

# DE ANDRÓGINOS E LEPROSOS: AS METAMORFOSES DA MITOLOGIA E DA HISTÓRIA NA POESIA DE JORGE DE SENA

Luciana Salles\*

RESUMO: Leitura intersemiológica da poesia de Jorge de Sena, focando seu exercício de transfiguração poética da mitologia, da história e da arte.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; Metamorfoses; transfiguração poética.

ABSTRACT: *Intersemiological reading of Jorge de Sena's poetry, emphasizing on his exercise of poetical transfiguration of mythology, history and art.*

KEYWORDS: *poetry; Metamorphosis; poetical transfiguration.*

*São precisamente as «metamorfoses» o que nos permite olhar a cabeça de Medusa.*

Jorge de Sena

Pensando a poesia de Jorge de Sena, com base num de seus mais conhecidos poemas, «Em Creta, com o Minotauro» (1989b: 74), Helder Macedo afirma que «no arquétipo de eternidade representado na Creta do Minotauro não há lugar para um Deus que tudo unificasse, há deuses, metáforas plurais (e aliás também camonianas) da finita humanidade» (2007: 191). Esse espírito de pluralidade e de uma eternidade baseada em aspectos da finitude humana será um dos pressupostos da mitologia seniana. Como um humanista, o desejo cosmogônico de Sena se traduz na expulsão de Deus do centro do universo, numa vingança de quem, expulso de um paraíso artificial, cheio de censuras e proibições, buscou criar para si um mundo novo, uma vida reclusa em uma poesia sem o poder totalizante do símbolo, mas como reflexo da tensão imperfeita composta não por unidades mas por fragmentos ambíguos.

Cada habitante desse mundo de transfiguração poética, como reflexo de seu criador plural, é mais um *daimon* de duas faces, ou ao menos duas naturezas mais ou menos evidentes (o Minotauro na poesia, o peixe-pato na ficção...). Munido de um espírito renascentista, é natural que o desejo de conhecimento do todo observado em Jorge de Sena seja expresso por uma obsessão pelo mito da andro-

\* Mestre em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde é doutoranda em Literatura Portuguesa, a preparar tese sobre a poesia de Jorge de Sena, com o apoio do Programa Bolsista Nota 10 da FAPERJ.

ginia, afinal, «o carácter andrógino dos deuses duplos simbolizava a fecundidade indivisa da Terra, e a força geradora da Natureza inteira. [...] e ainda o símbolo unitário que une os opostos» (1978b: 251). A presença do andrógino pode ser verificada, no plano mais óbvio, em poemas como «Metamorfose», de *Fidelidade* (1958), poema aliás verdadeiramente duplo, a ponto de possuir outro nome – «Ante-metamorfose» (o poema foi renomeado na publicação de *Metamorfozes*, em 1963) – o que faz com que já seja, *a priori*, uma negação de si mesmo, ao se converter de processo em preâmbulo.

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 luares nas águas ou nas nuvens,  
 tisonado haviam essa pele tão lisa  
 em que a penugem tinha areia esparsa?  
 [...]  
 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?  
 [...]  
 Há quanto tempo ali dormia? Há quanto?  
 Ou não dormia? Ou não estaria ali?  
 [...]  
 – ou não estaria ali?... E um deus ou deusa?  
 Imagem, só lembrança, aspiração?  
 De perto ou longe não se distinguia.  
 (1988b)

Não de divinas certezas, mas de dúvida ante a ambigüidade é feita a poesia de Sena. Num poema que ao mesmo tempo é metamorfose e ainda não, temos a imagem de um deus andrógino sobre o qual apenas interrogações são feitas e quase nenhuma afirmação é possível. Avistado num espaço que sugere uma praia, espaço em dúvida entre água e terra, a imagem vaga e provocadora que não se deixa conhecer de longe ou de perto, talvez se deixe conhecer por dentro. Por seu carácter impreciso e dúbio, enquadra-se perfeitamente no projeto da criação seniana, num mundo em que a dualidade não é apenas aceita, mas apreciada, porque afinal, em se tratando de um universo sonhado sob o signo da pluralidade e baseado no humano, todas as suas criaturas serão no mínimo duplas, visto que alimentadas originalmente pelos frutos de uma árvore proibida porque dupla, representando,

sem maniqueísmos, a um só tempo o Bem e o Mal em cada uma de suas faces, em cada uma de suas maçãs. No mundo idealizado pelo Diabo, não seria preciso optar por um ou outro («deus ou deusa?»), homem ou touro, peixe ou pato.

