de Sena, na qual ele quer inserir-se, essas retrospectivas resgatam certos nomes esquecidos que podem reconfigurar relações canônicas e proporcionar possíveis trabalhos sobre muitos autores esquecidos pelo público e pelos especialistas.

As impressões de Sena não se restringem à produção literária, considerando que, nas suas cinco cartas ao Brasil, atravessam surpresas e indagações sobre o território, a língua e os costumes do país. Nessa perspectiva de “descobrimento”, que lembra a famosa *Carta de Caminha*, crescem o sentimento de repúdio ao antelusitano (tentativa de apagamento da produção colonial) e antilusitano (desvalorização das obras portuguesas após a independência e o advento do Romantismo brasileiro). Curiosa é a intenção de Sena ao nomear esses pequenos artigos como cartas, fazendo deles produções literárias híbridas, entre o documento e a crônica, compondo dados não-oficiais em que delinea e critica o momento histórico da época. Sobre esse aspecto, vale retomar a terceira tese de Walter Benjamin na proposição do fim da experiência coletiva em detrimento das narrativas e crônicas jornalísticas.

Considerando-se o valor literário de documentos históricos, como a já citada *Carta de Caminha*, por um lado, os textos de um Jorge de Sena exilado figuram como depoimento histórico que compõe as narrativas dos intelectuais e artistas oprimidos pela extrema direita em Portugal; por outro, ainda no período de um Brasil democrático, são lidos como parte da construção de sua história coletiva, quando a opinião pública podia expressar-se abertamente. Nessa época, Sena trabalhou como assessor do Ministério Federal de Educação, participando dos projetos de reestruturação universitária do Brasil nos governos Jânio Quadros e João Goulart. Na “Quinta Carta ao Brasil”, o poeta afirma: “sou um dos pais da reforma universitária” (SENA, 1963, p. 439).

Embora nomeie seus textos sobre o Brasil, na época em que participou ativamente da reforma universitária, como cartas, o autor português pondera que nenhuma carta descritiva do Brasil colonial deveria ser considerada como literatura. Se assim o fosse, várias obras estrangeiras sobre a paisagem da colônia poderiam ser tidas como literatura nacional, mesmo que não escritas em língua portuguesa, tais quais os ensaios de Montaigne sobre os índios brasileiros canibais.

Ainda pesa, para Sena, que o texto de Caminha não seria a primeira descrição do nosso território, mas sim o texto em Latim *Mundus Novus* (1504), de Américo Vespúcio. Nessas considerações do denso ensaio “Brasil Colonial”⁴⁰, o autor é categórico em afirmar que se pode ler a carta oficial do descobrimento e outros textos do tipo, como literatura de informação ou bibliografia sobre o Brasil, “mas não podem de modo algum ser considerados ‘literatura brasileira’ colonial” (SENA, 1988, p. 400). Portanto, essas breves observações sobre a forma desses textos senianos são um contraponto pelo fato de a opinião do autor parecer controversa, pois as cartas que ele escreve sobre o Brasil têm um teor literário nacional ou, pelo menos, luso-brasileiro, considerando que, assim como a *Carta de Caminha*, são contaminadas pela cor local do Brasil.

Na “Primeira Carta ao Brasil” (janeiro/1961), faz-se uma crítica ao fato de Rio e São Paulo serem os únicos polos de legitimação literários no país. Além disso, seria estranho crer em Portugal “que se possa ser mesmo um escritor paulista respeitado e admirado em S. Paulo, e ser-se completamente ignorado no Rio de Janeiro” (SENA, 1988, p. 67) A mesma situação passava-se com a imprensa brasileira, num eixo polarizado entre as duas capitais que submetiam o restante do país a uma dominação cultural e política.

Outro fator surpreendente era a falta de pró-atividade intelectual, política, cultural e ética em relação à banalização de posturas condenáveis:

Num país onde se mata com facilidade, se chora o morto com discrição e se esquece o morto com rapidez, o reconhecimento do direito de cada um a tratar, sem escrúpulos, da sua vida é quase ilimitado; e mais facilmente se perdoa que uma pessoa, com o mais amigo dos sorrisos, atropela o outro, do que, com a mais firmeza lhaneza, se oponha a que o outro o atropela (SENA, 1961, p. 69).

⁴⁰ Escrito para o *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária* 2º. Vol. Enviado J.-J. Cochofel, que o dirigia, em 3/1/1974 com a indicação de que “aproveitei as férias natalinas para o escrever. Fonte: SENNA, Jorge. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

O final da carta é um lamento com relação ao “jeitinho brasileiro”, na inação que impede uma maior divulgação da cultura brasileira em colaboração com os lusitanos:

Enfim, que ao menos em Portugal se saiba quão desmesurado é o Brasil, e quão apesar de tudo, a sua literatura, tão variada, tão regional, e tão rica de grandes figuras, é pequena ainda para representá-lo. A menos que tenhamos da literatura um conceito mais amplo que o do literato do Chiado permutando o seu versinho com o poeta de Copacabana... (SENA, 1961, p. 70).

A falta de comunicação interna e externa dos brasileiros com relação às políticas culturais e à restrição da diversidade do país, limitada pela polarização entre duas capitais, é o fio condutor da “Segunda Carta ao Brasil” (março/1961):

Por outro lado, o ‘melting pot’ brasileiro oferece aspectos de complexidade antropológica e social impensáveis em Portugal, e largamente superados nos Estados Unidos. No Brasil, *coexistem* todas as eras ‘históricas’, desde a pré-história à mais refinada e tecnicista civilização contemporânea. A distribuição geográfica desses desfasamentos não é simples, nem coincide exatamente com as regiões culturais do Brasil, tal como a sociologia moderna as tem definido. Nesse país imenso, há de tudo, às vezes quase lado a lado; ou esse ‘lado a lado’ só muito recentemente se afastou. (...) O estilo de vida varia evidentemente muito com as ‘idades’ históricas, com as classes sociais, com a localização geográfica (SENA, 1961, p. 71).

Essa abstração histórica e geográfica tão peculiar da nação brasileira parece dar a tônica para a antropofagia dos paulistas Oswald e Mário de Andrade. Além disso, a noção poética de abstração de espaço e tempo marca o ideário do que Murilo Mendes, Ismael Nery e um grupo de artistas cariocas denominaram como o “essencialismo”. Nessa seara, a personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, pode ser vista como uma alegoria para essa coexistência e seus desdobramentos no caráter do brasileiro. Muito mais que uma mistura de raças, Sena nota bem que os brasileiros são uma mistura de civilização no sentido do progresso sociocultural. Os nós desse labirinto reverberam na poesia do escritor, como delineia Gilda Santos, no artigo “‘Como um processo testemunhal’... relances sobre a ‘fase brasileira de Jorge de Sena’”. Ao comentar o prefácio de *Poesia-I*, justifica como em nenhum outro texto crítico se “conceituou tão longamente a cumplicidade entre poeta e poesia sob as coordenadas de tempo e espaço, sob a mediação das potencialidades da linguagem” (SANTOS, 2010, p. 43):

Repara-se que é no ensejo da edição portuguesa dos seus quatro primeiros livros de poesia reunidos num único volume que Sena apresenta ao leitor sua trajetória de assumido poeta e fixa seu ideário, demarcando claramente um lugar para si no espaço cultural português, apesar dos oito meses já então vividos no exílio brasileiro. Por isso, penso ser altamente significativa a precisa indicação de local e data que conclui o aludido prefácio, precedendo, como num documento oficial, a assinatura do autor: Assis, S. Paulo, Brasil, 27 de março de 1960. Ou seja, a primeira formulação do testemunho seniano tem certidão de nascimento brasileira. (SANTOS, 2010, p. 44).

Santos (2010) lembra o papel do Brasil na biografia poética e labiríntica dos versos de “Em Creta com o Minotauro”, em que Jorge de Sena assume sua condição de poeta “Nascido em Portugal, de pais portugueses,/e pai de brasileiros no Brasil” (SENA, 2013, p. 516). Ressalta-se que, nos trópicos, foram escritos 120 poemas para os livros *As Metamorfoses*, *Arte de Música e Peregrinatio ad loca infecta*, quase todo o romance *Sinais de Fogo*, a novela *O Físico Prodigioso*, 19 contos de *Antigas e Novas Andanças do Demônio* e de *Os Grão-Capitães* e uma farta produção crítica, incluindo os 37 artigos para o jornal “Portugal Democrático”, fundado em 1956 por portugueses exilados no Brasil.

Apesar de um período fértil na produção literária, na “3ª carta ao Brasil”, Sena ressenha-se pela diversidade linguística do povo, pela falta de unidade e pela tendência iminente do que os linguistas defendem na contemporaneidade: existência de uma língua brasileira diferente do português de Portugal tanto na oralidade quanto na escrita.

Eu não sou linguista, coisa que aliás não há em Portugal; escritor português, não sou filólogo nem gramático, senão na medida em que, para mim, uma linguagem é um organismo vivo que tenho de conhecer em suas realizações e virtualidades, para melhor nela exprimir-me. (...) A língua portuguesa em Portugal, muito mais variada de região para região de um pequeno país, do que a veem de longe os estudiosos brasileiros, ou de perto a codificam e anotam os gramáticos e os dicionaristas portugueses, é todavia uma língua única, salvo a existência, em pequeninos núcleos, de enclaves dialectais, como o mirândes ou o barraquenho, que estão em vias de desaparecimento ante uma rede rodoviária e uma radiofusão que lhes roubam o isolamento de que se mantinham. (...) Assim como o latim culto e o latim vulgar unificam o mundo romano, assim o português unifica o mundo luso-brasileiro. Mas, depois disto... outros fenómenos se estão dando, particularmente visíveis no Brasil, no Estado de S. Paulo. Não são já a adoção de termos novos, quando a ignorância do idioma foi buscar palavras desnecessárias, nem o desvio semântico por analogia auditiva com outras línguas, nem a simplificação das regências e das concordâncias que, no falar do baixo povo, tem contrapartida no português falado pelos negros incultos de Angola e de Moçambique. Tudo isso são afinal, no domínio linguístico, problemas de alfabetização que o acultramento desenvolverá harmoniosamente. O que se verifica é mais grave: uma pobreza total de vocabulário e da flexão e das regências (SENA, 1988, p. 75-79).

Em agosto de 1961, na “4ª Carta ao Brasil”, em vez do aspecto linguístico, Sena aponta as deficiências no tratamento dado à literatura portuguesa nas universidades brasileiras, desde a “independência” literária alcançada no Romantismo. Para ele, essa literatura não é portuguesa, mas “antebrasileira”, não só pelo fato de os Inconfidentes Mineiros, que formavam a Arcádia Lusitana, terem sido esquecidos nos estudos universitários, justamente por terem-se formado em Coimbra, mas também pelo fato de a importância de Garrett para o Romantismo Brasileiro ter sido solapada pelos professores. Um crítico ou professor de literatura brasileira que não se atrevesse a minimizar as relações dos românticos brasileiros com Portugal correria o risco de ser taxado de traidor da pátria. Da mesma forma, um português que o fizesse, seria considerado retrógrado e tacanho.

Analisando os manuais de literatura adotados pelas universidades e escolas da época, Sena considerava que, para os jovens leitores, os escritores portugueses figuravam como um “manancial de chatos escrevendo uma linguagem obsoleta” (SENA, 1988, p. 83). Esse posicionamento do escritor português revela sua argúcia ao antever um problema contemporâneo no ensino de Literatura. Essa é a mesma percepção e dificuldade que se mantém no início do século XXI, não só com a leitura de Camões, Herculano ou Júlio Diniz, no Ensino Médio, e nos cursos de Letras, mas também com os próprios autores do Romantismo e do Realismo brasileiro. Nesse aspecto, o tratamento dado à literatura como disciplina passa por questões como a de reformulação do cânone, estratégias diversas de letramento literário, tais quais as intertextualidades com o cinema, as artes plásticas e a confecção de manuais mais consistentes.

Sob o viés das influências na literatura brasileira, sempre lembrando que “os brasileiros pensam que qualquer esforço para conservar algumas raízes na cultura portuguesa é uma conspiração para lhes roubar a independência” (SENA, 1988, p. 366), em “Literatura Brasileira Comparada com as Literaturas da Hispano-América”⁴¹, Sena faz questão de avivar na memória nacional dois aspectos: o de que Portugal não entrou em guerra contra o Brasil à época do movimento da independência, por não ser tão poderoso quanto a Espanha; e o de que alguns dos grandes escritores brasileiros têm mais sangue português do que brasileiro em suas veias, inclusive os degredados da Arcádia Lusitana. Tomás Antônio Gonzaga, maior poeta em português do Arcadismo, embora lusitano de nascença, faz parte do grupo de

⁴¹ Conferência realizada na Pennsylvania State University, em 15/11/1966. Originalmente em inglês, com tradução de Mécia de Sena. Fonte: SENNA, Jorge. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

brasileiros. A intenção é a de demonstrar que era mais importante elevar a literatura em língua portuguesa diante do mundo do que discutir a formação nacional:

Desde a independência, que os brasileiros têm discutido ativamente quando é que sua literatura começou a ser brasileira. Já no séc. XVIII com os mesmos homens que Portugal julgou e perseguiu por tentarem imitar os Estados Unidos, o problema se apresentara. Mas de maneira muito diferente. Os Arcades e ou neoclássicos não estavam interessados em criar uma literatura nacional, mas em provar, que no Brasil, ou até tratando de temas brasileiros, era possível ser tão civilizado e culto como na Europa ou nos Estados Unidos da América. Não eram nem podiam ser românticos, mas eram homens que tinham uma internacional e universal concepção de literatura, de acordo com as ideias cultas do tempo (SENA, 1988, p. 293).

Nesses embates literários, Sena aponta que, apesar de sua produção *História do Brasil*, o Padre Vicente de Salvador, bem como Gregório de Matos, com seus poemas, e Pe. Antônio Vieira, com seus Sermões, não estavam preocupados com a vida da colônia nem orgulhosos de estarem nela (SENA, 1988, p. 298), de forma que esses escritores “nacionais” eram, na verdade, produtos luso-brasileiros. Segundo Jorge de Sena, a imagem de Pe. Antônio Vieira também foi desconstruída a partir de um discurso pouco conhecido de uma freira e poetisa mexicana Soror Juana Inés de la Cruz⁴²:

Esta erudita freira atacou o estilo de um dos grandes homens do séc. XVII no Brasil: o Padre Antônio Vieira, que enche este século também em Portugal. O Padre Vieira estava muito preocupado com o Brasil (porque foi muito mais um político e um visionário toda sua vida do que um homem realmente religioso, apesar do esplendor dos seus sermões). Para o Brasil é quase um mito intocável, que ele não era para uma freira mexicana que se atreveu a criticá-lo. Para Portugal ele é um dos grandes escritores. A sua vida e a sua obra, no entanto, não nos permitem considerar o brasileiro um homem interessado no país, não como um país, mas como parte do Império Português, quando Portugal lutava na Europa contra a Espanha pela sua independência, e no Brasil contra os Holandeses. E eu poderia até com maldade acentuar que o Padre Antônio Vieira foi um dos promotores do negócio dos escravos... Sim, Vieira, o jesuíta, estava interessado em que os índios fossem civilizados para servitude (SENA, 1988, p. 298).

Versando ainda sobre a questão do ensino de literatura portuguesa e seus desdobramentos numa política luso-brasileira, para Sena, em Portugal, a única obra forte nesse sentido, em 1961, era *A História da Literatura Portuguesa*, de Saraiva e Óscar Lopes. Embora

⁴² A afirmação de Sena sobre a crítica da freira mexicana Soror Juana Inés de la Cruz à postura de apoio ao regime escravagista no Brasil por parte de Pe. Antônio Vieira pode gerar um trabalho comparativo sobre os escritos desses dois religiosos.

tal elogio pudesse soar suspeito pelo fato de o último ser cunhado de Sena, este parece sempre ser fidedigno em sua imparcialidade crítica, chegando mesmo a reclamar de um apontamento de Óscar Lopes, em carta de 15 de julho de 1972, para o italiano Carlo Vittorio Cattaneo:

Creio que a Luciana tem razão quanto a um rápido conspecto que me situe – mas tenha cuidado em que tal conspecto, se extraído da história do Lopes e Saraiva, é falseado pela importância dada aos ‘neo-realistas’ (e a mim, com todos os elogios, chamam-me imagista, quando imagem é coisa que não aprecio muito na minha própria poesia, e o termo está historicamente situado para a literatura anglo-saxônica, nos anos 10, e não tem nada a ver comigo – não é culpa minha que eles apanhem palavras no ar). Bom auxiliar será o meu prefácio da 1ª edição das *Líricas Portuguesas*: 3ª série – aonde se descreve a evolução da poesia portuguesa nos anos 30, 40, 50 (SENA, 1972, p. 129).

A breve passagem criticada pelo poeta foi um capítulo referente à 7ª época (ÉPOCA CONTEMPORÂNEA), exclusivo de Óscar Lopes e sem a colaboração de Antônio José Saraiva, como está registrado na 16ª edição da obra:

Ao longo da década de 50, o neorealismo e certas vanguardas estéticas convergem. A 3ª série antológica das *Líricas Portuguesas*, publicada em 1958 por Jorge de Sena, constitui claro indício de uma guinada para o realismo, mesmo por parte de poetas com tradição imagista e surrealista (LOPES, 1992, p. 1083).

Cabe ressaltar que Jorge de Sena é uma grande referência na *História da Literatura Portuguesa*, sendo mencionado 16 vezes no “Índice Onomástico Remissivo” da obra como referência bibliográfica teórica sobre os seguintes assuntos, autores e obras: o maneirismo (p. 186); a sextina de Bernadim Ribeiro (pp. 245); reflexões sobre Sá Miranda (pg. 257); o episódio de Inês de Castro (pg. 276); as canções de Camões (pp. 355 e 507); estrutura dos *Lusíadas* (p. 357); a épica de Fernão Correia de Lacerda (p. 389); poemas narrativos da época filipina (p. 392); o panorama da literatura portuguesa (p. 999); o simbolismo (p. 1031); Fernando Pessoa (p. 1052, 1054 e 1065); a importância da revista *Presença* em Portugal (p. 1067); o neo-realismo (p. 1091); e a vanguarda na poesia portuguesa nos anos 40 (p. 1105).

Ainda sobre a questão da literatura no Brasil, entre a complexa definição do que é e do que não é literário, em tempos de constantes redefinições, a “Crônica do Brasil”⁴³, de 22 de agosto de 1961, é um relato sobre a cena intelectual literária, política e acadêmica do país.

⁴³ Publicado em Boletim Bibliográfico de LBL, nº 4 de julho/agosto de 1961. Está datada de 22/8/1961. Fonte: SENNA, Jorge. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Narram-se os acontecimentos e impressões do “2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, em Assis, onde Sena era professor. Como um dos organizadores do evento, vangloria-se, na “Carta do Brasil – Balanço de 61⁴⁴”, de a feira ter sido o maior evento literário do ano no país, em contraposição ao “Festival do Escritor Brasileiro no Rio de Janeiro”.

Apesar de lamentar-se pela polarização Rio-São Paulo, Jorge de Sena tem que se inserir nesse único contexto possível, para tornar-se, além de professor universitário, um escritor respeitado no Brasil. Assim, já é de grande importância que o evento tenha sido realizado em Assis, em vez de São Paulo. Com argúcia literária, Sena consegue captar os ares e trejeitos do país:

Mas seria absurdo imaginar que a houvesse entre uma reunião de críticos e de historiadores da Literatura, vindos de todos os pontos do Brasil, e uma festa popular, onde em barraquinhas havia figuras eminentes como o ex-presidente Juscelino, o futebolista Pelé, seios, nádegas célebres da televisão e do teatro ligeiro, estrelas de cinema, cantores da rádio, vendendo ao público que não compra livros os seus próprios autógrafos e os dos escritores seus afilhados. O Brasil inteiro riu com a briga entre Jorge Amado, um dos promotores do festival, e Carolina de Jesus, a negra favelada cujo diário corre mundo, por causa dos números de exemplares que cada um poderia vender na sua barraca. E o grande golpe publicitário do Festival, conta-se que foi o autógrafo que Juscelino apôs, distraidamente, num exemplar da *Arte de Furtar* que lhe foi estendido na confusão... (SENA, 1988, p. 87).

A partir desse relato, pode-se pensar em cultura de massa *versus* cultura letrada, na *persona* do escritor como uma marca de grife ou um *performer* e na destreza golpista dos políticos brasileiros. Os episódios espirituosos narrados na crônica são entremeados por apontamentos acadêmicos sóbrios, legitimando a seriedade acadêmica do evento literário em Assis: “Mas, se no Rio de Janeiro se venderam muitos livros, em Assis discutiram-se numerosas teses e relatórios; e as actas do Congresso marcarão uma data, quando publicadas em breve, nos anais da intelectualidade brasileira” (SENA, 1988, p. 87). As atas desse evento são marcadas por questões sociais, em que se evidenciam os seguintes aspectos: o abismo entre o mundo sofisticado dos literatos e a realidade dos iletrados; o exagero na insistência de uma busca de nacionalidade; e a esperança, que parecia inabalável, de um avanço político-social estrondoso com a eleição de Jânio Quadros.

⁴⁴ Publicada no *Boletim Bibliográfico de LBL*, n6, de nov./dez., de 1961 – Está datada de 31/12/1961. Fonte: SENNA, Jorge. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Como se pressentisse a morte de todos esses ideais no Brasil, no início dos anos 1960, a crônica termina luso-brasileira, unindo a melancolia do fado português à dos trópicos pelo lamento da morte do escritor Brito Broca, cujo acervo⁴⁵ se encontra na Universidade de Campinas (UNICAMP), no Instituto de Estudos da Linguagem:

Ao falar desta perda de um excelente camarada cumpre-me não escrever mais. Espírito de vasta cultura, estudioso da literatura brasileira, um dos secretários da *Revista do Livro*, Brito Broca é um vulto notável, e cumpre-me que esta crônica algo irônica seja dedicada à memória do autor de *A Vida Literária em 1900* (SENA, 1988, p. 89).

Da história literária portuguesa e brasileira para a história da migração luso-brasileira, na “Quinta Carta do Brasil”, a atitude dos lusitanos não é poupada de uma severa crítica:

(...) eu vivo no Brasil vai para quatro anos, amo o Brasil, tenho-o percorrido de ponta a ponta, tenho estudado dele e de nós o que não estudara ainda, e não faço parte da ‘colônia’ portuguesa, mas dos quadros do funcionalismo brasileiro, entre brasileiros. Não criei, portanto, a mentalidade peculiar aos portugueses que se fixam no Brasil: um saudosismo do Portugal que não conheciam, e que, depois de ricos, visitam como turistas; e um medo cauteloso de que se saiba que o Brasil não os estima (por razões complexas que analisaremos, porque acha que eles não vieram para ser brasileiros, mas para enriquecer à custa dos brasileiros (o que já não é verdade) (SENA, 1988, p. 97).

Em contraposição, o português migrante comum tem o nível cultural baixíssimo:

Salvo os negros da favela carioca, que vivem de ar e vento, ninguém no Brasil, começa tão baixo na escala social, nem trabalha, tão sacrificadamente, para fazer fortuna (...). O português é o padeiro, o dono da taberna da esquina. E é proverbial que não se interessa por coisa alguma que não seja trabalhar até a exaustão, para comprar um bar noutra esquina, onde porá como gerente um primo da mulher, que veio da aldeia para isso mesmo. As suas atividades culturais são diminutas; e não é por ele que o brasileiro fica sabendo que Portugal existe há oitocentos anos, é uma nação gloriosa, tem uma literatura e uma música que não é exactamente o Francisco José ou a D. Amália. Quando as atividades culturais sobem de ponto, aí temos as sessões em estilo e nível da Casa da Comarca de Alguidares de Baixo. Se sobem um pouco mais, há uma sessão no Gabinete Português de Leitura, anualmente, no Rio, para se dizer que Camões é o Poeta da Raça... (...) No Brasil existem portugueses, mas não existem a nossa História, as nossas características étnicas e geográficas, os nossos costumes (ou apenas nos suspiros e no ritual com que os portugueses de dinheiro se reúnam para comer bacalhau de Portugal, com azeite de Portugal), a nossa cultura (SENA, 1988, p. 98).

⁴⁵ No espólio de Broca, podem-se encontrar crônicas para os jornais “Correio Popular” (1924), de São Paulo, e para o jornal carioca “A Gazeta”, manuscritos de sua obra *A vida Literária no Brasil – (1900 1956)* e correspondências diversas.

A crítica dialética seniana é identificada na indignação de ver o português, que trabalha à exaustão, aburguesar-se no Brasil, expandindo seus meios de produção para empregar parentes lusitanos emigrados no país. Em movimento contrário ao do ressentimento registrado na “Quinta Carta ao Brasil”, Jorge de Sena deixa o país em 1965, e toda a fortuna crítica até agora analisada – artigos, ensaios, conferências e palestras dos *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira* – só enriquece, pela sua interdisciplinaridade, os estudos sobre o pensamento luso-brasileiro. Nos Estados Unidos, como já foi visto, esse trabalho incansável de Sena pela universalização da cultura lusófona, no sentido de torná-la legitimada internacionalmente, não finda.

3 METAMORFOSE E CAOS: ENTRE A CARICATURA E O ESSENCIALISMO

“As coisas transformam-se mais do que evoluem”
(Murilo Mendes – Aforismo 684 – Discípulo de Emaús)

A presença do corpo na literatura é apresentada sob vários pontos de vista possíveis de redefinições, com base sociológica, filosófica e poética. A interdisciplinaridade reconstrói o olhar sobre a temática corporal, assim como a própria arquitetura organizacional teórica do texto. Para além do binarismo forma e conteúdo, no processo de formação e substanciação da escrita, as identidades e as práticas da escrita em gêneros pré-conceituados contaminam-se por metamorfoses reveladoras da inconcretude dos signos no trânsito entre aquilo que se codifica e aquilo que parece incodificável. Embora essa multiplicidade não seja nova na expressão filosófico-literária, ela é sempre reveladora, a cada vez que acionada numa obra artística.

Nesse sentido, as percepções do corpo ligam-se à conceituação de identidade, que, a princípio, produzir uma individualidade ou personalidade, ou seja, aquilo que nos torna particulares, distintivos e unicamente nós mesmos. Por outro lado, nas discussões acadêmicas mais recentes, a identidade está sendo entendida em sentido oposto, como uma posição social, de forma que nossa identificação é sinalizada pela filiação a um grupo, que é significado desde a nossa raça ou gênero até status gerais socialmente moldados em nossa classe, linguagem e religião.

