

A MÁSCARA (DISCURSIVA) DO POETA: A CONSTRUÇÃO DE UM *ETHOS* POÉTICO-DISCURSIVO PELO PROCEDIMENTO ECFRÁSTICO EM “A MÁSCARA DO POETA”, DE JORGE DE SENA

THE POET'S (DISCURSIVE) MASK: THE CONSTRUCTION OF A POETIC-DISCURSIVE ETHOS THROUGH THE EKPHRASTIC PROCEDURE IN “THE POET'S MASK”, BY JORGE DE SENA

Marina Campanhã Cury SOTINE¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo verificar como, no poema “A máscara do poeta”, de Jorge de Sena, presente na antologia *Metamorfoses*, é construído um *ethos* poético-discursivo do poeta romântico inglês John Keats (1795-1821), a partir da figura de sua máscara mortuária, por meio do procedimento efrástico. Buscamos identificar como a éfrase é utilizada em vias de transcrever e transcriar, no poema de Sena, não somente a estilística das produções de Keats, mas também aspectos da biografia do inglês, poetizando dessa maneira, a máscara (discursiva) do poeta. Embasamo-nos no referencial teórico de Dominique Maingueneau acerca do *ethos* discursivo para a análise da identidade linguística desenvolvida por Jorge de Sena no poema *Endymion* de John Keats ao qual “A máscara do poeta” faz alusão.

PALAVRAS-CHAVE: Éfrase; *Ethos* discursivo; Jorge de Sena; Poesia portuguesa.

ABSTRACT: This article aims to verify how, in the poem “The Poet's Mask”, by Jorge de Sena, present in the anthology *Metamorfoses*, a poetic-discursive *ethos* of the romantic English poet John Keats (1795-1821) is constructed, based on the figure of his death mask, through the ekphrastic procedure. We seek to identify how ekphrasis is used to transcribe and transcreate, in Sena's poem, not only the stylistics of Keats' productions, but also aspects of his biography, thus poetifying the poet's (discursive) mask. We are supported by Dominique Maingueneau's theoretical framework regarding the discursive *ethos* for the analysis of linguistic identity developed by Jorge de Sena, based on some poems by John Keats to which “The Poet's Mask” alludes.

KEYWORDS: Ekphrasis; Discursive *Ethos*; Jorge de Sena; Portuguese Poetry.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras pela UNESP/IBILCE. Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim. Apoio: CAPES. E-mail: marina.sotine@unesp.br

1 Introdução

Publicado em 1963, *Metamorfoses* é uma coletânea de 26 poemas escritos entre 1958 e 1963 pelo poeta português Jorge de Sena (1919–1978), fruto do desejo do autor de “meditar poeticamente no sentido [...] de determinados objectos estéticos” (Sena, 2013, p. 368). O autor está inserido, se levarmos em conta a historiografia literária, em um momento de transição entre o modernismo e o pós-modernismo. A obra tem como diálogo literário essencial o homônimo compêndio de mitos da Antiguidade Clássica do poeta romano Ovídio, cujo tema primordial é, justamente, a metamorfose, a transformação de seres humanos e divinos em outras formas, como animais, plantas ou outros organismos. Sena, dessa maneira, realiza um procedimento semelhante com sua poesia.

O livro *Metamorfoses* é constituído por uma sequência de “poemas longos sobre objetos pictóricos, escultóricos, ou afins” (Sena, 2013, p. 368), acompanhado de “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiômena”, em que, pelo procedimento ecfástico, esculturas, pinturas e fotografias são “traduzidas” por Sena para a linguagem poética. Uma dessas peças sobre a qual o autor se debruça é a máscara mortuária do poeta romântico inglês John Keats, falecido aos 26 anos. Curiosamente, contudo, o procedimento ecfástico se realiza de forma quase anômala: Sena não se ocupa de modo exclusivo com a descrição poética da máscara de bronze em si, mas com a máscara discursiva e literária de Keats.

Diante disso, a proposta do presente artigo consiste em analisar, sob a perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, como a écfrase, enquanto procedimento enunciativo, é usada por Sena para esculpir ou, ainda, encenar um *ethos* discursivo do jovem poeta. Buscaremos, na materialidade do poema de *Metamorfoses*, índices linguísticos e discursivos que confirmem a construção desse *ethos* pelo procedimento ecfástico da vida e da obra de Keats (seus temas e motivos, intertextualidades etc.).

Para tal, o artigo será dividido em três seções, sendo elas: o conceito de *ethos* em Maingueneau, a fim de fazer um recorte eficiente para a análise do poema de *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, de maneira a contextualizar o conjunto da obra de onde o poema é recortado; classificações e tipos de écfrases, de forma a esclarecer o procedimento ecfástico, com base em um ponto de vista linguístico; e, por fim, análise de “A máscara do poeta”, propondo uma análise descritiva e interpretativa do texto escolhido, mobilizando os conceitos investigados nas seções anteriores.

2 Fundamentação Teórica

Para os estudos acerca de Jorge de Sena, nos debruçamos sobre as obras de Jorge Fazenda Lourenço (1987; 1995; 1998) acerca das análises de *Metamorfoses* e da biografia do autor, de maneira a sustentar as hipóteses levantadas na análise descritiva e interpretativa sobre “A máscara do poeta”.

Para fundamentar teoricamente os conceitos de *ethos* discursivo de acordo com a Análise do Discurso, usaremos os textos de Dominique Maingueneau (2006; 2010; MOSAICO, S. J. RIO PRETO, v. 23, n. 1, p. 189–208, 2024

2015), que discutem a gênese dos discursos, os gêneros discursivos e a cena de enunciação.

Para a investigação sobre as écfrases, lemos Hansen (2006) e Heffernan (1993) a fim de estabelecer um breve panorama histórico do procedimento ecfástico na literatura para, com isso, analisar como o método ecfástico é concretizado no poema de Jorge de Sena e como sua manifestação pode ser percebida como uma forma de construção de um *ethos* poético-discursivo de Keats.

Para a abordagem de aspectos históricos e estéticos acerca da poesia de Keats, utilizamos *Endymion*, traduzido por Augusto de Campos em *Byron e Keats: Entreversos* (2009). Além disso, usamos algumas das cartas de John Keats a seus familiares e amigos, editadas por Sidney Colvin, para extrairmos aspectos biográficos sobre o poeta. Textos teóricos e analíticos sobre poesia de Keats, como o estudo de Kiran Kumar Kalapala (2021) foram fundamentais para entender a faceta sinestésica na obra do inglês. Ademais, para compreendermos o contexto de *Endymion*, a fim de estabelecer um paralelo entre esse poema e “A máscara do poeta”, recorreremos ao trabalho de G. Brian Sullivan (1963), que reúne aspectos da crítica ao poeta no momento de sua publicação e tece uma análise interpretativa do texto de Keats.