O repertório de andróginos na literatura seniana, uma vez considerados em *lato sensu*, é bastante rico. Como seres contrários à expectativa de unidade, esses personagens encenam em seus próprios corpos mistos a divisão de seus espíritos, o seu desejo de experimentação de outras possibilidades, sua busca pelo conhecimento pleno, bem como a ambigüidade irresoluta da poesia e o diálogo com o outro. Segundo Mircea Eliade,

são andróginas as divindades masculinas ou femininas por excelência, o que se explica se for levada em conta a concepção tradicional segundo a qual não se pode ser qualquer coisa com perfeição se não se for, simultaneamente, a coisa oposta ou, mais exatamente, muitas outras coisas ao mesmo tempo. (1999: 114)

Portanto, pode-se entender a androginia não apenas como a condição inerente a um ou outro personagem, mas ainda como objetivo almejado pela estrutura poética criada por Jorge de Sena, na medida em que a poesia pretende ser exercida com a perfeição condicionada a quem ousa ser «simultaneamente, a coisa oposta ou, mais exatamente, muitas outras coisas ao mesmo tempo».

Tal aspecto seria ainda reforçado pela questão biográfica do exílio e sua influência na obra de Sena. Sobre sua «condição de andarilho», diria o poeta que «com tudo o que de difícil e de complexo uma tal situação implica, pela confrontação com diversas culturas», as experiências no exílio «colocam agudamente dolorosos problemas de identidade, e nos levam a meditar diversamente sobre quem somos» (1989: 20).

Os «dolorosos problemas de identidade» decorrentes do deslocamento forçado fazem do exilado também uma espécie de criatura andrógina, ressaltando os aspectos negativos e de desconforto provocados por essa condição. Como já se via na primeira estrofe de «Em Creta com o Minotauro», a situação de um indivíduo «Nascido em Portugal / pai de brasileiros no Brasil» que ainda imagina que «talvez seja norte-americano quando lá estiver» é semelhante à do ser andrógino que não se sente como membro de nenhum gênero, experimentando assim a dor que acompanha o inclassificável. Sob esse aspecto, a poesia que brinca de se fantasiar com máscaras de outros sistemas semióticos, sem contudo perder sua própria integridade formal e, mais ainda, a consciência de sua própria forma, passa a ser o único estado seguro, independente de endereço ou gênero. A poesia será, assim, o caminho de busca e o reduto da identidade possível, se não descoberta, ao menos construída.

Seja na adaptação de mitos tradicionais ou na fundação de novas mitologias para um novo mundo, o que aparece como uma constante é a opção de Jorge de Sena por narrativas ou criaturas que de alguma forma remetam a questões de identidade. Essa obsessão, capaz de se impor sorrrateiramente até em escolhas voca-

bulares, fica flagrante, por exemplo, em seu depoimento sobre o «quase-título» de *Metamorfoses*, espaço por excelência das composições críticas dedicadas às artes plásticas:

acabei chamando *Metamorfoses* a poemas que, provisoriamente, chamara *Museu*. Esta palavra sugestionara-me, quando li, na tradução inglesa do *Dicionário das Antigüidades Clássicas*, de Oskar Seyffert, que museu foi originariamente 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 dito 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. (1988b: 157)

Ou seja, o livro que contempla em suas páginas transfigurações poéticas de obras de pintura, escultura, arquitetura, fotografia, receberia o título de *Museu*, não por conter tantas obras reunidas, como num museu, mas por guardar uma história de incerteza, de imprecisão, de dúvidas quanto à paternidade de um personagem mítico que, conseqüentemente, não sabe ao certo onde encontrar sua identidade.

Porém, as obsessões de cosmogonia e androginia dizem respeito ao poeta que se volta para a eternidade de uma vida reclusa em poesia, o que representa apenas um lado de Jano. Enquanto uma nova mitologia é criada para um mundo desejado, a outra face testemunha o espetáculo do mundo concreto e finito que se lhe revela.

