

Universidade Federal do Rio Grande - FURG Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado em História da Literatura

ELIEGE MARIZEL MOREIRA MARQUES

ÁGUA, SANGUE E VINHO: A TRINDADE AQUOSA NA POESIA DE JORGE DE LIMA

Dissertação apresentada como requisito parcial e final para a obtenção do grau de Mestre em História da Literatura.

Orientador: Profª. Drª. Raquel Rolando Souza.

Data da defesa: 05/01/2009

Instituição depositária: Núcleo de Informação e Documentação Fundação Universidade Federal do Rio Grande

> RIO GRANDE 2009

Dos Milagres

O milagre não é dar vida ao corpo extinto, Ou luz ao cego, ou eloqüência ao mudo... Nem mudar água pura em vinho tinto... Milagre é acreditarem nisso tudo!

Mário Quintana

Embriague-se

(...) Embriague-se constantemente com vinho, poesia ou virtude, à sua escolha.

Charles Baudelaire

AGRADECIMENTOS

A Deus;

A professora Raquel Rolando Souza, responsável por minhas descobertas sobre poesia, por ter acreditado na minha idéia, pela criteriosa orientação, pelos inesquecíveis elogios e, acima de tudo, pelas críticas que só fizeram com que eu buscasse sempre o melhor;

Ao Cesar, companheiro de vida e da exaustiva excursão por bibliotecas, sebos e livrarias em busca da bibliografia deste trabalho;

A minha filha Tatiele, companheira de vida, de fé e de sonhos, pela compreensão permanente e pelo incentivo carinhoso do qual me abasteci emocionalmente inúmeras vezes;

Aos meus pais pelo incentivo, carinho e principalmente, as constantes orações;

Ao meu irmão Marcelino (meu anjo da guarda) e sua família aos quais serei eternamente grata;

Ao meu irmão Elton, por abdicar de horas preciosas para me enviar livros e cópias de livros de Porto Alegre;

A minha irmã Mariel, companheira de vida, de fé e de ideais que, incansavelmente, esteve ao meu lado, vibrando com as minhas vitórias;

A minha amiga-irmã Simone Lacerda que me proporcionou muitas alegrias, foi porto seguro nos momentos mais difíceis e me encorajou a não desistir;

A minha amiga-irmã Veridiana Pacheco e sua família pelas palavras carregadas de amor e de admiração que serviram de combustível nesta trajetória;

A minha querida amiga Letícia Stander pela gentileza de me presentear com o Abstract desse trabalho, além de seu incentivo, carinho e companheirismo;

A minha querida amiga Jaqueline Koschier pela gentileza de revisar meu texto e dedicar a mim um tempo que não dispunha, mas, acima de tudo, pelo carinho, amizade e o amor de sempre;

Aos queridos colegas de trabalho do Cefet, especialmente ao Gilnei Corrêa e a Catarina Barboza pelo carinho, amizade e por me permitirem usufruir de suas bibliotecas particulares;

Dedico esse trabalho à minha filha, a quem amo profunda e incondicionalmente, e por quem luto a fim de tornar sua "viagem" pela vida iluminada, feliz e produtiva.

SUMÁRIO

Resumo8
Abstract9
1 Introdução
1.1 Antecedentes10
1.2 Pequena fortuna crítica de Jorge de Lima11
1.3 Sobre o Mito de Orfeu
1.4 Itinerário
2 Àgua
2.1 O percurso do úmido até a água: a cosmogonia na poesia de <i>Invenção de Orfeu</i>
2.2 As mutações da água, suas características e a dialética aquosa no Canto I
2.3 Os conceitos de redondo e de fertilidade relacionados ao isolamento da ilha
3 Sangue 3.1 Os princípios da dialética conceitual de <i>sagrado</i> e <i>profano</i> 49
3.2 O elemento aquoso <i>sangue</i> e o sofrimento como veículo para a transcendência e a purificação
3.3 A ascensão transcendental da poesia67

4 Vinho

4.1 O aspecto arquetípico do elemento aquoso <i>vinho74</i>
4.2 O caráter evolutivo-cultural do cultivo e da produção vinícola78
4.3 A sacralização do vinho na liturgia e sua profanação na embriaguez e nas
4.4 A profana transcendência da lírica simbolizada pelo vinho91
5 Considerações finais96
6 Referências bibliográficas

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado em História da Literatura, intitulada "Água, sangue e vinho: a Trindade aquosa na poesia de Jorge de Lima", trata da ocorrência dos referidos elementos aquosos em *Invenção de Orfeu*, sob a perspectiva das filosofias do imaginário e do devaneio poético. A pesquisa busca analisar tais recorrências atreladas aos conceitos de sagrado e profano correlacionando-as ao mito de Orfeu e às práticas litúrgicas em geral. O foco, portanto desta análise se dá a partir da obra *Invenção de Orfeu* e, mais especificamente do Canto I, trecho do qual foram retirados os poemas constantes nesta análise.

ABSTRACT

This thesis of Master in History of Literature, entitled "Water, blood and wine: the aqueous Trinity in the poetry of Jorge de Lima", deals with the occurrence of such aqueous elements in *Invenção de Orfeu* from the perspective of the philosophies of imaginary and poetic fantasy. The research seeks to examine such occurrences linked to the concepts of sacred and profane correlating them to the myth of Orpheus and to liturgical practices in general. The focus of this analysis is given from the work *Invenção de Orfeu*, and, more specifically from *Canto I*, excerpt from which were withdrawn from the poems in this analysis.

1 Introdução

1.1 Antecedentes

Desde o meu ingresso, em 2002, no curso de Letras-português, na Fundação Universidade Federal do Rio Grande, já surgiu em mim considerável interesse por todas as disciplinas do curso, mas especialmente pelas que envolviam leitura e teoria literária. Desse modo, iniciei minha atuação acadêmica extracurricular como bolsista voluntária do NELP (núcleo de estudos em língua portuguesa), sob a orientação da prof^a Dr^a Solange Mitmann e, mais tarde, como bolsista remunerada do mesmo projeto, permanecendo até o fim do ano letivo. Em 2004, após alguns conhecimentos na disciplina de Literatura Brasileira II, iniciei o projeto de pesquisa voluntária sobre a obra da poeta carioca Gilka Machado, no qual permaneci até a conclusão da graduação em 2005, sob a orientação da Prof^a Dr^a Raquel Rolando Souza.

Foi ainda no último ano da graduação que surgiu em mim o interesse pela obra de Jorge de Lima, em função da elaboração do trabalho de conclusão do curso, o qual, por ser eletivo, uma das opções era produzir um ensaio sobre *Invenção de Orfeu*, de autoria de Jorge de Lima. A dificuldade inicial de compreensão da obra, visto que esta se apresentava com peculiaridades que tornavam meus estudos teóricos prévios insuficientes, foi o combustível e o

impulso que me guiaram a estudar e pesquisar mais sobre o autor e sua produção literária.

Pude perceber, portanto, características e inovações em sua poesia até então desconhecidas para mim, mas, ao mesmo tempo, instigantes. Assim sendo, ao concluir a graduação e decidir entrar para o programa de pós—graduação em Letras dessa instituição, optei por dar continuidade aos estudos já iniciados sobre o poeta Jorge de Lima e sua obra, que resultaram nesta dissertação de Mestrado.

Enquanto cursava as disciplinas no Mestrado, participei da Mostra de produção universitária (MPU) com o trabalho intitulado *Ressacralizando a poesia* sobre a obra de Jorge de Lima e mais especificamente, sobre *Invenção de Orfeu*. Minha pesquisa na pós—graduação teve como foco, inicialmente, algumas questões referentes aos conceitos de sagrado e profano numa perspectiva dialógica, visto que tais idéias aparecem em *Invenção de Orfeu* de forma muito tensa e repleta de ocorrências inusitadas, sempre em correlação aos elementos aquosos. Esses aspectos, portanto, serviram como base de pesquisa e de análise para esta dissertação.