Para, finalmente, passarmos às análises descritivas e interpretativas dos poemas escolhidos, estudamos Candido (1996; 2000) como referencial teórico de desenvolvimento de uma dissertação de análise de poesia. Também nos pautamos em *Versos, sons, ritmos*, de Goldstein (1985), para obtermos embasamento a respeito das estruturas formais no estudo de poesia. Por fim, consideramos a fortuna crítica das obras do *corpus*, em busca de entender o que já foi produzido em relação ao tema da pesquisa.

3 O conceito de *ethos* em Maingueneau

O conceito de *ethos* tem origem na retórica antiga, que definia *ethé* como as características que os oradores atribuíam a si mesmos através de sua maneira de falar e se expressar, com o objetivo de conquistar o ouvinte e criar uma imagem sedutora e persuasiva. Não se trata, todavia, do que os oradores diziam sobre si mesmos explicitamente, mas do que revelavam por meio de sua forma de expressão. Com base nisso, desde a década de 1980, Dominique Maingueneau vem refinando o conceito de *ethos* no campo da Análise do Discurso (doravante AD).

O *ethos* discursivo refere-se ao conjunto de características e qualidades do sujeito-enunciador que se manifestam por meio do modo como ele enuncia seu discurso. Segundo Maingueneau, o *ethos* não é apenas uma representação do indivíduo “real”, mas sim a imagem que o enunciador projeta durante a enunciação. Isso inclui aspectos como a voz, o tom, a corporalidade e a maneira de se expressar, que juntos formam uma identidade discursiva que pode influenciar a eficácia do discurso e a adesão do público. O *ethos* é, portanto, uma construção que está intimamente ligada à forma como o discurso é apresentado e à capacidade de suscitar crença e identificação por parte dos interlocutores (Brunelli, 2005).

Seguindo, ainda, a linha de Maingueneau, é preciso levar em consideração que a AD funciona tanto como um campo de saber quanto como um espaço discursivo onde

se debatem ideologias, bem como a interpretação dos sujeitos, contribuindo para a formação das marcas estruturais do discurso. Nesse contexto, a constituição do *ethos* precisa ser adequada ao espaço no qual ele é construído no discurso, à maneira como o discurso é apresentado e como os elementos de enunciação são organizados para criar uma determinada imagem ou efeito no receptor. Dessa maneira, a construção da identidade do sujeito é resultado de um processo ativo e permanente de elaboração discursiva. Segundo Rodrigues:

Maingueneau afirma também que todo texto, seja ele oral ou escrito, possui uma vocalidade específica que o relaciona a uma fonte enunciativa por meio de um tom que dá indícios de quem disse, o que implica uma determinação do corpo do enunciador. Nesse sentido, a leitura faz emergir uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador (2014, p. 140).

Em se tratando do texto literário, seria possível, conforme Maingueneau, considerá-lo também como discurso. Ou seja, considerar o discurso literário como evento enunciativo significa entender que os textos literários não são apenas produtos acabados, mas manifestações de comunicação que ocorrem em contextos específicos. Essa perspectiva implica que cada obra literária é um ato de enunciação que envolve a interação entre diferentes instâncias, como o autor, o leitor e o contexto social e histórico em que a obra é produzida. Com base nisso, Maingueneau postula três instâncias acerca da autoria do discurso literário, sendo estas a instância do autor-responsável, do autor-ator e do auctor (Mussalim; Rezende, 2019). A instância do autor-responsável refere-se à presença do autor como indivíduo, incluindo suas experiências pessoais, emoções e a sua identidade, mas que não deve ser confundida com o enunciador ou o produtor do texto. Ela se manifesta nas escolhas que o autor faz ao escrever e nas referências a sua vida pessoal e social dentro do texto. A instância do autor-ator, por sua vez, diz respeito ao autor como um agente literário que opera dentro de um campo literário específico, como o escritor se posiciona em relação a outros autores, tradições literárias e movimentos estéticos, influenciando a forma como sua obra é recebida e interpretada. A do auctor, por fim, relaciona-se ao ato de inscrição do texto, ou seja, como o autor se expressa através da escrita e como essa expressão é moldada pelas condições de produção e pelo gênero literário, cuja função:

[...] consiste não em responder por um texto singular ou por uma sequência contingente de textos dispersos, mas “por um agrupamento de textos referidos a uma entidade que é identificável, que até pertence ao Thesaurus literário, quando alcança notoriedade” (Maingueneau, 2010, p. 142).

De acordo com Mussalim e Rezende:

Dessa perspectiva, a questão “Quem é o autor dessa obra?” não parece muito produtiva — ou relevante. A problemática necessariamente deve se deslocar; a pertinência de uma questão sobre determinada “identidade criadora” deve recair sobre o funcionamento da autoria, ou, dizendo de outro modo, sobre o funcionamento dos espaços e dos regimes de subjetivação (2019, p. 585).

É interessante também ressaltar que, conforme Mussalim e Rezende:

No caso do discurso literário, que se funda ligado a uma longa gestão da memória, a ‘imagem de autor’ não cessa quando morrem os escritores, especialmente quando se trata de autores valorizados, cujas obras são incessantemente comentadas (2019, p. 3).

A partir disso, percebemos o quanto as instâncias do autor, em conjunto com a noção de *ethos* discursivo, são fundamentais para a construção de uma identidade poético-discursiva de um autor, ou, ainda, de uma “imagem de autor” (Mussalim; Rezende, 2019, p. 3). “A máscara do poeta”, portanto, pode ser lido, em conformidade com a AD, como um construto poético de um *ethos* discursivo. O texto de Sena, como o analisaremos de forma mais detalhada adiante, (re)constrói, tendo como referência a máscara mortuária do poeta John Keats, o *ethos* poético-discursivo do poeta inglês e de sua obra. Utilizando o procedimento ecfástico, Sena mimetiza, justamente, o projeto literário de Keats, replicando em seu poema aspectos linguísticos, formais e intertextuais dos poemas do romântico. “A máscara do poeta”, portanto, diz respeito não simplesmente à peça fúnebre à qual, *a priori*, faz referência; mas também, e sobretudo, à máscara discursiva de John Keats.

Faremos, a seguir, uma breve contextualização de *Metamorfoses*, livro em que se encontra o poema analisado, a fim de investigar de maneira mais robusta o projeto literário de Jorge de Sena na antologia em questão e, com isso, propor uma análise mais coerente de “A máscara do poeta”.

4 *Metamorfoses*, de Jorge de Sena

Publicado em 1963, *Metamorfoses* é uma coletânea de 26 poemas escritos entre 1958 e 1963 pelo poeta português Jorge de Sena (1919-1978), fruto do desejo do autor de “meditar poeticamente no sentido [...] de determinados objectos estéticos” (Sena, 2013, p. 368). O autor está inserido, se levarmos em conta a historiografia literária, em um momento de transição entre o modernismo e o pós-modernismo. A obra tem como diálogo literário essencial o homônimo compêndio de mitos da Antiguidade Clássica do poeta romano Ovídio, cujo tema primordial é, justamente, a metamorfose, a transformação de seres humanos e divinos em outras formas, como animais, plantas ou outros organismos. Sena, dessa maneira, realiza um procedimento semelhante com sua poesia.