A conceituação estrita de identidade é sempre questionada com relação ao choque entre uma essência imutável e o caráter transformativo do corpo, da paisagem e das ideias. Essas relações encontram ecos nas analogias literárias propostas nos projetos de diversos escritores. Nesse sentido, em variadas obras, as metamorfoses figuram como um conceito, que, desde os tempos clássicos, desafia os questionamentos identitários fixos. Desse modo, há um antagonismo entre identidade e metamorfose, sendo que este contradiz a aceção daquele como algo fixo, de forma que essa fixidez passa a ser um mito opressor do pensamento racional e, até mesmo, uma ideia antiestética. Busca-se delinear, a partir da solução alegórica radical ensejada por Ovídeo, se há uma essência que se mantém diante do que é fatalmente mutante nas poéticas vanguardistas de Jorge de Sena e Murilo Mendes, em que o escritor e a própria escrita se reinventam. Essa reinvenção desdobra-se nas diferentes

conceituações das metamorfoses, entre as quais a licanthropia, a androginia, a metempsicose e a presença do estranho e do duplo⁴⁶.

Nesse primeiro momento, é importante associar as ideias de essencialismo e caricatura propostas por Murilo Mendes e Jorge de Sena, respectivamente. O primeiro conceito não chegou a ser eximamente investigado ou posto em comparação com métodos filosóficos que buscam uma essência ou uma noção determinada de existência. Embora ele tenha sido abordado nos artigos⁴⁷ de Murilo sobre o pintor Ismael Nery, nunca foi desenvolvido metodicamente como alguma espécie de tratado ou manifesto, sendo descrito da seguinte maneira:

Para Ismael a poesia não consiste, em última análise, no cultivo dos ‘estados de alma’, nem na contemplação das formas exteriores, nem em divagações abstratas: é a antecipação de um estado sobrenatural que o homem só atinge depois de passar por todas as experiências da sensibilidade e da inteligência. (...) Ismael não podia ver o homem fixado num determinado instante da vida (...) Daí, a sua indiferença diante de toda a representação poética limitada ao registro de sensações epidérmicas, ou de impressões e anotações imprecisas, aéreas, que formam, que formam geralmente o lastro da bagagem dos poetas. Portanto: a primeira etapa da aventura da poesia – organização da matéria poética, dos elementos de conhecimento biológico, podendo ser empregados todos os meios que se acham ao nosso alcance, inclusive os meios mecânicos; segunda etapa – penetração na ordem sobrenatural, que começa no amor e na caridade, até atingir o plano supraterrrestre: este nos dará a plenitude de nosso ser definitivo, conforme as revelações de Jesus Cristo, o poeta máximo, pois pregou a poesia que não muda, a que resiste a todos os preconceitos, a todos os modismos – enfim, a poesia dos grandes temas necessários à conservação da unidade do homem, a poesia ‘essencial’. Resumindo: a poesia começou no instante da criação do mundo, continua no plano temporal e se completará um dia na eternidade (MENDES, 2001, p. 47).

O fundamental ao essencialismo de Ismael e Murilo é a fluidez inconstante das metamorfoses dos tempos em choque com a permanência da essência poética não submetida a qualquer modismo no mundo das artes. O interesse por esse aspecto dos poemas de Murilo e dos quadros de Nery é substancial por apresentar obras estéticas que atravessam experiências de não fixação em um só determinado instante da vida, na passagem por todas as zonas possíveis de interpenetração de realidades. Em vez de ensinar a diferença, ambos buscam uma unidade na

⁴⁶ Estes processos de metamorfoses serão conceituados ao longo do texto.

⁴⁷ Esses textos de 1948 e 1949, publicados no “Estado de São Paulo” e no jornal carioca “A Manhã” – compilados por Murilo Marcondes Moura na coletânea *Recordações de Ismael Nery* (1996) – versam sobre o gênio de Nery e a relação com Mendes, que também publicou sobre o assunto em revistas como “O Cruzeiro”, “A Ordem” e “Boletim de Ariel”.

justaposição dos tempos. Paradoxalmente, há um desejo de eternizar a essencialidade das coisas e de libertar a linguagem das correlações lógicas e semânticas através de imagens que, de tão transformadas, são uma espécie de caricatura dos objetos poéticos. Tal transformação coaduna-se com o que Jorge de Sena define como caricatura ao tratar do espírito vanguardista:

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 autoimportância, 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 (à altura e a 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 precisamente por ser tão incerto, ou tão igual ao que passou). Se assim não fora, a obra-prima do Modernismo português seria *A Amadora de Fenómenos*, de António Ferro, ou coisa assim, e não, por exemplo, a poesia de Fernando Pessoa. Da mesma forma, ninguém é mais moderno, ao fim de setenta anos de Modernismo, por escrever pílulas poéticas, endoidecer os tipógrafos com acrobacias de composição, ou por retorcer gongorismos que os grandes barrocos já fizeram com mais ciência, imaginação e gênio. Tudo isso, quando tomado como condição de ‘vanguarda’, é típico da mistificação que invadiu o campo da criação poética e da sua crítica. *Vanguarda* hoje é usar de todos os meios, mesmo os mais tradicionais, para caricaturar e destruir o pretensionismo de que a poesia é alguma coisa de inefável ou transcendente, é manifestar, por todos os meios, uma revolta contra tudo o que o mundo actual deseja eternizar, mas é, sobretudo, libertar a linguagem das correlações lógicas e semânticas em que a falsidade social e moral se perpetua (SENA, 1978, p. 409).

Nesse texto fica explícito que o papel das vanguardas não pode mais se restringir à linguagem, precisando coadunar-se com uma responsabilidade ética e social através da formação de novas imagens dos coros, paisagens e objetos. Esse ideal ganha corpo em forma de uma grande caricatura que, segundo Jorge de Sena, destruirá qualquer inefabilidade ou transcendência que impeça o outro de transformar o mundo pela poesia ou qualquer outra expressão de linguagem artística.

O corpo deformado numa expressão grotesca ou jocosa já não pode ser o mesmo tecido por enganosas correlações lógicas e semânticas de uma falsidade social e moral na mistificação da arte pura. A deformação caricatural, na ideia da poesia como um grande corpo social heterogêneo ativo, desfaz o falso mito de que a linguagem da poesia é inacessível à humanidade. E o próprio fato de se pensar a poesia como uma caricatura, de maneira positiva, e não somente como um texto detalhadamente metrificado e belo, já aponta para a relação

vanguardista das novas formas poéticas em associação com o corpo crítico e político do escritor. Nesse aspecto, a vanguarda aponta sempre para imagens de *metamorfose*.

Pode-se imaginar que, se fosse feita uma caricatura dos deuses da mitologia greco-romana, esta se aproximaria das imagens humanamente maravilhosas na escrita ovidiana de *Metamorfoses*. Ao congregar deuses e humanos num mesmo mundo formado depois do Caos, Ovídio cria uma espécie de caricatura nas novas mutações e hibridismos. A imagem de corpos reconfigurados quebra certa inefabilidade da própria escrita da poesia, libertando-se de uma lógica da divindade do corpo e da arte, como pretende Jorge de Sena.

Essa liberdade poética, livre dos meandros de uma sociedade cuja moral justificaria as grandes guerras, é encenada por Murilo Mendes em “Estudo para o Caos”, um poema que deturpa imagens comuns essenciais numa espécie de caricatura do fim dos tempos:

O último anjo derramou seu cálice no ar.

Os sonhos caem na cabeça do homem
 As crianças são expelidas do ventre materno.
 Uma tocha enorme pega fogo no fogo,
 A água dos rios e dos mares jorra cadáveres.
 Os vulcões vomitam cometas em furor
 E as mil pernas da Grande dançarina
 Fazem cair sobre a terra uma chuva de lodo.
 Rachou-se o teto do céu em quatro partes:
 Instintivamente eu me agarro ao abismo.
 Procurei meu rosto, não o achei.
 Depois a treva foi ajuntada à própria treva
 (MENDES, 1994, p. 334).

Atentando-se ao título do poema, o termo “estudo” parece revelar o esboço ou rascunho de uma imagem, partitura ou projeto de manifesto; e o Caos pode relacionar-se ao espaço vazio anterior às *metamorfoses* de Ovídio. O texto de Murilo não é só uma profecia apocalíptica, mas, na intenção clássica intrínseca à obra *As Metamorfoses*, pela imagem do céu rachado em quatro partes, um retorno ao período caótico ovidiano, quando os quatro elementos fundamentais não haviam formado o mundo da Idade de Ouro:

Antes do mar e das terras e do céu, que tudo cobre,
 um só era o aspecto da natureza do orbe inteiro:
 Caos lhe chamaram. Era uma massa informe e confusa,
 nada a não ser um peso inerte, nela amontoando-se
 as sementes discordantes de coisas desconexas
 (OVÍDIO, 2007, p. 35).

A proposta ovidiana coaduna-se com a proposta vanguardista de Murilo, assim como a de Sena, na medida em que legitima a analogia entre elementos díspares. Essa convergência das “sementes discordantes” funda novas paisagens e novos seres na poesia. Ao longo do tempo, as paixões, os atos divinos e humanos conjecturam uma tensão entre opostos, que só o artista de vanguarda “caricatural”, no sentido da expressão de oposição social explícita, exposto por Sena, poderá ressignificar em uma totalidade possível. Se, em *As Metamorfoses*, de Ovídio, um primeiro deus anônimo desfaz o Caos e conclama a criação ao dividir terra, céu e mar, no poema de Murilo, um último anjo, – ser andrógono e ambíguo –, em um ato de antimetamorfose, derrama o cálice do Caos.

Revoltado “contra tudo o que o mundo actual deseja eternizar” (SENA, 1963, p. 409), o poeta, agarrado a um abismo, já não se reconhece: “Procurei o meu rosto, não o achei” (MENDES, 1994, p. 334). O cálice que o último anjo derrama no ar aniquila os homens, o eu-poético e a poesia, refazendo o Caos na terra ao fazer sucumbir toda a criação. Ironicamente o elemento derramado do cálice do último anjo é a matéria do próprio sonho humano: a habilidade de metamorfosear-se. Se o poeta já não se reconhece e está agarrado ao abismo, essa limitação o impede de retroagir através de uma recriação, pois toda a materialidade substancial está perdida.

A diferenciação clássica entre terra, céus e mares é toda escamoteada em imagens inusitadas que unificam o terrestre, o atmosférico e o aquático, remetendo à massa informe e confusa descrita por Ovídio. Portanto, “Estudo para o Caos” é uma grande caricatura poética de uma regressão da humanidade ao nada, possivelmente um poema de revolta contra a iminente II Grande Guerra, época em que o poema foi escrito. Nesse sentido, gerar vida não é mais possível: as mães se separam dos filhos expelidos de seus ventres; a invenção do fogo é inutilizada por um fogo maior que queima a chama humana criadora; já não sendo fonte para matar a sede, as águas de rios e mares jorram corpos mortos; vulcões vomitam cometas em furor, destruindo céus e terras; já sem comunica qualquer linguagem, o corpo da poesia dançarina desfaz-se numa chuva de lodo; finalmente, com os sonhos-bomba lançadas do cálice do anjo da aniquilação, o céu se racha sobre a terra, destroçando as formas de vida. Todas as imagens expressam criativamente o clima da crise e da guerra, em que os vulcões podem ser alegoricamente análogos aos canhões, e a chuva de lodo, aos gases químicos.

Relacionando forma e conteúdo, a apresentação das imagens do poema de Murilo Mendes apontam não só para o estudo do caos como o tema da poesia, mas também para a composição textual, também caótica na sucessão de imagens aleatórias. Esse mesmo

processo de escrita é analisado por Italo Calvino (1993), na análise da obra *Metamorfose*, de Ovídio, cuja obra, para Calvino, segue o princípio da contiguidade universal, como já mencionado: haveria uma lei do íntimo parentesco entre as coisas e os seres.

Esse princípio da contiguidade e a ideia da expressão do ser em múltiplas formas podem ser associados ao da criação estética, que prevê o desdobramento da linguagem a partir de substratos comuns de elementos que vão das palavras às imagens, dos mitos às possibilidades cognitivas. Calvino destaca processos de composição usados por Ovídio e que poderiam ser aproximados a técnicas e processos modernos de compor literariamente.

Sobre esses processos de contiguidade e multiplicação, assim explicita Calvino: “do Oriente, por meio do romance alexandrino, vem até Ovídio a técnica de multiplicação do espaço interior à obra mediante os relatos encadeados uns nos outros” (CALVINO, 1993, p. 36). Nesse aspecto, a intenção de Ovídio é sempre o “de acrescentar, sem jamais subtrair, o de descrever cada vez mais os detalhes sem se perder no evanescente”, já que “a paixão que domina seu talento compositivo não é a sistematicidade, mas a acumulação, que anda junto com as variações de perspectiva e de ritmo” (CALVINO, 1993, p. 37-8). Por conseguinte, gera-se um efeito cinematográfico, em que, “no poema da rapidez, tudo deve seguir-se em ritmo acelerado (...) É o princípio do cinematógrafo: cada verso, como cada fotograma deve ser pleno de estímulos visuais em movimento” (CALVINO, 1993, p. 40).

A releitura do Caos em Murilo é uma forma trazer à cena imagens que já estão arquivadas de forma canônica. O texto escrito a partir um arquivo da memória literária nunca será original, será antes uma vertigem, um não-saber ou uma invenção, de forma que há uma negatividade produtiva, já que um arquivo absoluto esvaziaria a imaginação, configurando-se no que Umberto Eco chama de “vertigem das listas”. Segundo o crítico italiano, já que não se pode abarcar o infinito, as listas sugerem constelações e, enquanto a vida tem um fim, elas acenam para uma existência infinita, de modo que a predileção por elas estaria no fato de que o homem não quer morrer.

Para exemplificar essa problemática da relação entre as listas e o infinito, Eco sublinha que, para falar de uma forma, Homero instrumentalizara-se pela arte visual, narrando em palavras através da técnica retórica *hipotipose*: exemplificação de elencos expressos verbalmente por meio de imagens intensas. O conceito de elenco, que também pode ser designado como lista, ou catálogo, compreende um modo de representação artística “em que não se conhecem os confins do que se deseja representar” (ECO, 2010, p. 16), isto é, quando não se consegue mensurar o número de elementos dos quais se fala, pressupõe-

se uma quantidade demasiadamente grande, senão infinita. Segundo o autor, os elencos não equivalem ao infinito da estética, ou seja, a um sentimento subjetivo de algo que nos supera, de um estado emocional. A produtividade infindável das listagens é atual, na medida em que se forma através de elementos talvez numeráveis, mas que nós não conseguimos enumerar. Em outras palavras, enquanto a estética da infinitude é resultado da finita e perfeita completude da coisa que se admira, o infinito do elenco apresenta-se quase fisicamente, uma vez que ele, de fato, não acaba, não se conclui numa forma.

Retornando à sua reflexão acerca de Homero, Umberto Eco aponta que as imagens são delimitadas ou pelo espaço (escultura) ou ainda pela moldura (quadros) e que tais definições anuem à existência de “obras figurativas que nos levam a pensar que o que se vê dentro da moldura não é tudo, mas apenas um exemplo de uma totalidade não facilmente numerável, pelo menos tanto quanto os guerreiros de Homero” (ECO, 2010, p. 130).

A lista poética, como um espectro, faz-se necessária devido à nossa incapacidade de “enumerar alguma coisa que escapa às nossas capacidades de controle e denominação” (ECO, 2010, p.145). O exemplo citado é o do catálogo dos navios de Homero, que não pretendia saber quantos ou quais eram realmente os chefes dos gregos. Talvez o autor não fitasse perscrutar aqueles nomes nos meandros da tradição mitológica, mas sim valer-se dos sons daqueles nomes ou de suas imagens como caricaturas, ou seja, desloca-se alegoricamente a pertinência da lista, dos significados para os significantes.

Embora as imagens e versos de *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, não sejam caóticas nem caricatas, os poemas que compõem a descrição dos objetos de museu intentam representar os meandros de diversos períodos históricos da humanidade. Tendo em vista que os objetos de cultura são ameaçados pela finitude da aniquilação do homem e do próprio tempo, pode-se pensar que Sena vale-se do conceito de *hipotipose*, proposto por Eco, ao tratar dos excessos imagéticos dos arquivos da humanidade. Nesse aspecto, segundo Luciana Salles,

esse excesso intelectual e criativo incontrolável é o impulso que leva à analogia como método, à pesquisa como obsessão e à poesia como necessidade. Como processo sempre renovado da iniciação na travessia de uma estação à outra, de um mundo a outro, a metamorfose contínua é a consequência mais evidente dessa “excessividade” traduzida. (SALLES, 2010, p. 56).

A profusão de elencos dos acervos museológicos foi explicitada por Sena, ao justificar a escolha do título de seu livro:

Acabei chamando *Metamorfoses* a poemas que, provisoriamente, chamara *Museu*. Esta palavra sugestionara-me, quando li, na tradução inglesa o *Dicionário das Antiguidades Clássicas*, de Oskar Seyffert, que museu foi originalmente um templo dedicado às Musas, e depois local dedicado às obras das Musas; e que era também um cantor, vidente, e sacerdote místico, que aparece nas lendas áticas. Deste é tido que viveu nos tempos pré-homéricos, e que teria sido filho de Selene e de Orfeu, ou Lino, ou Eumolpo, enfim, nesta incerteza, o filho de uma trindade poética de pais fecundando a Lua (SENA, 1988, p. 157).

Resistindo à finitude do caos e em busca de uma concretude, assim como um museu, o livro-catálogo de Sena expressa a iluminação dos caminhos do tempo, dos primórdios até a plenitude, e a intuição de um futuro mais pleno. Na lógica seniana, a organização do museu é um contraponto ao caos da humanidade:

Já Bernard Shaw dizia que era neles e nas bibliotecas que se guardava a civilização, e em nenhuma outra parte. Inclino-me cada vez mais para esta visão satírica. Visitemos, pois, o Museu Britânico. (...)Seria ridículo dizer que não pasmei diante dos frisos emétopes do Parténon, que em inglês se chamam “The Elgin Marbles”. Que não estremeci, docemente, com uma sensação de ansiedade mista de segurança, perante a Deméter de Cnico. Que me não encantou a nobre e já barroquizante majestade da estátua de Mausolo (o do Mausolú, nome que se tornou comum a qualquer amontoado de pedras funerárias). Tudo isto serão sinceras emoções que toda a gente terá. Mas talvez nem toda a gente tenha a sinceridade de ficar frio, desiludido e indiferente perante a escultura egípcia: aquela escultura monumental, arquitectónica, ali perdida, catalogada, alinhada dentro de uma sala ainda que imensa! Um faraó de pedra, ou se vê no lugar em que há milhares de anos o puseram, ou se admira a qualidade e a beleza do retrato numa fotografia. É difícil concebê-lo num museu, sem um fundo que o isole, lhe garanta alguma parcela da majestade hierática que aquelas estátuas contêm. E, todavia, como em contrapartida é imediata, mais imediata que com toda a escultura grega, a comunicação com os caixões das múmias ou a infinidade de pequenos objectos que foram familiares a esses mortos. Em tudo isso, em tão minúsculos objectos, desde os selos aos enfeites e berloques, palpita uma vida intensa, gozada cauta e sabiamente, com uma satisfação e uma estima pelo próprio acto de viver, que, por exótica e distante, nem por isso menos nos toca e fala. E tanto quanto as estátuas gregas sem olhos são uma presença da forma que se nos impõe e comove como arte, como representação de uma forma aberta em si própria, assim aqueles olhos ingénuos das tampas dos caixões egípcios nos olham, senão com arte consumada, com uma penetrante e imediata vida. E é ingénuo esse olhar, porque, a milhares de anos de nós, tem já milhares de anos de sabedoria, uma sabedoria mais vivida que meditada. Eu, por anos que viva, nunca esquecerei o olhar de Artemidoro, jovem egípcio já do período helenístico, em cuja melancolia e serena expressão se funde todo o mundo antigo que o Mediterrâneo banhou. Um fervor discreto, como o de uma pequena lâmpada. Naquele olhar está tudo o que Roma vai herdar

e perder. Tudo o que nós, filhos de Roma e da cristandade que Roma tornou possível, sonhamos de Grécia e de Oriente. A harmonia das civilizações amalgamando-se para morrerem, como fênix, num clarão de suprema dignidade. Esse momento para nós o mais precioso. E que renasce e rebrilha, com tamanha singeleza, ao passarmos diante de uma vitrina de museu! À vista disto, que são os manuscritos de Leonardo da Vinci, escritos de trás para diante e como num espelho? Ou uma carta de Ticiano reclamando que lhe paguem um quadro? Ou um papiro, aproximadamente contemporâneo do jovem Artemidoro, em que um contribuinte se queixa, com nomes e tudo, da forma como é feita escandalosamente a coleta dos impostos? Pouca ou nenhuma coisa – aquela pouca ou nenhuma coisa de que são feitas as nossas arrelias quotidianas, a ponto de quase parecer que disso a própria vida é feita (SENA, 1952, p. 3).

Os museus de Londres e seu legado cultural, que inspiram grande parte dos poemas de Sena, em *Metamorfoses*, também confluíram na perspectiva de um olhar estético ordenador de Murilo Mendes:

Jorge Luís Borges figura o paraíso sob a forma de uma biblioteca, imagem que eu subscreveria desde o início da minha adolescência. Também posso antever qualquer paraíso sob as espécies de um museu; hoje cito a National Gallery que forma com outros museus e coleções de arte e história londrinos um espaço de universalidade, uma sucessão serial de paraísos. Claro que numa cidade interessam-me de perto a rua, a circulação e a parolagem do povo, os costumes, mil aspectos da vida miúda cotidiana. Mas o museu não é para mim coisa de menor interesse, observação e prazer. Sou o passeante moderno dos museus: percorro quilômetros de quadros, estátuas, desenhos, documentos etnográficos, folclóricos; proponho-me ora acavalar, ora distinguir os diversos ciclos de cultura, consultar uma ou outra versão da história indicada pela diversidade de ambientes, classes, tipos de indumentária, a variedade dos estilos da obra de arte, instintiva, ritual, gratuita, inserida num contexto religioso, econômico, político; totalizando uma informação que nos ilumina os caminhos do tempo, desde as incertezas do começo até a plenitude do dia atual e o pressentimento do futuro (MENDES, 1994, p. 1103).

Portanto, por meio da coleção, ordenação, preservação e exibição de objetos da civilização em todas as suas variedades, operam-se as metamorfoses poéticas, através das quais Murilo e Sena optarão por uma nova abordagem que supere o caos e congregue elementos díspares. Essa roupagem baseada no *essencialismo* – abstração espacial, temporal e biológica, conceituada por Murilo – e na caricatura – reconstrução de imagens sociais primordiais e de lógicas semânticas comuns, proposta por Sena –, considera os acontecimentos do mundo e da história como lampejos inseridos na elucidação de corpos reais e maravilhosos.

3.1 UM BESTIÁRIO POÉTICO

Nos processos de metamorfoses, percebe-se uma mistificação da imagem do corpo relacionada ao movimento do bestiário real e maravilhoso, beatífico e diabólico, advindo de elencos diversos. Sobre o aspecto inusitado que está atrelado às metamorfoses, na antiguidade clássica, havia harmonia e aceitação dos diversos tipos de transformação; já a Idade Média e o Renascimento foram marcados pela tentativa de negação e destruição desses valores na sociedade e, conseqüentemente, nas artes. de acordo com a medievalista Caroline Walker Bynum,

Apesar de a ‘Idade Média’ ser comumente associada, nas publicações populares, com o advento daquilo que é caracterizado como monstruoso e maravilhoso, os séculos entre 500 e 1400 não foram, de fato, o período da história ocidental mais caracterizado pela ânsia, pelo terror daquilo que é bizarro. Nos primeiros tempos da Idade Média, a crença em lobisomens era proibida e punida com uma pena leve, geralmente com a doação compulsória de pão e água. Além disso, experts em filosofia e teologia aplicavam técnicas distintas sobre a fundamentação da identidade para explicar que qualquer fenômeno que as pessoas reivindicassem ter visto não se tratava de uma metamorfose humano-animal. Há de se considerar também que na renascença do século XVI, não na Idade Média, vimos o florescer da astrologia, da alquimia e da mágica, da queima de bruxas e lobisomens (BYNUM, 2005, p. 167)⁴⁸.

Ao afirmar que a história de Ovídio sobre um lobisomem não é uma alegoria, Bynum (2005) distingue, nessa concepção sobre a visão da Idade Média e da Renascença, um ponto importante na característica poética de certas figuras e personagens. Críticos literários poderiam entender as evocações de um lobisomem como uma erupção do lobo dentro do homem. De fato, o primeiro drama é caracterizado através de histórias religiosas e peças de fundo moral com alegorias clássicas que ilustram sentimentos humanos. No entanto, para além da alegorização, Bynum sugere que Ovídio aproxima-se de uma leitura do gênero maravilhoso, fundamentada pelo filósofo búlgaro Todorov, em que as personagens e os leitores aceitam o sobrenatural.

⁴⁸ Although the Middle Ages is often associated in the popular press with the benighted, the monstrous, the marvelous, the centuries between 500 and 1400 were not in fact the period of Western history most characterized by hunger for and terror of the bizarre. Indeed, the , the early Middle Ages prohibited and punished werewolf belief (although mildly – with a penance of bread and water; philosophical and theological experts of the high Middle Ages employed technical distinctions at least as complex as those of modern identity theorists to explain that, whatever people claimed they saw, human-animal metamorphosis did not occur. It was the Renaissance of the sixteenth century, not the Middle Ages, that saw the flourishing of astrology, alchemy, and magic, the burning of witches and werewolves (Tradução do pesquisador).

O gênero maravilhoso opõe-se à categoria do “estranho”, narrativas em que o sobrenatural é racionalizado, ou do “fantástico”, narrativas em que as personagens e os leitores vacilam entre a explicação natural e o aceite do sobrenatural, como explicita Todorov:

O fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. O fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento (TODOROV, 1981, p. 24).

O fantástico fulgura na vacilação entre o estranho e o maravilhoso, em que a realidade literária explica um novo fenômeno, com base na lógica existente, ou recria-se, admitindo novos corpos e formas aceitas internamente pelas personagens e pelo leitor, em um pacto de leitura. Ao lidar com esses conceitos de Todorov, na crítica literária, Bynum (2005) questiona se as metamorfoses clássicas são fantásticas, estranhas ou maravilhosas, optando, no caso, pela última acepção, por considerar o fundo realista da história de Ovídio em seu caráter e motivação das personagens. Assim como os personagens aceitaram o sobrenatural, que passou a retroagir sobre as paixões e o universo político-social, leitores também o aceitam.

A narrativa e as personagens configuram um mundo em que as regras sobre o cruzamento de limites de identidades, apesar de diferentes da realidade, na expressão corporal da forma, são internamente consistentes em sua mutação. Pela análise da produção de sentido conferida por Ovídio aos novos seres, pode-se dizer que a narrativa ultrapassa o fantástico, já que os episódios narrados não consistem em meros contos de fadas ou histórias de deuses. A intenção poética é a de humanizar as divindades e os elementos da natureza, ou seja, a de aproximar o fantástico cada vez mais do real, configurando o gênero maravilhoso, que surge quando legitimado por personagens e leitores.