1.2 Pequena fortuna crítica de Jorge de Lima

Jorge de lima nasceu em 1893, na cidade de União, no estado de Alagoas. Filho de um senhor de engenho pernambucano e de uma dona de casa publicou seus primeiros versos aos 13 anos o soneto *Plantas* (1906). Aos 15 entrou para a faculdade de Medicina em Salvador e recebeu o grau de Doutor em 1914, aos 21 anos. Neste mesmo ano publicou *XIV Alexandrinos*, no Rio de Janeiro. Em 1923 publicou *A comédia dos erros*; em 1928, *Essa negra Fulô*; em 1932, *Poemas escolhidos*; em 1934, *O anjo* e *Anchieta*; em 1938, *A túnica inconsútil*; em 1939, *A mulher obscura*; em 1942, *Aventuras de Malasarte*; em 1943, *Mira-Celi*; em 1947, *Poemas Negros*; em 1949, o *Livro de Sonetos*; em 1950, foi lançada sua obra

poética completa, com organização de Otto Maria Carpeaux, e, finalmente, em 1952, publicou *As ilhas* e *Invenção de Orfeu*.

Além de exercer os ofícios de escritor, romancista, poeta e médico, Jorge de Lima se dedicou ainda à pintura e à escultura. O autor percebia nas artes plásticas e nas letras o profundo anseio humano da busca pela beleza e pela sublimação. Jorge de Lima se auto-intitulava autônomo e desapegado de certos costumes ditos esperados ou desejados dentro contexto literário e canônico da época, pois o próprio autor assim se define:

Escrevi sempre o que desejei escrever, e se hoje me dedico a outras tentativas de arte, não é porque ache bonito ser romancista ou pintor, mas porque estas necessidades de vidência se impuseram dentro de mim, chegando a constituir uma condição essencial de vida total, verdadeira, absoluta, (...) Muitos me chamam de diletante: acho que o artista tem a sua realidade própria, e não está sujeito a nenhuma exigência superior. Não faço o que poderia agradar aos outros, mas o que nasce em mim e luta para se libertar de minha sensibilidade, sem ligar a qualquer espécie de chatos. Aliás, parece que o que há no Brasil com os escritores, é um inexplicável medo de ser "eles mesmos", sem premeditações nem compromissos. Muitos são os espécimes de homens de letras que traem a si mesmos, não tendo coragem de enfrentar a crítica, preferindo realizar coisas impessoais e informes. Há poetas que fazem da poesia um acontecimento lógico, um exercício escolar, uma atividade dialética. Para mim, a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação. Longe de mim o egoísmo de dizer que sou poeta porque nasci poeta (...)¹

Em vista dessa forte personalidade artística e de muitas outras peculiaridades que envolvem o autor da *Invenção de Orfeu*, este se tornou um poeta pouco e superficialmente estudado. Partindo dos conceitos, aparentemente antagônicos de sagrado e profano, segundo Mircea Eliade, dei início ao trabalho de garimpar, em *Invenção de Orfeu*, essas ocorrências, buscando relacioná-las ao universo poético e ao imaginário do poeta. Para Eliade², ambos os conceitos são, além de semelhantes, muito próximos e ambivalentes, ou seja, podem significar a mesma coisa em diferentes contextos ou, ainda, se fundirem, oferecendo ao leitor uma espécie de "terceira via" na qual

¹ LIMA, Jorge de. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Alexei Bueno (org.) Fortuna crítica.

² ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969.

é possível trafegar. Além disso, ao relacionar a poética de Jorge de Lima aos elementos aquosos como sangue, água e vinho percebo uma ocorrência destes no que tange aos conceitos de sacralidade e de profanação. Tais ocorrências se dão em *Invenção de Orfeu* de maneira que fica clara a intenção do autor em exaltá-las, tanto sacra quanto profanamente, invertendo, desmistificando e ressacralizando conceitos e idéias conforme sua ilha imaginária lhe pedir.

A água como princípio vital cosmogônico vai aparecer em todos os 10 cantos da *Invenção* e, em conformidade com as idéias de Gaston Bachelard, em seus estudos sobre as filosofias do imaginário, há uma fertilidade na água e nos líquidos em geral, residentes na quietude dos elementos aquosos que, aqui na *Invenção* e, mais especificamente no Canto I, se dá de maneira especialmente favorável ao devaneio poético como sendo este um resultado ao mesmo tempo, inusitado e revelador, profundamente desejado e esperado. Isto porque, é através da palavra como revelação que "acontece" a poesia.

Entretanto, pesquisar e compilar material crítico sobre o poeta, pintor e médico Jorge de Lima é tarefa das mais árduas, para não dizer quase impraticável. A escassa produção teórica sobre sua obra é composta, na maioria das vezes, de artigos pequenos e de pouca consistência crítica. A maioria deles vê o autor como um escritor que, além de difícil, é quase impenetrável devido ao seu estilo hermético e pouco convencional. Por esse motivo, parte dos poucos ensaios sobre Jorge de Lima o apresentam como um autor um tanto indeciso e que não segue os padrões estéticos da literatura de maneira satisfatória. Esse "perfil" do autor foi traçado por críticos e ensaístas da literatura como uma conseqüência quase natural da escassez e da superficialidade das pesquisas referentes ao poeta.

Obviamente, Jorge de Lima não aparece na Literatura Brasileira como o que se pode chamar de representante mais canônico, quer seja sob o ponto de vista técnico, quer seja sob o acadêmico, já que seu estilo e sua marca o diferenciam dos demais poetas, mesmo dos mais modernos, o que não impediu alguns estudiosos da lírica de o considerarem, segundo Mário Faustino, como

"um pequeno poeta maior". *Invenção de Orfeu* se constitui de um ambicioso intento da literatura brasileira.

Não há na *Invenção* a segurança e o conforto da narração, característica do épico, que tudo observa e julga. Ao contrário, a obra é permeada de uma insegurança constante e João Gaspar Simões o analisa sob a interessante ótica da obscuridade hermética:

Se me não era dado explicar o poema cujo sentido se me pedia, para que entrepor-me entre o poeta e o leitor, criando, possivelmente, no espírito do segundo uma prevenção contra o primeiro? Eis a razão que me levou a persistir: justa ou injusta, certa ou errada, a minha interpretação não podia deixar de constituir um elemento de aproximação de um poema que, obscuro e secreto por natureza, na sua obscuridade e sigilo teria de viver, precisaria viver. Ainda hoje há dúvida sobre a interpretação do Paraíso Perdido e da Divina comédia. Uma vida inteira, diz T. S. Eliot, não é suficiente para penetrar todos os meandros do poema de Dante, cujo sentido, aliás, vai se modificando aos nossos próprios olhos à medida que transpomos os círculos infernais da nossa própria vida. Nada mais natural, portanto, que o poema de Jorge de Lima, subsistindo secreto, permanecendo obscuro, após a minha introdução, através dela venha a adquirir uma dimensão mais – a dimensão que lhe dá, na consciência do leitor, a certeza de que a Invenção de Orfeu, sendo um grande poema, é um grande poema obscuro e secreto. ³

Todas essas particularidades, portanto, tornam a análise da poesia da *Invenção* um exercício instigante que me conduziu a explorar essa lírica partindo da idéia de que não há um ponto de partida, mas uma viagem inusitada pela linguagem como uma trajetória pelo desconhecido, pois em cada parada (poema) há algo inesperado e novo.

Tais inovações também se referem ao caráter cosmogônico da obra, já que o poeta recria, reinventa e refaz um mundo através da poesia, conferindo, desse modo, uma ressignificação às palavras, aos versos e às construções poéticas.

.

³ LIMA, Jorge de. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Alexei Bueno (org.) In: Fortuna crítica.