O livro *Metamorfoses* é constituído por uma sequência de “poemas longos sobre objetos pictóricos, escultóricos, ou afins” (Sena, 2013, p. 368), acompanhado de “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene”, em que, pelo recurso ecfástico, esculturas, pinturas e fotografias são “traduzidas” por Sena para a linguagem poética. Os textos incluem os pares “Gazela da Ibéria — ‘Suspensa nas três patas, porque se perdeu’ — 8/4/1961”, “Deméter — ‘É um monstro em pregas vastas, sem cabeça’ — 8/1/1963”, “Cabecinha Romana de Milreu — ‘Esta cabeça evanescente e aguda’ — 12/1/1963”, “Artemidoro — ‘A tua múmia está no Museu Britânico’ — 28/4/1959”, “Mesquita de Córdoba — ‘Haviam sido os fustes de pequenos bosques’ — 8/1/1963”, “A Nave de Alcobça — ‘Vazia, vertical, de pedra branca e fria’ — 27/11/1962”, “Pietà de Avignon

A MÁSCARA (DISCURSIVA) DO POETA: A CONSTRUÇÃO DE UM *ETHOS* POÉTICO-DISCURSIVO PELO PROCEDIMENTO ECFRÁSTICO EM “A MÁSCARA DO POETA”, DE JORGE DE SENA

— ‘Como um dourado fulvo a dor dos tempos pausa’ — 22/12/1960”, “Céfalo e Prócris — ‘Do deus da lira e dos ladrões, do psicopompos’ — 9/3/1961”, “Retrato de um Desconhecido — ‘Fita-nos, como o pintor pensou’ — 28/8/1958”, “Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos — ‘Podereis roubar-me tudo’ — 11/6/1961”, “‘Eleonora di Toledo, Granduchessa di Toscana’, de Bronzino — ‘Pomposa e digna, oficialmente séria’ — 6/6/1959”, “‘A Morta’, de Rembrandt — ‘Morta. Apenas morta. Nada mais que morta.’ — 12/5/1959”, “‘O Balouço’, de Fragonard — ‘Como balouça pelos ares no espaço’ — 8/4/1961”, “Turner — ‘No silêncio da névoa em que os ruídos passam’ — 19-20/6/1959”, “‘A Cadeira Amarela’, de Van Gogh — ‘No chão de tijoleira uma cadeira rústica’ — 21/5/59”, “‘Ofélia’, de Fernando Azevedo — ‘Vermelha chama de amarelos laivos’ — 20/6/1959”, “Carta a Meus Filhos Sobre os Fuzilamentos de Goya — ‘Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso’ — 25/6/195”, “A Máscara do Poeta — ‘Fechaste os olhos como para a morte’ — 6/6/1959”, “Dançarino de Brunei — ‘Em fortes linhas de contorno suave’ — 19/1/1974”, “A Morte, o Espaço, a Eternidade — ‘De morte natural nunca ninguém morreu’ — 1/4/61”. Esse conjunto central de 20 poemas vem antecedido pelo poema “Ante-metamorfose” e sucedido pelos dois poemas de “Post-metamorfose”; esses poemas de abertura e clausura não são acompanhados por obras pictóricas, como os do conjunto central.

Como se pode perceber pela listagem, os poemas não estão ordenados com base nas datas em que foram escritos, mas, sim, em ordem cronológica das figuras referenciadas. Fotografias das obras de arte acompanham os poemas, como se pode ver na imagem referente ao poema “A Nave de Alcobaça — ‘Vazia, vertical, de pedra branca e fria’ — 27/11/1962”.

Figura 1 — A nave de Alcobaça



Fonte: Metamorfoses (2013)

Com tal configuração editorial, é possível não apenas comparar imagem e texto em “tempo real”, mas também ter acesso, de maneira mais fiel, à provável perspectiva espacial do poeta para com determinado produto artístico. A fotografia representa o MOSAICO, S. J. RIO PRETO, v. 23, n. 1, p. 189–208, 2024

Mosteiro de Alcobaça, em Portugal, de estética gótica, que se faz bem proeminente por seus arcos e arcadas desenhados pelas nervuras em seus vértices. O registro fotográfico privilegia, nesse sentido, a visão desses detalhes arquitetônicos ao atravessar a nave (ala central), o que justifica o título “A nave de Alcobaça”, enfatizando seu comprimento. O poema destrincha esses detalhes retratados na imagem e, além disso, mimetiza a arquitetura do mosteiro:

Vazia, vertical, de pedra branca e fria,/ longa de luz e linhas, do silêncio/ a arcada sucessiva, madrugada/ mortal da eternidade, vácuo puro/ do espaço preenchido, pontiaguda/ como se transparência cristalina/ dos céus harmônicos, espessa, côncava/ de rectas concreção, ar retirado/ ao tremor último da carne viva,/ pedra não-pedra que em pilar's se amarra/ em feixes de brancura, geometria/ do espírito provável, proporção/ da essência tripartida, ideograma/ da muda imensidão que se contrai/ na perspectiva humana (Sena, 2013, p. 319).

“A nave de Alcobaça” visa o referente enquanto espaço cênico, *a priori*, vazio, a ser preenchido pelas memórias e impressões do sujeito poético. O poema é composto por uma monoestrofe e, embora seus versos não sigam todos o mesmo número de sílabas poéticas, há uma predominância de versos decassílabos. Por meio do *enjambement* (ou encavalgamento), o poeta replica os arcos do Mosteiro de Alcobaça e seus vértices por meio da ruptura dos sintagmas frasais em versos distintos que, em conjunto com as assonâncias em /a/ e /e/, em contraste com as assonâncias em /o/ e /u/, criam um efeito fonético e visual de ascendência e descendência, análogo aos arcos. Esse procedimento de reprodução e replicação explorada no poema se denomina *ekphrasis*, o qual exploraremos mais detalhadamente a seguir.

O leitor, de certa forma, acaba duplamente guiado: ao se deparar com a versão visual, fica compelido a desbravar de forma mais lenta e profunda a arte destrinchada em matéria literária. Tendo o texto em mãos, por sua vez, o leitor tem, em mente, a imagem final a ser construída pelas peças do quebra-cabeça semiótico de Sena. A visão a ser alcançada, porém, não é um reflexo perfeito da representação pictórica: é produto da “simbiose entre descrição e meditação” (Lourenço, 1995, p. 69), da dialética entre imagem e palavra postas lado a lado em segregação material e em comunhão artística e, sobretudo, do processo afetivo e emotivo pelo qual passou o poeta ao se conectar com as artes:

Em suma, é função da descrição trazer o objecto à consciência ou à presença do olhar memorioso do poeta, não tanto para proceder a uma “transposition d'art”, ou para “copiar” tentativamente o objecto, e sim para meditar nele, com ele, a partir dele, e para além dele (Lourenço, 1995, p. 70).