Para além do fantástico, admite-se a possibilidade da existência de corpos híbridos literários não passíveis de uma mera definição, que se tornam quase naturais na fulguração das reais experiências de vida. Por meio das narrativas e poéticas que expressam o maravilhoso, apropria-se dos exemplos e ações desses seres mutantes na configuração da própria existência, solapando a banalidade e as fronteiras da nossa vida cotidiana.

Como diz Barthes⁴⁹ no prefácio das suas *Mitologias*, surge entre os homens uma crença na linguagem como mito, e não propriamente no mito apenas como seres mitológicos da cultura grego-romana:

A ‘desmistificação’, para empregar mais uma palavra que começa agora a ser utilizada, não é uma operação olímpica. Quero dizer que não posso aderir à crença tradicional que postula um divórcio de natureza entre a objetividade do cientista e a subjetividade do escritor, como se um fosse dotado de uma ‘liberdade’ e o outro de uma ‘vocação’, destinadas ambas, a escamotear ou sublimar os limites reais de situação. Exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição da minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição de verdade (BARTHES, 2001, p. 8).

Como leitores do maravilhoso, assim como os personagens caricaturados pelo escritor, não vacilamos entre objetividade e subjetividade, liberdade e vocação, mas buscamos viver plenamente toda a contradição das metamorfoses, desde Ovídio até a contemporaneidade. Nesse processo desmistificador, instauramos o mito da linguagem, que reverbera na substância mais real do mundo e do nosso corpo. Por esse motivo, aceitamos tão naturalmente a presença desses mitos sobrenaturais em poéticas fundadoras da identidade, como acontece no próprio *Os Lusíadas*, de Camões. Na épica camoniana, os personagens do mundo mitológico-sobrenatural, para além de meras referências aos textos e mitos clássicos, são aceitos como humanos na narrativa da ideia concreta de nação, pois apresentam ações e sentimentos que remetem a uma essência humana universal, gerando uma identificação iluminadora. Como nos lembra Sena, ao falar sobre a vanguarda, o artista busca superar seu tempo, nunca se enquadrar num período. Inevitavelmente, essa superação estende-se à territorialidade do corpo e do espaço.

Vale ressaltar a interpretação de Caroline Bynum sobre o episódio ovidiano do lobo Licáon. O personagem não é como um lobo dos contos de fadas, que fala como um ser humano, assim como a transformação do homem em lobo não é completa, pois a essência do olhar humanizado nunca se altera nas feições. Embora a metamorfose não seja totalmente estranha e imutável, apresenta a novidade inesgotável da hibridização e as nuances do gênero maravilhoso na aceitação do sobrenatural em harmonia com a realidade, já que o lobo aproxima-se da imagem do lobisomem, um ser que não é homem nem lobo.

Numa agilidade narrativa, em que os versos se movem como fotogramas dos corpos, percorre-se o trânsito de transformação entre a paisagem plena da Idade do Ouro até a

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

mesquinha Idade do Ferro, contendo-se nesta última toda uma gênese da corrupção humana com o outro: “O hóspede não está a salvo do hospedeiro /Nem o sogro do genro: até a afeição entre irmãos é rara” (OVÍDIO, 2010, p. 39).

A selvageria de Licáon, nas terras humanas da Arcádia, símbolo da eterna Idade do Ouro no ideal do Classicismo e no Romantismo, leva Júpiter a destruir todos os membros da raça humana em uma poderosa enchente. Ao explicar sua raiva, no episódio intitulado “Assembleia dos Deuses”, o personagem Júpiter afirma:

A má reputação desta época chegara-me aos ouvidos.
 Desejando que fosse falsa, deslizo do píncaro do Olimpo,
 e percorro as terras, sob uma aparência humana.
 Longo seria enumerar quantas malfeitorias eu descobri
 por toda a parte: a verdade era pior que a má reputação.
 Passará já o Ménalo, arrepiante pelos covis das feras,
 e os pinhais do frio Liceu, junto com o Cilene; a seguir,
 entro na sede e inospitaleira mansão do tirano da Arcádia,
 quando o final do crepúsculo arrastava atrás de si a noite.
 Dei sinal de que era um deus que chegara e o povo desatou
 a rezar. A princípio, Licáon riu-se das suas devotas preces.
 Depois disse: ‘Vou averiguar com um teste simples se este
 é deus ou mortal; o resultado será a verdade e indubitável.’
 De noite estava eu num sono profundo, planeia matar-me
 sem eu o esperar: este era o teste da verdade que planeara!
 E não ficou satisfeito com isto: com a ponta da espada
 Degolou um certo refém enviado do povo dos Molossos,
 E dos membros ainda semi-vivos, parte deles cozinhou
 Em água a ferver em cachão, parte deles assou sobre o fogo
 (OVÍDIO, 2007, p. 40).

Pode-se perceber que o poeta, de maneira súbita, sem interromper a narrativa ou usar sinal sintático indicador de mudança de voz, muda o tempo verbal para o presente, de forma a não mais se escutar os tons majestosos do rei dos deuses recontando a história, mas o ritmo musical da sua fala sob a forma de homem, dando tom aos eventos revelados. Ao voltar falar como deus, os verbos no passado aceleram o drama até a última linha, quando Júpiter volta à cena, como narrador, após o teste de Licáon para averiguar se a presença do deus era real:

Mal isto serviu à mesa, eu, com uma chama justiceira,
 desmoronei a casa sobre os Penates, dignos de tal senhor,
 Ele fuge espavorido. Achando-se no silêncio dos campos,
 põe-se a uivar e em vão tenta falar. Dele próprio o focinho
 colhe a raiva, e, com a habitual sofreguidão de carnificina,
 volta-se contra os rebanhos, ainda hoje rejubila com sangue.
 As suas vestes dão lugar aos pelos, os braços às patas.

torna-se lobo, mas conserva traços de seu antigo aspecto:
o pelo grisalho é o mesmo, a mesma violência na face,
o mesmo brilho nos olhos, a mesma imagem de ferocidade
(OVÍDIO, 2007, p. 42).

Para Bynum (2005), o grande poema narrativo de Ovídio contém muitas formas de metamorfoses, como mudança de corpo por castigo, fuga, apoteose, sedução, traição, descoberta ou revelação. Podem-se explicitar três pontos importantes na metamorfose de Licáon. Primeiramente, o rei árcade não é somente um tirano ímpio, que coloca seu povo contra Júpiter, o deus dos deuses, mas é também um canibal. Nesse caso, pratica uma das formas de metamorfose mais cruéis, quando um homem devora o outro e, conseqüentemente, converte o outro não apenas em alimento, mas em si mesmo, devorando sua essência. Licáon comete dois crimes que atravessam os limites do aceitável: um é o de violar a divisão entre deuses e humanos, na tentativa de assassinato de Júpiter; outro é a devoração canibal de um refém. Portanto, a punição do rei é a violação dos limites da sua própria espécie na metamorfose em lobo.

O segundo ponto a ser observado sobre a história é o fato de que Licáon realmente muda toda sua forma de expressão nos gestos. À medida que o poema avança, a fala transforma-se em uivos que ecoam nos campos silenciosos, as vestes do rei, que são marcas da civilização, tornam-se pelos, e os braços, marca característica dos bípedes, tornam-se pernas.

Finalmente, o terceiro ponto é o de que, na essência, o lobisomem é o mesmo que fora antes. A marca da violência e da ambição não se apaga, mantém-se. A sede de sangue e o prazer em matar serão sentimentos imutáveis, sendo mutável apenas o objeto que sofre a ira do lobo, tornando-se, nesse caso, o rebanho no pasto. A ênfase de Ovídio não recai sobre essa nova sede de sangue do gado, como um longo episódio narrado, mas busca fazer o leitor refletir sobre a continuidade do lado bestial do ser.

O poema não somente afirma explicitamente que os traços mantêm-se, como também insiste continuamente na repetição da palavra “mesmo”: “o mesmo pelo grisalho; é a mesma violência/os mesmos olhos” (OVIDIO, 2010, p. 42) Ironicamente, a nova imagem do outro é a representação e similitude do mesmo. Se a metamorfose de Licáon tem uma falha ou é incompleta, o olhar é a alegoria dessa incoerência e incompletude.

Como os deuses da antiguidade clássica criaram os homens e os transformaram em novos corpos atrelados a determinados acontecimentos passionais e políticos, os homens modernos criaram objetos que os poetas necessitam recriar. A mudança é tipificada através do trabalho artístico que ganha vida, dando certa vitalidade às figuras de linguagem. A escrita

de caráter maravilhoso aciona os mecanismos da criação, dando presença, forma e substância ao que seria irrepresentável. A metamorfose, no sentido em que se convencionou chamar de mitologia grega, teria, para Calvino (2007, p. 12), o sentido de “engendrar o Outro sem deixar de ser o mesmo”, sendo característica do modo de operar ovidiano a contraposição de elementos díspares, o equilíbrio entre elementos contrários, compondo uma imagem única.

Essa hibridização e esse essencialismo aproximam a figura de Licáon à problemática da relação entre o europeu e o latino-americano, no que tange à radicalidade, à bestialidade e ao exotismo do lobisomem. Silviano Santiago (1998) conclama um ser híbrido para tratar dessa mesma relação, retomando uma leitura dos textos de Jorge Luis Borges realizada por Foucault, que perscruta a “listagem classificatória” dos animais existentes no universo borgeano, a qual se apresenta alinhada ao exótico e é proveniente da China, “melhor palco metafórico e incendiário para o exotismo por excelência” (SANTIAGO, 1998, p. 33).

Em seguida, Silviano Santiago (1998) aponta que os animais mitológicos de Borges são assimilados de modo díspar pelo europeu e pelo latino-americano. No conhecimento reflexivo dos modernistas latino-americanos, os quais estariam inseridos em um outro ocidente dentro do ocidente, o bestiário borgeano desperta reverência e identificação. Já no Europeu, de “olhar codificado”, provoca o “riso estruturalista”, o que de certo modo traduz o reconhecimento da rica contribuição cultural latino-americana para a compreensão do estado presente da civilização ocidental. Na medida em que somente os latino-americanos são capazes de “experimentar” o exótico, este se torna instrumento de resistência ante a opressão secular europeia.

Em outras palavras, segundo Silviano, o exotismo dos trópicos, peculiar e monstruoso, seria a forma mais instigante e arregimentadora de resistência ao racismo hierarquizante do metropolitano. Diante do exotismo, o modernista latino-americano descobre que há entre ele e seu *Outro* uma “região mediana que liberta a ordem no seu ser mesmo” (SANTIAGO, 1998, p. 34), a qual é designada como “realismo fantástico” ou “realismo maravilhoso”⁵⁰, que não é plenamente inteligível pelo Europeu, pois

nós latino-americanos sempre vivemos no lugar da desordem nos encontros, arruinados, nos escombros catastróficos. Por isso, desde o princípio, tivemos de acatar a vizinhança de guerreiros inesperados, que saem dos mares atlânticos em casas flutuantes, como verdadeiros deuses

⁵⁰ De acordo com a crítica de Todorov, o termo maravilhoso expressaria melhor essa questão. Não discutiremos, no entanto, a diferenciação entre o gênero do realismo mágico e do realismo maravilhoso a partir da crítica latino-americana.

do trovão; tivemos de sofrer como vizinho o peso cultural eurocêntrico, que vem sob o jugo de nova língua, novo código religioso, ambos desestruturantes dos hábitos e comportamentos; tivemos de aprender a conviver com essa presença imposta, extraindo dela o sumo da própria identidade vilipendiada. Essas foram, entre muitas outras, as tarefas latino-americanas na conquista duma região mediana durante o processo de ocidentalização, região mediana de que a enciclopédia chinesa é o *fora* tão familiar quanto o *dentro* (SANTIAGO, 1998, p. 33).

Isso posto, conclui-se que a leitura foucaultiana de Borges “duplica tanto antigas leituras europeias das culturas colonizadas, quanto modernas leituras latino-americanas das culturas colonialistas” (SANTIAGO, 1998, p. 35). É justamente essa duplicidade o que canoniza a leitura que Foucault faz do escritor argentino, bem como do próprio Modernismo no qual este está inserido. Prosseguindo a análise da obra de Borges, Foucault sustenta que, da forma como o argentino fita o passado colonial, ressignificando-o e convertendo-o em manifestação cultural autêntica, ele realimenta o esgotamento cultural e artístico do ocidente europeizado. O crítico chega a afirmar que muitas das “ousadias” da intelectualidade europeia são mais coerentes com a herança cultural colonizada do que com a colonialista.

Retomando as questões pertinentes ao bestiário borgeano, preconiza-se que os animais da mitologia são feitos de “dobras de seres que perfazem um novo ser, são todos e cada um monstruosos”. O monstro, na perspectiva de Santiago, nada mais é do que a combinação de partes de outros seres reais. A partir dessa premissa, percebe-se que a produção do bestiário monstruoso dá-se similarmente à produção do fantástico nos textos de Borges. Além disso, “nas imagens deliberadas de monstros, as possibilidades da arte combinatória beiram o infinito” (SILVIANO, 1998, p. 38) Como consequência desse desdobrar-se, que é convertido em gênese para o bestiário, subsistiria uma multiplicidade de opostos (como a norma e o desvio, o real e o mitológico), os quais se encontrariam no infinito.

Essa dimensão paradoxal patente no bestiário de Borges se manifestaria também em diversos modernistas brasileiros, em ter os quais Murilo Mendes. Podem-se diferenciar os procedimentos de desdobramento/acasalamento supracitados de transformação durante a produção textual de Borges nas metamorfoses murilianas. A transformação não tem o binarismo, isto é, a presença de “pares em guerra”, como “norma e desvio” ou “céu e inferno”, característicos dos movimentos de desdobramentos. Em Borges, o movimento de transformação do ser humano é “a figura que traduz o puro movimento sem direção fixa, é o movimento do devir do outro que é dado, não como o um que é conjunção de dois, a priori morto, mas como ‘confusión ignorante’” (SANTIAGO, 1998, p. 38).

No *Manual de Zoología Fantástica*, analisado por Silviano (1998), anuncia-se o jardim zoológico da realidade (pertencente ao reino dos animais criados por Deus) e o jardim zoológico das mitologias (mundo dos sonhos povoados por monstros). Ao lado dos tigres e leões do zoológico de Deus, estão as esfinges e centauros das mitologias. Mas faz-se uma estranha ressalva no prólogo, que corrige a afirmativa anterior de infinitude das transformações fantásticas do bestiário: “nuestros monstros naceriam muertos, gracias a Dios (...) Deliberadamente excluimos desse manual as las leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobison, el werewolf etc.” (BORGES apud SILVIANO, 1998, p. 38). A transformação mais radical de Ovídio, o híbrido entre homem e lobo, é abafada na reatualização das metamorfoses latino-americanas.

Tal exclusão, insensível e incisiva, ativa na literatura um antagonismo entre o ser híbrido diabólico e o ser carregado de pureza. Ante uma transformação beatífica e outra pagã, transitam as metamorfoses aqui ensejadas, como conclui Silviano Santiago:

Decreta-se a impossibilidade de que o que é dito como norma se transfigure num devir outro, paralelo, suplementar. Esse devir outro da norma, a ser marginalizado e excluído da escrita borgeana marca sempre a posse do diabo sobre o ‘ser’ e, por isso, o movimento do ser humano em direção ao outro precisa ser exorcizado literária e deliberadamente. Não há lugar para o maligno em livro assinado por Borges e companheiros (SILVIANO, 1998, p. 39).

Daí a imagem da transformação em lobisomem, a qual avulta a inexistência de uma identidade definitiva dessa personagem, que não encontra lugar em vida, pode encontrar imagens reveladoras na poesia pagã e atea de Jorge de Sena, como se pode antever na opção por uma frase de *Fausto*, de Goethe, como epígrafe⁵¹ de *Metamorfoses*, e nos títulos diabólicos das obras *Peregrinatio Ad loca Infecta* (1969) e *Exorcismos* (1972). O fenômeno da licanropia pode, de fato, tornar-se um caso clínico, em que, segundo Scharfetter (2005), o paciente acredita ser lobo e somatiza as características físicas próprias do animal. Jorge de Sena admite essa perversidade e violência em si mesmo ao escrever o poema “Lincantropia”, de *Pedra Filosofal*:

De manhãs e madrugada,
Crepúsculos macios de entardecer longínquo,

⁵¹ A poética corpórea, na obra *Metamorfoses*, de Sena, é introduzida inicialmente pela seguinte epígrafe em alemão: “Das menschen kraft, im dichter offenbart” (GOETHE apud SENA, 1963, p. 13), que se refere ao segundo ato da peça *Fausto*, de Goethe. O personagem poeta da peça afirma que pode fundar Olimpos, despachar deuses e revelar todo o poder humano.

desta poalha lenta e vozes que se escutam,
 vultos que esperam mas me não conhecem,
 perdi o gosto em muitos versos áridos,
 prenhes de esperança nos amores que fogem,
 amargamente eriçados por ternura,
 como quem busco e não me quer.
 Porquê, porquê, e para quê, ó meu amor,
 te busco ainda, sempre noutra parte,
 e sofro abandonado a paz que algures me ofereces
 e vou tremer de angústia junto à inquietação
 de um corpo inquieto sei lá se por mim?

.....
 Regresso a casa anoitecendo tudo.
 E a noite cai, a noite já me traz
 o brilho cálido da treva a desenhar-me
 já outros vultos sem crepúsculo ou gestos,
 que só contactos denunciarão.

.....
 Quase não vejo agora. E, lembrando a noite,
 o tactear na escuridão, no olhar dos outros,
 não quero ver, não quero ver, sim, que anoiteça...
 (SENA, 2013, p.192-3)

Elencando tais questões, a figura estranha e familiar do Minotauro, assim como a do lobisomem, de tão difundida na literatura, parece real no *entre-lugar* do zoológico de Deus e do zoológico da Mitologia. Assim, o ser mitológico torna-se um duplo de muitos homens contemporâneos, seja os que se encontram deslocados da humanidade e repetem os mesmos caminhos labirínticos, seja aqueles que propagam a truculência dos assassinatos em guerras.

Não por acaso, no texto crítico *A Ameaça do Lobisomem*, Silviano Santiago cita o romance *O Médico e o Monstro*. A obra do inglês Robert Louis Steveson não apresenta o bestiário híbrido do lobisomem ou do Minotauro, mas expressa muito bem a contaminação definitiva do terror e da exclusão do duplo. O monstro Mr. Hyde, nome ambíguo que alude ao verbo esconder, é fruto do imaginário do ser metamorfoseado como duplo e estranho. Desse modo, em crise com as transformações do mundo, Jorge de Sena também autoquestiona-se com relação à própria identidade, no movimentos de autoafirmação e negação de “Em Creta com o Minotauro”, de *Peregrinatio Ad Loca Infecta*:

Nascido em Portugal, de pais portugueses,
 e pai de brasileiros no Brasil,
 serei talvez norte-americano quando lá estiver.
 Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem,
 se usam e se deitam fora, com todo o respeito
 necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.
 Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria de que escrevo é a língua em
 que por acaso de

[gerações
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo
quando não acredito em outro, e só outro quererá que
este mesmo fosse. (SENA, 2010, p. 192)

De acordo com a primeira estrofe, não há orgulho em ser um intelectual que coleciona nações, pois estas lhe valem menos do que a própria roupa que veste. Seria mais cômodo viver a mitologia do estilo de vida cotidiano, daquele que se apronta para ir ao trabalho e despe-se, de volta para casa depois de cumprir seus afazeres, sem a consciência e o reconhecimento do fascismo que domina a nação em que nasceu. Nesse caso, Sena reconhece que todo homem é animalesco e violento, tendo em si um próprio Minotauro. Em seu humanismo vanguardista, desmistifica a imagem do ser exclusivamente sanguinário e a superioridade dos heróis forjados para salvar a humanidade. O poeta português demonstra sua predileção pelo híbrido, pelo anti-herói, por aquele que não recalca seus desejos e está distante das traições humanas, sendo vitimizado:

Mas, se um dia me esquecer de tudo,
espero envelhecer
tomando café em Creta
com o Minotauro,
sob o olhar de deuses sem vergonha.

II

O Minotauro compreender-me-á.
Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida.
É metade boi e metade homem, como todos os homens.
Violava e devorava virgens, como todas as bestas.
Filho de Pasifaë, foi irmão de um verso de Racine,
que Valéry, o cretino, achava um dos mais belos da "langué".
Irmão também de Ariadne, embrulharam-no num novelo de que se lixou.]
Teseu, o herói, e, como todos os gregos heróicos, um filho da puta,
riu-lhe no focinho respeitável.
O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo, enquanto
o sol serenamente desce sobre o mar, e as sombras,
cheias de ninfas e de efebos desempregados,
se cerrarão dulcíssimas nas chávenas,
como o açúcar que mexeremos com o dedo sujo
de investigar as origens da vida.

III

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.
Também eu não sei grego, segundo as mais seguras informações.
Conversaremos em volapuque, já
que nenhum de nós o sabe. O Minotauro

não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,
de toda esta merda douta que nos cobre há séculos,
cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos
os escravos de outros. Ao café,
diremos um ao outro as nossas mágoas.

IV

Com pátrias nos compram e nos vendem, à falta
de pátrias que se vendam suficientemente caras para haver vergonha]
de não pertencer a elas. Nem eu, nem o Minotauro,
teremos nenhuma pátria. Apenas o café,
aromático e bem forte, não da Arábia ou do Brasil,
da Fedecam, ou de Angola, ou parte alguma. Mas café
contudo e que eu, com filial ternura,
verei escorrer-lhe do queixo de boi
até aos joelhos de homem que não sabe
de quem herdou, se do pai, se da mãe,
os cornos retorcidos que lhe ornem a
nobre frente anterior a Atenas, e, quem sabe,
à Palestina, e outros lugares turísticos,
imensamente patrióticos.

V

Em Creta, com o Minotauro,
sem versos e sem vida,
sem pátrias e sem espírito,
sem nada, nem ninguém,
que não o dedo sujo,
hei-de tomar em paz o meu café.

(SENA, 2010, p. 192)

A profanação do religioso, do mitológico e da nação tem um aspecto positivo e libertário, em que o conceito de humanidade seria definido por uma totalidade menos perversa do que a construída pela imoralidade do jogo iluminista das nações e do destino histórico. Por conseguinte, a transição e a relação entre o mundo contemporâneo do poeta e o mundo da antiguidade clássica só é possível através das imagens alegóricas das transformações, em que a literatura afirma-se, no aspecto político das metamorfoses, como ressignificação dos conceitos cristalizados de mitologia e nação.

A mínima marca do corpo, o dedo sujo do poeta – “sem verso, pátria, vida, espírito, nada nem ninguém” – indica a fulguração de uma poesia mínima que pode ser refundadora de uma esperança pela arte. É como se o dedo do poeta fosse o denominador comum na junção de seu corpo com o do Minotauro. O poema, dividido em cinco partes, termina com a própria metamorfose da linguagem: os longos versos prosaicos cedem espaço para pequenas repetições binárias, que afirmam o vazio e o nada. Avulta-se a possibilidade de que, ao ultrapassar os limites da realidade, o poeta não esteja somente exercendo o papel crítico de formador de opinião, mas também pedindo por socorro ao futuro. Então, surgem,

nas vanguardas, alegorias de seres metamórficos do amanhã, em imagens maravilhosas entre o humano, o zoológico da realidade de Deus e o zoológico da mitologia. Entre um vasto bestiário, a predileção do poeta pelo Minotauro em detrimento do homem parece questionar se o ser humano é capaz de obter ou até mesmo entender a felicidade e o amor eterno. Sobre homens e animais, Jonh Berger (2009), no artigo “Why Look at Animals?”, inicia uma reflexão sobre os modos de ver os animais em fotografias:

O século XIX, na Europa Ocidental e na América do Norte viu o começo de um processo, finalizado nos dias de hoje pelo capitalismo corporativo do século XX, segundo o qual toda a tradição mediada entre o homem e a natureza foi desfeita. Antes dessa ruptura, os animais constituíam o primeiro círculo de relacionamentos humanos. (...) Eles estavam com os homens no centro de seu mundo. Tal centralidade era, obviamente, econômica e produtiva. Quaisquer que fossem as mudanças de meios de produção e organização social, os o homem dependia dos animais para comida, trabalho, transporte e vestuário. (BERGER, 2009, p.3)⁵²

Nessa relação produtiva entre homem e animal, no bestiário de Jorge de Sena, ao pensar-se na relação das contaminações maravilhosas, na zona do europeu e do latino americano, a figura de uma gazela é tão estranha e curiosa quanto um dragão chinês. O poema de abertura de *Metamorfoses*, de Sena, intitulado “A Gazela da Ibéria”, tem como foco a mesma perda de paisagem e de sentido de experiências de narrativas da vida. Nesse sentido, a exploração das chagas é uma constante na escrita seniana. Objeto artístico exposto em museu e de transfiguração poética imortalizado como obra falha, a gazela de três patas é uma grande alegoria para chaga do corpo pré-histórico humano, a partir da qual o ideal de união ibérica vai sendo desmontado. Embora não se saiba o motivo pelo qual a gazela tem três patas, isso se torna motivo de empatia e questionamento pelas próprias chagas humanas.

⁵² The 19th century, in western Europe and North America, saw the beginning of a process, today being completed by 20th century corporate capitalism, by which every tradition which has previously mediated between man and nature was broken. Before this rupture, animals constituted the first circle of what surrounded man. (...) They were with man at the centre of his world. Such centrality was of course economic and productive. Whatever the changes in productive means and social organization, men depended upon animals for food, work, transport, clothing.