Para Fábio de Souza Andrade⁴ a *Invenção* de Jorge de Lima se dá de maneira fragmentada e semelhante a um processo de bricolagem, cujos versos se pode notar a presença de muitos autores não só brasileiros como também estrangeiros, e o ensaísta nomeia a referida obra de *Musa quebradiça*, tendo por base esse processo de construção idealizado e posto em prática por Jorge de Lima.

Para Carlos Drummond de Andrade⁵, que pouco conviveu com o poeta, este lhe parecia bem mais descomplicado, conforme podemos observar no soneto no qual Drummond o homenageia pouco antes de sua morte:

A Jorge de Lima

Era a negra Fulô que nos chamava do seu negro vergel. E eram trombetas, salmos, carros de fogo, esses murmúrios de Deus a seus eleitos, eram puras

canções de lavadeiras ao pé da fonte, era a fonte em si mesma, eram nostálgicas emanações de infância e de futuro, era um ai português desfeito em cana.

Era um fruir de essências e eram formas além da cor terrestre e em volta ao homem, era a invenção do amor no tempo atômico,

o consultório mítico e lunar (a poesia antes da luz e depois dela), Era Jorge de Lima e eram seus anjos.

⁴ ANDRADE, Fábio de Souza. A Musa Quebradiça. In: Bosi, Alfredo. *Leitura de Poesia*, São Paulo: Ática, 1996.

⁵ LIMA, Jorge de. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Alexei Bueno (org). Fortuna crítica.

O que percebo neste poema é a despreocupação por parte de Drummond em tentar explicar ou "mapear" Jorge de Lima e sua poesia pois, o que ocorre neste soneto é, antes de tudo, o deleite pela poesia em si mesma, ou seja, o prazer de ler o poeta apenas para adentrar em seu imaginário mundo e em seu devaneio poético, sem questioná-lo ou tentar decifrá-lo, saboreando-o simplesmente. A mistura de idéias, temas e imagens que Jorge de Lima produz aparece nesse poema drummondiano de maneira simples, natural e, até mesmo, tranqüila, transmitindo ao leitor a naturalidade plástica e caleidoscópica que o surreal Jorge de Lima percebia e produzia sua lírica.

Em 1976, a conhecida escola de samba carioca Unidos de Vila Isabel, teve como samba-enredo uma composição de Rodolpho de Souza e Silva Olho Verde intitulada *Invenção de Orfeu*, que rendeu a classificação da escola para o 6° lugar do Grupo I e a canção teve como intérprete o cantor Martinho da Vila. A referida canção faz parte de um álbum de Martinho, curiosamente chamado *A rosa do povo* título homônimo de uma importante obra de Carlos Drummond de Andrade e o referido samba-enredo é o poema transcrito a seguir:

Invenção de Orfeu

Ilhado na imaginação Que mar de fantasia! O poeta vai cantando Estórias tão sem história Da tristeza e da alegria No seu veleiro sem vela Peixe que voa Ave que é proa

Tem o Barão
Triste Barão
Um homem sem reinado
Tem girassóis reluzentes
Tem leão rei coroado
Navegando, navegando
Navegando sem parar
Dedilhando sua lira
Fazendo o vento cantar

Em seu devaneio
Imagens diferentes
Cavalo todo de fogo
Mulheres metade serpente
Nessa ilha inventada
Procurando sua amada
Seu candelabro, astro-rei
E a mulher imaginada
Desperta então o poeta
Clamando Orfeu, clamando Orfeu
Uma luz nas trevas se acendeu
Mentira pra quem não crê
Milagre pra quem sofreu

O poema-música que serviu de tema carnavalesco sintetiza de maneira abrangente e clara a poesia jorgiana da *Invenção*. O tema carnavalesco aborda as principais idéias presentes na obra de Jorge de Lima de maneira pontual e icônica, transformando os 10 cantos em apenas um poema de maneira concisa, mas sem deixar de lado a consistência e a essência presentes nos mesmos. Há tanto no samba-enredo, quanto em *Invenção de Orfeu*, construções imaginárias, metamorfoses, fantasias e histórias surreais que se fundem e se confundem. Na busca do sujeito lírico por sua amada (a poesia), o poeta da *Invenção* transforma a aventura dos cantos em uma viagem musical até o seu tão desejado destino: a transcendência poética ou o *milagre*. Essa transcendência objetivada por Jorge de Lima pode ser entendida como a representação da "viagem" do Orfeu mitológico até o Hades em busca de sua ninfa Eurídice.

É interessante salientar que não foi o próprio Jorge de Lima quem intitulou sua obra de *Invenção de Orfeu*, pois este nome era apenas uma das três opções que ele apresentou ao amigo e poeta Murilo Mendes com quem produziu *Tempo e Eternidade* (1935). Um pouco antes de sua morte o poeta entregou a *Invenção* ao amigo Murilo para que este a lesse e a batizasse e, dentre as opções, se encontravam: "Cosmogonia", "Canto Geral" e "Invenção de Orfeu", permanecendo este último pelo fato de Murilo Mendes julgar o primeiro muito ambicioso e o segundo, impossível de ser utilizado já que o poeta chileno Pablo Neruda havia lançado recentemente uma obra homônima.

Cabe salientar, ainda, que o próprio amigo de Jorge de Lima, Murilo Mendes, após ler seu texto fala sobre a obra de maneira exaltada:

O grande texto – duplamente grande- deixou-me surpreso. Não era fácil manejar um livro tão extenso, um verdadeiro labirinto de temas, faturas, imagens e tendências, uma espécie de poema cíclico, poema-rio carregando tantas formas díspares em sua densa correnteza. Eu queria surpreender o núcleo do livro, sua unidade, ligá-lo ao resto da inumerável obra - em prosa e verso - de Jorge, descobrir o encadeamento de um capítulo a outro, ou então os motivos que informam as páginas autônomas (...)⁶

E prossegue o poeta e amigo de Jorge, em outro trecho, por muitos discorrendo sobre a singularidade de *Invenção de Orfeu*, e o fragmento a seguir já apresenta um panorama a respeito:

Na Invenção de Orfeu há cantos — dez como em Os Lusíadas. Todavia, em nenhum deles, não obstante o pragmatismo de seus títulos, "Fundação da ilha", "Subsolo e supersolo", "Poemas relativos", "As aparições", "Poemas de vicissitude", "Canto da desaparição", "Audição de Orfeu", "Biografia", "Permanência de Inês" e "Missão e promissão", existe sombra de contenido novelesco (...) Dir-se-á que os temas nascem dos versos e que os versos nascem dos temas, numa permanente ebulição, inventando-se Orfeu a si próprio, como se Orfeu, o único herói latente do poema, fosse simultaneamente, o seu próprio criador — o demiurgo.

1.3 Sobre o Mito de Orfeu

Orfeu era filho de Eagro, rei da Trácia, e da musa Calíope, ou, segundo outras versões, filho de Apolo e de Clio, pai de Museu, e discípulo de Lino, assim como Hércules. Músico de enorme habilidade, cultivou sobretudo, a lira e a cítara, que recebera como presente de Apolo e a esse instrumento juntou mais duas cordas (às sete que já possuía), numa homenagem às nove musas que Hesíodo louva na Teogonia.

A sua reputação de sábio e poeta inspirado pelos deuses se espalhara em todo o mundo antigo e seu próprio pai o iniciou nos mistérios de Baco, cuja história

18

⁶ LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. In: fortuna crítica.

e origens foram amplamente estudadas por Orfeu quando esteve no Egito. Orfeu possuía tamanha intimidade com a música que, quando dedilhava sua lira, a melodia que dela se desprendia encantava os animais mais ferozes e estes ficavam mansos, os pássaros pousavam aos seus pés, os rios suspendiam seus cursos e os soldados mais enraivecidos se acalmavam. Orfeu se abstinha de comer carne e tinha horror ao consumo de ovos em sua alimentação, pois os considerava, símbolo do princípio da vida de todos os seres.