Os materiais dessas obras passam a ser as próprias palavras com que pinta o poeta. Assim, *Metamorfozes* quase nos leva como guia a um passeio por um museu, mas não como meros passantes, e, sim, como testemunhas do (re)nascimento poético de criações artísticas consagradas pela história e pela tradição através das lentes de um indivíduo que, mais que poeta, é um sujeito humano que se emociona quando diante de algumas das obras primas da humanidade:

A MÁSCARA (DISCURSIVA) DO POETA: A CONSTRUÇÃO DE UM *ETHOS* POÉTICO-DISCURSIVO PELO PROCEDIMENTO ECFRÁSTICO EM “A MÁSCARA DO POETA”, DE JORGE DE SENA

A valorização do novo que fundamenta os conceitos de modernidade e de modernismo, traz implícita a ideia de que o passado não tem mais caráter normativo, tendo perdido a legitimidade para oferecer modelos ou impor direções aos artistas, o que redundou no aparecimento de uma sensibilidade estética alicerçada no relativismo histórico e na crítica à tradição. No âmbito da arte, a grande mudança cultural que caracteriza a modernidade verifica-se na passagem de uma estética da permanência, baseada na crença de uma beleza imutável e transcendente, para uma estética da transitoriedade e da imanência (Fernandes, 2011).

A seguir, investigaremos mais a fundo as definições de écfrase, para, depois, aproveitarmos-nos dela na análise de “A máscara do poeta”.

5 A Écfrase

A *ekphrasis* é um recurso discursivo periegético datado da Antiguidade clássica, relativo à retórica sofisticada, que se utiliza de preceitos retóricos para criar um efeito persuasivo e emocional, envolvendo a audiência na apreciação estética da obra de arte. Hansen afirma que:

O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofisticada” do século II d.C. (2006, p. 86).

Ela se encaixaria como uma arte mimética, que se caracteriza pela descrição detalhada e vívida de obras de arte, como pinturas e esculturas e como uma forma de eloquência que busca não apenas descrever a obra, mas também evocar sua presença de maneira que o público possa visualizá-la mentalmente. É, com isso, um procedimento de transposição midiática, pelo qual a imagem de um objeto artístico é “traduzida” em texto poético.

O exemplo mais antigo de que se tem conhecimento na literatura ocidental é a longa descrição do escudo que Hefesto faz para Aquiles no décimo oitavo canto da *Iliada*, de Homero.

Figura 2 — O escudo de Aquiles



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escudo_de_Aquiles

Representou uma vinha, também, carregada e belíssima; de ouro brilhante era a cepa e de viva cor negra os racimos, que sustentados se achavam por muitas estacas de prata. De aço era o fosso gravado em redor; mas a cerca de cima de puro estanho. Um caminho, somente, ia dar até a vinha, que os vinhateiros percorrem no tempo da bela vindima. Moços e moças, no viço da idade, de espírito alegre, o doce fruto carregam em cestas de vime trançado. Com uma lira sonora, no meio do grupo, um mancebo o hino de Lino entoava, com voz delicada, à cadência suave da música, e todos, batendo com os pés, compassados, em coro, alegres, o canto acompanham, dançando com ritmo (Heffernan, 1993, p. 9, tradução nossa).

Essas obras de arte são metamorfoseadas em poesia, oferecendo ao interlocutor um percurso pelo objeto artístico pelos olhos de outro artefato artístico. O poema selecionado da antologia, contudo, parece até destoar do paradigma no qual o poeta se alicerça para organizar *Metamorfoses*, afinal, o poema não tem como único referente efrástico uma peça artística projetada com a finalidade de ser uma obra de arte. É fúnebre por excelência e artística por consequência. Sena não constrói um poema efrástico apenas sobre a máscara mortuária factual, mas também da máscara poética de John Keats e de seu discurso literário. O poeta extrapola, nesse sentido, a éfrase descritiva, apelando para transcrições efrásticas da obra de John Keats.

6 Análise descritiva e interpretativa do poema

Antes de darmos continuidade à análise descritiva e interpretativa de “A máscara do poeta”, convém trazer alguns dados biográficos do poeta inglês, a fim de elucidar possíveis questões que possam surgir no conteúdo do poema em discussão.

Inserido na segunda fase do Romantismo Inglês, contemporâneo de Lord Byron, Percy Shelley, Wordsworth, entre outros, seus poemas trazem motivos coerentes às tendências Românticas, dentre elas a individualidade, a criatividade, a natureza, a liberdade, espontaneidade e originalidade, além de um fascínio pelo exótico, o

misterioso, o sobrenatural e o sublime. Artistas e escritores românticos frequentemente exploraram temas como amor, morte, beleza, heroísmo, nacionalismo e revolução.

Keats foi o mais jovem dos poetas românticos a morrer: acometido por uma tuberculose, faleceu aos 25 anos, deixando um prolífico trabalho poético. Sua obra, todavia, passou a ser mais valorizada após a morte do poeta que, em vida, recebeu duras críticas por seu projeto. Keats morreu acreditando que seu trabalho estava fadado ao esquecimento, e a percepção do jovem acerca da recepção de seu trabalho fica evidente em uma das últimas cartas que escreveu à noiva, Fanny Brawne. Ciente de que estava prestes a morrer, o poeta escreve:

Não deixei nenhum trabalho imortal para trás — nada para deixar meus amigos orgulhosos de minha memória — mas eu amei o princípio da beleza em todas as coisas, e se tivesse tido mais tempo eu teria feito a mim mesmo memorável (Keats, tradução nossa)².

Uma das críticas que mais abalaram o já moribundo romântico foi sobre seu longo poema “Endymion”. Descrito pelo próprio autor como seu “grande teste dos meus poderes de imaginação” (Sullivan, 1963, p. 6), este poema foi escrito em homenagem a outro poeta inglês, Thomas Chatterton, que, pela breve vida auto-abreviada, tornou-se uma espécie de mártir para os poetas da geração de Keats. Segundo Sullivan:

Em uma carta de Benjamin Bailey para John Taylor, o impressor de *Endymion*, o amigo próximo de Keats revela seu temor de que o primeiro poema importante do poeta seria injustamente atacado, Bailey escreve (29 de Agosto, 1818). ‘Eu temo que *Endymion* será pavorosamente cortado da *Edinburgh Magazine* (Blackwood's). *Endymion*, embora indubitavelmente sobre através dele o suspiro de um gênio, é ainda, como um todo, completamente incoerente, e não faz de forma alguma jus ao nome do poema’ (Sullivan, p. 2, tradução nossa)³.