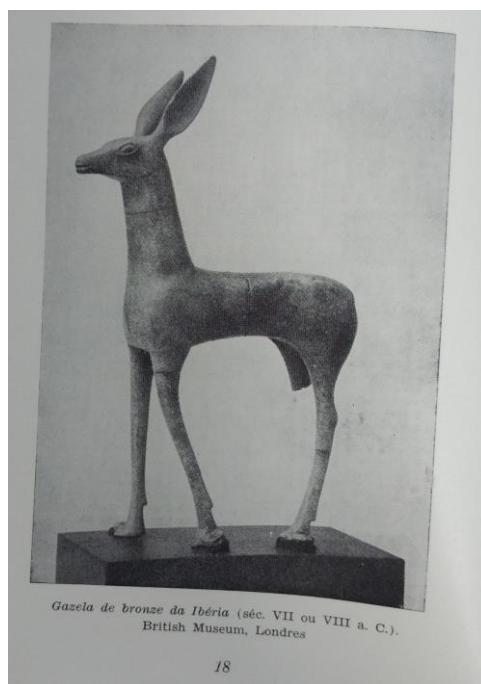


Fig. 3 Gazela da Ibéria
Fonte: *Metamorfoses*, Jorge de Sena

A visão perturbadora da poética seniana vai gerando perguntas incessantes, que chegam a confundir o leitor. Tal confusão também é percebida no descritivismo exacerbado das figuras eleitas para compor as metamorfoses do poeta:

Suspensa nas três patas, porque se perdeu
Uma das quatro, eis que repousa brônzea
no pedestal discreto do museu.
(SENA, 2010, p.119)

Essa descrição, que parece conduzir o leitor ao mundo maravilhoso típico das narrativas de Ovídio e das imagens de Murilo, sugere que a gazela ganhará vida ou ganhará a perna que fora perdida:

Ergue as orelhas, como à escuta, e o pés
São movimento que ainda hesita, enquanto
o vago olhar vazio se distra
entre ruídos soltos da floresta.
(SENA, 2010, p.119)

Percebe-se, no entanto, que a imagem de um possível cenário surrealista, maravilhoso ou pastoral, é quebrada pelos questionamentos de crítica social na exposição de uma realidade irrecuperável. A imagem da pedra e da estátua sugere não a ideia de criação, mas a ideia de finitude, gerando a visão diabólica:

Há muito tempo que as árvores caíram. Há
Perdidos tempos sem memória que
Morreram as aldeias nas montanhas
E pedra a pedra se deliram nelas.
(SENA, 2010, p. 118)

A gazela, então, é a matéria substancial da alegoria como ruína representativa do fim de um grupo da humanidade e de um período da história. Essa metamorfose de Sena não apresenta uma visão de suprarrealidade, antes corrobora o estar no mundo em relação com os questionamentos identitários. O ideal de união ibérica é um projeto falho, fragmentado, mutilado e manco:

Há muito tempo que esse povo – qual? –
Violado foi 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 tranqüilo, abandonado
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, sinuosos iam
(SENA, 2010, p. 119)

Suscitam-se também questionamentos metamórficos, que sugerem o movimento das ideias em trânsito entre o clássico e contemporâneo, no repouso da imagem de museu:

Há muito, mas esta gazela resta,
Com seu focinho fino e liso torso
E o peito quase humano. Acaso foi
A qualquer deus 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 repousa
(SENA, 2010, p. 120).

O eu-poético remonta à possibilidade mitológica e à atmosfera do remorso histórico e político: seria a gazela é uma oferenda aos deuses? Seria ela própria a representação do deus de um povo? Ou, sustentada por três patas, seria apenas a ideia presente de violação pelas guerras? Responder a essas indagações implica reflexões sobre uma história maior e outra história menor circundam a pequena estátua. Assim como em “Creta, com o Minotauro”, pode-se pensar numa indignação pela falha nos projetos humanistas e de nação.

Ao perceber seu peito quase humano, Sena parece querer perscrutar a alma da gazela. Com a mesma curiosidade, de maneira anedótica, que lembra Murilo Mendes em *Poliedro* e em *A Idade do Serrote*, começa a narrativa memorialística de *Sinais de Fogo*:

Uma vez, numa aula de filosofia (o professor era um pobre diabo, muito lendário pela degradação intelectual a que chegara, e a quem, certo dia, na indisciplina ruidosa que eram essas aulas, demonstramos o argumento de Diógenes arrastando todas as carteiras, sentados nelas, para os vários cantos da sala), dom Ramom levantou-se, e objectou que todos os seres vivos tinham alma, o que, segundo as regras da ciência, era uma verdade, e não um ponto controverso da especulação filosófica.

(...)

- A observação e a experimentação. – Ah, muito bem, e como foi que o senhor observou e experimentou a alma dos animais?

- Como, senhor doutor? Pessoalmente. – E foi uma gargalhada geral. Ficou impertubável. – Pessoalmente? – repetiu o professor. – Sim senhor. Fotografando a morte de um gafanhoto. (...) – A fotografia, senhor doutor, foi tirada por um irmão meu, enquanto eu matava o gafanhoto. Mas de modo que se visse a alma passar. E, nela, vê-se nitidamente a alma subindo ao céu (SENA, 2011, p. 35).

O advento moderno da fotografia associado à filosofia gera novas formas de arte e pensamento em conjunto, e o menino Jorge de Sena fica encantado com a possibilidade de ver a alma do gafanhoto, numa perspectiva muito humanizada e cartesiana.

A relação entre homem e animal é a tônica do conto “Peixe-Pato”, publicado em *Antigas e Novas Andanças do Demônio*. A história passa-se em um ambiente tropical e litorâneo localizado no hemisfério Sul, onde o único personagem humano que habita uma paisagem natural intocada, encontra-se totalmente subjugado pelo meio ambiente circundante, adotando uma postura passiva de resignação. A natureza, por sua vez, mal permite a ele subsistir, açoitando-o constantemente com intempéries. Caracterizado como lacônico, alto e vigoroso, trazendo consigo a pátina adquirida pelo sol, esse indivíduo inominado e ignoto que protagoniza a obra é incapaz de rememorar sua origem. Não dotado

de felicidade, tampouco de tristeza, ele aprendera com os pássaros, a priori os únicos a coexistirem consigo, a fluidez e a leveza.

Nessa relação fluída, sugerida pelo céu e pelo mar, em contraponto ao inóspito ambiente terrestre, a personagem depara-se com uma estranha criatura mutante, que vai sendo progressivamente decifrada, até ser designada como um “peixe-pato”. Diferentemente dos demais elementos que constituem a natureza no conto, irresolutamente apáticos ou mesmo intempestivos, a criatura era amistosa e solícita:

Se alguma vez, durante dias, o peixe não aparecia, o homem sentia-se inquieto e aflito, mergulhava em sua busca, ou ficava, pensativo e perscrutador, à beira de água, de olhos fitos no mar, esperando um sinal que o peixe-pato aliás nunca fizera, pois que só aparecia quando ele, flutuando na expectativa, estava suspenso da superfície das águas sobre a transparência azul. E, quando o peixe-pato voltava, trazendo-lhe na boca o peixe predilecto, era uma festa para os dois: nadavam lado a lado, roçando-se um pelo outro, ascendendo e mergulhando, e invariavelmente acabavam por o homem se sentar na areia, com o peixe-pato nos braços, a fazer-lhe festas, e o peixe-pato a ronronar, vibrando levemente, ou muito quieto, na água, ao lado dele, a fitá-lo com o olho azulado, muito arregalado e debruado de vermelho (SENA, 1988, p. 7).

Afeiçoando-se à criatura, o homem passa a sentir sua ausência e a desejar o convívio, até que, após uma tempestade mais intensa, a ponto de alterar todo o ambiente, ele e o peixe-pato separam-se. A natureza, mais uma vez, tenta sujeitar o indivíduo aos seus desígnios, no entanto este, dessa vez, não se resigna e, ininterruptamente, passa a buscar pelo seu peixe. Finalmente, encontrando-o já desfalecido, o homem, após sua a morte, desolado e melancólico, torna-se absolutamente condescendente.

As aves negras tomam-lhe o olho e o sexo. A pulsão erótica, entrevista no conto, pelo roçar de corpos entre o homem e o peixe-pato, é desfeita com o ataque das aves negras, que se põem a violar o cadáver do peixe, desfazendo a possibilidade de união do homem com aquele ser híbrido. Isso configura, nas metamorfoses, uma ética literária de castigo, que exclui do próprio olhar de Deus seres como o lobisomem, o Minotauro e o peixe-pato.

Um ponto negro e outro e outro, e depois mais, de modo que eram pássaros enormes e silenciosos, esvoaçando em círculo os primeiros, quando os últimos mal se destacavam, ponto a ponto, na distância. Poucos pousaram no areal, e crocitaram ligeiramente, fitando atentamente os vultos, com a cabeça de esguelha. Os outros continuaram voejando silenciosos, em círculos sobrepostos, observando o homem que, de costas, com os braços num vago jeito de abraçar e as pernas afastadas, parecia fitá-los de olhos

muito abertos, e o peixe-pato, mais longe, estendido e rebrilhante. Foi então que um desses caiu como uma pedra e picou um dos olhos do homem e subiu outra vez, e logo outro caiu, também como uma pedra, e lhe picou o outro olho e ascendeu. Dois pássaros, dos pousados no areal, abriram asas, adejaram-nas, levantaram voo. Um deles, que se afastara rasando as águas, voltou direito ao peixe-pato e cravou-lhe o bico na base do pescoço, enquanto o outro se elevava quase vertical e, de repente, descendo em hélice, com o bico aberto, traçou de um golpe o sexo do homem. Quando um grupo de pássaros descia, cruzando-se com esse que subia, os que continuavam a pairar em círculo pairaram e abateram-se também; mas todos, o que subia e os que em duas vagas se abatiam, ficaram afinal pairando em massa, uma massa que grasnava e se entrechocava suspensa no ar, a muito pequena distância do homem e do peixe. A manhã clareava, um lóbulo vermelho ergueu-se do mar e logo alastrou pela linha do horizonte a um lado e outro. Num estralejar de asas e grasnidos, os pássaros subiram quase verticais, pairaram agrupados num larguíssimo círculo. Do pescoço do pato, das órbitas do homem e da cressa negridão onde estivera radicado o sexo, e os testículos ainda pendiam meio traçados pelo mesmo golpe, escorria uma serosidade diminuta, vagamente ensanguentada, de que apenas uns filetes diluídos se alongavam, se possível era, na espuma terminal que até aos corpos vinha, e se atrasariam nela quando se afastava. Em sucessivas hélices os pássaros tombaram (SENA, 1988, p. 14).

O desfecho do conto de Jorge de Sena é uma antipoesia se comparado com o poema erótico “Os Amantes Submarinos”, de Murilo Mendes, em que o juiz-forano aponta diversos hibridismos e contaminações fantásticas, como peixes amarelos e azuis que circundam os cabelos das mulheres e a máquina da armadura de escafandro que reveste o homem.

Esta noite eu te encontro nas solidões de coral
 Onde a força da vida nos trouxe pela mão.
 No cume dos redondos lustres em concha
 Uma dançarina se desfolha.
 Os sonhos da tua infância
 Desenrolam-se da boca das sereias.
 A grande borboleta verde do fundo do mar
 Que só nasce de mil em mil anos
 Adeja em torno a ti para te servir,
 Apresentando-te o espelho em que a água se mira,
 E os finos peixes amarelos e azuis
 Circulando nos teus cabelos
 Trazem pronto o líquido para adormecer o escafandrista.
 Mergulhamos sem pavor
 Nestas fundas regiões onde dorme o veleiro,
 À espera que o irreal não se levante em aurora
 Sobre nossos corpos que retornam às águas do paraíso
 (MENDES, 1994, p. 335).

A mensagem desse poema poderia selar o erotismo entre homem e o peixe-pato. Os versos expressam imagens, como a da borboleta verde do fundo do mar, em um bestiário

fantástico, que Murilo Marcondes Moura (1993) considera ser fruto dos álbuns de coleção de figuras botânicas e zoológicas do menino Murilo – como o próprio poeta relembra em *A Idade do Serrote*. Nesse espírito de pré-revolução industrial, dois episódios de *A Idade do Serrote* e o poema “Cavalos”, de *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes, apresentam a relevância do bestiário no ciclo social memorialístico da percepção corporal humana.

Ao rememorar sua infância, em *A Idade do Serrote*, Murilo Mendes associa sua formação corporal com a percepção que tem de diversos animais, listando-os de forma vertiginosa:

Certo que já se tinham levantado do caos primitivo o cachorro, o gato, o boi, o cavalo – sem deixar de lado a mosca, a barata, a aranha, o rato, o besouro, a borboleta, a largatixa.
 Mas foi o leão que marcou de modo particular minha iniciação aos bichos, nossos parceiros de aventura terrestre. (...)
 O nome do leão era Marruzko. Esses dois erres, com o zê azedo e o ká cortante, mais o urro do u no centro, formavam um composto que me aterrorizava (MENDES, 1994, p. 905).

A imagem da fera não parece voraz para o futuro poeta, e seu nome – Marruzko –, palavra de difícil pronúncia e leitura, causa-lhe espanto pelo grau de poeticidade. Numa apresentação de circo, o animal lhe confere uma vertigem poética que se estenderá nas metamorfoses das futuras leituras de Victor Hugo, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes e Jean Arp:

O fato de o leão não urrar, não ameaçar, comunicou-me respeito pela sua pessoa. Vi que o leão não era nenhum manjaléu, parecendo até dispor de clemência, talvez reservas da ternura aprendida na companhia materna, ou quem sabe ecoavam aos seus ouvidos uns fragmentos de canto órfico de sabia ou arrulhos de pomba-rola, que os havia tantos, dispersos pela cidade afora.
 (...)
 Mário de Sá-Carneiro mandou uma vez a Fernando Pessoa o texto de sua pessoa “Dispersão”, que assim termina:

Castelos desmantelados
 Leões alados sem juba...

Comentando esses dois versos, diz o próprio autor:

Leões que são mais leões, pois têm asas e aos quais no entanto arracaram as jubas, a nobreza mais alta, toda a beleza das grandes feras douradas.

Provavelmente o mesmo acontecera ao pobre do Marrusko, que sem querer nos esnobou. Outro poeta português, Teixeira de Pascoaes, celebra por sua vez os

Leões cheios de sombra e melancolia

Mas é a Jean Arp, escultor, pintor e poeta da minha reverência, que pedirei emprestado o fecho leonino desta página:

Par consequent
Le Lion est um diamant

(MENDES, 1994, p. 906).

A transmutação da alma do leão em alma humana, desdobrada na figura de poetas futuros, se dá pela sua docilidade ao não urrar, deixando impressões ternas, como carinho maternal e vontade de entoar um canto como o de um pássaro. Desse modo, é sugerido que a transformação da alma, assim como a do corpo, requer mudança de linguagem do próprio leão e estimula a linguagem em que poetas expressam sua figura literária. Por outro lado, a desumanização do leão, concretizada na imagem de alguns homens desalmados, gera terríveis transmigrações de alma:

O primeiro e último leão da minha vida suscitou-me um problema importante, desenvolvido muito depois: saber se também os seres mais inumanos terão uma ligação mesmo tênue com a ternura; não só o leão ou o tigre, mas ainda o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração, o artífice da bomba (MENDES, 1994, p. 906).

Em tom mais leve e bem-humorado, transita-se do mundo dos amores infantis para o mundo sensualizado da puberdade através da observação do corpo fluido de uma lagartixa:

(...) Inaferrável pequeno sáurio! procuro captar um milésimo-luz do seu olhar, certamente de uma estranheza sem igual.
Que brinquedo propor à lagartixa? Cabra-cega pique, chicote-queimado, talvez os únicos brinquedos adaptáveis à sua condição, forma, agilidade, e ao seu gosto do enigma. O ideal seria dançar com ela uma ciranda, mas afasto este pensamento cruel: a lagartixa não tem mãos como as nossas (MENDES, 1994, p. 944).

A dificuldade do jogo infantil com a forma estranha e líquida da lagartixa será alegoria da impotência do menino, de onze ou doze anos, diante do corpo feminino hiper-sensualizado. Entre as lagartixas do jardim, surge a namorada Dolores travestida em sua fantasia de carnaval:

Eu gostava de Dolores, gostava demais do carnaval, gostava de fantasias (se bem que eu nunca as usasse); mas não pude tolerar aquele absurdo travesti que desfigurava minha ex-linda amiga, dando-lhe mesmo um ar flácido.

A menina-moça voltou-se para mim surpreendida:

- Estão todos te esperando para a batalha de confete na rua Halfeld.

Lancei os dados, decidido a intransigir, a quebrar a rotina, a me firmar como gente:

- Desculpe, Dolores, mas não posso ir.

- Por que?

- Estou muito interessado em estudar os movimentos daquela largatixa.

Dolores nem mordeu os lábios, como de praxe: partiu a todo o galope, para avisar a minha tribo que eu enlouquecera. Vieram todos, arlequins, pierrôs, pierretes, colombinas, dominós, índios, feiticeiras, rajás armados de lança-perfume, sacos de confete, rolos de serpentinas; rodeando-me entre afeto, censura e espanto.

Confirmei minha informação anterior; ninguém conseguiu me arrancar dali (MENDES, 1994, p. 944).

Há um conflito ao ver o corpo feminino travestido de valores sociais ritualizados, gerando o mesmo estranhamento diante do corpo líquido da lagartixa, talvez porque as imagens desses corpos apenas emulam formas estereotipadas que não fazem parte do universo corporal real do menino. Toda aproximação ou curiosidade se dá pelo fato de ele não poder afetar nem ser afetado pelo formato desconjuntado e estranho do animal. Apesar da imaginação intensa e do desejo latente, não há como sair da zona de *vouyerismo*.

De fato, o corpo do menino ainda está em maturação, e isso se expressa pelas horas à toa no pomar da casa. Nesse espaço, o futuro poeta ainda não experiencia nada além do passatempo e do jogo infantil, o que não quer dizer que não existe uma latência sexual na observação de um corpo anatomicamente diferente. Para tocar nessa questão, Murilo Mendes faz um trocadilho duvidoso com o substantivo falo e a conjugação do verbo falar, deixando clara a conotação sexual como alegoria da lagartixa:

Falando lagartixa, falo infância onde a lagartixa foi doce companheira das minhas horas juiz-foranas, nos jardins e pomares daquele tempo. Falando infância, (adolescência, mocidade, madureza e próxima velhice), não poderia deixar de apontar aqui uma figura feminina; sem as figuras femininas duraria o mundo, de quem também a lagartixa é flexível comparsa? (MENDES, 1994, p. 944).

Essa relação do poeta com os animais é, definitivamente, marca do projeto poético de Murilo. Em *Poliedro*, livro sobre as múltiplas e lúdicas realidades, estão os animais do zoológico da realidade de Deus, no setor “Microzoo”: o galo, a tartaruga, o tigre, o cavalo,

a baleia, a girafa, o boi, o pavão, o porquinho-da-índia, o peixe, a aranha, o percevejo, a preguiça, a zebra e a lagosta. Com a aranha, pelo seu peculiar modo de caminhar, Murilo aprende uma lição para sua memória corporal:

A aranha tornou-se mesmo aos meus olhos um bicho problemático, fascinante, talvez o mais intelectual de todos os bichos. Eu me interrogava: será a aranha mais do lado de Maria ou do lado de Marta? Seu signo: a terra ou ar? É sonâmbula? Espontânea ou calculista? Crê na história ou pretende deter-lhe a marcha? Tece sua teia para decorar a própria casa, a casa alheia, ou porque lhe apetece chatear? Trabalha para esconder-se ou para mostrar-se? Tem algo de mundana e algo de eremita. Até hoje não sei se a aranha é um estilo à procura dum assunto, ou um assunto à procura dum estilo; se concreta ou abstrata. Só sei que, alto de estatura, dela aprendi a caminhar com passos de aranha, afim de não sublinhar indiscretamente minha presença. (MENDES, 1994, p. 989).

Da liquidez da lagartixa e do caminhar da aranha, depara-se com a força masculina, enigmática e robusta dos “Cavalos”, em *As Metamorfoses*:

Pela grande campina deserta passam os cavalos a galope.
Aonde vão eles?
Vão buscar a cabeça do delfim rolando na escadaria.
Os cavalos nervosos sacodem no ar longas crinas azuis.
Um segura nos dentes a branca atriz morta que retirou das águas,
Outros levam mensagens do vento aos exploradores desaparecidos,
Ou carregam trigo para as populações abandonadas pelos chefes.
Os finos cavalos azuis relincham para os aviões
E batem a terra dura com os cascos reluzentes.
São os restos de uma antiga raça companheira do homem
Que os vão substituir pelos cavalos mecânicos
E atirá-los ao abismo da história.
Os impacientes cavalos azuis fecham a curva do horizonte,
Despertando clarins na manhã (MENDES, 1994, p. 334).

Os cavalos passam agir no lugar dos homens, influenciando sobre o fluxo da história, quando a humanidade, em guerra, perde sua comunhão. Toda a potência desse animal, expressa no poema, compõe uma das ilustrações de Portinari para a primeira edição de *As Metamorfoses*.



Fig. 4 Ilustração de Portinari.
Fonte: *As Metamorfoses*, Murilo Mendes.

No eixo poema-ilustração, que enseja o conceito de *ekphrasis*, o cavalo de Portinari chega com uma força bruta e libertadora. Entre homens caídos, tem-se a impressão de que o corpo do animal se fundirá, através das patas, aos corpos humanos. Pela atmosfera vaporosa da tela, não existe a certeza sobre o cenário por onde o cavalo passa, podendo-se confundir com o mar, com a terra, com o céu ou mesmo com a massa cinzenta do Caos ovidiano. O estudioso português João Borges da Cunha (2011) postula que “a *ekphrasis* não se alimenta aqui de fixadas projeções mentais (imagens, imaginação), mas antes de uma motricidade que torce a sintaxe ao poema e lhe fragmenta o objeto (uma transfiguração)” (CUNHA, 2011, p. 30). Em se tratando de Murilo Mendes, há sempre uma pista sobre como muitos de seus poemas são inspirados em telas de diferentes pintores, como se constata no comentário feito sobre De Chirico – o pintor dos manequins:

Giorgio De Chirico foi um dos ídolos da minha mocidade. Nessa época eu admirava seus quadros somente de fotografia: mais tarde, ao conhecer os originais, notei que muitos ganham com a reprodução. Alguns poemas da minha fase inicial descendem – direta ou colateralmente – do primeiro De Chirico... o poeta de uma Grécia heterogênea, mental e plástica, de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias; contra o predomínio da mecânica, contra a prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa (MENDES, 1994, p. 1270).

Entre museus e seus catálogos, percebe-se que, na primeira fase de sua produção, o pintor italiano Giorgio De Chirico fez uma série de cavalos em estilo neo-barroco em

paisagens gregas. De fato, o cavalo que Murilo desenha busca a cabeça de um delfim numa escadaria que pode remeter a um cenário grego e apresenta-se como um ser humanamente antiburguês ao socorrer os que necessitam do trigo. O cavalo ainda relincha para o símbolo mecânico do avião, na mesma perspectiva antimecânica do primeiro De Chirico. No texto “O Cavalo”, de *Poliedro*, o pintor é novamente citado: “Os cavalos do Pártenon, de Rubens, de Delacroix e do primeiro De Chirico não se emendam!” Ao escrever o retrato-relâmpago de De Chirico, Murilo também cita Jorge de Sena: “O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha ‘conversão’, ainda que parcial, àquele método não foi difícil (MENDES, 1994, p. 1270).

Enquanto os cavalos, no âmbito do zoológico de Deus, trazem esperança e renovação ao mundo assolado pela Segunda Guerra Mundial, o Minotauro, com que Sena comunga, é uma figura interdita na poesia de Murilo Mendes, em processo comum da sua poética, apontando por Silviano Santiago em “A Ameaça do Lobisomem” :

Deuses impuros renascem
Das cartas das quiromantes

A cada passo no escuro
Topamos com o Minotauro

Que ruma impaciente
O resto da nossa sombra

Tua filha inicia o corpo
À sombra das guilhotinas,

Tornam teu amor invisível
E administram seus sonhos
(MENDES, 1994, p. 347).

O poema inicia-se com uma negação dos corpos místicos impuros na expressão da quiromancia, que selaria um falso futuro. O hibridismo do Minotauro coaduna-se na ruminação da humanidade, que toma a forma de uma sombra, a mesma figura desgraçada de um diabo à espreita. A infertilidade do corpo guilhotinado cega os olhos para o amor e para o sonho das transformações. A crueldade da metamorfose semiantropofágica, do semi-homem que devora o outro, pode ser vista no espaço alegórico das trincheiras da Segunda Grande Guerra, como uma espécie de labirinto de Creta. A presença incômoda do Minotauro em “Novos Tempos” mantém-se no poema seguinte do livro, ilustrando um antagonismo simplista no texto intitulado de “A Bela e a Fera”:

As flores se contraíram,
O cristal partiu-se em mil.

Da carruagem de raios
Desce uivando o Minotauro.

Da cortina azul da nuvem
Os deuses fazem sinais,

Eu confabulei com eles
- De nada vale o diálogo.

O mundo inteiro se tinge
Do sangue do Minotauro,
Até que branca Poesia
Lhe mostre o dedo mindinho
(MENDES, 1994, p. 347).

As imagens desse poema apresentam um cromatismo óbvio que pode até ser intencional por enfatizar a falta de diálogo criativo projetada pela ausência do movimento metamórfico diante da morte. Em vez de realizar grandes transformações, a poesia, como metáfora da flor e do cristal, contrai-se e parte-se diante dos raios enviados pelo Minotauro maldito. Nem os próprios deuses comunicam-se com os homens, contrariando a lógica ovidiana das metamorfoses como uma contaminação de linguagem entre o humano e o divino.

Um poder supremo é delegado ao Minotauro, que sai do seu labirinto e ganha uma força representativa intensa, como o duplo do homem em seu lado obscuro de fera. Numa confabulação de sinais inúteis do poeta com os deuses, a fábula da Bela e da Fera surge tendo a Poesia como a protagonista feminina. A linguagem poética binária do branco como paz expressa-se na linguagem mínima do dedo mindinho contra o vermelho do sangue derramado. Essa ilustração do mínimo sinal, que faz reavivar a poesia, traduz, de certa forma, a força que a menor das linguagens poéticas pode reacender, num paradoxo mais interessante do que a simples imagem romântica da fábula francesa de Villeneuve.

Martine Joly, em *Introdução da Análise da Imagem* (1999), faz uma referência a Godard: “Palavra e imagem é como cadeira e mesa: para estar à mesa necessitamos das duas”. Partindo dessa premissa, desvela-se que palavra e imagem não prescindem uma da outra e, paralelamente a isso, cada um destes elementos tem suas especificidades. Destarte, a autora alinha-se àqueles que pensam imagem/palavra a partir da relação de complementaridade, não estritamente em termos de exclusão ou interação. No que concerne à reflexão de imagem/palavra a partir da relação de exclusão, parece injusto afirmar que a

proliferação imagética, típica da civilização da imagem, poderia culminar no desaparecimento da civilização da escrita, na medida em que dificilmente a imagem veiculada vem desacompanhada da linguagem verbal.

Na realidade, afirma a autora, é a linguagem verbal a responsável por imprimir verdade ou falsidade à imagem, posto que esta não é considerada verdadeira ou falsa pelo que representa, mas pelo que é dito ou escrito acerca do que é representado. Em suma, o caráter de verdade ou falsidade de uma obra é determinado pela conformidade ou não conformidade entre “os tipos de relação imagem/texto e a expectativa do receptor” (JOLY, 1999). Nesse sentido, pode-se destacar a “função de âncora”, definido por Barthes (2006), ao referenciar um tipo de interação imagem/texto na qual a linguagem verbal vem assegurar um bom nível de leitura da imagem. São também formas de interação imagem/texto citadas por Joly (1999): a suspensão, a alusão e o contraponto, os quais estabelecem processos retóricos lúdicos e são mais frequentemente mobilizados pela publicidade.