Orfeu amava apaixonadamente a ninfa Eurídice e no dia de seu matrimônio, ela morreu perseguida por Aristeu e picada por uma serpente. Inconsolável, Orfeu desce até o mundo dos mortos para resgatar sua amada dispondo apenas de sua coragem e de sua lira e, ao chegar ao reino de Hades, obtém permissão para ter novamente sua amada, mas ele não poderia vê-la antes que transpusessem os umbrais do inferno.

Entretanto, o impaciente Orfeu quis contemplar logo Eurídice e voltou-se para vê-la, e neste instante, perdeu-a para sempre. Novamente inconsolável e agora sem outra permissão dos deuses, Orfeu retornou à Trácia e se pôs a chorar incessantemente ao som de melodias tristes dedilhadas em sua lira. As demais mulheres tentaram consolá-lo, mas ele, fiel ao seu amor, manteve-se solitário desdenhando todas. Elas, enfurecidas pelo desprezo do poeta, decidiram então, despedaçá-lo em uma celebração de orgia sagrada e jogaram sua cabeça no rio Hebro. Ainda assim, com a cabeça separada do corpo e os lábios arroxeados, Orfeu clamava por Eurídice ao ser arrastado pelas rumorosas águas.⁷

⁷De modo análogo, Orfeu assim como Cristo, desce aos infernos e retorna à superfície terrena. Além disso, ambos tinham dons de "encantamento" pois, assim como Orfeu com sua lira, o Cristo com suas palavras era capaz de apaziguar até mesmo as tempestades e, desse modo, é possível relacionar as duas narrativas (a órfica e a cristã), como variações do mesmo mito, ou seja, como um mitema que se desdobra. É importante salientar, entretanto, que a narrativa órfica é cronologicamente anterior à narrativa cristã. O que evidencia a possibilidade de que boa parte da história do cristianismo tenha se baseado no mito de Orfeu. Isso porque ambas são semelhantes desde o princípio no que concerne aos poderes encantadores e superiores, à descida de ambos ao inferno, ao despedaçamento e à morte trágica com derramamento de sangue e, finalmente à ascensão já que, tanto Cristo quanto Orfeu ficaram sendo cultuados e adorados como deuses após suas trajetórias. Orfeu é apresentado hoje como aquele que representa a perfeição da música em geral, ou da música pura. Daí seu poder sobrenatural sobre as plantas e os animais. Além disso, na Idade Média ele era conhecido em diversas narrativas como o Bom Pastor.

1.4 Itinerário

Os 10 Cantos que compõem a obra de Jorge de Lima são construídos a partir de um esquema semelhante à epopéia tradicional *Ilíada*, de Homero, do qual derivam outros como *Os Lusíadas* e a *Divina Comédia*, por exemplo. Devido à grande densidade poética da obra, optei por trabalhar com o primeiro canto, já que, por ser o primeiro, encerra um longo sistema de nascimentos que irão se desenvolver nos cantos subseqüentes.

No segundo capítulo, intitulado Água, tem início a análise poética propriamente dita de *Invenção de Orfeu*, com base em textos extraídos do Canto I que aponta para o caráter cosmogônico da obra através do exame das ocorrências líricas determinantes e correlacionadas ao elemento aquoso, sendo este apresentado com um necessário e indispensável à vida, quer seja ela humana ou não. Nesse capítulo examinam-se ocorrências tanto das características físicas da água quanto do seu caráter mutável e simbólico. Tais peculiaridades são analisadas a partir dos conceitos propostos por Gaston Bachelard, que apresenta o elemento água com propriedades e características relacionadas aos conceitos de sacralidade e fertilidade inerentes a esta, a partir de Tales de Mileto, da escola Jônica, na Grécia antiga.

O capítulo seguinte *Sangue*, assim como o posterior *Vinho*, é apresentado, segundo Gaston Bachelard, como uma espécie de variação da água, por trazer consigo características como solubilidade e viscosidade no que concerne às suas propriedades físicas.

No capítulo intitulado *Sangue* percebo uma representação simbólica sacrificial da poesia como sendo esta "morta" em holocausto pelo poeta a fim de purificá-la metaforicamente, para que, somente assim, esta atinja o grau de pureza necessário à transcendência. Esta morte simbólica representa neste trabalho e na obra da *Invenção* um paralelismo entre os sacrifícios feitos no Antigo Testamento com o intuito de atingir a sublimação e a purificação, pois aqui, semelhantemente, o poeta "sacrifica" a poesia do ponto de vista estético e sintático, a fim de restaurá-

la, transcendental e mística. Tais conceitos estão embasados principalmente nas idéias de René Girard com sua obra intitulada *A violência e o sagrado* na qual discorre sobre a necessidade ontológica e cultural dos ritos holocáusticos exaltando a morte sacrificial como veículo de ascendência espiritual e expiação de "pecados."

Em outras palavras, é o derramamento do sangue que proporciona, segundo Girard, a purificação e a exaltação desejadas. Assim sendo, este líquido que é, ao mesmo tempo, representante da vida e da morte, tem aqui o papel dúbio de pôr fim às mazelas humanas e dar início a uma nova vida, metaforizando, portanto, a purificação almejada cuja representação se dá de maneira mais ampla no último capítulo intitulado *Vinho*.

O capítulo que denomino *Vinho*, e que também se embasa nas idéias de Bachelard acerca do elemento aquoso alcoólico e da aguardente de maneira geral, refere-se a um suposto fim da trajetória da lírica em *Invenção de Orfeu*. Isso porque, através das particularidades deste líquido, analiso questões como sua importância cultural, mítica e nutritiva para o homem, tendo em vista seu caráter multifacetado. Esse capítulo trata de aspectos relacionados ao cultivo, à sacralização e à profanação do vinho, através da figura mitológica de Baco, bem como dos ritos litúrgicos que a esse Deus são ofertados. Assim sendo, este capítulo trata da ascendência lírica da *Invenção* através do vinho e metaforiza a pureza e o "fim" da busca do eu-lírico pela sua ilha, ou seja, o encontro de Orfeu (o eu-lírico) com sua amada (a poesia sagrada), estando esta já num plano que supera os anteriores, da criação e do sacrifício.

A escolha dos poemas foi feita a partir dos assuntos aqui abordados e não leva em consideração a ordem cronológica nem a sequência do Canto I. Isto porque, o interesse aqui não é mapear ou desvendar a obra, mas apresentar uma perspectiva dialógica e imagética partindo das filosofias do imaginário e do devaneio poético correlacionadas à poesia de *Invenção de Orfeu* e, acima de tudo, levantar idéias e hipóteses sobre a obra, diante da impossibilidade de apreendê-la em sua totalidade.

Todos os poemas e/ou fragmentos aqui apresentados foram retirados da obra *Poesias Completas*, editada em 1974, no Rio de Janeiro, pela Biblioteca Manancial em convênio com o Instituto Nacional do Livro. A referência dos textos extraídos da obra se dará pelo número das páginas desta edição.⁸

 $^{^{8}}$ LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial em convênio com o Instituto Nacional do Livro, 1974. v. III.

2 Água

O que é a fonte da vida? Ninguém sabe. Não sabemos sequer o que é um átomo, se é uma onda ou uma partícula – é ambos. Não fazemos idéia do que sejam essas coisas. 9

2.1 A cosmogonia e o percurso do úmido até a água na poesia de *Invenção* de *Orfeu*

O termo cosmogonia, do grego *Kósmos*, representa o mundo e, antes de tudo, por definição, um ato fundacional e inventivo. O termo invenção, no sentido de ato criador servirá como ponto de partida, neste capítulo, para a análise de alguns dos poemas retirados do Canto I da obra de Jorge de Lima intitulada *Invenção de Orfeu*.