Publicado em 1818 e estruturado em quatro volumes, o poema é baseado no mito de Endimião, condenado a um eterno sono de juventude eterna depois de se apaixonar por Selene, deusa da Lua. O poema épico de Keats segue, assim, a jornada de seu personagem titular, um pastor que encarna o ideal da beleza juvenil e a busca pelo sublime. Sua jornada, de acordo com a análise proposta por Sullivan (1963), representa o desejo humano de alcançar uma compreensão mais elevada da beleza e da verdade, refletindo as próprias explorações filosóficas de Keats sobre esses conceitos. O aspecto mitológico do sono eterno de Endimião é de extrema relevância no poema. Afinal, muito embora este estado lhe permita permanecer perpetuamente jovem, significa, também, o congelamento perpétuo de um ser em potência que não poderá se dar ao sabor da vida e sua decadência. Observemos:

² No original: “If I should die I have left no immortal work behind me—nothing to make my friends proud of my memory—but I have lov’d the principle of beauty in all things, and if I had time I would have made myself remember’d”.

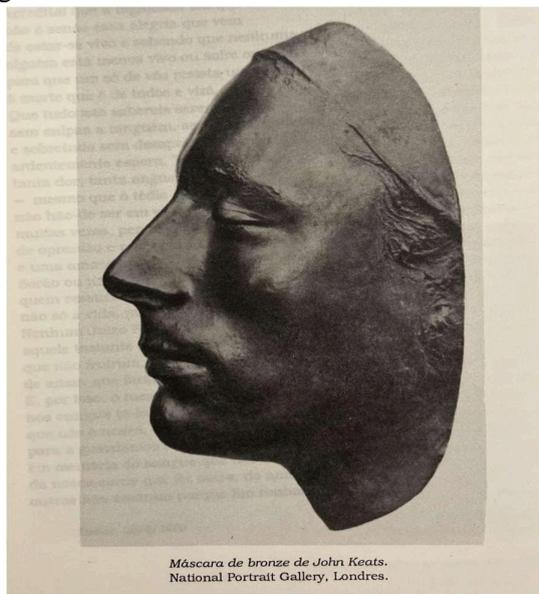
³ No original: “I fear *Endymion* will be dreadfully cut up in the *Edinburgh Magazine* (Blackwood's).” “*Endymion* although undoubtedly there blows through it the breath of genius, is yet as a whole so utterly incoherent, as not strictly to merit the name of a poem at all”.

DO ENDYMYON

O que é belo há de ser eternamente
Uma alegria, e há de seguir presente.
Não morre; onde quer que a vida breve
Nos leve, há de nos dar um sono leve,
Cheio de sonhos e de calmo alento.
Assim, cabe tecer cada momento
Nessa grinalda que nos entretece
À terra, apesar da pouca messe
De nobres naturezas, das agruras,
Das nossas tristes aflições escuras,
Das duras dores. Sim, ainda que rara,
Alguma forma de beleza aclara
As névoas da alma.
O sol e a lua estão
Luzindo e há sempre uma árvore onde vão
Sombrear-se as ovelhas; cravos, cachos
De uvas num mundo verde; riachos
Que refrescam, e o bálsamo da aragem
Que ameniza o calor; musgo, folhagem,
Campos, aromas, flores, grãos, sementes,
E a grandeza do fim que aos imponentes
Mortos pensamos recobrir de glória,
E os contos encantados na memória:
Fonte sem fim dessa imortal bebida
Que vem do céus e alenta a nossa vida (Keats, 2009, n. p).

Diante disso, passa a ser, no mínimo, dificultoso, não ler o poema de Keats quase como uma profecia autorrealizada: o mais jovem dos poetas românticos condenado pelo Mal do Século a ser, para sempre, um jovem, que jamais poderá usufruir da potência da vida. De sua existência não cumprida e de seu sono perpétuo resta, apenas, uma máscara mortuária de bronze. Vejamo-la juntamente com o poema de Jorge de Sena:

Figura 3 — A máscara mortuária de John Keats



Fonte: Metamorfoses (2013)

A MÁSCARA DO POETA

Fechaste os olhos como para a morte,
e a boca também, serenamente colados
os lábios como pálpebras que pousam,
expectantes e tranquilas, sobre o olhar que fala.
Em bronze foi fundida a tua máscara
moldada no teu rosto — vivo ou morto.
Não é uma obra de arte. Mas tu próprio,
sem retrato, sem artista a adivinhar-te,
sem a matéria que nas mãos ele sinta
a conduzi-lo e a guiá-lo qual matéria que é.
Tu próprio. A carne, o sangue, a sensação de ser,
o pensamento arguto penetrando as coisas,
o sofrimento e o amor, o aproximar da morte,
e essa beleza que era uma alegria eterna,
poderiam todos palpitar por sob
aquele bronze, se ele fosse a pele
que tinhas no momento da moldagem,
qual palpitavam, te oprimiam, te
matavam pouco a pouco pela mão de versos
tão esquivos e distantes como Fanny Brawne.
Ah bem sabias, e o teu rosto o mostra
no afilamento do perfil que em bronze
brilha polido como se perlado (aliteração)
do agónico suor da tua vida,
quanto a poesia te era uma dormência alheia
até ao instante em que já escrita a vias
ser um dado sentido à doce melodia
mais doce ainda quanto não ouvida:
Noiva da quietude, pastoral gelada.

Tu bem sabias que essa máscara, o teu rosto
assim moldado e a conter-te a vida,

SOTINE, M. C. C.

não era essa poesia que esperavas
como se os dias quentes não cessassem nunca,
e que te aparecia, súbita e potente,
sereno Diônios, convulso Apolo,
para enlaçar-te na grinalda de
flores, que nos prende à terra, à dolorosa Terra,
por sobre a qual, no Outono, os bandos de andorinhas
passam chilreando nos recurvos céus.

Outra era a máscara, que dentro dela
a carne, o sangue, a sensação de ser,
o pensamento arguto penetrando as coisas,
o sofrimento e o amor, o aproximar da morte.
e essa beleza que era uma alegria eterna,
não só não palpitavam como não
chegavam a oprimir-te ou a matar-te,
mas repousavam na sombra, destilavam-se
na tepidez que vinha de uma luz distante,
ou decantavam no sereno poço da memória,
idênticos, singelos, indiferentes,
privados de sentido ou de contorno,
ignotos, impalpáveis e silentes.

Foi essa que puseste quanto te moldaram:
não a do homem que eras e a máscara cingia
como a do poeta que só esse homem era,
mas a outra, que nenhum artista te veria
senão tu próprio, nem mesmo ficaria
em moldagem alguma, se tu não
fechastes os olhos como para a morte,
e a boca também, serenamente colados
os lábios como pálpebras que pousam,
expectantes e tranquilas, sobre o olhar que fala.