Seguindo essa pista, a autora explora outro conceito formulado por Barthes, dessa vez alinhado à relação de complementaridade: a ligação. Esta, por sua vez, consiste em dizer “aquilo que a imagem (fixa) dificilmente poderia mostrar” como as ideias de “temporalidade e a casualidade” (JOLY, 1999, p. 139). Invariavelmente, imagem única atém-se ao espaço em detrimento da representação das relações temporais. A lacuna deixada por essa predileção será, quase sempre, preenchida pela linguagem verbal, a qual completa a imagem.

Para além da ligação, Joly (1999) cita outra forma de complementaridade verbal, a qual consiste em “dar à imagem uma significação que parte dela, sem que, todavia, lhe seja intrínseca”. A autora aponta que se trata, nesse caso, de uma interpretação que ultrapassa a imagem, a qual é um ponto de partida e um “suporte” pelo qual desencadear-se-ão ideias e discursos. Esse “complemento de palavras”, prossegue a autora, pode existir, mas pode também permanecer como letra morta. As imagens simbólicas que, recorrendo aos símbolos, procuram estabelecer noções abstratas (Amor, Beleza, Liberdade e Paz) são então apresentadas como exemplo. Esses símbolos, conclui a autora, podem ou não ser interpretados e é justamente isso o que os diferencia das metáforas.

As imagens permanecem passíveis de interpretação ainda que sua noção simbólica não seja apreendida, como na forma em que Jorge de Sena e Murilo Mendes ilustram, poeticamente, mas de maneiras distintas, o símbolo do Minotauro. As pinturas designadas

como “Vaidades”⁵³ são citadas pela autora como uma ilustração eloquente dessa relação de complementaridade, posto que, em seu contexto de feitura, sua força simbólica era profundamente ativa, mas perdeu-se com o passar dos séculos. Essa ressignificação da palavra-imagem expressa no bestiário metamórfico dos poetas estudados é umas das estratégias do que se pode chamar de uma escrita das metamorfoses, em que os fatos expressos na poesia são explicados por meio de fábulas. Como o ser humano e os fatos não se conformam e parecem, tantas vezes, inexplicáveis, a solução é mitificá-los: uns se transformam em feras, outros, em lobos, em peixes ou aves, enquanto outros, em estrelas ou constelações.

3.2 DO FEMININO AO ANDRÓGENO

Um dos poemas senianos de *Metamorfoses*, com dedicatória a Murilo Mendes, expressa em carta de 10 de junho de 1963, é “Eleonora di Toledo, granduchessa di Toscana, de Bronzino”:

Pomposa e digna, oficialmente séria,
 ê geometria ideal de príncipes banqueiros,
 sobrinhos, primos, tios de toda a Europa,
 de reis, senhores de terras e armadores,
 severamente equilibrados entre
 o sexo, a devoção e as hipotecas.
 O mundo é um imenso cais de intolerância austera,
 a que aportam escravos, pimenta, a caridade
 à sombra de colunas sem barbárie gótica.
 Na boca firme, como no olhar duro,
 ou no cabelo ferozmente preso,
 ou nas imensas pérolas que se multiplicam,
 ou nos bordados do vestido em que nem seios
 se alteiam muito, há uma virtude fria,
 uma ciência de não pecar na confissão e na alcova,
 uma reserva de distante encanto
 em que a Razão de Estado era um passeio altivo
 por entre as árvores de um jardim areado,
 com áleas racionais e relva em secção áurea.
 Sem dúvida que os astros presidiram,
 numa ciência de terra já redonda,
 às próprias proporções que o quadro regem.
 Palácios, festas, complicadas odes,
 e procissões e cadafalsos e a

⁵³ Série de gravuras renascentistas, sem autor conhecido, encontradas em Bruxelas.

de um céu toscano limpidez que pousa no
 pó e nas ruínas da imperial Toledo,
 tudo isto se condensa em penetrante
 tom de ocre vago, onde as cores se opõem
 como teses tridentinas muito práticas
 elaboradas com paciência para o descanso eterno
 dos príncipes cristãos que se devoram sob
 a paternal vigilância de uma Roma etérea,
 guardada pelos suíços, por cardeais e frades.
 A grã-duquesa — se o foi, não foi, de quem é filha,
 de quem foi mãe, ante um retrato assim
 tão pouco importa! — fez-se pintar.
 Mas a pintura era outra coisa, um escudo,
 um escudo de armas e um broquel tauxiado,
 para morrer tranquilo, quando a angústia brota,
 como um vômito de sangue, do singelo facto
 de ter-se ou não ter alma, os mundos serem múltiplos,
 e o Sol rodar ou não em torno à terra inteira,
 iluminando as multidões, as raças, tudo,
 e os príncipes e os súbditos, nessa harmonia do mundo,
 cujo estridor silente ao madrugalar se ouvia
 ranger discretamente, às portas dos castelos (SENA, 2013, p. 331).

Como se poderia esperar, a imagem de uma sedutora mulher, com suas feições renascentistas atraentes, é alegoria para a crítica a um momento histórico. Num ensaio de Sena sobre Maquiavel, encontra-se o valor político e social do retrato de Eleonora e os questionamentos trazidos pelo poema:

A morte poupou a Machiavelli o supremo desgosto de conhecer o tratado (1529) entre o Papa Clemente VII e o Imperador Carlos V, que selava para séculos a hegemonia austríaca, e de assistir ao heroico cerco de Florença, cuja república era abandonada às tropas imperiais que sentavam o <<trono>> (1531) um filho natural do Duque de Urbino, o sinistro Alessandro, meio-irmão da Catarina que reinaria em França. Em 1532, os Médicis eram declarados duques de Toscana, que incluía Florença, e sê-lo-iam por dois séculos, com o consenso do papado e do império, enquanto a Itália mergulhava, até ao século XIX, na dominação estrangeira, directa ou indirecta, que resultava da transformação atlântica que as descobertas haviam imposto à Europa. Quando Cosimo I de Médicis (que, oriundo de outro ramo da família, sucede a Alessandro) é feito grão-duque pelo Papa Pio V (1570), casa com Eleonora di Toledo, a filha do vice-rei espanhol do sul da Itália, e é o primeiro príncipe eminente a corporizar, na imaginação política dos povos, o << maquiavelismo >> que ele aplicou à satisfação cruel das suas raivas de tiranete, tudo acabou para Florença e para o maquiavelismo autêntico >>> (SENA, 1974, p. 38).

A beleza do quadro e da própria Eleonora é uma moeda de troca que reifica a mulher, diminui a arte a interesses políticos escusos e marca o fim de um momento da história. Pode-se fazer uma relação com Eleonora, de Murilo Mendes, no poema “Anamorfose”, de *As Metamorfoses*. Uma anamorfose é a representação de uma figura (objeto, cena etc.) que, observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, mas, vista de um determinado ângulo ou a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo, torna-se legível⁵⁴. A distorção da arte pelos interesses mercantis é justamente o jogo dessa *ekphrasis*. A representação irreconhecível no poema de Murilo parte do próprio poeta, que perde suas feições, despedaça seu coração de areia, é exilado e devorado por cães diante da força espantosa do elemento feminino:

Procurei-te Eleonora
 Como um simples humano procura a árvore,
 Mas que espanto e surpresa!
 Tive de cobrir o rosto com a cinza do arranha-céu
 E interrogar o hieróglifo da esfinge.

Magnólia cálida
 Noite da aurora
 Eleonora
 Assim fiquei à tua espera
 Em pé no monumento de areia
 - Meu próprio coração absurdo.
 O vento atirava largos véus
 Nas constelações de perfil.

Surgiste
 Ai de mim!
 Dama da Inquisição
 Envolta numa camisola de nuvens
 Anunciando meu exílio
 Antes que os cães da tua febre
 Devorem meu corpo
 Ao primeiro aceno da manhã
 (MENDES, 1995, p. 369).

Por vezes, como pode-se depreender na leitura dos poemas, a mulher amada e os tiranos cumprem o mesmo papel. A análise em paralelo desses dois textos aponta para essa duplicidade de sentimentos individuais e coletivos, sugerindo um mesmo gesto em contextos diferentes. Assim, retornando à ideia das metamorfoses ovidianas, percebe-se como mudança da linguagem, advinda de uma mudança de contexto pode ser apreendida no

⁵⁴ Fonte: HOUASIS, Antônio. *Dicionário Houasiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

instante em que a ninfa Dafne, transformada em loureiro, comunica-se com Apolo por meio de gestos, ao consentir, com o tremular de seus ramos ser a árvore do deus apaixonado.

Mal terminara a prece, um pesado torpor invade o corpo.
 O macio peito da jovem é envolto por uma fina casca,
 os cabelos alongam-se em folhas, os braços em ramos,
 os pés, há pouco tão lesto, fixam-se em indolentes raízes;
 o rosto faz-se copa: só o seu esplendor permanece nela.
 Ainda assim Febo a ama. E apoiando a mão no tronco,
 sente o peito ainda palpitar debaixo da casca recente.
 Abraço nos braços os ramos, como se membros fossem,
 cobre de beijos o lenho, mas o lenho aos beijos se esquiva.
 Então o deus disse: ‘Já que minha esposa não podes ser,
 serás ao menos a minha árvore. Os meus cabelos sempre
 te terão, e a minha cítara, ó loureiro, e a minha aljava.
 Tu estarás com os chefes do Lácio, quando a voz cantar
 alegre o triunfo, e o Capitólio assistir aos longos cortejos.
 Tú, fidelíssima guardiã, estarás no umbral de Augusto
 diante da porta, de guarda às folhas de carvalho ao meio.
 E tal como a minha cabeça é jovem e os cabelos intonsos,
 também tu usarás sempre as honras perpétuas de folhas’
 O Deus do Péan terminara. O loureiro anuiu com os ramos
 recentes e pareceu abanar a copa, como se cabeça fosse
 (OVÍDIO, 2007, p. 51).

O cupido, que atinge Apolo com uma flecha do amor, atinge também Dafne com uma flecha de chumbo, que a faz repelir as investidas do deus grego. Dessa maneira, o impasse amoroso leva a ninfa a pedir ao pai que a transforme em arbusto. A nova forma da personagem não diminui o amor de Apolo e torna-se, portanto, uma metamorfose redentora, de modo que essa redenção amorosa não é comunicada na linguagem comum do homem, mas no gesto trêmulo do ramo das árvores, num ato sensorial. Na leitura de Ovídio, percebe-se a construção do discurso no erotismo, que se faz presente como pulsão da linguagem ao permitir a comunicação entre Dafne, ser amado transformado em loureiro, com o deus Apolo. Subjaz à passagem um tom político, quando o loureiro serve como guardião do palácio de Augusto, criando um muro de proteção com suas folhas. Essa mesma pulsão de Eros embala o poema “Canção”, de Murilo Mendes, em *As Metamorfoses*:

Para o Oriente do amor
 Meus sentidos aparelham

Bandeiras azuis, vermelhas,
 Cruzaram-se no horizonte.
 De onde vem tal embriaguez,

Que aurora terei tomado?
 Vem do fundo de mim mesmo,
 Vem da minha alma correndo.

Minha amada na varanda
 Arrulha, me faz sinais.
 Voo com abril nas mãos,
 Para continuar o ciclo
 De antiga revolução:
 Aboli as dissonâncias,
 O sentimento renasce
 Como no início do mundo
 (MENDES, 1994, p. 315).

A ideia de oriente remete tanto às sensações exóticas do amor quanto a uma desfragmentação do eu e do feminino, em uma atmosfera fluida. Sugerindo uma potência erótica-revolucionária, os ramos do loureiro Dafne tremulando para Apolo, na varanda, da mesma maneira que os arrulhos da amada de Murilo, são alegoria da escrita erotizada. Nessa perspectiva, no corpo feminino, pode-se confluir tudo o que há de maravilhoso, como conclui o poema “Mulher Vista do Alto de uma Pirâmide”, publicado inicialmente em *As Metamorfoses*, com ilustração de Portinari, e depois republicado em *O Visionário*, na antologia selecionada por Manuel Bandeira para editora Jose Olympio, em 1959:

Quando eu te contemplo
 Vejo tatuada no teu corpo
 A história de todas as gerações.
 Encerras em ti teus ascendentes até o primeiro par,
 Encerras teu filho, tua neta e a neta de tua neta.
 Mulher, tu és a convergência de dois mundos.
 Quanto te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim.
 (MENDES, 1994, p.209)

Retratando uma mulher com um buquê de flores às avessas e caminhando entre objetos cotidianos e entre elementos da natureza, como pedras e conchas, a ilustração de Portinari para o poema faz a mesma alusão à mulher que se comunica pelo arrulho das folhagens. A mulher tem o mesmo movimento confiante do cavalo, com o qual Portinari ilustrou o poema “Cavalos”: ambos parecem transmitir uma mensagem de revolução, congregando uma síntese resultante da convergência poética ensejada por Murilo na resolução de conflitos pela associação de elementos dissonantes.



Fig. 5 Ilustração de Portinari
 Fonte: *As Metamorfoses*, Murilo Mendes, 1ª edição

Em um desenho que fulgura a mesma potência feminina e romântica da tela “A Liberdade guiando o povo” (1830), do pintor francês Eugène Delacroix, da mesma forma, a linguagem tremulante da mulher, transfigurada em ramos de folhagem de um arbusto, é expressa por Jorge de Sena, em “<< O Balouço >>, de Fragonard”, de *Metamorfoses*, num grau máximo de erotismo, à altura de qualquer um dos grandes poemas eróticos já escritos:

Como balouça pelos ares no espaço
 entre arvoredos que tremula e saias
 que lânguidas esvoaçam indiscretas!
 Que pernas se entreveem, e que mais
 não se vê o que indiscreto se reclina
 no gozo de escondido se mostrar!
 Que olhar e que sapato pelos ares,
 na luz difusa como névoa ardente
 do palpitar de entranhas na folhagem!
 Como um jardim se emprenha de volúpia,
 torcendo-se nos ramos e nos gestos,
 nos dedos que se afilam, e nas sombras!
 Que roupas se demoram e constroem
 o sexo e os seios que avolumam presos,
 e adivinhados na malícia tensa!
 Que estátuas e que muros se balouçam
 nessa vertigem de que as cordas são
 tão córnea a graça de um feliz marido!
 Como balouça, como adeja, como
 é galanteio o gesto com que, obsceno,
 o amante se deleita olhando apenas!
 Como ele a despe e como ela resiste
 no olhar que pousa enviesado e arguto
 sabendo quantas rendas a rasgar!
 Como do mundo nada importa mais!
 (SENA, 2013, p. 133).

Uma leitura pulsante e rápida sobre o quadro do pintor francês Jean Honoré-Fragonard (1732-1806), no poema há uma fusão entre homem e natureza, e o sinal de amor é enviado pelo arrulho e tremular dos ramos das árvores circundantes, como nos poemas sobre Dafne e a amada, de Murilo Mendes. Em versos próximos da poesia Romântica, com analogias excitantes entre o arvoredo e as trêmulas saias, o olhar e o sapato nos ares, o sutil gesto de tremular assemelha-se a um tremor de terra: ante o movimento pendular da mulher no seu balouçar, que a agiganta, a natureza mistura-se e, ao mesmo, tempo apequena-se.

Ao traduzir o princípio humano gerador da linguagem, da mitologia e da arte, essa imagem poética remete ao conceito *Witz*, de Walter Benjamin, em “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão” (2010). Nesse artigo, Benjamin reflete sobre o principal fundamento da teoria romântica do conhecimento, enfatizando seu caráter de processo em processo, sempre inacabado, sempre compondo através de um sistema de especulações em todos os sentidos, um saber imediato – sem mediações – e dinâmico. Tal espírito combinatório está na capacidade de perceber e provocar analogias, como no processo de reflexões a partir da imagem alegórica de vários objetos da metamorfose. Essa dinamicidade na leitura do poema de Sena é consoante com a do quadro romântico de Fragonard, como este narrasse ações em sua pintura, e aquele pintasse corpos em seu poema.

Um ponto relevante é o de que, no quadro original, inexistente conflito ou disparidade entre natureza e homem, sendo que as estátuas, a camponesa e o amante são pintados com cores verdes e azuladas, como que camuflados entre as folhagens que se movimentam como o balanço da senhora. No entanto, cada vez que se imagina uma volta do balanço, o vestido rosa rubro da mulher vai reconfigurando na retina os detalhes do corpo feminino. As “rendas a rasgar” ressignificam o corpo, gerando a erotização desnudada do mundo, expressa no último verso: “Como do mundo nada importa mais” (SENA, 2013, p. 133).



Fig 6. O Balouço, de Fragonard
 Fonte: *Metamorfoses*, Jorge de Sena

Ao tratar das presenças masculina e feminina, Berger (1999) afirma que a mulher empoderada seria aquela capaz de exprimir o que pode e o que não lhe pode ser feito, enquanto o homem manifestaria seu poder a partir do movimento de imposição em relação à presença dessas mulheres, não em relação a si mesmo. Posto que o poder feminino incide sobre si mesmo, a mulher está em constante vigia, na medida em que é o fiscal e o fiscalizado, e seu ego representaria esse fiscal e a forma pela qual se trataria a figura das matriarcas. Isso constitui a lógica da presença: a partir de ações ensejadoras do tratamento pelo outro, a mulher é um objeto da visão, um panorama: enquanto os homens as observam, elas se veem sendo olhadas. Nesse introito, na configuração de um signo plástico, o ideal do manequim é uma forma de trânsito entre os corpos e a moda. Se, num tempo antigo, os homens moviam o mundo para possuir o corpo feminino natural, na modernidade, o prazer sexual é o das metamorfoses da moda feminina, que faz o tear mover o mundo pela excitação da beleza dos véus, luvas e maquiagens.

No entanto, essa hiper-sensualidade é carregada de culpa, na medida em que a destruição da natureza é análoga à destruição do corpo natural, nos quais a essência do sagrado e do sobrenatural quase se perde entre as vestes mundanas. De acordo com a gênese cristã de Deus, as vestes são frutos do pecado: quer-se o corpo original, remetendo a uma ideia de metafísica essencial, do corpo nu vestido na glória. Para Agamben (2014),

o tempo na moda está, portanto, constitutivamente em antecipação em relação a si mesmo e, exatamente, por isso, também sempre em atraso, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um 'ainda não' e um 'não

mais'. É provável que, como sugerem os teólogos, isso dependa de fato de que a moda, pelo menos na nossa cultura, é uma assinatura teológica da veste, que deriva o fato de que a primeira veste foi confeccionada por Adão e Eva depois do pecado original, na forma de uma tanga entrelaçada com folhas de figueira (mais precisamente, as vestes que derivam não dessa tanga vegetal, mas das *tunicae pelliceai*, das vestes feitas de peles de animais que Deus, segundo Gênesis 3,21, faz com que vistam, como símbolo tangível o pecado e da morte, os nossos progenitores no momento em que os expulsa do Paraíso) (AGAMBEN, 2014, p. 29; destaque no original).

Pensando-se no nu como forma de pintura, a mulher permanece ocupando a centralidade entre as temáticas, sobretudo por ser um “assunto” que tem “consciência de estar sendo observado por um espectador” (BERGER, 1999, p. 51). Ela sabe que a observam, isto é, que é objeto de uma vista e ressignificada pelo observador. Ressalta-se a distinção entre nu e nudez: enquanto esta significa simplesmente estar sem roupa, aquele é uma forma de arte vinculada às convenções e tradições estéticas; se estar despido é “ser”, o nu é “ser visto”, despido sem ser reconhecido como quem se é. Tal exibição implica ter o corpo transformado em um disfarce, numa espécie de metamorfose. Assim, estar nu nunca é estar despido, mas transformar-se, configurando-se, paradoxalmente, como forma de vestuário.

Segundo Berger (1999, p. 58), “quase todo o imaginário sexual europeu pós-renascentista é frontal – literalmente ou metaforicamente – porque o protagonista sexual é o espectador-proprietário contemplando-o”, pois a maioria dos nus é incapaz de penetrar e explorar a perspectiva do observador. No nu feminino europeu, a mulher retratada está sempre voltada a um expectador que não está no quadro, ao contrário da proposta do quadro de Fragonard, em que há presença de outrem. Ambas as formas de se observar o objeto feminino revelam que a potência sexual da mulher é inibida, e a forma como ela se apresenta no quadro pretende potencializar a visão do observador.

Para além dessa questão pertinente à capacidade de exploração da subjetividade, outro indicativo de precariedade presente na maioria dos nus é a incapacidade de indissimular a banalidade sem causar frieza. O advento da fotografia precariza ainda mais essa expressividade, na medida em que a reprodutibilidade das fotos pode estar carregada de frieza. Ademais, desvela-se que a tradição do nu continha uma contradição que somente alguns poucos artistas conseguiram resolver cada um ao seu modo: “de um lado, o individualismo do artista, o pensador, e do patrocinador, o proprietário; do outro, a pessoa que é o objeto da atividade deles – a mulher – tratada como coisa ou abstração” (BERGER, 1999, p. 64).

As vanguardas contribuíram para retroagir ao aspecto formal, frio e reificador da nudez feminina. Entre despir-se e resistir-se, exercita-se o olhar pensando em outras imagens possíveis no gesto de rasgar as rendas, desfazendo toda a ideia anterior de mundo. É como se o manequim feminino dominasse todo o universo, e o próprio fosse obrigado sempre a se ressignificar como se entrevê no “Poema Hostil”, de Murilo Mendes, em *As Metamorfoses*:

Subo pelas carótides
 Para derrubar o manequim de Eva
 E grito:
 O mundo é muito pouco,
 Trazei-me os antigos segredos.
 Daqui vejo os netos dos que ainda não nasceram.
 Quem me tocar perderá a memória (MENDES, 1995, p. 368)

A imagem do manequim como obra de arte é um dos pontos do projeto surrealista, enfatizando a concepção de Breton, segundo a qual a feitura das artes de vanguarda terá maior protagonismo feminino, Briony Fer, crítica de arte e professora da Universidade da Califórnia, no artigo “Surrealismo, Mito e Psicanálise” (1998), aborda o movimento não pela sua conhecida diversidade, mas pela diferença geradora de significados:

(...) tempo virá em que as ideias das mulheres se afirmarão em detrimento da dos homens, cuja falência é hoje tão tumultuosamente completa. Essa tarefa cabe particularmente aos artistas, ainda que seja somente em protesto contra esse escandaloso estado de coisas, para assegurar a suprema vitória de tudo que vem do sistema feminino no mundo em oposição ao sistema masculino (BRETON apud FER, 1998, p. 172).

Os manequins geravam novas pulsões artísticas na condição do estranho, como demonstra Briony Fer nas fotos impressas pela revista “La Révolution Surréaliste”, para exposição do acervo permanente do MoMa de Nova York e para a revista “Minotaure”, em edições e exposições sobre os curiosos autômatos. Ao comentar essas fotografias, a expressão do maravilhoso, de Todorov, é retomada por Breton, que também considera os manequins como alegoria para as metamorfoses:

O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas: participa obscuramente de uma espécie de revelação geral de que só o pormenor chega até nós: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo capaz de resolver a sensibilidade humana durante um tempo (BRETON, 1985, p. 38).

Segundo Brion Fer, na análise que faz sobre o legado surrealista de De Chirico e Breton,

Foi principalmente sob a influência de De Chirico, e à luz da admiração de Breton por seu trabalho, que esses elementos – o manequim, o interior, a rua – passaram a ocupar essa posição destacada dentro do Surrealismo. E, mais especificamente, foi a junção desses elementos díspares efetuada por De Chirico em diversas pinturas que disseminou esse efeito misterioso (FER, 1998, p. 191).

Na reconfiguração do manequim, do interior das pinturas vanguardistas e das ruas do século XX, a mulher e o poeta insurgem para costurar as vestes do “universo-manequim”, símbolo refundador do mito, da paz e da esperança, em “O Nascimento do Mito”, da obra *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes:

1

A menina de cabelos cacheados
Brinca com o arco na nuvem.

Escolho as sombras que bem quero
No perfil das árvores,

Conto as estrelas pelos dedos,
Faltam várias ao trabalho.
Desmontam o universo-manequim:
Alguém moveu Sírius de um lado para
outro,
A noite explode em magnólias.

Carregam a areia do mar
para a ampulheta do tempo.

Escuto as plantas crescerem
E o diálogo sinistro contínuo
das ondas com o horizonte.

2

Homens obscuros edificam
Em ligação com os elementos
O monumento do sonho
E refazem pela Ode
O que os tanques desfizeram
(MENDES, 1994, p. 355).

A primeira parte do poema remete às sugestivas profusões imagéticas de mitos, constelações e elementos da natureza, enquanto a segunda é um exercício de reaprendizagem criativa, em que a menina anônima, nem deusa, nem mulher adulta, gera o movimento necessário aos tempos de exceção, em que, na obscuridade, os poetas superam o desmoronamento da monumentalidade do mundo para o refazer pela Ode. Portanto, a ousadia de entrever a magnitude e a grandeza das metamorfoses pelo mundo íntimo e pessoal leva poeta e poesia a trazerem à tona uma história menor: entre as grandes obras do museu do Faro, em Portugal, Sena detém-se a admirar a cabeça de uma cidadã romana no poema “Cabecinha romana de Milreu”, de *Metamorfoses*:

Esta cabeça evanescente e aguda,
tão doce no seu ar decapitado,
do Império portentoso nada tem:
nos seus olhos vazios não se cruzam línguas,
na sua boca as legiões não marcham,
na curva do nariz não há os povos
que foram massacrados e traídos.
É uma doçura que contempla a vida,
sabendo como, se possível, deve
ao pensamento dar certa loucura,
perdendo um pouco, e por instantes só,
a firme frieza da razão tranquila.
É uma virtude sonhadora: o escravo
que a possuía às horas da tristeza
de haver um corpo, a penetrou jamais
além de onde atingia; e quanto ao esposo,
se acaso a fecundou, não pensou nunca
em desviar sobre el' tão longo olhar.
Viveu, morreu, entre colunas, homens,
prados e rios, sombras e colheitas,
e teatros e vindimas, como deusa.
Apenas o não era: o vasto império
que os deuses todos tornou seus, não tinha
um rosto para os deuses. E os humanos,
para que os deuses fossem, emprestavam
o próprio rosto que perdiam. Esta
cabeça evanescente resistiu:
nem deusa, nem mulher, apenas ciência
de que nada nos livra de nós mesmos
(SENA, 2013, p. 303).

O primeiro dado a ser observado na descrição é o do apagamento oficial dos corpos reificados pelo opressor, afirmando a bestialidade humana. Nesse aspecto, no poema “Demeter”, de *Metamorfoses*, Sena recorre à mitologia para desfazer a lógica de opressão histórica, de modo que se reverte o jogo de opressão: a deusa grega Demeter de Cnidos

carrega o paradoxo daqueles que, por serem subalternos, acabam tornando-se profanos, como forma de resistência e sobrevivência. A imagem do rosto é retratada como um paradigma da feminilidade grega: serena, madura, materna e modestamente velada.