Já na antiguidade grega, alguns filósofos buscavam uma explicação para a criação do mundo no que tange aos tipos de existências vitais. Para Gaston Bachelard as cosmogonias da antiguidade são devaneios audaciosos apenas e, portanto, não organizam pensamentos, havendo por isso a necessidade

23

⁹ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2000. 18 ed. P. 140.

constante de reaprender a sonhar. Por este motivo, ao ler Jorge de Lima, percebo a sua busca por um mundo onírico em cuja construção ele se empenha por concretizar. Bachelard vê o mundo e o considera a partir dos quatro elementos (terra, água, fogo e ar) porque, segundo ele, essa é a forma material pela qual ocorre a fusão entre os deuses e a natureza, sendo, para o filósofo essa fusão, a representação de todos os princípios geradores de vida e de energia na terra. Dessa forma, o pensamento de Jorge de Lima se funde e se dissolve juntamente ao elemento água, trazendo à análise uma simultaneidade de significações e de imagens.

Já os primeiros filósofos gregos, os chamados pré-socráticos, defendiam em suas idéias que o elemento primordial da vida estava contido na origem material das coisas. Para Anaxímenes era o ar; Para Heráclito o fogo; para Anaximandro a terra, e para Tales a água. Para Aristóteles, o maior feito de Tales foi sua tentativa de explicação do cosmos. Tales de Mileto¹¹ defende a idéia de que a água, e seu princípio gerador, que é a umidade, tem por base o princípio gerador de todas as coisas vivas.

Pertencente à escola jônica, ele foi considerado por Aristóteles como o fundador da filosofia cosmológica por ter sido o primeiro a tratar de modo sistemático e racional questões referentes à origem, transformação e conservação do mundo. Para Tales a *physis* é a água ou sua qualidade: o úmido. E, tanto a água propriamente dita como sua umidade são componentes essenciais de todas as espécies de vida na terra. Assim sendo, o elemento água, cujas propriedades mais marcantes são a mutação e a versatilidade, tem aqui o papel de essência cosmogônica não apenas da vida em geral, mas também, e principalmente, da poesia desta obra.

No livro inaugural da Bíblia Sagrada, o Gênesis, capítulo 1, há uma cosmogonia de fundação já nos primeiros versos que diz: *No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a*

11 CHAUÍ, Marilena. Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz.

Simbolicamente¹², a água é considerada elemento primordial e ponto de partida para o surgimento da vida - toda a vida vem da água -, daí sua simbologia estar ligada à matrix-mãe. É um símbolo do Gênese, do nascimento, e para os Vedas é chamada de mâtrimâh, o que quer dizer "a mais materna". Nos mitos dos heróis ela está sempre associada ao seu nascimento ou renascimento: Mitra nasceu às margens de um rio, enquanto Cristo "renasceu" no Rio Jordão, ou seja, a água sempre nos reporta à origem. Prahmanda, o Ovo do Mundo teria sido chocado na água e dele teria advindo toda a criação. Associada ainda ao banho e ao batismo, nos textos da alquimia, ela está relacionada à operação da Solutio. E um dos símbolos da incosciência, sendo que o ato de entrar na água e dela sair possui uma analogia com o ato de mergulhar no inconsciente.

Semelhantemente a toda e qualquer fecundação ou princípio de vida, também Deus, ao criar o universo, necessitou das propriedades físicas da água a fim de que pudesse conceber seu intento. Evidentemente, em diferentes culturas existem outras versões para o mesmo mito de criação como, por exemplo, a lenda indígena dos índios Pima, no Arizona cuja narrativa diz:

Havia apenas escuridão por toda parte - escuridão e água. E a escuridão se reuniu e se tornou espessa em alguns lugares, acumulando-se e então separando-se, acumulando e separando....¹³

Através deste fragmento podemos notar um paralelismo em relação ao mito de fundação do Judaísmo e, segundo o mito grego da criação temos ainda: No início havia o Caos e a escuridão. O Caos era um vasto mar onde todos os elementos estavam misturados e sem forma.(...)¹⁴

¹² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

¹³ BIERLEIN, J.F. Mitos Paralelos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

J. F. Bierlein apresenta uma série de versões tanto para os mitos fundacionais, quanto para os apocalípticos, entre outros, e não é necessário enumerar mais do que alguns, para que se possa perceber que o paralelismo existente entre as mais diferentes culturas e credos se dá de maneira que nos mitos de fundação, é sempre a água um elemento de extrema importância e subjetividade. Semelhantemente a Tales de Mileto, Homero e Hesíodo compartilharam do mesmo pensamento acerca da água e de suas propriedades, pois, na *Teogonia*, Hesíodo apresenta uma possível origem dos deuses, e esses conceitos também são apresentados a partir de princípios aquosos fundacionais e míticos, assim como na *Invenção de Orfeu*, no mito do Cristianismo e nos mitos de maneira geral. O trecho a seguir apresenta uma explanação acerca dos mitos, e ilustra a idéia supracitada:

O mito é a primeira tentativa tateante de explicar como as coisas acontecem, o ancestral da ciência. Também é a tentativa de explicar por que as coisas acontecem, a esfera da religião e da filosofia. É uma história da pré-história, nos dizendo o que teria acontecido antes da história escrita. É a mais antiga forma de literatura, freqüentemente uma literatura oral. O mito dizia aos povos antigos quem eles eram e qual era a maneira correta de viver. O mito era, e é ainda, a base da moralidade, dos governos e da identidade nacional. ¹⁵

Dessa forma, em *Invenção de Orfeu* o autor busca, através de uma esfera mítica e cosmogônica, "explicar" o nascimento de um novo mundo poético que abrange tanto a ciência quanto a religião e a filosofia. Tanto a primitividade da água quanto a dos elementos aquosos como a nuvem, a neblina e os vapores, são vistos aqui sob a ótica mítica dos princípios vitais e cujas reatualizações e permanências ao longo da história da humanidade, se encontram em contato constante com o indivíduo social tanto da antiguidade quanto de hoje.

Segundo Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, no nosso imaginário, todo e qualquer líquido funciona como uma espécie de água. Isto ocorre porque os elementos aquosos, em geral, possuem características umectantes, são dotadas de propriedades como escoar e, além disso, participam da natureza líquida da água, pouco importando sua cor, pois as diferentes cores dos líquidos,

-

¹⁵ BIERLEIN, J.F. Mitos Paralelos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 19.

não seriam mais do que simples variações ou adjetivos de uma única substância. Para Bachelard, as águas naturais dos rios e mares, por exemplo, funcionam como uma espécie de leite nutritivo, já que alimenta de forma maternal a vida humana da Terra, assim como uma mãe faria por seu filho. Essa maternidade aquosa, por sua vez, encontra-se intimamente ligada ao fato de ser a água um elemento de caráter naturalmente nutritivo, já que o alimento primeiro de um ser humano, ainda dentro do útero, é o líquido amniótico e, logo após seu nascimento, o leite materno, ou seja, somente bem mais tarde é que o homem e os mamíferos em geral, introduzem em suas dietas, os alimentos sólidos.

Semelhantemente ao que ocorre com os seres humanos, a atuação da natureza está correlacionada ao ato de amamentação. Em outras palavras, é a água dos rios, mares e lagos que nutre a terra, faz os frutos e animais crescerem e, consequentemente, o homem, numa espécie de troca constante e renovadora entre este e a natureza. Cabe ressaltar que, tanto um bebê ainda no ventre materno quanto um peixe (ambos cercados por água) não têm consciência do alimento que ingerem e, no entanto, o fazem quando necessitam e na medida ideal. Existe um paralelismo interessante entre o homem e o peixe pois este representa o próprio homem, sendo que num estado de inconsciência ou de préconsciência. Além disso, é possível analisar a natureza da água sob o aspecto de uma espécie de sangue vital que percorre o planeta e o enche de vida, circulando por suas veias imaginárias das quais se nutrem todos os seres vivos.