Lisboa, 6/6/1959
(Sena, p. 126–128)

“A máscara do poeta”, de Jorge de Sena, divide-se em quatro estrofes sem uma forma fixa. Os versos não seguem uma métrica regular nem um esquema de rimas, configurando-se como versos livres. O poema é organizado de maneira progressiva, de um plano mais concreto para um mais abstrato: tem início com a descrição efrástica da peça funerária, para, em seguida, extrapolar a prática descritiva, superando a visão e imagem da máscara para introduzir reflexões sobre a vida, a morte e a poesia de John Keats. Ele utiliza o recurso do *enjambement* (ou encavalamento), que lhe confere uma fluidez discursiva adequada ao seu tom contemplativo e melancólico, com versos compostos por períodos bastante longos de concatenações de sintagmas nominais dispostos de maneira quase enumerativa. Há no poema um trabalho anafórico bastante evidente, provocando um efeito de simetria no conjunto textual. Os quatro primeiros versos que introduzem o poema são, também, os que o encerram, assim como os versos, que se repetem na primeira e terceira estrofes: A carne, o sangue, a sensação de ser,/ o pensamento arguto penetrando as coisas,/ o sofrimento e o amor, o aproximar da morte,/ e essa beleza que era uma alegria eterna, [...] (Sena, Ano?, p. 126128).

Como o título nos parece sugerir, o poema terá como motivo central, justamente, a máscara mortuária de John Keats. Logo na primeira estrofe, encontramos o recurso da écfrase. É, todavia, breve, se considerarmos a écfrase como uma descrição poética de uma peça artística. O poema descreve a máscara fúnebre, seus olhos e boca pacificamente fechados em bronze, mas logo em seguida ultrapassa a matéria imagética, o que poderia nos levar a acreditar que o recurso à écfrase não contempla o todo poético. Depois da apresentação verbal do semblante eternizado em bronze, percebemos de forma mais clara a progressão com que se desenha o poema, do mais concreto (a contemplação da máscara) para o mais abstrato (a contemplação do espírito do poeta).

O referencial artístico do poema ecfástico, não obstante o caráter funerário com que foi escrito, é transfigurado com vida, mas não de forma a reanimar a máscara de bronze em si. Por meio da figura da máscara e, principalmente, de sua transfiguração poética, Sena reanima o poeta Keats e o convoca, o que se reforça com o recurso da segunda pessoa do discurso, pelo qual o eu lírico se dirige ao próprio Keats, ou, ainda, à sua máscara de bronze, provocando não somente uma sensação de conexão com o poeta, mas também de invocação, como se o trouxesse para perto de si, eu lírico, e do interlocutor, que o conjura durante sua leitura.

Cria-se uma tensão entre a vida e a morte do poeta, amplificadas por sobreposições como “Em bronze foi fundida a tua máscara moldada no teu rosto” X “Tu próprio. A carne, o sangue, a sensação de ser, o pensamento arguto penetrando as coisas” (Sena, 2013, p. 126, 1ª estrofe). A figura da máscara, apesar de representar a morte física de Keats, contém, em si, dolorosamente, sua vida e poesia que não puderam se concretizar. A força implosiva dessa tensão temática se centraliza, com isso, na potência de uma vida que não pôde ser concretizada, cuja intensidade e primor quase extravasam da barreira mortuária.

O que comporia o poeta sob a máscara é enumerado por sintagmas nominais, organizados em consonância à organização temática progressiva do poema, de modo a quase a dissecá-lo em versos: penetramos naquilo que o torna um ser vivo, a carne e o sangue, e chegamos ao que o torna não apenas humano, mas também, e acima de tudo, poeta: a sensação de ser, o pensamento arguto, o sofrimento e o amor, o aproximar-se da morte, e a beleza, a fervilharem, presos, sob a máscara de bronze, mas que poderiam palpitar, como em seguida o poema traz à tona: “se ele fosse a pele que tinhas no momento da moldagem” (*op. cit.*, p. 126)

Esse tema é frequentemente retomado ao longo do poema por meio de anáforas. Concluímos, a partir disso, que a máscara assume um caráter duplo, mais profundo do que a possível suposição original acerca do objeto artístico: a máscara contém em si toda a vida do poeta na figuração de sua morte. Em vista disso, retornemos à écfrase. Se a máscara é tão somente um invólucro simbólico, é mais do que plausível pensar que o procedimento ecfástico não é feito tendo como referencial a máscara em si, mas aquilo que carrega, isto é, a alma do poeta e, conseqüentemente, sua poesia. “A máscara do poeta” constrói, com isso, uma écfrase do poeta John Keats, ou, mais ainda, de seu *ethos* poético-discursivo, cuja base referencial para a transposição ecfástica é, justamente, o poema “Endymion”, como argumentaremos adiante.

Conforme verificamos de forma breve acima, os versos introdutórios do poema se ocupam de descrever a máscara de bronze, compondo uma éfrase descritiva exemplar. Ela é descrita com ênfase nos olhos e boca “serenamente colados”, concatenados em uma relação de semelhança com a qual se faz emergir um efeito sinestésico explícito em “os lábios como pálpebras que pousam,/ expectantes e tranquilas, sobre o olhar que fala” (*op. cit.*, p. 126). Além disso, é curioso notar o modo com que essas descrições são relacionadas: fechados como para a morte. O texto utiliza a comparação como um apelo: não está morto, apenas parece morto.

Tal construção acaba por produzir a impressão de que a face em bronze com a qual nos deparamos não está, de fato, morta, mas adormecida. O poeta dorme perpetuamente por trás da face metálica, assim como seu contraparte literário em “Endymion”. Dessa maneira, por meio da descrição imagética da peça artística a introduzir o poema, Sena coloca Keats na mesma posição do protagonista de sua epopeia rejeitada: condenado ao sono eterno, pelo qual será, para sempre, jovem e belo, mas incapaz de atingir a potência à qual estaria destinado, tal qual o mortal filho de Zeus, Endimião.

A correlação com “Endymion” se torna ainda mais interessante ao retomarmos o fato de o poema ser uma homenagem de Keats a outro poeta, Thomas Chatterton, cuja vida também foi abreviada. Sena escreve um poema a Keats, como Keats escreve a Chatterton, espelhando-se no texto cujas injustas críticas levaram o romântico a falecer crente no próprio fracasso. Ao utilizar “*Endymion*” como medida de inspiração, Sena não somente realiza uma alegoria, mas também o consagra, oferecendo justiça ao poema e ao autor, condenado a um sono com sonhos de fracasso, que se torna sereno e tranquilo pelos olhos e versos de Jorge de Sena. Nesse momento, podemos verificar, mesmo que menos óbvio, o procedimento efrástico referencial. O poema passa a ir além da descrição pura e simples, explorando e transformando em poesia a vida, a morte, e a literatura de Keats, admitindo como base referencial artística a ser transfigurada o ambicioso projeto epopeico do poeta inglês.