No Museu Britânico, onde se encontra a estátua, que representa a deusa num trono, uma legenda informa a data da obra (350-330 BC) e o local onde foi encontrada (santuário de Cnidos). Somos informados de que a cabeça foi esculpida separadamente do corpo; seu antebraço e mãos foram perdidos, e, provavelmente, em uma das mãos, havia uma tocha ou espécie de oferenda a um espírito. Se, além de leitores de Sena, formos visitantes do museu, andando pelo espaço onde está a estátua de Deméter, encontraremos um salão com várias referências à literatura do período helenístico e veremos um pequeno vitral com peças que fizeram parte de um santuário da deusa. Nesse pequeno vitral, deparamo-nos com uma nova informação que não estava na legenda da estátua sobre a deusa: Deméter foi uma deusa da fertilidade, que governou o ciclo das estações e da colheita de grãos. Trata-se, portanto, paradoxalmente, de uma deusa subalterna e profana, associada ao mundo dos infernos por ser adorada, em Cnidos, juntamente com Hades, cônjuge de sua filha Persephone.



Fig. 7. Peças do Santuário de Demeter de Cnidos
Fonte: Imagem pessoal, British Museum

Seja pelo fato de a cabeça ter sido esculpida separadamente do corpo ou por, ao contrário de seu significado profano real, representar serenidade e descrição, Jorge de Sena só descreve o corpo do monumento. Na comparação efrástica entre palavra-imagem, na primeira edição de *Metamorfoses*, de 1963, a imagem cedida pelo Museu Britânico é a da cabeça de Demeter, enquanto, na segunda edição da obra-catálogo, de 1972, o poema é

ilustrado pelo corpo da estátua. Atualmente, a estátua foi restaurada, estando a cabeça unida ao corpo. Considerando essas peculiaridades, Jorge de Sena descreve o corpo da estátua, numa lógica de imagens profusas, que, mesmo em sua concretude, apresenta a volatilidade gráfica de um manequim:

É um monstro em pregas vastas, sem cabeça,
sem pernas e sem braços. É montanha
de ancas e torso, e de que os seios são
como rochedos. Pedra, a própria pedra
vibrando sob os véus das névoas e das nuvens,
e parda de distância. Assim brotou,
vulcânica nas chamas dos primórdios dos dias,
ou lenta se ascendeu da crosta entreaberta,
para sentar-se larga à beira das planícies,
e debruçar-se nos desfiladeiros
em que é si mesma, abrupta, com pés
ocultos onde os mares são profundezas
compactas e negras.

E, no entanto,
um suave vulto se adivinha dentro
das curvas e das pregas. Se adivinha branco,
e se adivinha límpido e gracioso,
com mãos e dedos, com pescoço e boca,
com olhos e entranhas, coxas, ombros,
vida que irrompe da harmonia pétreia.

É um monstro delicado. Peso bruto,
uma matriz de estátuas. Sob o céu,
sob astros cintilantes, e ante as ondas
que como o vento vão lambendo as pregas
e pregueando a superfície lisa,
a vida vai rompendo a casca da montanha,
e do ovo sai proporcionada e pura,
alada em passos de que o corpo se ergue,
e de cabelos suspendendo a altura.
Ó terra, ó monstro, ó pedra, ó doce manto
que os véus recobrem temporais e eternos!
sem pernas e sem braços, sem cabeça,
Ó torso e joelhos, seio sem palavra,
Ó estátua prometida, carne imaculada!
(SENA, 2013, p. 287).

O poema é regido pelo movimento entre a dureza do corpo e a leveza do manto, sendo que, logo na primeira estrofe, o aspecto bruto da estátua, excluída sua cabeça da descrição, é caracterizado por substantivos e adjetivos relacionados à brutalidade e ao terror: monstro, montanha, rochedo, vulcânica, chama, crosta, profundezas e negras. Nesse sentido, as metamorfoses são uma alegoria não só das transformações, mas dos vestígios da

influência das ruínas infernais e esquecidas do mundo antigo. Em *As Metamorfoses*, Murilo Mendes também conclama o peso da pedra para mover seus versos poéticos, como no poema “A Flecha”: “Na pedra que não se move/ O motor do mundo avança” (MENDES, 1995, p. 353).

Assim, os versos de Sena são entremeados pela adversativa “no entanto”, justamente para contrapor o peso da pedra à leveza do corpo, no qual por entre as vestes da estátua, a pérfida imagem corporal e real, expressa nos cultos diabólicos prestados à deusa, é impenetrável ao olhar instigador da imaginação. Os sintagmas usados para definir os contornos do corpo cobertos pelos véus das vestimentas – suave, branco, límpido, gracioso – não revelam a ambiguidade profana sobre a deusa.

Em busca de uma harmonização do paradoxo entre o corpo de pedra em ruínas e a perenidade da mitologia, a terceira estrofe do poema designa a deusa da agricultura como um “monstro delicado”, provavelmente, pela opção de habitar os infernos para acompanhar a filha que teve com Hades ou pelos detalhamentos leveza esculpidos na obra. Assim, no findar do poema, configurando uma das formas de metamorfoses, a cabeça da estátua eclode, como se de um ovo saísse um ser alado de vasta cabeleira, tal qual em um quadro surrealista. Por conseguinte, o último verso termina como um louvor à matéria bruta e ao monstruoso, provavelmente pelo fato de desses elementos advirem as mais belas e eróticas criações, num tom grotesco e deformado característico das caricaturas. A mesma pulsão erótica, advinda de uma herança dos primeiros tempos gregos, dá o tom do tema amoroso nas metamorfoses de Murilo Mendes. A mulher amada é sempre mitificada, desde a origem mitológica, em que o trabalho de Eros é também um trabalho ambíguo de construção e, ao mesmo tempo, de redefinição.

Num aspecto fluido de questionamento, complementaridade e intercessão entre o feminino e o masculino, Ninjiski é citado pela primeira vez em *As Metarmorfoses*, de Murilo Mendes. O dançarino passará a ser a figura que fará a movimentação de um universo ao outro, como se os seus instantâneos passos de dança representassem o universo-manequim muriliano, em sua acepção plástica, musical e essencialista. O artista russo é apresentado como o filho pródigo, aquele que retorna a sua origem com uma lição positiva para uma redefinição dos passos da humanidade. A arte da dança no palco é trasladada para as usinas e jardins das cidades, numa tentativa paradoxal de sacralizar os ofícios humanos mais banais, enquanto torna cotidiano e terreno o símbolo sagrado do altar. A associação de Ninjiski à formação de uma imagem espectral e cromática, como a do arco-íris, marca essa

reconciliação entre céu e terra, que é central nas metamorfoses de Ovídio, no que concerne à união entre humano e divino em seu aspecto de subversão dos binarismos comuns, como a própria cristalização do que seria masculino e feminino:

Ofício no altar terrestre,
 Roseiras dando-se as mãos,
 Iluminações na usina.
 O filho pródigo
 Despenteou as nuvens,
 Levanta a saia das árvores,
 Abraça o amigo e o inimigo.
 Navios batendo palmas
 O esperam na enseada.
 Ordenam a sinfonia:
 Ninjiski dançando no arco-íris
 Reconcilia o céu e a terra
 (MENDES, 1995, p. 324).

Nessas movimentações, Murilo Mendes apresenta-se também como um poeta performático, sob o ritmo das transformações de corpo que se quer andrógono. Essa *performance* é uma obsessão poética representada pelo movimento, quando “a dançarina adere ao meu corpo aprendiz” (MENDES, 1995, p. 324), na movimentação que acompanha o ritmo musical do poema. Dançar no arco-íris seria, também, uma imagem para a indiferenciação entre o masculino e o feminino na imagem do manequim. A leveza da dança serve como contraponto à iminência da exceção trazida por uma possível guerra, em que o mundo sofreria uma real metamorfose física. De tal maneira, o movimento do corpo dançante e as imagens que este vai configurando é uma alegoria da movimentação dos corpos em processo paradoxal de mudança e, ao mesmo tempo, de retorno a uma origem, como em “Ante-Metamorfose”, de Jorge de Sena, publicado originalmente no livro *Fidelidade*, com o título de “Metamorfose”, e reeditado como o primeiro poema-preâmbulo de *Metamorfoses*.

Ao pé dos cardos sobre a areia fina
 que o vento a pouco e pouco amontoara
 contra o seu corpo (mal se distinguia
 tal como as plantas entre a areia arfando)
 um deus dormia. Há quanto tempo? Há quanto?
 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?
 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
que de tão nu e antigo se vestia
da confiada ausência em que dormia?
Mas dormiria? As pernas estendidas,
com um pé sobre outro pé e os calcanhares
um pouco soerguidos na lembrança de asas;
as nádegas suaves, as espáduas curvas
e na tão leve sombra das axilas
adivinhados pêlos... Deus ou deusa?
Há quanto tempo ali dormia? Há quanto?
Ou não dormia? Ou não estaria ali?
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
(SENA, 2013, p. 303)

O questionamento incessante na esfera da criação e preservação, da ordem e da desordem, da origem e do retorno, da essência e da metamorfose, forma a imagem de um deus tão andrógino quanto Nijinski. A ambiguidade da paisagem entre o mar e a areia tem a potência profanadora de uma plêiade de hibridismos, em cuja configuração plástica concreta (e ao mesmo tempo volátil), Jorge de Sena, em diálogo com outras artes, faz um poema sobre a dança como expressão da metamorfose corporal.

Em fortes linhas de contorno suave
e em passos que se pousam prolongando
o gesto da nudez quase completa
(ou sim, completa, pois que um breve pano
descendo da cintura nada cobre ou veste)
de um corpo que se ondula duro e frágil
como de amor a força requebrada,
a mesma dança nesta imagem quieta
é suspendida num momento. Os pés
assentam, um, nos dedos só, e o outro
cruzado à frente a perna torce um pouco.
Maçãs do rosto e os olhos concentrados
são como a franja do cabelo fluidos
neste relevo brônzeo de uma luz de lado.
E ao torso que da cinta se levanta
um colar marca as linhas do pescoço
em que a cabeça se ergue delicada.
É de Bornéu e um povo primitivo
esta figura. Uma elegância tal
são séculos de humana perfeição

que gente gera num saber da vida.
 Quando será que de ocidente a morte
 virá matar-nos, antes que matemos
 com deuses feitos homens os humanos deuses
 que já tão poucos sobrevivem límpidos
 como este corpo se dançando em si
 (e as mãos paradas segurando os ares)?
 (SENA, 2013, p. 353-355)

Em “Dançarino de Brunei”, o tema poético é a figura de um dançarino que marca o diálogo entre a poesia e os instantâneos de uma fotografia pela sugestão dos movimentos revelados em ambas as formas de arte. Sena escreve a seguinte nota na edição de *Poesias-II* (1974), em que o poema foi inserido como parte da obra *Metamorfoses* (1963):

Este poema foi inspirado pela fotografia que o ilustra e que era uma das que fazia parte do artigo, «Brunei, Abode of Peace» [residência de paz], de Joseph Judge, com fotos de Dean Conger, publicado em *National Geographic*, vol. 141, n.º 2, Fevereiro de 1974. (...) O dançarino da foto, que não é já um jovem, pertence a uma das tribos – os Pumanas – mais fugidias do sultanato, nómadas que eram e eventualmente ainda são (SENA, 1988, p. 221).



Fig. 8 Dançarino de Brunei.
 Fonte: *Metamorfoses*, Jorge de Sena.

De acordo com o sociólogo José Gil, em *Metamorfoses do Corpo*, “os corpos são mais livres que as imposições dos signos” (GIL, 1997, p. 67). Essa liberdade corpórea seria expressa particularmente na dança, de maneira que as imagens e símbolos passam a ser

flutuantes no corpo, e “é a energia do dançarino, o seu arrebatamento, a sua singularidade, o seu investimento próprio, que dão vida aos símbolos dançados” (GIL, 1997, p.67). Assim, os passos de um dançarino não traçariam representações no espaço, mas estas nasceriam da potência mimética do corpo. A forma subjugaria os gestos, ressignificando-os, como já foi proposto neste estudo, ao se estabelecer uma relação entre novas formas e novas linguagens. Com exemplos de dança indiana correlacionados a danças ocidentais e de tribos africanas, José Gil argumenta que os movimentos dos dançarinos parecem mais uma escrita do que uma representação, de modo que, assim como o léxico unido à sintaxe, gesto e movimento compõem um texto:

Trata-se, na verdade, de significar tal ser ou coisa; mas antes de tudo trata-se de dançar, isto é, de traduzir em movimentos a lógica interna à produção do sentido; representar os ritmos pelos ritmos, as formas por si próprias, as articulações da infralíngua no estado puro. (...) Por ocasião da reprodução de um ou mais símbolos pelo corpo, ele parece fazer funcionar todo o sistema da lógica corporal que lhes implicam: analisa-lhes os movimentos, decompõem-nos, quebra os ritmos, refaz conjuntos (GIL, 1997, p. 68).

O corpo cria novas identificações, produzindo um espaço e uma temporalidade própria, numa “libertação dos constrangimentos” (GIL, 1997, p. 68), de modo que a arte de dançar torna-se uma expressão da impossibilidade de redução a uma única géstica ou forma de linguagem. Assim, ao considerar o mundo sob uma outra ótica, percebe-se o intento de leveza, proposto por Itálo Calvino (2005), a partir da ideia de metamorfose em Ovídio. Nas considerações advindas do terreno antropológico em suas relações com a literatura, Calvino, sem se referir à dança diretamente, mas a mesma lógica corporal que a meditação pode trazer, faz uma breve menção ao movimento corporal dos ritmos das tribos primitivas, no aspecto libertador das *performances* como tradução do movimento de transformação do corpo e da forma poética:

Para enfrentar a precariedade da existência da tribo – a seca, as doenças, os influxos malignos, – o xamã respondia anulando o peso de seu corpo, transportando-se em voo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar forças capazes de modificar a realidade. Em séculos e civilizações mais próximos de nós, nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite montadas em cabos de vassouras ou em veículos ainda mais leves, como espigas ou palhas de milho. Antes de serem codificadas pelos inquisidores, essas visões fizeram parte do imaginário popular, ou até mesmo diga-se da vida real. Vejo uma constante antropológica nesse nex

entre a levitação desejada e a privação sofrida. Tal é o dispositivo antropológico que a literatura perpetua (CALVINO, 2005, p. 40).

Essa mesma ideia, através do Oriente próximo à Grécia, é evocada na forma de levitação proposta por Murilo Mendes, em *As Metamorfozes*, cujos corpos contrapõem-se ante o peso do submarino das batalhas. Mesmo quando estão afundando no mar, parecem estar levitando numa espécie de evocação aos antigos povos submersos. Dessa maneira, a leveza poética sobrepõe-se ao peso da guerra: “A poesia em pára-quedas /Tanto desce quanto sobe” (MENDES, 1994, p. 350). O tom do universo-manequim, em “Mapa” de Murilo, e no labirinto de “Em Creta com o Minotauro”, de Sena, gira em torno dessa impossibilidade de redução do corpo a uma única géstica.

Nas palavras de Italo Calvino, pode-se mensurar a importância do conceito clássico de metamorfose para o entendimento das suas acepções a partir do Modernismo, em associação e contraponto metamórfico com a lógica do capital industrial:

Para falar de nossa época, precisei fazer um longo desvio e evocar a frágil Medusa de Ovidio e betuminoso Lúcifer de Montale. Muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea sem condená-la a ser objeto inalcançável de uma busca sem fim. (...) Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu, eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (CALVINO, 2005, p. 19).

Podem-se perceber esses estratagemas da leveza em Jorge de Sena ao evocar deuses andrógenos e seres híbridos diabólicos, como figuras duplas e ambíguas, que lançam olhares sobre aquilo que parece estar esquecido por Deus. Dessa forma, com a mesma intenção de escapar do peso da pedra e das imagens banais cotidianas, Murilo Mendes muda sempre o seu ponto de observação, para engendrar a ótica de uma eternidade possível tanto num Deus uno, mas que se transubstancia, quanto nos mitos greco-romanos, em suas mudanças corporais e narrativas.

3.3 METAMORFOSES DO POETA

A presença performática e, ao mesmo tempo, despersonalizada nos desdobramentos do *eu* em *outro* é percebida em *As Metamorfozes*, de Murilo Mendes; assim como nas

Metamorfoses, de Jorge de Sena, quando o autor parece relegar a poesia intimista, mas sem deixar de revelar-se nas descrições das obras de outros autores. Em um verso que poderia definir o episódio de Narciso, narrado por Ovídio, Sena, no poema “Cabecinha Romana de Milreu”, lembra que “Nada nos livra de nós mesmos” (SENA, 2013, p.311-313). Isso porque o mito, que se apaixona pelo próprio reflexo nas águas, é incapaz de abraçar a própria imagem fluida. O ego de Narciso faz-se autodestrutivamente presente.

Em sua obra crítico-literária *Metaformoses*, Paulo Leminski (1994) cita Camões ao tratar da própria imagem, em um exercício de autocrítica, questionando a transformação em Narciso, como narrador-personagem: “Transforma-se o amador na coisa amada, amar é ficar fora de si por um tempo, e, depois, voltar, outro. Se eu pudesse escolher ser outra coisa que não Narciso, em que me transformaria?” (LEMINSKI, 1994, p. 32). Dessa maneira, Leminski (1994) alerta o leitor sobre a relação entre as metamorfoses e a *persona* poética, ao citar a profecia do feiticeiro Tirésias, na lenda de Narciso: “será feliz enquanto não enxergar a própria imagem” (LEMINSKI, 1994, p. 15).

A potência do olhar transformador como marca do fazer poético contemporâneo é um dos aspectos patentes nessa releitura ensaística, ficcional e marginal do texto de Ovídio. Pela filiação poética concretista, Leminski eleva a imagem em detrimento até mesmo da musicalidade: “Que são os acordes da lira de Orfeu comparados com um rosto que se mira e remira? (LEMINSKI, 1994, p. 36). É preciso retroagir sobre o próprio *eu* para recriar um outro de possibilidades. Leminski (1994) reconhece essa necessidade da poesia, na relação entre o corpo e a essência, nas mudanças drásticas das metamorfoses e nas angústias que ela gera sobre nossa própria definição. O poeta curitibano busca fazer uma apologia das imagens construídas em simulacro, em detrimento das imagens da mera representação real e objetiva, assim como Salvador Dalí faz na “Metamorfose de Narciso”. O ser mitológico, em sua relação com o olhar, na simbologia do reflexo no ilusório espelho d’água, representa o perigo da autodestruição. No entanto, a questão do eu destruidor é revista pelo surrealismo.



Fig. 9 As Metamorfose de Narciso.
 Fonte: Imagem própria, Tate Museum.

A primeira imagem da tela é uma representação realista no mito de Narciso: entre um lago e um enorme penhasco, o belo corpo de fartas cabeleiras parece desconsolado por não poder tocar a si mesmo. A segunda imagem, o duplo de Narciso, é surrealista: a enorme mão criadora segura um ovo em eclosão, com diversas possibilidades de metamorfose para a criação, cujo primeiro rebento é uma flor. Nessa nova paisagem que surge em associação com o corpo do homem, o cenário do penhasco é invadido por animais e homens numa terra vermelha que tem a imagem de uma estátua ou manequim no meio de um jogo de xadrez. Narciso não mais define e esmorece ao mirar a si mesmo eternamente; pelo contrário, através da libertação surrealista surgem imagens maravilhosas em que o eu narcisista assume formas diversas.

Para Leminski (1994), Dédalo seria, então, louvado como inventor de simulacros perfeitos, pois, em vez de receber o julgamento moralizante, que aconselha prudência diante de ambições pretensiosas e impossíveis, é consagrado ao inventar asas de cera para fazer o homem voar. Mais do que atentar-se para a própria imagem, como fez Narciso, sobrepõe-se a intenção pedagógica, sugerindo que se deve buscar a invenção de autômatos fundadores de uma metamorfose social. Mesmo que o voo de Dédalo e Ícaro tenha sido uma empreitada fracassada, as asas criadas representam a tentativa de metamorfosear o corpo e criar uma revolução de mudança efetiva pelas artes, assim como fazem os poetas na reescrita dos corpos e das paisagens.

Além disso, a visão objetiva, na imagem refletida de Narciso, também é rechaçada por Calvino (2007), pois é na “recusa da visão direta que reside a força de Perseu⁵⁵, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como fardo pessoal” (CALVINO, 2005, p. 17). Sob essa ótica surrealista de uma visão não objetiva, que apenas reflete uma imagem sem questionamentos transformadores, Jorge de Sena frisa a liberdade do eu. Em seu primeiro livro, *Perseguição* (1942), cita René Char, escritor francês que escreveu com Breton e Paul Éluard algumas obras surrealistas. A citação que serve como epígrafe introdutória do livro – “Ensina-me a matar, e eu lhe ensinarei a desfrutar”⁵⁶ aponta para o sentido da libertação surrealista e da própria alegoria benjamiana: a de matar o sentido real para poder desfrutar das mais diversas possibilidades artísticas. Nessa mesma direção, assim revela em seu prefácio para as *Poesias-I*:

Se tanto falo de poesia separando-a de arte – sem contudo negar a íntima educação que é um poética pessoalmente adquirida na cultura e na experiência – é porque, liberto de mim mesmo pelo surrealismo, a cuja escola posteriormente surgida em Portugal, não pertenci, nunca soube ou nunca quis corrigir um verso ou reestruturar um poema, após o momentâneo acto de os registrar ou de lutar pela chegada deles às palavras ou das palavras a eles (SENA, 1961, p. 13).

Essa multiplicidade da *persona* e da pessoa é alavancada pela libertação das imagens na quebra de categorias formais. De fato, esse ideal constante deve-se, principalmente, ao surrealismo e às suas ideias de automatismo. Para Jorge de Sena, “o automatismo não é, por forma alguma, o contrário da lucidez atenta; é, antes, uma atenção lúcida levada ao limite do absurdo. A libertação das imagens tocou a todos, mesmo os mais avessos à audácia” (SENA, 1975, p. 62). Nem Murilo nem Sena apropriam-se do automatismo, antes apropriam-se das ideias de associação entre elementos díspares, sugerindo um olhar fantástico na constante metamorfose de suas obras e de suas personas poéticas. A continuidade do surrealismo em Murilo e Sena interessa menos pela utilização dos princípios do movimento na linguagem

⁵⁵ Perseu foi guerreiro forte e corajoso e, quando sua mãe se afligiu com as indesejadas investidas amorosas do rei Danae, o jovem aceitou o desafio que este lhe fez: o de lhe levar a cabeça da Medusa, uma das Górgonas. Para proteger a mãe das investidas do Rei Perseu aceitou o desafio. O grande problema é que todo aquele que olhasse para a Medusa teria o rosto transformado em Pedra. Para mirar o reflexo da Medusa e decepar-lhe a cabeça sem olhar diretamente para o rosto, Perseu utilizou um capacete que o tornava invisível, sandálias aladas, uma espada e um escudo. Estes foram presentes dados por Hades, Hermes e Atenas. Fonte: BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: HaperCollins, 2006.

⁵⁶ “Aprends-moi à tuer, jê t’apprendrais à jouir” (CHAR apud SENA, 1961, p.17) (Tradução minha)

ou tema da poesia, mais pela integração de várias perspectivas “pela tensão dialética imposta a uma expressão apoiada numa lógica de contradição, e não de identidade” (SENA, 1975, p. 14). A linguagem literária e pictórica de ambos se encontra na “capacidade de ela, para em vez de descrever, ou de sugerir, continuamente dar forma a uma consciência sempre superada da realidade, seja ela qual for” (SENA, 1975, p. 14).

Em *As Metamorfoses*, no poema introdutório, Murilo Mendes deixa explícito esse jogo de personalização x despersonalização através da libertação imagética. Mesmo diante dos períodos de exceção nos tempos de guerra, a essência da poesia, a obra e a imagem do poeta não se deterioram.

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra.

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsam da sombra do avião.
Tenho sede generosa,
Nenhuma fonte me basta.
Amigo! Irmão! Vou te levar
O trigo das terras do Egito,
Até o trigo que não tenho.
Egito! Egito! Amontoei
Para dar um dia a outrem:
Eis-me nu, vazio e pobre.
A sombra fértil de Deus
Não me larga um só instante.
Tirai-me o colar da febre:
Eu vos deixo minha sede,
Nada mais tenho de meu
(MENDES, 1995, p. 313).

O poeta é a nuvem, o pássaro e a estátua, congregando as transformações do mundo, ao mesmo tempo em que já não tem nada de si mesmo. As múltiplas identidades que, por se transformarem não apresentam um molde concreto, apresentam sempre um núcleo por trás do não pertencimento, de uma possível falta de identificação, de maneira que há sempre um elemento que permite perceber uma marca de reconhecimento. Aquele que transmigra sempre guarda algum sinal de seu estado pretérito.

No caso de Murilo, as transformações têm algo ancestral e imutável: o gérmen da sombra fértil de Deus, a sede do poeta e até mesmo a estátua inerte. Como o homem transformado em lobo, no texto de Ovídio, o poeta perde tudo de si na nova imagem, porém,

assim como Licáon deixa sua marca essencial resguardada no olhar, resta ao poeta emigrante um resquício da essência original. Percebe-se também que, ao pretender resguardar uma marca indelével diante de todas as transformações entre mundos diversos, Murilo Mendes busca sempre um ponto fixo de observação a cada novo lugar em que irá frequentar como eu-poético emigrante. Em *As Metamorfoses*, vários poemas apresentam o eu-poético que fala a partir de um mesmo ponto de observação:

ALCANCE

Sentado no horizonte
Contemplo as casas fugirem
(MENDES, 1994, p. 345)

O PASTOR PIANISTA

Vejo ao longe com alegria meus pianos
(MENDES, 1994, p. 343)

A EXTENSÃO DO TEMPOS

Debruçado sobre a noite
Refiz o reino das fadas,
Não fui triste e só na terra.
(MENDES, 1994, p. 344)

A FLECHA

Eis-me sentado à beira do tempo
Olhando o meu esqueleto
Que me olha recém-nascido
(MENDES, 1994, p. 352)

VISÃO LÚCIDA

Debruçado à varanda
Que enxergas no horizonte?
(MENDES, 1994, p. 356)

Percebe-se também que, de acordo com o aspecto geo-político pelo qual se configura o Modernismo, as transformações marcantes nos poemas das metamorfoses de vanguarda retroagem sobre a paisagem, como no quadro de Dalí sobre Narciso. Ao mesmo tempo em que é o objeto de transformação, essa paisagem é o agente transformador dos homens e dos objetos. Nesse sentido, estabelece-se a configuração de uma poética que congrega a alta erudição com uma *performance* poética que estimula o desejo pessoal de estar no mundo

pela poesia. No poema, “Rito Geral”, de *As Metamorfoses*, esse desejo é concretamente expresso:

Guardião dos sonhos, levantei a aurora,
Advertindo os homens do trabalho inútil.
Tangia os sinos do universo-igreja,
Convocando formas e elementos
Para o ofício geral da poesia.