A água e os líquidos derivados dela, por sua fluidez e viscosidade, trazem consigo uma carga semântica na qual observo mudanças que vão muito além de suas variações de estado físico, passando por sua massa informe, já que toma a forma do recipiente onde estiver, além dos movimentos e dos sons que os líquidos realizam, no caso dos rios e cachoeiras, pois estes fazem com que um observador estudioso da filosofia do imaginário perceba a variedade de signos e de idéias que cada um destes arquétipos¹⁶ pode provocar. No fragmento poético a seguir é possível observar essa relação entre fecundidade, umidade e os

_

¹⁶ Do latim: archet ypum e do grego: archétypon, sm. "modelo de seres criados", "padrão" ou "protótipo". In: CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: nova Fronteira,1982.

líquidos em geral, sob a percepção de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, de maneira que, tanto o surgimento cósmico da ilha, quanto o da poesia é apresentado pelo autor com um sentido sacro:

XVI

Desse leite profundo emergido do sonho coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio e essa sombra bulindo e esse reino e esse pranto e essa dança contínua amortalhada e pia.

Hoje brota uma flor, amanhã fonte oculta, e depois de amanhã, a memória sepulta aventuras e fins, relicários e estios; nasce a nova palavra em calendários frios. (...) (p. 38)

Os dois quartetos aqui transcritos são parte de um soneto em versos dodecassílabos clássicos. A alusão aos elementos aquosos evidencia as propriedades desses elementos relacionadas aos conceitos de alimento, nutrição, energia e força vital, que, em última análise é a representação das forças criadoras, em geral.

As aliterações em /s/, representam aqui a movimentação, já que essa consoante, devido à sua grafia, pode conotar imagens necessárias à criação da vida, bem como à sua manutenção, pois é através dos movimentos em geral que todo e qualquer tipo de vida se faz. Além disso, o som do /s/, por ser sibilante, tem pronúncia continuada e portanto representa a continuidade, ao contrário das consoantes plosivas, por exemplo, que explodem na pronúncia, mas "acabam" rapidamente. A conjunção aditiva /e/, também aparece por 9 vezes nos 2 quartetos e metaforiza a soma ou a quantidade de elementos necessários que se correlacionam à vida e à poesia lírica. Também quanto ao tempo verbal há essa soma, pois o fragmento constrói-se sob os tempos pretérito /coagulou-se/ e presente /brota/, além de apresentar construções no gerúndio /bulindo/ e no

particípio /emergido/ evidenciando, tanto a transitoriedade da vida, quanto a movimentação desta por entre os tempos e espaços.

Os elementos simbólicos como /leite/, /ilha/, /nuvem/, /rio/ e /pranto/ representam aqui o elemento basilar da Trindade aquosa que é a água. Entretanto, esse elemento aparece *mascarado* ou nebuloso através de simbologias como o alimento lácteo, o isolamento insular, a evasão superior, o percurso fluvial e a dor ou o sofrimento representado pelo choro. É possível perceber que todas essas imagens se atrelam à idéia de nascimento ou de geração, pois representam, metaforicamente, uma espécie de percurso, pelo qual passa necessariamente qualquer nascimento.

O fragmento seguinte serve para explanar essas idéias de maneira que, ao lê-lo, percebo a imagem de uma movimentação sincrônica e organizada de toda a natureza no que tange à vida e suas manifestações:

VIII

(...)
1- É preciso que a própria natureza
2- seja nossa com sortes de açucenas;
3- e ela aqui está, seus pulsos latejando,
4- como em tudo, provando poesia.
(...) (p. 32)

Ocorre aqui uma exaltação da vida em relação aos ideais da natureza, das energias vitais e da poesia. É interessante chamar atenção para o segundo verso deste fragmento /seja nossa com sortes de açucenas/ onde ocorre, através da sonoridade deste, uma espécie de "junção" entre os termos /com/ e /sorte/ trazendo, musicalmente ao trecho, um sentido de união fecunda e produtiva, já que a palavra que se produz através da pronúncia é /consorte/ que, do latim /consort ium/, é o vocábulo utilizado para designar companheiro(a) da mesma sorte, estado ou encargo, extensivo a cônjuge.

Há também que ser analisado o aspecto das liturgias de modo geral, já que o elemento aquoso é presença constante em tais cerimônias. Isso pode ser observado, por exemplo, nas simbologias da água do batismo, que é metáfora de purificação e simboliza o novo nascimento, só que neste caso, um (re)nascimento, quando o indivíduo já é adulto e *participa* voluntariamente do ato purificador e regenerador do seu espírito. O vinho, por sua vez, é um elemento aquoso que simboliza outro arquétipo (o sangue) de Cristo que foi crucificado e, nas cerimônias sacras é servido a fim de que todos aqueles que bebem do vinho simbólico estejam, teoricamente, em comunhão espiritual com Deus. Estes dois outros elementos aquosos, o sangue e o vinho, serão mais detalhadamente analisados ainda, em capítulos próprios.

Metaforicamente a água representa o percurso e a trajetória, portanto, de um estado de inconsciência da criatura humana visto que esta, ao ser gerada, não participa desse processo, nem interfere por não estar espiritual ou conscientemente presente no ato. Diante disso, cabe ressaltar que os líquidos em geral, além de sofrerem mutações em seu estado físico, também são utilizados pela sociedade conforme sua cultura, das mais diferentes formas e com os mais variados sentidos, mas todos eles, indubitavelmente, se atrelam às idéias aqui mencionadas de maneira que criam uma atmosfera fenomenológica de crenças, pureza, vida, força e, acima de tudo, de sacralidade ou profanação, conforme seu contexto ou sua utilização.¹⁷

2.2 As mutações da água, suas propriedades e sua dialética aquosa

Para a imaginação, tudo o que escoa é água: tudo o que flui participa dinamicamente da natureza da água, diria um filósofo. O epíteto da água corrente é tão forte que cria sempre e por toda parte o seu substantivo. A cor pouco importa: ela dá apenas um adjetivo; não designa mais que uma variedade. A imaginação material vai imediatamente à qualidade substancial.¹⁸

-

¹⁷ BIERLEIN, J. F. *Mitos paralelos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

¹⁸ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins fontes, 1998, p. 121.

Conforme a citação acima, as propriedades aquosas não se referem somente aos conceitos cosmogônicos e fundacionais, muito embora esses estejam marcados e presentes em praticamente toda a mitologia fundacional. As peculiaridades inerentes à água e suas características mais particulares são apresentadas pelas ciências químicas de maneira que, além da composição e da diversidade do referido elemento, há uma plurissignificação do elemento aquoso, já que este é, ao mesmo tempo, puro, único e multifacetado.

O caráter multifacetado da água pode ser analisado sob o aspecto do devaneio de Bachelard conforme já foi dito, e também sob a ótica das simbologias míticas. Isto porque temos ao nosso alcance a água que sacia a sede, faz crescer e brotar os alimentos, além de ser também o elemento natural que representa todos os tipos de limpeza, clareza, saúde e beleza. A partir da conhecida fórmula química H₂O, composta por duas moléculas de hidrogênio para uma de oxigênio, temos um mineral bastante abundante em nosso planeta. A água é condição essencial para a existência da vida, além de indispensável componente nos mais variados processos produtivos e reprodutivos. A água representa sempre mais da metade da composição dos seres viventes, pois, ao contrário de outros minerais, sem água, não pode haver vida.

Entretanto, e paradoxalmente, a água é o solvente universal, ou seja, o mesmo elemento que é necessário e condicional à existência de todo e qualquer tipo de vida, é também o elemento que dissolve e destrói praticamente todos os seres vivos. O arquétipo bifronte da água pode ser encarado sob a ótica do imaginário como uma espécie de ciclo ou percurso, ou seja, assim como todos os seres na natureza, ela participa de um processo evolutivo, mas que se repete sempre de tempos em tempos. O elemento aquoso universal cria, nutre e alimenta durante um tempo, mas, ao fim e ao cabo, dissolve, desmancha, desintegra, num processo natural e dinâmico, sempre em movimento, sempre avançando, embora se repitam as fases citadas.