Uma das partes em que se organizam os *Exorcismos* (1972)\*\*, a terceira, traz como epígrafe dois versos de Goethe, «*Willst du ins Unendliche schreiten, / Geh nur im Endliche nach allem Seiten*», traduzidos como «Queiras tu dirigir-te ao Infinito, / Caminha em todos os sentidos no Finito». *Seiten*, entretanto, não são apenas «sentidos», mas também «páginas». Qualquer que seja a tradução do termo, no entanto, a idéia expressa pelos versos se aplica inteiramente à lógica de testemunho adotada por Sena ao inscrever a História em sua poesia: a investigação do Finito em todos os sentidos, em todas as páginas, para que a construção de um infinito mítico ou real seja possível. Diz o poeta em seu prefácio a *Poesia I*:

toda a obra poética que agora se colige e/ou reedita [...] significa o «diário poético» de uma testemunha, como sempre me desejei, de 38 anos de vida portuguesa, desde que o fascismo se instalou com o estalar da Guerra Civil de Espanha até que desabou fragilmente ao sopro das brisas contraditórias e complexas dos Abris de 1974, que eu julgava já que não veria nunca. (1988: 13)

O conhecimento profundo da História é visto pelo autor como uma necessidade igualmente fundamental tanto para quem escreve, quanto para quem analisa

\*\* O livro foi publicado em *Poesia III*, 1989.

uma obra. De acordo com Sena, «em correctos termos de análise marxista da História (ou de avaliação estético-ideológica de um autor), a falta de «perspectiva histórica» não é apenas uma heresia absurda, mas um erro crasso.» (1978: 29)

A concepção histórica que se depreende portanto da «avaliação estético-ideológica» de sua obra revela um compromisso ético fundamentado na busca de uma compreensão dialética do real que em vários momentos se aproxima da leitura proposta por Walter Benjamin ao discurso da História. Como para o filósofo alemão, a união tensa entre o materialismo histórico e um messianismo que não espera por um salvador divino, mas exige que a humanidade seja seu próprio messias, produz na escrita seniana o desejo de explodir a continuidade do desfile dos vencedores, de escovar a História a contrapelo, de reavaliar o sentido do tempo e dar voz aos vencidos, aos objetos, em busca da rememoração e da redenção.

O diálogo com a História na poesia de Sena é um diálogo com a humanidade, no seu melhor e no seu pior, realizado por meio da apreciação de eventos e objetos: formas a serem penetradas de modo a permitir um conhecimento íntimo dos indivíduos que primeiro as vivenciaram, criaram ou tocaram. Nesse sentido, afirma: «a alegria que sinto, no Museu Britânico ou no Louvre, ante as coleções onde palpita uma vida milenária, não provém de esta ser milenária, estranha, distante, bárbara ou requintada, mas sim de eu sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objetos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas.» (1988b: 152).

Nessa busca pelas pessoas que vivem em cada forma, «desde as estátuas aos pequeninos objetos domésticos», podemos observar uma visão do mundo e da História em que o valor do testemunho das coisas, das ruínas, é o de conservarem dentro de si a vida e a humanidade que presenciaram, para que ao longo do tempo possam servir de convocação à memória, de alerta, sinalizando com seu discurso silencioso o caminho para a possível redenção.

Dentro desse espírito, há no testemunho da poesia seniana um esforço de transfiguração poética, tanto da opressão quanto da esperança, na tentativa de promover, pela poesia, o conhecimento da História e a tradução dos seus sentidos, na medida em que, segundo o poeta, «se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria» (1988b: 157).

Neste estudo do que o homem «com o olhar transfigura» (*ibidem*), de vários modos, mas afirmando que «nem todos precisam, para viver, igualmente de todas as artes ou de mais que uma» (idem: 209), Sena convoca através de sua escrita, ainda que não em proporções igualitárias, se não todas as artes, ao menos um grande número de manifestações possíveis. Música, pintura, escultura, arquitetura, fotografia, cinema, bem como a própria literatura, são constantemente provocadas e invadidas pela poesia seniana. O diálogo de Sena com as artes é uma reunião entre as testemunhas para o aprendizado mútuo de suas dores, como já sugeria um dos poemas de seu primeiro livro – «Lepra», de *Perseguição* (1942):

A poesia tão igual a uma lepra!  
 E os poetas na leprosaria  
 vão vivendo  
 uns com os outros,  
 inspeccionando as chagas  
 uns dos outros.  
 (1988: 48)