Ainda no plano do conteúdo, verificamos referências a John Keats, tanto intertextuais quanto biográficas. Encontramos dois versos, em especial, que dialogam de modo explícito com a vida e a obra do poeta, que são “versos tão esquivos e distantes como Fanny Brawne” e “Noiva da quietude, pastoral gelada” (*op. cit.*, p. 127). O trecho “versos tão esquivos e distantes como Fanny Brawne”, por exemplo, cita explicitamente Fanny Brawne, com quem Keats dividiu a vida até seu fim. Fanny foi uma figura central na vida do poeta, sendo uma presença constante em suas cartas e poemas, representando, assim, uma referência biográfica. A referência à amada enquanto “esquiva e distante” parece bastante contraditória a princípio, tendo em vista o fato de terem permanecido juntos até a morte de Keats em 1821. Deve-se levar em consideração, no entanto, que, no momento da morte do poeta, o casal estava fisicamente separado. Os dois mantinham comunicação por correspondências, que depois viriam a ser catalogadas, organizadas e publicadas. Keats faleceu na Itália, e a notícia de sua morte foi transmitida por carta a Fanny. Não puderam, assim, despedir-se propriamente. A referência à distância da noiva, assim, pode ser lida como uma afirmação acerca do afastamento territorial enfrentado pelos dois.

Em “Noiva da quietude, pastoral gelada” (*op. cit.*, p. 127), encontramos uma menção direta e bastante significativa ao poema “Ode on a Grecian Urn”, especificamente ao famoso verso “Thou still unravish'd bride of quietness” (Keats, 2019, p. 292). O verso aparece na estrofe como um aposto enumerativo para a colocação de que “a poesia te era uma dormência alheia” (Sena, 2013, p. 127). A “noiva da quietude”, no contexto do poema original da qual é extraída, pode ser entendida como uma metáfora para a urna grega, que permanece imutável e eterna, preservando a beleza em um estado de perfeição inatingível pela mortalidade. Desta forma, quando analisada sob a perspectiva temática do poema de Sena, podemos lê-la em paralelo à alegoria que “A máscara do poeta” tece entre o poeta inglês e seu herói: Keats estaria para Endimião como sua poesia estaria para a urna grega, ambos imutáveis e eternos.

Ainda sobre “Ode on a Grecian Urn”, é curioso trazer à tona o fato de Keats, nesse poema, usar o procedimento ecfrástico. Segundo Leo Spitzer, “De que é que trata todo o poema, em seus termos mais óbvios, mais simples?” (1983, p. 349). É, em primeiro lugar, descrição de uma urna — isto é, pertence ao gênero, conhecido na literatura ocidental de Homero e Teócrito até os parnasianos e a Rilke, da *ekphrasis*, descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, descrição que implica, nas palavras de Théophile Gautier (1830, apud Spitzer, 1983, p. 325), “‘*une transposition d’art*’, a reprodução por meio de palavras de *objets d’art* perceptíveis pelos sentidos (‘ut pictura poesis’)”, de forma a ser possível analisar um tipo de éfrase quase metalinguística: Sena usa o procedimento para se referir de modo intertextual ao poema no qual Keats usa o mesmo procedimento poético.

É possível verificar esse tipo de transposição ecfrástica também de acordo com sua acepção icônica, transfigurando assinaturas temáticas e estilísticas de Keats. Isso, talvez, fique mais evidente a partir de uma análise mais cuidadosa do excerto:

Não era essa poesia que esperavas/ como se os dias quentes não cessassem
nunca,/ e que te aparecia, súbita e potente,/ sereno Diónisos, convulso Apolo,/
para enlaçar-te na grinalda de/ flores, que nos prende à terra, à dolorosa Terra,/
por sobre a qual, no Outono, os bandos de andorinhas/ passam chilreando nos
recurvos céus (Sena, 2013, p. 127).

No verso “sereno Diónisos, convulso Apolo”, percebemos uma alusão às frequentes referências do poeta romântico à mitologia grega em seus poemas. Apolo, deus da poesia e da música, e Dionísio, deus do vinho e da celebração, são concatenados em um oxímoro, de maneira a descrever o próprio poeta em uma dialética semântica consideravelmente produtiva estabelecida pela oposição entre as entidades divinas. Verificamos antíteses cruzadas entre “sereno X convulso”, “Dionísio X Apolo”, e no interior dos sintagmas, “sereno X Dionísio” e “convulso X Apolo”, que, por sua vez, criam o oxímoro “sereno X Dionísio” X “convulso X Apolo”. Afinal, na mitologia grega, Apolo é o deus do sol, da luz, da música, da poesia, da profecia, da cura e das artes. Ele representa a ordem, a razão, a harmonia e a civilização. Dionísio, por sua vez, é o deus do vinho, da fertilidade, da festa, do êxtase e do teatro. Ele simboliza o caos, a paixão, o instinto e os aspectos primordiais da natureza e da experiência humana. Com isso, a justaposição dos dois, que por si só seria consideravelmente paradoxal, é atrelada

MOSAICO, S. J. RIO PRETO, v. 23, n. 1, p. 189–208, 2024 204

SOTINE, M. C. C.

a dois sintagmas adjetivais de sentido contrário à simbologia atribuída aos dois deuses, criando um paradoxo semântico baseado na construção de uma antítese utilizada de forma distributiva.

Por sua vez, em “grinalda de/ flores, que nos prende à terra, à dolorosa Terra” (*op. cit.*, p. 126), vemos a alusão a imagens de flores e natureza, que Keats frequentemente emprega para explorar temas de beleza, mortalidade e transitoriedade em conformidade com os motivos explorados pelo movimento Romântico no qual esteve inserido. Em poemas como “Ode to a Nightingale” e “To Autumn”, Keats usa a natureza para meditar sobre a fugacidade da vida e a inevitabilidade da morte, bem como para celebrar a beleza efêmera do mundo natural. As flores, enquanto artefato simbólico, costumam ser associadas às noções de fragilidade e beleza momentânea, ligando a experiência humana à dolorosa realidade da mortalidade. O símbolo ganha significado não apenas relativo à temporalidade do plano terreno, mas também, à do sepultamento, de estar literalmente preso à terra, sobretudo ao analisarmos o signo, que nos é apresentado como uma grinalda, com a qual um sujeito é velado, amplificada pela relação de contiguidade com a ideia de “estar preso à terra”.

Além disso, estilisticamente, é interessante notar como Sena apela para sinestésias, recurso figurativo do qual Keats era bastante adepto. Segundo Kumar Kalapala (2021), a imagética de John Keats abrange os cinco sentidos: visão, audição, paladar, tato, olfato, temperatura, peso, pressão, fome, sede, sexualidade e movimento. Ele frequentemente combina diferentes sentidos em uma única imagem, atribuindo características de um sentido a outro, recurso conhecido como sinestesia. Em seus poemas, a imagética sinestésica desempenha duas funções principais: faz parte do efeito sensual de seus poemas e sugere uma unidade subjacente de eventos dissimilares, a unidade de todas as formas de vida. Richard H. Fogle chama essas imagens de produto da “capacidade inigualável de Keats de absorver, simpatizar com e humanizar objetos naturais” (1949, p. 107). Em “A máscara do poeta”, observamos os efeitos sinestésicos em versos como “expectantes e tranquilas, sobre o olhar que fala” (Sena, 2013, p. 126), o qual analisamos em momentos anteriores como componente da descrição efrástica da máscara mortuária do poeta, que cria a impressão de que o poeta não está morto, mas adormecido.