A partir da análise de alguns poemas, as propriedades aquosas se atrelam aos conceitos de sagrado e profano, compondo, juntamente com os demais elementos a serem analisados nesta dissertação – o sangue e o vinho – a

Trindade Aquosa que representa a pureza e a transcendência apontadas pelo poeta em *Invenção de Orfeu*.

CANTO I

FUNDAÇÃO DA ILHA

ı

Um barão assinalado sem brasão, sem gume e fama cumpre apenas o seu fado: amar, louvar sua dama, dia e noite navegar, que é de aquém e de além-mar a ilha que busca e amor que ama.

Nobre apenas de memórias, vai lembrado de seus dias, dias que são histórias, histórias que são porfias de passados e futuros, naufrágios e outros apuros, descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas ou mesmo achadas, lá vão a todas as naus alertas de vária mastreação, mastros que apontam caminhos a países de outros vinhos. Esta é a ébria embarcação.

Barão ébrio, mas barão, de manchas condecorado; entre o mar, o céu e o chão fala sem ser escutado a peixes, homens e aves, bocas e bicos, com chaves, e ele sem chaves na mão. (p. 27)

Os poucos críticos de Jorge de Lima já apontaram a relação de intertextualidade entre esta obra e o épico *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Curiosamente, esta intertextualidade ocorre também no que se refere ao princípio de ambas as obras, ou seja, tanto Jorge de Lima quanto Camões inauguram suas obras com textos muito semelhantes, conforme o fragmento que segue do épico Camoniano que se encontra, com algumas variações, transcrito quase totalmente em *Invenção de Orfeu*:

Canto primeiro

As armas e os barões assinalados, Que da ocidental praia lusitana, Por mares nunca dantes navegados, Passaram ainda além da Taprobana, E em perigos e guerras esforçados Mais do que prometia a força humana, E entre gente remota edificaram Novo Reino, que tanto sublimaram;¹⁹

A inauguração cosmogônica da ilha de Jorge de Lima prossegue ao longo dos 10 cantos e, como o próprio nome diz, o mesmo se chama *Fundação da ilha*, isto é, este é o primeiro de 39 outros poemas que estão sob a mesma idéia fundacional de criação, e a água ainda encontra-se nesta etapa de sua poesia disfarçada ou encoberta por algumas de suas representações, já que ainda não aparece muito como água propriamente dita.

O poema, que é construído com esquema de 4 estrofes de 7 versos cada, lembra as ondas do mar e, por conseguinte, o balanço das águas. Isso pode ser percebido através dos recursos sonoros das aliterações em /s/ e da alternância entre as sílabas tônicas e átonas dos versos, como por exemplo: /Um/ ba/rão/as/si/na/la/do/, com representação gráfica: /_/_/_/, metaforizando as ondas do mar e seu balanço. Esse balanço representa metaforicamente o espírito da

33

¹⁹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

concepção criadora (ou a brisa fértil), conforme algumas mitologias fundacionais que aparecem nos textos da obra de J. F. Bierlein, por exemplo, no qual é percebida uma espécie de "espírito" pairando sobre as águas durante a criação de um novo mundo. Há no poema um caráter narrativo-descritivo que é evidenciado através dos verbos, em sua maioria, no presente do indicativo e, principalmente, pela ocorrência de vários deles no particípio, pois esta é uma forma derivada de verbo que, mesmo sendo no presente, traz consigo uma idéia de tempo transcorrido, o que poderíamos chamar de uma espécie de passado recente, daí o cunho narrativo do poema.

O poema ou canto exalta uma busca pela ilha e pelo amor ao falar de um barão utilizando o artigo indefinido /um/ como antecedente do sujeito no primeiro verso da primeira estrofe, pois se trata de qualquer barão ou de apenas um barão, em detrimento do artigo definido /o/, o que tornaria o sujeito um personagem de fato ou, pelo menos o definiria. Tal construção mais abrangente evidencia que o foco não é o sujeito citado, mas a busca e o anseio do eu-lírico pela ilha, ao invés de narrar as possíveis glórias do navegador. A referida busca revela, portanto, que é somente através da água e de suas propriedades líquidas, variáveis, balançantes e mutáveis, que será possível transpor na viagem a distância que separa o poeta de seu objetivo: a metafórica e insular poesia.

Evidentemente, a intertextualidade com *Os Lusíadas* não ocorre por acaso, pois Jorge de Lima usa um léxico que propicia esse diálogo entre as duas obras, já que o português que aqui chegou era nobre, destemido e cheio de fama e brasões. Apesar disso, o barão apresentado no poema não tem glórias nem brasões porque seu anseio é pelo isolamento insular, ao invés de buscar riquezas e terras como os antigos navegadores, pois seu fado é: /amar, louvar sua dama, dia e noite a navegar/, isto é, seu canto de saudosismo e melancolia é pela musa ou dama que, metaforicamente, é representada por Eurídice.

Na segunda estrofe há uma continuidade na narração e um encadeamento tanto das idéias, quanto da sintaxe do poema que confere uma espécie de *avanço* ao texto poético como se fossem as águas empurrando a embarcação-poema para frente. O poema prossegue nesse ritmo que lembra uma viagem marítima

até o 6° verso da 3ª estrofe onde há um único ponto final entre versos de uma mesma estrofe, logo após o verso /países de outros vinhos/, seguido pelo 7° /Esta é a ébria embarcação/. Esta ocorrência aponta para a idéia de que, ao descobrir novos países, cujas civilizações possuem culturas adiantadas, pois já cultivam o vinho²⁰, talvez a embarcação-poema esteja em seu rumo certo, ou seja, pode ser que a busca pela ilha, aqui representada como o isolamento insular do poeta e da própria poesia, esteja prestes a ser alcançada, por isso, o uso do ponto final que representa uma espécie de chegada ou fim da viagem. Dessa forma, as ocorrências dialógicas entre a água e suas variações representam aqui tanto o movimento da busca, quanto a fertilidade do encontro e da continuidade desta constantemente.

O verso 7° fala de uma ébria embarcação e isso evidencia o fato de que, tanto o navegador quanto a embarcação não possuem firmezas nem certezas pois cambaleiam ao sabor das águas como se embriagados de vinho estivessem. Outros aspectos serão retomados acerca do vinho em capítulo específico, mas voltando ao verso 7° da 3ª estrofe, o poeta menciona o caráter incerto da própria poesia não apenas do poema em si, mas da obra como um todo e, mais especificamente, dos 10 cantos, já que, embora ele demonstre conhecer muito bem as mais diferentes técnicas da estética poética (e se utilizar delas), também, em vários momentos deixa seus versos totalmente à deriva e sem qualquer amparo estético nos mares da lírica.²¹

Na 4ª estrofe do poema o barão também aparece como um embriagado e, logo após a conjunção adversativa /mas/, o eu-lírico enfatiza que, ainda assim é barão, mesmo que esteja condecorado com *manchas*. Essas manchas bem podem ser analisadas sob a ótica de manchas de sangue, pois seriam resultados das muitas batalhas, lutas e reveses pelas quais foi sabidamente marcada a história da nossa civilização brasileira em face do colonialismo e suas repercussões.

O cultivo do vinho, na antiguidade, era considerado uma prática das civilizações adiantadas ou modernas, tendo em vista o fato de que ao cultivarem-no, passavam de povos bárbaros a civilizados e suas culturas se tornavam mais adiantadas. In: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

Jorge de Lima já foi condenado por críticos como Fábio de Souza Andrade, por não adequar sua lírica aos parâmetros estéticos sem demonstrar uma razão aparente para estas ocorrências.