A poesia como uma doença grave, contagiosa e que condena ao isolamento social, ao confinamento na leprosaria, pode ser lida como qualquer forma de arte, como qualquer mecanismo que permita ao indivíduo converter-se em elemento que, deslocado para a margem do mundo, atue como testemunha com distanciamento crítico necessário e visão privilegiada. Como a loucura, inicialmente também aprisionada em leprosarias, a poesia, compreendida em seu significado original de criação, contamina suas «vítimas» com uma ambigüidade fundamental: o domínio de uma espécie de clarividência, de entendimento aumentado do real, e a incompetência comunicativa, o descrédito que acompanha o discurso de quem anuncia o invisível. Como a lepra, gera chagas em seu portador, feridas imensas, dor incurável que pode culminar no desmembramento físico ou no despedaçar de uma identidade que se deixa repartir pelo mundo em versos, em quadros, em objetos que tentem transmitir a outros a doença que os produziu.

Inspecionar as chagas dos outros é o exercício da escrita seniana. O que vale para outros artistas, mas também para objetos, testemunhas silenciosas de criador desconhecido. Com o olhar dividido entre arte e história, a transfiguração poética de objetos evita que sejam esquecidos, confere novos sentidos através da investigação de seu sentido original, e transforma em virtude as mutilações e o desgaste que tenha sofrido. Como afirma André Malraux,

exaltamos o que escolhemos, e desprezamos o resto. [...] Os nossos museus recebem com mais agrado os torsos que as pernas. A mutilação feliz que deu a glória à Vênus de Milo, poderia ter sido obra de um antiquário de talento; as mutilações também têm um estilo. E a escolha dos fragmentos conservados está longe de ser uma obra do acaso [...]. O acaso destrói e o tempo transforma, mas somos nós que escolhemos. (s.d. 56)

A mutilação de uma das patas, por exemplo, é um dos atrativos que transformam uma gazela de bronze em matéria poética, interpretada e imortalizada pela escolha de Sena, que apresenta «A Gazela da Ibéria» como poema inicial das *Metamorfoses*.

Suspensa nas três patas, porque se perdeu  
 uma das quatro, eis que repousa brônzea  
 no pedestal discreto do museu.  
 Ergue as orelhas, como à escuta, e os pés  
 são movimento que ainda hesita, enquanto  
 o vago olhar vazio se distrai

entre os ruídos soltos da floresta.  
Há muito as árvores caíram. Há  
perdidos tempos sem memória que  
morreram as aldeias nas montanhas  
e pedra a pedra se deliram nelas.  
Há muito tempo 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, abandonando  
os montes pelos vales, a floresta  
pelas escarpas onde o mar arfava  
nas enseadas mansas e nas praias,  
e as fontes límpidas por rios que,  
entre a verdura, sinuosa iam.  
Há muito, mas esta gazela resta,  
com seu focinho fino e o liso torso  
e o peito quase humano. Acaso foi  
a qualquer deus oferta? Ou ela mesma  
a deusa foi que oferenda recebia?  
Ou foi apenas a gazela, a ideia,  
a pura ideia de gazela ibérica?  
Suspensa nas três patas se repousa.  
(1988b)

Talvez correndo, talvez caminhando lentamente, a gazela vem em nossa direção há muito tempo, desde o século VII ou VIII antes de Cristo. Aparentemente originária da Ibéria, hoje mora em Londres, no Museu Britânico, cercada por muitas outras criações humanas eleitas por Sena como objeto de transfiguração poética. Sendo um monumento em potencial, sugere à imaginação do poeta toda uma época, um povo obrigado a fugir por montes e vales como uma gazela assustada, uma história de vítimas que, como tal, não deixariam outro depoimento ao discurso da História além da pequena escultura que, contudo, poderia ser um ídolo, uma divindade ao redor da qual outro povo, de outra casta, se reuniria para celebrar a vida, ou, longe disso, apenas um animal registrado nas sutilezas de sua movimentação natural, com suas orelhas erguidas, atentas aos sons da floresta, e patas hesitantes no momento que antecede o primeiro passo. No museu que guarda a célebre Pedra da Roseta, objeto responsável pela tradução do mundo antigo, não há filas de turistas ávidos por fotografar uma escultura de gazela. Daí a necessidade de convocá-la a, por meio da poesia, dar o seu testemunho, deixar-se também traduzir.