Vieram a mim os peixes das águas primitivas,
Vieram as enormes borboletas-fadas
Que cobriam de azul o abismo vazio
Vieram as inspiradoras dos poetas desde o início,
Veio a dália gigante de mil braços.
Veio filho do homem dançando sobre as ondas.

Eu dialoguei com eles,
Aprendi a história de todos
E todos aprenderam minha história
Que levaram para o outro lado da terra,

Mundo público,
Eu te conservo pela poesia pessoal.
(MENDES, 1994, p. 331)

No último verso, evidencia-se que a história e a mitologia conservam-se pela marca pessoal. De acordo com o princípio das metamorfoses, de Ovídio, que convoca “invas... mutatas... formas... corpora” (OVIDIO, 2010, p. 134), inicia-se o rito poético tangendo a sonoridade e convocando as formas e os elementos. O peixe e as águas primitivas, símbolos da pré-história e suas primeiras formas de vida, coadunam-se com seres fantásticos, como borboletas-fadas, no bestiário maravilhoso já mencionado. O caráter performático das imagens é sugerido pela efemeridade das formas de uma flor (cujas pétalas lembram uma plêiade espectral) acrescida de mil braços. Na transfiguração da poesia plástica de Murilo, o olhar dialógico é forma de aprendizagem e de tradução do testemunho.

Nesse aspecto pessoal, é dessa forma que Murilo Mendes surge transfigurado no mito de Orfeu. Talvez essa seja a personificação mais banal do poeta em uma *persona*, afinal, todo poeta tem, em tese, o dom lírico de Orfeu e pode nomear-se metaforicamente como tal. A metamorfose em Minotauro, de Jorge de Sena, parece uma alegoria muito mais produtiva. Porém o Orfeu de Murilo é ressignificado, em um sentido positivo. O poema “Orfeu”, de *As Metamorfoses*, é composto na indecisão entre um mundo prático, que tem um rastro do mundo sobrenatural. Interpõe-se a seguinte questão: vale a pena ser poeta?

O sino volta de longe,
 Desperta a roda infantil.
 Os homens-enigmas passam
 Não reconhecem ninguém.
 O mundo muitas vezes
 É tão pouco sobrenatural.

Penso nas amadas vivas e mortas,
 Penso em suas filhas
 Que são um pouco minhas filhas.

Ajudo a construir
 A Poesia futura,
 Mesmo apesar dos fuzis

Os planetas vão se aproximando,
 Alguém volta para o céu:
 O universo é um só
 (MENDES, 1994, p. 342).

A lira não soa para o poeta, soa apenas o mesmo sino repetitivo, tão cíclico e banal quanto uma roda de crianças fazendo uma ciranda. Os homens são enigmas que não têm consciência dessa magnitude, e o poeta parece ter mais interesse sexual nas mulheres que teve e nas que terá do que no ato de decifrar os mistérios do mundo. A poesia é insistente e se constrói, mas logo todo o desejo de comunicar se esvai na conclusão de que o universo não é o bastante, é apenas um só. E um só poeta não pode mudá-lo. A figura de Orfeu perde, então, toda a mitologia. Esse poema de desmonte do mito de Orfeu é pouco citado pela crítica, que nunca se esquece de citar e analisar o seu contra-poema, “O Novíssimo Orfeu”, de *As Metamorfoses*:

Vou onde a poesia me chama,
 O amor é minha biografia,
 Texto de argila e fogo.

Aves contemporâneas
 Largam do meu peito
 Levando recado aos homens.

O mundo alegórico se esvai,
 Fica esta substância de luta
 De onde se descortina a eternidade.

A estrela azul familiar
 Vira as costas, foi se embora!
 A poesia sopra onde quer

(MENDES, 1994, p. 361).

O novíssimo Orfeu é muito mais eficaz em sua comunicação justamente por abandonar a alegoria clássica que ilustra grandes heróis aludindo a grandes virtudes. Assim como no quadro de Salvador Dalí, a desmistificação se dá através da linguagem e da escamoteação do sujeito e do objeto desdobrados em *Outros*: “Orfeu Orftu Orfele/Orfnós Orfvós Orfeles” (MENDES, 1994, p. 703). A atualização da tradição pelo Modernismo se dá a partir da noção de um Orfeu “lacerado pelas palavras-bacantes/Visíveis tácteis audíveis” (MENDES, 1994, p. 703). O mito é corrompido pelas palavras-bacantes, mas um desejo de unidade e origem parece ser mantido na multiplicação de Orfeu. Se a essência original se perdeu entre “palavras-bacantes Visíveis tácteis audíveis” (MENDES, p. 703, 1994), mesmo entre ruínas de uma humanidade entregue às violências e atrocidades, o poeta, como Orfeu, disporá dessa linguagem corrompida, associando som, imagem e escrita. Na relação identitária que engendra os movimentos das metamorfoses, é importante pensar na autoimagem do poeta e suas transfigurações na própria obra poética, considerando as teorias críticas literárias. No texto sobre Fernando Pessoa, em *Janelas Verdes*, aponta-se para a questão da identidade do poeta e do eu-poético como componente crítico e de composição literária:

Irrompe agora dentre as arcadas o jornalista X.T. travestido de crítico literário; metade magro metade gordo; esquipático. Informo-o do meu encontro com Pessoa, nosso rapidíssimo diálogo; dispara-me então esta pergunta: ‘Mas qual Fernando Pessoa? O dos heterônimos?’ Respondo-lhe: ‘Não, Fernando Pessoa, o próprio’. ‘Ahn... o próprio? Este não me interessa, boa noite’. Esnobando interiormente Chomsky e Roman Jakobson, retira-se em direção ao café mais próximo, batendo, retórico, no lajedo, os tamancos dos sapatos (MENDES, 1994, p. 1444 – destaque no original).

Enquanto o crítico categoriza e compartimenta a imagem de Fernando Pessoa, Murilo está interessado na marca afetiva e pessoal como componente fundamental para a fruição e crítica da obra literária. Ao usar o adjetivo “travestido”, caracteriza o jornalista que não é essencialmente um crítico literário, expondo seu pseudoposicionamento. Além de sequer ter um nome, sendo identificado por duas iniciais, X. T., é descrito vagamente: metade magro, metade gordo. Portanto, o crítico peca no excesso de impessoalidade ao preocupar-se somente com as possíveis identidades de Fernando Pessoa, ignorando o poeta em si mesmo.

Murilo Mendes demonstra substancial conhecimento crítico ao citar Chomsky e Jakobson. Quanto a essas referências, pode-se pensar na hipótese de que a Chomsky atribuiu-se a ideia de um inatismo comum a todo sujeito, uma gramática universal, e a Jakobson, a ideia de função emotiva da linguagem, que expressa o que há de mais particular em cada sujeito. Esses são dois aspectos da metamorfose: as transformações subjetivas e a imutabilidade de uma essência. Pode-se pensar que o crítico interlocutor de Murilo é levado a enaltecer o construto social dos heterônimos criticamente construídos e reproduzidos, em detrimento de uma reflexão sobre a subjetividade e essência de Fernando Pessoa, ignorando o fascínio e as questões pertinentes a sua poética.

É certo que tanto com o estruturalismo quanto com o formalismo russo, a crítica literária alijou-se da figura autoral, detendo-se unicamente no texto. Por outro lado, Barthes, mesmo defendendo a morte do autor, reconhece a sua presença “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ávidos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 1964, p. 120). Porém, como visto até aqui, a literatura encontra suporte nos signos extratextuais: o autor ressurgue não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático. A leitura de sua obra suscita o desejo de conhecê-lo. Além disso, a ideia da morte do autor é revista pelo próprio Barthes em *A Câmara Clara* e *Roland Barthes por Roland Barthes*, numa metamorfose crítica, na sua fase mais madura, quando se coloca na cena da crítica, evocando suas memórias pessoais.

Para o crítico, “o escritor cumpre uma função, o escrevente uma atividade” (BARTHES, 1964, p. 207). Os *escritores*, diz Barthes, funcionam dentro dos limites da instituição literária, descrita pelo autor como uma estrutura intransitiva, com regras próprias, distanciada do mundo social. Esse é o papel que Murilo, aparentemente, quer fazer perceber em Fernando Pessoa: o de escritor, desligado dos holofotes da crítica publicitária dos meios de comunicação. A partir do Modernismo, o autor seria um *escritor-escrevente*, na medida em que cria sua narrativa para além da linguagem literária. Deixando para trás a instituição literária que circunscrevia o horizonte do *escritor*, o *escrevente* alarga o seu círculo de relações a toda a sociedade e inscreve-se na história. Em seus projetos poéticos, os escritores de vanguarda atuam como escrevente, aquele cuja função “é dizer em qualquer ocasião e sem demora o que pensa (...) e transformar o pensamento (ou a consciência, ou o grito) em mercadoria” (BARTHES, 1964, p. 213). Dessa maneira, o *escritor-escrevente*, escritor-imagem, metamorfoseia-se, alçando à crítica literária a intercessão entre o mundo privado e

público. Um exemplo dessa lógica metamórfica, que arquiva a imagem de objetos diversos da cultura nacional e da história pessoal, apresenta-se nas poéticas de exceção, marcadas pelas guerras e ditaduras.

O encontro fictício entre Murilo e Pessoa tem local e horário definido: as arcadas do terreiro do Paço às onze horas da noite. A descrição detalhada se dá de acordo com algumas fotografias de Pessoa: “Assemelha-se a qualquer das suas fotografias de homem maduro” (MENDES, 1994, p. 1443). Obviamente, considerando que a viagem do poeta brasileiro à Europa, pela primeira vez, já no fim dos anos 1940, quando Pessoa já havia falecido, Murilo nunca o encontrou. Dessa maneira, Murilo cria uma intercessão entre o encontro sonhado em seu texto e as leituras que lhe permitiram imaginá-lo: “Tendo relido ontem o poema *Opiário*, auto-radiografia, fosse reconhecê-lo e interpretá-lo melhor” (MENDES, 1995, p. 1443).

De fato, “*Opiário*” é um poema que diz muito sobre Fernando Pessoa travestido de Álvaro de Campos, questionando as memórias da infância e a identidade do poeta deslocado. Murilo Mendes destaca justamente a transformação cultural da vida e da territorialidade portuguesa, que já não se sustenta pela glória renascentista das grandes navegações: “Pertença a um gênero de portugueses/Que depois de estar a Índia descoberta/Ficaram sem trabalho” (PESSOA apud MENDES, 1995, p. 1443). O quadro de Pessoa, traçado em *Janelas de Verdes*, livro das referências afetuosas de Murilo Mendes na visitação de cidades e intelectuais portugueses, aponta para uma importante questão da crítica e da escrita modernista. Segundo David Arriguci Jr, em prefácio do livro *Recordação de Ismael Nery* (1996), é no Modernismo que se dá uma “reconstrução íntima do contexto externo (...) em que vem à tona da consciência crítica a realidade brasileira encarada como problema, enquanto, paralelamente, os intelectuais se apropriam de novas correntes de pensamento vindas de fora e pelas vanguardas artísticas internacionais” (ARRIGUCCI Jr., 1996, p. 12).

O Murilo leitor, em seu anseio por conhecer Pessoa, cria uma ficção dentro do comentário e das memórias de leituras. Esse trânsito entre ficção e realidade, em que o escritor ocupa o espaço público e o espaço literário, é responsável pelo “boom” da autoficção na literatura contemporânea. Se Philippe Leujene (2002) classificou a autobiografia modernista como gênero de vanguarda em seu *Pacto Autobiográfico*, pode-se pensar que, já nas escritas de caráter público e privado do Modernismo, é delineado o retorno do autor à cena do texto contemporâneo. As “escritas-de-si” despontam como um gênero híbrido e inovador, trazendo novos modos de narrar. Esse gênero apresenta um autor-personagem

performático que, reconhecido pelo seu público, constrói a si e ao seu texto ao mesmo tempo. A ficção de si mesmo, ou a criação de um sujeito próprio, tem o autor como referente, mas não como pessoa biográfica, e sim como personagem construído discursivamente, posicionando sua subjetividade num espaço fragmentado e descontínuo, que não deixa claro ao leitor o purismo da ficção ou da realidade.

Percebe-se, então, que a figura do autor, no sentido estrito do discurso, como propõem Barthes (*A morte do autor*) e Foucault (*O que é um autor?*), é substituída por uma nova imagem de escritor, que é performático, um personagem construído por si mesmo e pelo seu leitor. Há um jogo recíproco de influência entre o autor discursivo e o escritor mitológico: a linha que os diferencia é tênue e combinatória, produzindo e gerando efeitos na literatura. Barthes postula que o *escritor-escrevente* une duas dimensões cúmplices da escrita, numa articulação eficaz com o processo social, em que tanto uma como outra dimensão se opõem ao fechamento institucional da escrita clássica. Além disso, a metamorfose do escritor também ocorre a partir das leituras de outros autores.

O texto sobre Fernando Pessoa, do livro *Janelas Verdes* (1970), mostra como um poeta lê o outro, oferecendo pistas que permitem entender como esse mesmo poeta se definiria, para além da crítica. Nesse caso, percebe-se que a leitura crítica configura-se como uma operação dupla em que poeta e poesia inventam-se numa grafia cuja elaborada materialidade constitui um composto de sensações correspondentes ao grau máximo da eficácia estética. Ao comentar sobre a atuação da crítica e a escrita poética em Portugal, do Modernismo em diante, Jorge de Sena questiona a relação entre o poeta-crítico, a subjetividade e o julgamento objetivo, não separando o papel do crítico e o do poeta. Comparando-se as obras de Murilo Mendes e Jorge de Sena, parece pertinente aliar uma imagem – a do crítico – à outra – a do poeta –, considerando-os sempre como poetas-críticos.

Novamente há um pacto entre a metamorfose e a comunicação. A poética de Ovídio não irá pregar somente a transformação do objeto, mas também a mudança das formas de comunicação e expressão advindas dessa primeira mudança física. Do mesmo modo, a vanguarda mantém essa lição mitificada e efetiva de que novas formas exigem novas linguagens. Nesse sentido, o princípio metamórfico, seja no clássico ovidiano seja nas obras intituladas com o mesmo nome, já não se limita a um procedimento literário restrito ao título e à mera mudança de uma perspectiva imagética, mas é algo que atravessa toda a obra e com ela a noção de poesia e, até mesmo, a imagem do autor. O poema “Lepra”, de Jorge de Sena, aponta essa relação em que a chaga do corpo do poeta afeta o corpo da poesia.

A poesia tão igual a uma lepra!

... ..

E os poetas na leprosaria
vão vivendo
uns com os outros,
inspeccionando as chagas
uns dos outros
(SENA, 1961, p. 34).

De maneira sarcástica, as reticências do poema, que nada podem significar além da chaga do corpo do poeta transfigurada na poesia, é o que um poeta inspeciona no outro. Já em sua primeira obra, Sena apresenta-se como um poeta leproso. Essa angústia profunda é contrária ao humor inicial do Modernismo brasileiro, em que Murilo se insere com seu primeiro livro de poemas. Na imagem desconcertante da lepra, há um aspecto positivo no reconhecimento do *outro* pela filiação entre os artistas e intelectuais. Quando um poeta não inspeciona a própria chaga, mas a chaga do outrem, pode-se perguntar como um autor preenche algo que falta a outro ou quem forneceu o paradigma a quem.

O corpo de Sena nunca é posto em jogo em sua substancialidade como poeta. Ele não cria um corpo poético de um Deus, como Murilo faz com Orfeu, para si. De poeta leproso, Sena configura seu corpo de poeta como matéria morta e sem expressão. Assim ele faz seu próprio epitáfio como poeta inexistente, em “Post-Scriptum”:

Não sou daqueles cujos ossos se guardam,
nem sou sequer dos que os vindouros lamentam
não hajam sido guardados a tempo de ser ossos.

Igualmente não sou dos que serão estandartes
em lutas de sangue ou de palavras,
por uns odiado quanto me amem outros.

não sou sequer dos que são voz de encanto,
ciciando na penumbra ao jovem solitário,
a beleza vaga quem em seus sonhos houver...

Nem serei ao menos consolação dos tristes,
dos humilhados, dos que fervem raivas
de uma vida inteira a pouco e pouco traída.

Não, não serei nada do que fica ou serve,
e morrerei, quando morrer, comigo.

Só muito a medo, a horas mortas, me lerá
de todos e de si se disfarçando,

curioso, aquel' que aceita suspeitar
 quanto mesmo a poesia ainda é disfarce da vida
 (SENA, 1961, p. 199).

Embora a libertação pelo surrealismo e a lógica de não-identidade despersonalizem ao grau máximo a figura do poeta, não se pode deixar de perceber um certo tom de exagero na despersonalização, que não deixa de ser uma espécie de crítica à figura dos autores canônicos, tanto no Brasil quanto em Portugal. De fato, Jorge de Sena sempre foi considerado pouco vendável e lido, como indica nos prefácios de seus livros. E grande parte da crítica portuguesa chegou a considerar insignificante sua produção, como Jorge Fazenda Lourenço (2010) aponta no artigo “Nem eu delicadezas vou contando – sobre a fortuna de Jorge de Sena nos anos 40”, publicado no livro *Jorge de Sena: vinte anos depois*. Para além desses fatos sobre a vida de Sena, o poema “Post-Scriptum” deixa uma mensagem importante: todo leitor de poesia sofre uma metamorfose ao lê-la, pois ela própria é a metamorfose da vida. Esse sentido é recuperado na alegoria do disfarce, que Jorge de Sena utiliza nos dois versos finais do poema.

No prefácio das *Líricas Portuguesas – 3ª série*, Sena diz que não se pode ser nem crítico nem poeta impunemente. Seria perdoável se o poeta exercesse impressionisticamente a crítica, com o fim pessoal de enaltecer ou louvar amigos, como extensão à atividade poética. No entanto, o exercício de uma imparcialidade crítica vinda do próprio escritor parecia absurda na atmosfera portuguesa da segunda metade do século XX:

A questão de se um poeta é um bom crítico ou, mais especificamente, a pessoa mais indicada para se ocupar criticamente de poesia é, quanto ao signatário, uma questão ociosa. De um modo geral, tem havido de tudo: poetas medíocres que são bons críticos, notáveis poetas destituídos de qualquer sentido crítico, excelentes críticos que nunca escreveram (que se saiba...) uma linha de poesia. Todavia, não o esqueçamos nunca: o poeta, mesmo o menos dos poetas autênticos, quando fala de poesia está falando de algo que conhece por experiência. E, quer se queira, quer não, a poesia é uma especialização de espírito, uma forma peculiar de educação, embora vise ao conhecimento analógico e simbólico da realidade total. (...) Sem dúvida que o falar, ainda que acertadamente, de poesia não é o mesmo, ou é menos que criticá-la, pois que criticá-la terá de ser a aplicação da própria experiência ao comentário da experiência dos outros (SENA, 1958, p. 12).

Defende-se que uma proposta de contaminação do poeta no crítico e do crítico no poeta, que interfira na tessitura de um bom texto crítico ou de um bom poema, não pode ser um fator relevante para separar as categorias de ambos. Outro aspecto importante na

formação da imagem e nas metamorfoses dos dois poetas é o da construção da narrativa de um imaginário poético infantil. Os poemas são mais descritivos, de maneira que não se aproximam do gênero narrativo presente em *As Metamorfoses*, de Ovídio. No entanto, tanto Sena quanto Murilo transmitem a experiência narrativa ao referenciar Ovídio, reconfigurando o mundo contemporâneo a partir da evocação do mito. Outrossim, quando pretendem remeter-se a um episódio da infância, os poemas de ambos apresentam um forte tom narrativo. Dois exemplos pontuais são os poemas “Primeira Comunhão”, de *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes, e “La Cathedrale Engloutie, de Debussy”, do livro *Arte de Música*, de Jorge de Sena, que o considera, no posfácio, uma continuação de *As Metamorfoses*. Num tom pessimista e melancólico, Jorge de Sena confere à música de Debussy o poder transformador de sua metamorfose como um ser poético:

(...) Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
 exigência, anseio, dúvida, e gosto
 de impor aos outros a visão profunda,
 não a visão que eles fingem,
 mas a visão que recusam:
 esse lixo do mundo e papéis velhos
 que sai dum jarrão exótico que a criada partiu
 como a catedral se irisa em acordes que ficam
 na memória das coisas como um livro infantil
 de lendas de outras terras que não são a minha.

Os acordes perpassam cristalinos sob um fundo surdo
 Que docemente ecoa. Música e literatura fascinante,
 Nojenta do que por ela em mim se fez poesia,
 Esta desgraça impotente de actuar no mundo,
 E que só sabe negar-se e constranger-me a ser
 O que luta no vácuo de si mesmo e dos outros (...)
 (SENA, 2010, p. 157).

A definição de si mesmo e das memórias é a soma da transformação de um vaso partido na infância por uma criada. Os cacos desse vaso chinês, que apresentava a imagem fantástica do dragão, alegorizam a memória da transformação poética como forma de atuar no mundo. Luta, negação e constrangimento são os adjetivos usados para caracterizar o estar no mundo seniano. A imagem real da catedral ancorada em terra, ao ser transferida para um mundo líquido submerso, transforma-se em outra coisa. Dessa forma, a partir da ruína e da submersão em um mundo antigo e fascinante, alicerça-se uma poética do nojo e do vácuo.

Por outro lado, em se tratando das experiências de transformação do sujeito em poeta durante a infância, a mera leitura de uma transubstanciação pelo corpo de Cristo, na poesia

muriliana, não se sustenta. No único poema demarcadamente memorialístico de *As Metamorfoses*, “Primeira Comunhão”, Murilo se resvala da ideia de uma eternidade estritamente católica:

Nunca tive um dia tão azul assim
 Meninos a soltar papagaios
 Longínquos sons de flauta
 Sinos velozes do sol
 O mundo de cabeça para baixo
 Aspirava à alegria:
 Eu triste estremecendo
 Na minha roupa de veludo
 Não senti a presença real
 (MENDES, 1994, p. 359).

A comunhão proposta na poética de Murilo só vale no sentido literal, de união dos homens, e não numa relação entre a transformação do corpo e sangue de Cristo no pão. A herança cultural das origens mitológicas e a ideia de transfiguração em Orfeu ou Prometeu formam as imagens mais constantes e fortes do projeto poético de Murilo Mendes. Episódios bíblicos ou imagens como a de Jerusalém são sempre descolados de seu sentido bíblico original, sem tom moralizante. A experiência poética não é de transubstanciação, mas de transculturação. O processo de comunicação é efetivado nessas relações entre linguagens que configuram uma mudança de paradigma. As imagens de ruínas da guerra criam os contrastes do que uma imagem foi no passado, sua destruição no presente e suas possíveis ressignificações. Entre as construções e as desconstruções patentes às metamorfoses, a essência do olhar se perde quando se percebe que não há uma essência da imagem. É impossível capturar o todo. Ao perceberem a óbvia falácia da eterna essência no mundo tátil, a metamorfose torna-se contraconceito da ideia sublime de eternidade. Nesse aspecto, faz-se patente a leitura do “A Morte, o espaço e a Eternidade”, de Sena, em que o peso da angústia melancólica se transforma em leveza:

De morte natural nunca ninguém morreu.
 Não foi para morrer que dos tempos
 Chega até nós esse murmúrio cavo,
 Inconsolado, uivante, estertorado,
 Desde que anfíbios viemos a uma praia
 e quadrúmanos nos erguemos
 (SENA, 2010, p. 145).

Um primeiro aspecto a ser observado é a forma como a morte é representada, como ela se afigura como um ser espectral, um corpo híbrido, um ser andrógino para buscar um corpo formado segundo os padrões da antemetamorfose, do não hibridismo. Novamente, percebe-se a ligação da ideia da morte com o eterno.

A morte é natural. Mas
 nós somos o que nega a natureza. Somos
 o esse negar da espécie, esse negar do que
 nos liga ainda ao Sol, à terra, às águas.
 Para emergir nascemos. Contra tudo e além
 de quanto seja o ser-se sempre o mesmo
 que nasce e morre, nasce e morre, acaba
 (SENA, 2010, p. 146).

O corpo da morte espectral parece híbrido. O emergir da humanidade, que nega as espécies e a paisagem – sol, mares, e ventos – remete ao princípio de formação do universo pelo viés ovidiano. No jogo desse convívio transformado, entre deuses e humanos, de maneira erótica, violenta ou rebelde, perfaz-se uma conspiração de resistência da realização controladora da arte em apenas uma forma de ser e estar:

E Deus não quer que nós, nenhum de nós,
 nenhum aceite nada. Ele espera,
 como um juiz na meta da corrida,
 torcendo as mãos de desespero e angústia,
 porque não pode fazer nada e vê (...)

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 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-se 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-á na frente,
 para que um Espaço caiba a Eternidade
 (SENA, 2010, p. 149).

Enquanto Deus torce as mãos em um desespero e angústia inúteis, em contraponto, a Vida, sem nenhuma mistificação, impulsiona todos os espaços possíveis em direção à Eternidade. A união com Deus é o conhecimento intelectual de nós mesmos como parte da natureza: “Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos (...)/ “reproduzindo mil versões os pensamentos divinos!”. Para Murilo, corpo e espírito se transformam como fragmentos de Deus, como se fossem um pouco das águas dos mares ou algumas estrelas de uma constelação. O número de alegorias para expressar o corpo do poeta configura-se como um elenco poético infinito. Da mesma forma, a Vida, no poema de Jorge de Sena, representa a natureza como parte dos corpos. Para que um espaço caiba na eternidade, os corpos serão “fechados sobre a terra, ela nos sendo/ nós sendo ela nós todos, a ressurreição/ é morte desse Deus que nos espera/ para espírito seu e carne do Universo”.

De forma análoga, Sena e Murilo recriam a essência da vida para a eternidade na multiplicação de formas: o primeiro, de forma erótica e pagã; o segundo, de forma sensual e bem-humorada. Sem a matéria não há poesia, portanto é impossível uma cosmovisão de totalidade, um espaço que caiba na eternidade. Para Deleuze (1987), na releitura de *Proust e os signos*, a escrita das memórias recupera o passado, mas rejeita uma escrita tradicional, alçando-a para o futuro. O conceito da *Recherche* – a busca – amplia um conjunto de signos e imagens relacionadas à arte, à amizade, à filosofia e à corporeidade. A leitura de Deleuze tende ao constante e dissonante movimento dos seres e das coisas no fluxo temporal, nas incorporações da tradição e do novo. Embora a experiência seja aprendizagem e revelação, apresentando imagens diversas associadas às cidades, aos intelectuais, às situações e às emoções, “a *Recherche* é ritmada não apenas pelos depósitos ou sedimentos de memória, mas pelas séries de decepções contínuas e pelos meios postos em prática para superá-las em cada série” (DELEUZE, 1987, p. 26).