Em síntese, diante do apresentado, podemos perceber a transposição midiática contemplada pelo exercício da éfrase extrapola, aqui, a mera tradução descritiva da referência que nos é oferecida. O autor de *Metamorfoses* transcriba, por meio do discurso poético elaborado pelo procedimento efrástico, o poeta John Keats, mas mais ainda: sua máscara discursiva. A máscara do poeta, transformada em poesia por Jorge de Sena, é, sobretudo, a recriação do *ethos* poético-discursivo de Keats, incorporando-lhe a vida que lhe foi precocemente arrancada e, mais ainda, oferecendo-lhe a justiça poética negada quando ainda vivo, eternizando o poeta que morreu cedo demais, crente em sua mortalidade e esquecimento, da única maneira que faria jus à sua vida.

Considerações finais

Diante do exposto, é possível concluir que o poema “A máscara do poeta”, do português Jorge de Sena, para além de uma homenagem poética ao poeta inglês John

A MÁSCARA (DISCURSIVA) DO POETA: A CONSTRUÇÃO DE UM *ETHOS* POÉTICO-DISCURSIVO PELO PROCEDIMENTO ECFRÁSTICO EM “A MÁSCARA DO POETA”, DE JORGE DE SENA

Keats, é, também, uma reanimação de sua poesia e de seu *ethos* poético-discursivo. Por meio do procedimento ecfrástico de “tradução poética”, Sena reconstrói a face literária do poeta romântico, desdenhada em vida, a partir de sua máscara mortuária, sem, porém, que o poema se deixe guiar pela via do luto: a máscara mortuária é símbolo e receptáculo de uma vida e potência poética que não puderam se concretizar, mas que quase extravasam os limites da morte física de Keats, como é possível observar nos versos:

Em bronze foi fundida a tua máscara/ moldada no teu rosto — vivo ou morto./
Não é uma obra de arte. Mas tu próprio,/ sem retrato, sem artista a adivinhar-te,/ sem a matéria que nas mãos ele sintia/ a conduzi-lo e a guiá-lo qual matéria que é (Sena, 2013, p. 126).

Keats, enquanto poeta e pessoa civil-biológica, é reanimado pela vivacidade exigida pela éfrase, e é eternizado pelas palavras de Jorge de Sena, vencendo o esquecimento temido pelo poeta inglês momentos antes de sua morte, deixando como legado um trabalho imortalizado, não somente por meio do próprio gênio, mas também pelo de outros poetas. Vence, pela poesia, a efemeridade: sua arte é sua vida (ecfraseada) em poema, condenando-o à eternidade.

Como citar este artigo?

SOTINE, M. C. C. A máscara (discursiva) do poeta: a construção de um *ethos* poético-discursivo pelo procedimento ecfrástico em “A máscara do poeta”, de Jorge de Sena. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 23, n. 1, p. 189–208, 2024.

Referências

BRUNELLI, A. F. O ethos da autoajuda. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 27–51, dez. 2005. ISSN 2237-2083. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2237-2083.13.2.27-51>.

CANDIDO, A. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

FERNANDES, M. L. O. Tradição, modernidade e modernismo na lírica portuguesa. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 1–190, 2011. Disponível em: <https://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/121/155>. Acesso em: 23 jul. 2025.

FOGLE, R. H. *The Imagery of Keats and Shelley: A Comparative Study*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1949.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 1, p. 85-105, set./nov. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13864>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SOTINE, M. C. C.

HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

KALAPALA, K. Synaesthesia in the poetry of John Keats. *Vidhyayana*, v. 6, n. 6, 2021. ISSN 2454-8596. Disponível em: <https://j.vidhyayanaejournal.org/index.php/journal/article/view/56>. Acesso em: 10 jul. 2024.

KEATS, J. Do Endymion. In: BYRON, G. G.; KEATS, J. *Byron e Keats: entreversos*. Tradução: Augusto de Campos. Campinas: Edunicamp, 2009. p. 168–169.

KEATS, J. *Letters of John Keats to his family and friends*. Edited by Sidney Colvin. London: Macmillan and Co., 1891. Disponível em: <http://www.john-keats.com/>. Acesso em: 23 jul. 2025.

KEATS, J. *Ode on a Grecian Urn*. In: GREENBLATT, S. et al. (ed.). *The Norton Anthology of English Literature: The Romantic Period*. 10. ed. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2019. v. D. p. 292.

LOURENÇO, J. F. *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

LOURENÇO, J. F. Da poesia como teatro do mundo: sobre Metamorfoses de Jorge de Sena. *Boletim do Sepesp*, Rio de Janeiro, p. 57–87, 1995.

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

MAINGUENEAU, D. Autor: a noção de autor em Análise do Discurso. In: SOUZA-E-SILVA, M. C. P.; POSSENTI, S. (org.). *Doze conceitos em Análise do Discurso*. São Paulo: Parábola, 2010. p. 25–47.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Gênero do discurso e cena de enunciação*. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 117–130.

MUSSALIM, F.; REZENDE, B. R. M. P. R. O ethos como instância constitutiva da construção da ‘imagem de autor’. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 61, p. 1–10, 2019. DOI: <https://doi.org/10.20396/cel.v61i0.8655214>. Acesso em: 10 jul. 2024.

RODRIGUES, K. O ethos discursivo: uma análise por meio de seus traços na personagem Lord Henry no romance *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. (Con) *Textos Linguísticos*, v. 8, n. 10, p. 139–158, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/7350>. Acesso em: 23 jul. 2025.

SENA, J. Metamorfoses. In: SENA, J. *Poesia I*. (ed.). Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães, 2013. p. 301–381.

SPITZER, L. A. “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo versus metagramática. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1. p. 319–351.

SULLIVAN, G. B. *Structure and meaning in Endymion*. 1963. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Nebraska, Lincoln, 1963 Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/33144984.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2024.

A MÁSCARA (DISCURSIVA) DO POETA: A CONSTRUÇÃO DE UM *ETHOS* POÉTICO-DISCURSIVO PELO PROCEDIMENTO ECFRÁSTICO EM “A MÁSCARA DO POETA”, DE JORGE DE SENA

WIKIMEDIA Commons. *Angelo monticelli shield-of-achilles.jpg*. 2019. Domínio público.

1,030x1,093 pixels. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_monticelli_shield-of-achilles.jpg. Acesso em: 23 jul. 2025.