Em seus versos curtos, ágeis como um povo em fuga, como um passo de gazela; cheio de dúvidas e interrogações como o historiador que busca uma época imprecisa entre VII ou VIII a. C., como as orelhas atentas e o passo hesitante

de gazela; solene e simples como uma escultura brônzea que se ergue num pedestal porém discreto de um museu em que pedaços de esfinge egípcia e de colunas gregas são igualmente por ela contemplados com seu olhar vago e vazio de gazela na floresta, o poema faz da Gazela da Ibéria uma deusa, uma oferenda, uma metáfora, uma gazela, uma testemunha sob interrogatório, dialogando com alguém que deseja conhecê-la e traduzi-la.

Assim, como testemunhas sob interrogatório, serão tratados os objetos, mutilados ou não, que compõem a seleção das *Metamorfoses*. Como metamorfoses impossíveis e incompletas de artes plásticas em poesia, cada composição crítica construída através da consciência das semelhanças e diferenças que possibilitam seu diálogo terá, no entanto, como em qualquer interrogatório, um elemento intermediário que a separe de observadores externos, um vidro que separa o verdadeiro diálogo do leitor que o analisa – a representação fotográfica.

O diálogo presenciado por um leitor das *Metamorfoses* de Sena, diante do objeto-livro que as contém, é, na verdade, o possível entre poesia e fotografia, visto que o que todas as obras ali reunidas têm em comum, como única ligação concreta, é a sua reprodução fotográfica em preto-e-branco. O que nos remete à afirmação de Malraux, de que

a fotografia a preto e branco «aproxima» os objetos que representa, por pequena que seja a relação que exista entre elas. [...] objetos muito diferentes tornam-se parentes quando reproduzidos na mesma página. Perderam a cor, a matéria (alguma coisa do seu volume, a escultura), as dimensões. Quase perderam o que tinham de específico em benefício do seu estilo comum. (s.d. 22)

Exercendo o papel de mediadora entre o leitor e as obras de arte, a representação fotográfica faz com que, ao menos, o diálogo pareça um só, entre Poesia e Arte, quando na verdade se dá entre as múltiplas possibilidades de um poeta do século XX e manifestações culturais e artísticas oriundas de lugares diversos e de diferentes épocas, quase todas, aliás, exiladas como o poeta, vivendo em museus estrangeiros a seu lugar de origem, e, no livro, amputadas de sua cor. Mais que um recurso editorial, portanto, a representação fotográfica das obras atua como um argumento simplificador do exercício de transfiguração poética proposto por Sena.

Estariam, então, lado a lado em cada fragmento do livro, pares de representações ou de «comentários», de cada objeto cultural escolhido pelo poeta. Contudo, também anterior ao livro, a poesia pode ser encarada como mais uma arte de que se tem nas páginas editadas apenas uma reprodução. O que significa que o jogo de espelhos que se desenrola entre a poesia e as outras artes só pode ser apreendido pelo leitor através de algum instrumento que de alguma forma diminua o seu impacto, como as chapas de raio-x ou os filmes velados que ajudam a ver um eclipse solar.



Talvez o eclipse gerado pela sombra que a poesia faz sobre uma obra, aumentando significativamente o interesse sobre ambas ao resgatá-las do cotidiano esquecimento, da mesma forma como ocorre com a Terra e o Sol, seja uma ruptura da normalidade que não pode ser vista a olho nu. Sabendo que «são precisamente as “metamorfoses” o que nos permite olhar a cabeça de Medusa» (1988b: 157), diante de tal desfile de andróginos e leprosos, precisamos ainda da proteção do lado opaco do espelho, se não quisermos virar pedra.

Eliade, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2.<sup>a</sup> ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Macedo, Helder. «De amor e de poesia e de ter pátria». In: *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

Malraux, Andr. «O Museu Imaginário». In: *As Vozes do Silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

Sena, J. de. *Dialécticas Aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978.

– «O Sangue de Átis». In: *Dialécticas Aplicadas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978b.

– *Poesia I*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1988.

– *Poesia II*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1988b.

– *Poesia III*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

– *Peregrinatio ad loca infecta*. In: *Poesia III*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições 70, 1989b.