Na busca de uma aprendizagem da escrita e da arte, Murilo e Sena formam arquivos do passado projetando-os para o futuro e construindo uma obra viva. Como apontam diversos críticos dos poetas, é uma busca positiva e, ao mesmo tempo, agônica, pelo que simbolizaria a *Recherche* que, no *corpus* proposto, representaria uma superação da falta e da morte nas relações intelectuais e afetivas. O enfrentamento das “séries de decepções” é um estratagema de arte como resistência: “O FIM só é trágico para quem não o mereceu” (MENDES, 1994, p. 55). Assim como a alegoria da morte, a metamorfose é um “ainda – não”, o “porvir” de um espectro, a eterna ressignificação da origem humana. Ovídio, Kafka ou Borges são espectros que rondam os poetas e leitores de novas transformações. A

metamorfose passa pelo corpo do poeta e pelas formas do mundo no movimento do “universo-manequim”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor uma leitura das metamorfoses na obra de Murilo Mendes e de Jorge de Sena, percebe-se, inicialmente, pela análise da correspondência entre ambos, fecundas correlações. Um primeiro aspecto observado é o de como esses poetas leram um ao outro, encontrando pontos em comum nas inquietações políticas, religiosas e culturais. Essa leitura recíproca evidencia um diálogo entre duas gerações diferentes na poesia luso-brasileira, que gera questionamentos sobre o caráter de formação de imagens do Brasil e de Portugal.

Em ambos os poetas, o caráter nacional é uma fatalidade, não algo que se deva perseguir como tema poético. Em virtude disso, este estudo buscou delinear as relações luso-brasileiras, distanciando-se de um nacionalismo tradicional estrito e de uma mera interlocução entre um poeta brasileiro e um poeta português, de forma a não exprimir uma identidade portuguesa ou brasileira, mas exprimir as críticas feitas pelos poetas ao regime político de ambos os países. Isso faz de Sena e Murilo, por um viés não convencional, dois grandes poetas que transitam entre o nacional e o universal.

Assim, como na esfera política, o nacionalismo de ambos não pode ser visto de forma convencional, a prática poética de um e outro também não se coaduna num mesmo ideal vanguardista. Murilo parece sempre buscar a reatualização do passado, desde as memórias pessoais até os fatos da história, enquanto Sena, ao visitar um museu e mencionar seus objetos como matéria poética, busca uma série de reflexões que não estão necessariamente ligadas à estratégia das vanguardas de reatualizar o passado. Sena, também, está mais ligado à tradição clássica, exercitando as formas tradicionais do soneto e das odes. Murilo Mendes abandona essa tradição, retomando-a apenas em *Contemplação de Ouro Preto* e *Os Sonetos Brancos*.

Ovídio, Jorge de Sena e Murilo Mendes são três poetas irreduzíveis a semelhanças quando se analisam suas intercessões. A análise específica desses poetas recusa qualquer comparação reducionista e improdutiva, servindo mais para confundir do que para mostrar como as diferenças de ambos se complementam na interpretação das obras. Desse modo, este estudo buscou evidenciar que não existe um grande poeta redutível a outro grande poeta.

Murilo Mendes, ao explorar a perspectiva do caos, valendo-se de um plano abstrato e escatológico explorado pela crítica secundária, diferencia-se de Jorge de Sena, que explora a perspectiva concreta e científica do eterno retorno. Sem estar à espera de um apocalipse ou de um retorno ao caos, Sena tem um interesse quase erótico pelo fluir de um amor desafiador

da própria cultura, do próprio tempo e dos costumes. O esclarecimento dessa diferença passa por uma espécie de telos escatológico, existencial e religioso.

Ainda, nas relações com Ovídio, há um aspecto religioso, sobretudo cosmológico. Não à toa, no primeiro livro, *Metamorfoses*, o poeta latino narra a origem do mundo, nas quatro idades e na fantasia dos mitos metamórficos inseridos numa perspectiva cosmológica. Essa não é uma proposição das metamorfoses de Jorge de Sena nem de Murilo Mendes de maneira organizada e sistemática. O poema muriliano sobre o caos, de *As Metamorfoses*, diferencia-se do caos ovidiano, já que Murilo está sempre diante da perspectiva de um tempo final, contrariamente à percepção do tempo da antiguidade clássica, que está mais ligada ao retorno. O tempo não é uma fatalidade tal como se deduz em algumas premissas historicamente construídas, de maneira que, na Antiguidade, a temporalidade é circular, tudo está presentificado.

Outro aspecto observado refere-se ao conceito de metamorfoses com o uma categoria produtiva, para se entender, a partir de um construto clássico, o trabalho moderno dos dois poetas pela perspectiva vanguardista do universo-manequim. O diálogo luso-brasileiro não aparece para encontrar e unir os dois poetas, mas para mostrar como se dá, na cultura de língua portuguesa, a discussão de determinadas definições da escritura metamórfica: a metempsicose, a licantropia, a divisão, a duplicação, a eclosão, o hibridismo, a caricatura, a tradução, a associação e a alegoria.

Dessa forma, o estudo da marca corpórea e performática do eu-poético e do objeto da poesia, nas relações luso-brasileiras, apresenta imagens pontuais das transformações do corpo, da supressão espaço-temporal, dos tempos de exceção, da intertextualidade artística e crítica e da concretude da matéria poética. A violência com que a alegoria priva as coisas de sua irradiação, arrancando-as de seu contexto, obrigando-as a significar e fazendo com que o artista as proteja do risco da morte está muito presente na ideia das metamorfoses, como expressa Jorge de Sena no poema “Espaço, Morte e Eternidade”, já que “não é para morrermos que nascemos”.

Buscou-se, assim, contrastar, de um lado, a violência, e, de outro, a leveza, numa noção de extrema mobilidade, cujo único aspecto perene demonstrado é a vontade de permanecer no tempo através da arte. Em Murilo Mendes, a transmutação das formas é intrínseca à lógica de composição do poema, sem distinguir conteúdo e forma, de modo que, na superação dos limites do tempo e do espaço, a reconstituição do homem e do mundo apresenta-se em permanente devir. Em uma nova proposta de duração, fatalmente, o movimento das

metamorfozes das nações, monumentos, seres e objetos diversos é potencializado no sentido da criação e do apocalipse, ambos alegorizados pela dialética da ordem e da desordem. Em direção menos abstrata, primando pela concretude da forma, a metamorfose seniana prima por uma reinvenção de relações metafóricas. Se Murilo Mendes nunca abandona o tom esperançoso e vanguardista, Sena nunca abandona o questionamento diante da chaga e da destruição. Em seus paradoxos, em ambos os poetas, os poemas de metamorfozes tendem para configuração de um desfecho narrativo de fábula mitológica de períodos distintos da história em contraposição ou associação com a realidade vigente no momento da escrita, quando texto e poeta transformam-se em consonância com o tema da poesia.

REFERÊNCIAS

De Jorge de Sena

SENA, Jorge de. *América, América*. Lisboa : Guimarães Editores, 2011.

_____. *Antologia Poética*. Lisboa: Guimarães Editores, 2010.

_____. *Antigas e Novas Andanças do Demônio*. 4ªed. Lisboa : Edições 70, 1983.

_____. *Carta a Judite Cortesão*. Madison, 17 nov. 1969.

_____. *Carta a Maria da Saudade*. Santa Barbara, 5 out. 1975.

_____. *Carta a Maria da Saudade e Murilo Mendes*. Madison, 17 nov. 1969.

_____. *Carta a Maria da Saudade e Murilo Mendes*. Santa Barbara, 4 out. 1971.

_____. *Carta a Murilo Mendes*. Araraquara, 10 mai. 1963.

_____. *Carta a Murilo Mendes*. Araraquara, 8 jun. 1964.

_____. *Carta a Murilo Mendes*. Araraquara, 10 jun. 1964.

_____. *Carta a Murilo Mendes*. Santa Barbara, 5 jun. 1971.

_____. *Carta a Murilo Mendes*. Santa Barbara, 29 mai. 1972.

_____. *Carta a Murilo Mendes*. Santa Barbara, 23 jun. 1972.

_____. *Carta a Murilo Mendes*. Santa Barbara, 4 jul. 1973.

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

_____. Entrevista. [16 de julho de 1972]. Lourenço Marques : *Notícias*. Entrevista concedida a Filipe Vieira.

_____. Entrevista [9 de agosto de 1972]. Lisboa : *Diário Popular*.

_____. Entrevista [20 de agosto de 1972]. Beira : *Notícias da Beira*.

_____. Entrevista. [25 de agosto, 1972]. Lisboa : *Vida Mundial*. Entrevista concedida a J.F. Jorge.

_____. *Entrevistas – 1958- 1978*. Lisboa: Guimarães Editores, 2013.

_____. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

- _____. *Estudos sobre o Vocabulário de 'Os Lusíadas'* : com notas sobre o humanismo e o esoterismo de Camões. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Inglaterra revisitada*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *Maquiavel e outros estudos*. Porto: Livraria Paisagem, 1974.
- _____. *Monte Cativo e outros projectos de Ficção*. Lisboa : Edições ASA, 1994.
- _____. *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) e Outros Ensaios*. Lisboa: Edições ASA, 1994.
- _____. *O Físico Prodigioso*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- _____. *Os Grão-Capitães : uma sequência de contos*. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. *O Reino da Estupidez- I*. Lisboa : Moraes, 1961
- _____. *Pedra Filosofal*. Lisboa. Editora Confluência, 1950.
- _____. *Poesia 1*. Lisboa: Guimarães Editores, 2013.
- _____. *Poesia 2*. Lisboa: Guimarães Editores, 2015.
- _____. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. Préfácio. In : *Líricas Portuguesas-3ª série*. Lisboa : Portugália Editora, 1958.
- _____. Prefácio a Breton. In : *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa : Editora Moraes, 1985.
- _____. Respostas ao Inquérito Situação da Arte. In : DIONISIO, Eduarda ; FARIA, Almeida ; MATOS, de Luís Salgado. Org. *Situação da Arte* : inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- _____. *Rever Portugal* : Textos Políticos e Afins. Lisboa: Guimarães Editores, 2011.
- _____. *Sinais de Fogo*. Lisboa: Guimarães Editores, 2011.
- _____. *Sobre Cinema* . Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.
- _____. *Uma canção de Camões*. Lisboa : Portugália Editora, 1966.

Sobre Jorge de Sena

ALVES, Ida Ferreira. *Sobre esta praia, sobre esta página* – Um estudo da paisagem com Jorge de Sena. *Metamorfozes* 9. Rio de Janeiro, v9, n.1, p. 65 – 75. Nov. 2003.

ALVES, Ida Ferreira ; COSTA, Christiano dos Santos. Jorge de Sena -escritor português, cidadão brasileiro (Estudo das relações Brasil-Portugal). Ler Jorge de Sena. Disponível em : <http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/estudos/2-jorge-de-sena-escritor-portugues-cidadao-brasileiro-estudo-das-relacoes-brasil-portugal/>. Acesso em : 10 fev. 2018.

CATTANEO, Carlo Vittorio. *Una poesia di Jorge de Sena: Studio di strutture*, tese de licenciatura, Università degli Studi di Roma, 1970, 163 pp. Reprodução refundida em *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, n. 38/39, 1975-1976, pp. 29-78.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Uma Arte de Amar no avesso da doxa. In : SANTOS, Gilda. Org. *Jorge de Sena : Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006. p. 117-120

CUNHA, João Borges da. ; LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Corpo Architectura Poema* – Leituras inter-artes na poesia de Jorge de Sena. Lisboa : Assírio & Alvim, 2011.

GOTTARDI, Ana Maria. *Jorge de Sena : uma leitura da tradição*. São Paulo : Arte e Ciência Editora, 2002.

FIGUEREDO, Monica. Com humana crueldade se tece um conto – A propósito de “ Homenagem ao Papagaio Verde”. In : SANTOS, Gilda. Org. *Jorge de Sena : Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006. p. 88 – 97.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A poesia de Jorge de Sena - Testemunho, metamorfose e peregrinação*. Lisboa : Guerra e Paz Editores, 2010.

_____. *Matéria Cúmplice*. Cinco Aberturas e um Prelúdio para Jorge de Sena. Lisboa : Guimarães Editores, 2012.

LOURENÇO, Jorge Fazenda; MEIRIM, Joana & SENA, Mécia. *Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo: Correspondência*. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Guimarães Editores, 2013.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos – Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa : A regra do jogo edições, 1981.

QUEIROZ, Flávia Tebaldi Henriques de. *Conversas com o poeta : Sena entrevistado no Brasil*. In : SANTOS, Gilda. Org. *Jorge de Sena : Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006. P. 26 - 31

SALLES, Luciana. *Poesia e o Diabo a Quatro : Jorge de Sena e a escrita do diálogo*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa e Africanas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. p. 188. 2009

SANTOS, Gilda. “ *Como um processo testemunhal ’’... relances sobre a fase brasileira de Jorge de Sena. Metamorfoses 9*. Rio de Janeiro, v10,n.2, p. 41 – 50. Nov. 2010.

_____. *Jorge de Sena : Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Intro. Org. Rio de Janeiro, 7 Letras 2006.

_____. *Verbetes para um modo de ler As Metamorfoses de Jorge de Sena*. In : BRITO, Ana Maria ; et alli. *Sentido que a vida faz* (Homenagem a Óscar Lopes), Porto, Campo das Letras, 1997

SEIXO, Maria Alzira. *O corpo e os signos. Comunicação*. Lisboa, 1989, p. 15-22

De Murilo Mendes

MENDES, Murilo. *Carta a Candido Portinari*. Juiz de Fora, 23 out. 1939.

_____. *Carta a Candido Portinari*. Juiz de Fora, 25 out. 1943.

_____. *Carta a Candido Portinari*. Juiz de Fora, 14 out. 1948.

_____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 15 de jul. 1961.

_____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 11 de jun. 1962.

- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 3 de mai. 1963.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 10 de fev. 1964.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 23 de mar. 1964.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 1 de jun. 1964.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 15 de mai. 1966.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 27 de fev. 1969.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma, 17 de jun. 1971.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Sem local, 18 de jul. 1971.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Roma. 15 de out. 1971.
- _____. *Carta a Jorge de Sena*. Lisboa. 20 de set. 1974.
- _____. *Carta a Mécia de Sena*. Roma. 4 de jul. 1971.
- _____. *Formação de Discoteca*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. Ismael Nery. *Revista Festa*, Rio de Janeiro, ano 1, n3, segunda fase, 1935.
- _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. Portinari Instantâneo. *Revista Acadêmica*. Nº 48, fev. 1940.
- _____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. Texto Solidário. *O Portugal Democrático*, 2 ago. 1962.p.4

Sobre Murilo Mendes

AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes: o poeta brasileiro em Roma. Juiz de Fora/Araraquara: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes/Unesp, 2013.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes. Petrópolis: Vozes, 1978.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. Murilo & Ismael: reflexos. Juiz de Fora: MAMM, 2009.

FERREIRA, Lucas Mendes. Igrejas Suspensas no Ar : Murilo Mendes e Guignard em Ouro Preto. In : LULA, Darlan de Oliveira Gusmão; NEVES, José Alberto Pinho Neves. Murilo Mendes : *Retratos-relâmpago*. MAMM, Juiz de Fora, 2012.

_____. Igrejas Suspensas no Ar : Murilo Mendes e Guignard em Ouro Preto. In : LULA, Darlan de Oliveira Gusmão; NEVES, José Alberto Pinho Neves. Murilo Mendes : *Retratos-relâmpago*. MAMM, Juiz de Fora, 2012.

GUIMARÃES, Júlio Castanon. (Org.) Murilo Mendes 1901-2001. Juiz de Fora: UFJF, 2001.

LIMA, Luiz Costa. Ler e Ver – O agônico na abertura de Contemplação Revista Ipotesi. Juiz de Fora, v6, n.1, p. 21-30, jan/jun.2002.

LUCAS, Fábio. Murilo Mendes Poeta e Prosador. São Paulo: Edusp, 2001.

MIRANDA, Wander de Melo. A poesia do Resvasiado. Cadernos da Escola do Legislativo. Belo Horizonte, 2 (4): 95-113, jul/dez, 1999.

_____. Entrevista sobre Murilo Mendes e Alexandre Eulálio. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por scherpereira@acessa.com em s.d.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *A Jangada e o Elefante, e outros ensaios – exercícios de crítica literária e de literatura comparada*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2009.

PICCHIO, Luciana Stegnano Picchio. MENDES, Murilo. Prosas de Murilo Mendes. In: Transístor: Antologia de Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 11-22.

_____. Itinerário Poético de Murilo de Mendes. Juiz de Fora: CEMM, 1994. Palestra Proferida no Lançamento da “Poesia Completae Prosa”, Murilo Mendes, em Juiz de Fora, em 26 de março de 1994.

Geral

ALVES, Ida Ferreira.. Apontamentos da minha banca de qualificação. Juiz de Fora: UFJF, 2017. Notas.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rios de Janeiro: Zahar, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Crítica da Violência. Crítica do Poder. Trad. Willi Bolle. In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Org Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 160-175

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1996.

_____. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1996. p. 197 – 201.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco,1999.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes, 1985.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia : histórias de Deuses e heróis*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BYNUM, Caroline. *Metamorphosis and Identity*. Massachusetts: Zone Books, 2005.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1993.

- _____. *Seis Propostas para o novo milênio*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Trad. Edmundo F. Dias e Ruth J. Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio: 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- ECO, Umberto. *A vertigem das Listas*. Trad. Eliana Aguiar . Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2010.
- FER, Briony e alli. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GREEN, Peter. *Ovid, The poems of exile: Tristia and the Black Sea letters*. California: University of California Press, 2005
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- KORTE, Gustavo. *A viagem em busca da linguagem perdida: percorrendo o roteiro mágico de Pitágoras*. São Paulo: Fundação Peiropolis, 1999.
- LÉGER, Fernand. *Funções da Pintura*. Trad. Eduardo Subirats. São Paulo: Nobel, 1989.
- LEMINSK, Paulo. *Metaformoses*. São Paulo: Global, 1996.
- OVIDIO. *As Metamorfoses*. Lisboa : Cotovia, 2007.
- SANTIAGO, Silvano. *A Ameaça do Lobisomem. Anais Abralic*. São Paulo: Abralic, 1998.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Rúbia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1981.

WARNER, Marina. *Fantastic Metamorphoses and other worlds: Ways of telling the self*. England: Oxford, 2007.

WOOD, Paul et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Trad. Tomás Rosa Buena

Filmes :

A FORMA DA ÁGUA – filme de Guillermo Del Toro. Produtora Fox Filmes, 2017.

CLASSICAL MITHOLOGY LECTURE – Nesta série de vídeos a professora de Estudos Clássicos da University of Maryland, College Park, Elizabeth Vandiver, introduz os tópicos da mitologia clássica, na definição dos termos “clássico”, “mitologia” e “mito”, e apresenta a história de alguns mitos e suas implicações culturais na sociedade atual.

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=2OezwI52J1E&list=PLRBaU11GqS3Z8w5_N0ym7BYTtGaf39cK1

Acesso em 21 mai. 2018.

LITERATURA FUNDAMENTAL 35 – Metamorfoses, de Ovídio, com Alexandre Hasegawa – entrevista do professor com o professor de Literatura Latina da USP Alexandre Hasegawa, produzido e exibido pelo canal da UNIVESP TV, através dos canais digitais da multiprogramação da TV Cultura. Em São Paulo, o canal é o 2.2. Santos - Guarujá, canal 3.2, Ribeirão Preto, 4.2. Campinas 10.2, São José dos Campos, 27.2. De segunda a sexta às 09h e 20h, o programa Estúdio Univesp traz entrevistas, debates, matérias especiais, notícias e o resumo da programação na tela da UNIVESP TV.

NOTÍCIAS DA ANTIGUIDADE IDEOLÓGICA – MARX, EISENSTEN, ‘DAS KAPITAL’

– documentário de Alexander Kluge. Produção Independente, 2008.

O SÉTIMO SELO – filme de Ingmar Bergman. Produtora Det Sjunde Inseglet, 1959.

SÉRIE GRANDES LIVROS – EPISÓDIO 11 – Sinais de Fogo (Jorge de Sena) – série de 12 documentários produzidos e exibidos pela RTP2, de Portugal, com 50 minutos cada.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YV0TZGyvD4w&t=10s>. Acesso em : 25 mar 2018.

TERRA ESTRANGEIRA – longa-metragem luso-brasileiro. De Walter Salles e Daniela Tomas. Rio Filme, 1995.

Músicas :

VIANNA, Herbert. “Navegar impreciso”. Intérprete: Hebert Vianna, Linto Kwesi e Tom Zé e. In: *Paralamas do Sucesso. Severino*. Rio de Janeiro: WEA, 1994. 1 disco. Faixa 4

Sites:

<http://caffegreco.shop/index.php> . Acesso em 15 mar. 2018

<http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/> Acesso em 18 abr. 2018

<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/> Acesso em 18 abr. 2018

<https://www.tivolihotels.com/pt/tivoli-avenida-liberdade-lisboa>. Acesso em 1 fev. 2018

<https://www.teatrotivolibva.pt/> . Acesso em 1 fev. 2018

<http://www.ouopreto.com.br/pgnormal/detalhe.php?idpgnormal=32>. Acesso em 3 jan. 2018.

ANEXOS

A -POEMA ESCRITO POR MURILO MENDES PARA O JORNAL "PORTUGAL DEMOCRÁTICO", AGOSTO DE 1962

Salazar e os Estados Unidos
JORGE DE SENA

Neste momento — o momento em que surge este artigo — o Secretário de Estado norte-americano, Dean Rusk, que, em português, que diz-se o Duque Pão Duro, está em Lisboa, entrevistando Salazar e porque se apresenta noticiosa da publicidade libertada neste ponto, não sei se mesmo algum grande como ele. Uma vez que esta entrevista foi precedida de um subsídio de empolgação de honras norte-americanas a Salazar, não vejo porquê, mesmo, se não seja para que o Secretário de Estado coma com o Estado português alguns beliches de habitação, mesmo pelo considerável número, e ocupados à variedade dos tubos salazarianos e das depesas com a guerra colonial que é, após o principal contributo de Salazar para a defesa da civilização cristã e ocidental.

O principal contributo, mas não o único, e por isso mesmo o Secretário de Estado se encontra em Lisboa. É claro que a negociação trata-se de acordo de entendimento das duas partes, mas não há, por si, para a vitória de Salazar e, para todos os efeitos, um governo-tentado, a nível de interesses internacionais, negociações não são exclusivas e declaração de uma guerra ao campo, como deve ser o do Secretário de Estado. Na verdade, através dos contatos comerciais, noticiário e diáspora, o Estado tem a vantagem de não ser apenas. Destina-se, precisamente, a tornar público que Salazar é um governo "soberano", com o qual é possível negociar segundo as normas diplomáticas entre Estados soberanos a ponto de se reconhecer a legitimidade de o Estado se defender e lutar.

O empolgação noticiosa à vista tem, em si, duplo objectivo: mostrar à opinião mundial que Salazar, como qualquer governo respeitável, pratica não só de diáspora para si, mas também para de ser compreendida na sua benevolência, a vê-la de uma negociação momentânea e decisiva. E há a intenção propagandística desta dupla utilização, resultará, finalmente, no plano diplomático que não só dos Acordos mas também do regime português e Departamento de Estado são abertos.

As lutas aporéticas, por outro lado, têm, para o Departamento de Estado um valor político que não é de ser convenientemente interpretado para os valores políticos internacionais que espelha Salazar, mas sempre, mesmo mais que uma posição diplomática de recio, sério e sério do Atlântico Norte, uma hi-

Texto solidário

Ass escrivores portugueses, em particular dos meus jovens amigos.

Se viver livremente é pecado, então pecai, atizando a condenação.

Poesia dessa verbe epiro e humana; resistir é próprio do homem. Resistir é embreitar e mudar as estruturas da sua própria natureza.

Jardim da Europa em grande transformação. Aberta a faces lindas, robustas e a paz.

Cesário Verde: "Fico um trabalho tenso, violento, cantando, propagando, batalhando."

António Nobre: "Tantos da mesma cor os corações e as balas"

Jaime Cortesão: "E eu prefiro ao aprisco a vida heróica."

Ser antifaçisco, amar e difundir a paz, condenar todas as formas de ódio e discriminação por motivos de classe, de raça ou de religião — tudo isto não constitui virtude, antes dever precioso do escritor actual.

Sole despojos dos vossos textos que transformam em outros. Poderão reconhecer-se?

Apesar dos contrastes e restrições, apesar de tudo, capital o furo do futuro.

Breve explodiram. Todavia não vos deixeis dominar pelo pânico da vitória. Organizai a alegria. Controlai o caos.

O olho armado da luz ajuda a visão do próximo.

Desolaram a cabeça, os pés e a estrela.

Certamente já teris dito NAO à bomba atómica que — terrível pensamento — quer substituir-se ao homem.

Aplicai à versão oficial da história feita por certos regimes uma sentença de Henri Michaux: "Même si c'est vrai, c'est faux."

Supera o tempo das anedotas que fazem engordar o tirano.

Levarei transportes na minha retina.

A faixa azul e verde do Tejo em Lisboa. A altíssima entrada do Porto e os seus rabelos-pássaros. Os campos do Mondego com o talhe das raparigas em devendo ser suas fónas, ainda são suas servas. O sol do Branca. A serra do Marão — essa Delfos ibérica.

Conservai esses textos de natureza e arte com a ternura clássica.

Anão vão os pés da infância? A escola repousa sobre um mecanismo de retardamento, respira um ar adverso à história.

Mas a aurora muda os seus motores.

Os arados reflexivos: dançarão as tipografias. A palavra, o pão e o vinho servirão a todos. O céu será catequizado pela terra. Quanto aos restos do inferno, serão a partilha deles.

MURILO MENDES
ROMA, 1962

PORTUGAL DEMOCRÁTICO



Prof. Ruy Luís Gomes em S. Paulo

No passado dia 27 de Julho chegou a S. Paulo, vindo do Recife, o Prof. Ruy Luís Gomes, antigo candidato à presidência da República e um dos mais ilustres dirigentes da Oposição e do povo português.

O objectivo imediato da vinda de Ruy Gomes foi a realização de um certo número de visitas a entidades portuguesas e brasileiras desta capital, no sentido de solicitar-lhes todo o apoio moral e material à próxima Conferência da Europa Ocidental para a Anistia dos Prãos e Exilados Políticos Portugueses, a iniciar-se em Paris no dia 3 de Novembro.

Depois de uma reunião com a Comissão Executiva da U.D.P., assistida por numerosos filiados desta organização e realizada em 28, o Prof. Ruy Gomes, acompanhado por alguns correligionários, conferências nos dias seguintes com diversas personalidades, a quem expôs, em todo o seu transcendente significado, a magna importância da Conferência de Paris e a necessidade de apoio para a sua realização.

Cumprida plenamente a sua missão, não que deparou sempre com o melhor e mais compreensivo acolhimento, o Prof. Ruy Gomes partiu no dia 1.º de Agosto para o Rio de Janeiro, tendo recebido no aeroporto uma vibrante despedida por parte dos democratas de São Paulo.

No Rio efetua ainda mais algu-