Os três elementos que aparecem logo em seguida, estão metaforizando as necessidades e características do homem, que são o *céu*, cuja representação, aqui, pode ser associada ao desejo de transcendência, o *mar* que representa as incertezas do ser humano e a instabilidade das emoções (devido ao balanço contínuo das águas) e, por último, o *chão* que metaforiza as raízes, por sua firmeza, dureza e capacidade de "prender" pessoas e plantas²².

Estes três elementos aparecem novamente no 5° verso sob a denominação de aves, peixes e homens respectivamente, o que entendo como uma nova representação do que já foi dito anteriormente, já que o peixe/mar significaria tanto o estado primeiro ou inicial do homem quanto a sua inconstância por viver na água; o homem/chão representaria um estado intermediário do próprio homem pois domina os demais animais, vive em terra firme e possui um suposto equilíbrio do ponto de vista intelectual e moral; Já a ave/céu, pode ser entendida como uma alusão a um estágio superior e transcendental em que o sujeito da poesia estaria no céu da intelectualidade e, portanto, transcendendo os limites da sabedoria e da busca por sua ilha, atingindo assim, seu universo poético.

Essa espécie de altitude, ao ser alcançada, pode ser vista no poema como o entendimento ou as chaves dos enigmas da poesia e do próprio sentido da vida e seus anseios. Em outras palavras, o poema como um todo representa a busca através da água pela metafórica ilha e, sendo este anseio saciado, tem-se então a transcendência ascensional da lírica.

Para que tais anseios sejam atingidos, entretanto, é necessário que haja, na redondeza da ilha, a fecundidade do verbo, ou seja, que a lírica se transforme em algo fértil e, portanto, produtivo aos homens e a qualquer universo poético e mítico. Isso fica evidenciado através da leitura do fragmento que segue:

_

²² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

Ī

(...)

Barão ébrio, mas barão, de manchas condecorado; entre o mar, o céu e o chão fala sem ser escutado a peixes, homens e aves, bocas e bicos, com chaves, e ele sem chaves na mão. (p. 27)

2.3 Os conceitos de redondo e de fertilidade relacionados ao isolamento da ilha

A quem se abre à cosmicidade das imagens o ser redondo arredonda o céu em cúpula. E na paisagem arredondada tudo parece repousar. O ser redondo propaga sua redondeza, propaga a calma de toda sua redondeza (...) e para um sonhador de palavras, que calma na palavra redondo! Como ela arredonda calmamente a boca, os lábios, o ser, o fôlego!²³

Ao aproximarmos as palavras comuns das filosofias do imaginário, estas se tornam diferentes e dotadas de uma plurissignificação maior, mais espessa e mais impactante. Se observarmos, por exemplo, a palavra "redondo"²⁴ como um adjetivo apenas, ela nada mais será do que uma atribuição espacial e formal a um objeto ou ser qualquer sem grandes especulações. Entretanto, ao considerar o adjetivo num plano metafísico e dotado de imaginação, tudo muda e fica mais belo e mais interessante. A palavra redondo, vista sob esse aspecto, conota idéias maternais, férteis, vitais e procriadoras. Muito do que produz vida é redondo. As células, a gestação humana e animal, o ovo, entre outros, sendo

_

²³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Victor Civita, 1984, p. 353.

²⁴ Original do latim vulgar: rětŭndus e do clássico: rŏtundus, significa arredondado, arredondar, redondeza, ou ainda, redondilha. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: nova Fronteira,1982.

portanto, a palavra redondo uma representação da vida e da geração desta. O poema a seguir serve também para representar essa espécie de *maternidade* que há em tudo o que tem a forma arredondada:

VIII

(...)
Ovos nas relvas com seus olhos mansos, pequenas nuvens baixas, e uma ondina sonâmbula, inocente, com dois pássaros nas mãos com abundâncias, leites, âmbares. É preciso que a própria natureza seja nossa com sortes de açucenas; e ela aqui está, seus pulsos latejando, como em tudo, provando poesia.
(...) (p. 32)

Neste fragmento novamente aparece o elemento aquoso com uma significação de fecundação e nascimento. A construção poética tem cesura deslocada com ritmo quebrado, isto é, não há constância rítmica nem marcação nas mesmas sílabas poéticas com fixidez. Essa "quebra" rítmica pode ser observada através da escansão e da sonoridade, pois os versos têm a seguinte disposição na estrofe: /O/vos/ nas/REL/vas/ com/ seus/ O/lhos/ MAN/sos/ e as sílabas tônicas se encontram nas posições 1, 4, 8 e 10, no seguinte /pe/QUE/nas/ NU/vens /BAI/xas,/ E U/ma on/DI/na/, as sílabas tônicas têm as posições: 2, 4, 6, 8 e 10 e, o terceiro, /so/NÂM/bu/la, i/no/CEN/te,/ com/ DOIS/ PÁ/ssa/ros/, tem as sílabas com maior entonação fônica nas posições: 2, 6, 9 e 10. Assim, em todos os demais versos deste poema, há uma discordância em relação à posição da sílaba forte no verso. A ausência de fixidez na demarcação da cesura métrica representa, juntamente com o ritmo do poema, a inconstância e a imprecisão da cosmogonia em *Invenção de Orfeu* que está intimamente ligada ao processo de desconstrução sob o qual é arquitetada a obra como um todo.

As aliterações em /s/ e /m/ marcam a sensualidade e o movimento dos trechos destacados evidenciando uma sinuosidade rítmica em cuja fertilidade se faz a poesia, como uma espécie de Caos criador e produtivo.

Assim como anteriormente visto, a umidade, os vapores e o leite (água nutritiva) se fazem marcados no fragmento como pulsantes e veiculantes de vida ou energia vital. O termo *ovo* que inicia a estrofe, por ser uma célula gigante, traz consigo uma conotação germinativa, reprodutora e, portanto, simboliza a fertilidade e a fecundação, além de possuir o formato redondo que, por si só, já é uma simbologia de maternidade fértil. Antigas lendas míticas apresentam o ovo como: o Ovo do Mundo, pois ele seria representante de toda a criação e teria sido chocado na água²⁵.

As recorrências imagéticas aqui presentes como /sonâmbula/, /mãos/, /leite/, /âmbares/, /pulsos/, /latejando/, entre outras, enfatizam a idéia copulativa e fecunda, pois estes vocábulos são portadores destas imagens. O fragmento que segue continua apresentando as imagens férteis da poesia-água.

VIII

(...)

Uns certos descantares solicitam abandonos sem culpa, pois nos cactos a densa névoa fura-se em segredo. Foi preciso que tu ó natureza,

cios provisionados transmitisses e nos contaminasses com esses viços de setas mergulhadas nas ilhargas, no peito, como santos reeditados (...)(p. 33)

_

²⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 Ed.

Nestes dois quartetos que fazem parte do poema anterior é notadamente clara a alusão ao erotismo da fecundação, principalmente nos versos /a densa névoa fura-se em segredo/, /cios provisionados transmitisses/ e /e nos contaminasses com esses viços/. As aliterações em /s/ e em /m/ se repetem e, novamente a água aparece, só que, neste caso, em formato de névoa representando aqui uma água vaporosa e também a interdição a ser vencida ou furada a fim de que haja a fecundação ou o nascimento lírico.

Esta interdição também pode ser entendida como metáfora da fôrma na qual alguns poetas ficam presos, pois não conseguem ultrapassar e atingir o objetivo real da poesia que é o devaneio da beleza. É nas águas vaporosas²⁶, das fontes e riachos que encontra-se a fertilidade das idéias, da beleza e, portanto, da poesia. Cabe salientar que nesses lugares úmidos também vivem as ninfas mitológicas como Eurídice, por quem Orfeu se apaixona, segundo o mito. Quanto à riqueza das imagens e do devaneio lírico, destaco algumas como, por exemplo, o verso /a densa névoa fura-se em segredo/, em cujos vocábulos a palavra névoa representa a água num estado vaporoso, fugidio e informe. Do latim: /nēbŭla/, significa cerração pouco espessa, nevoeiro, bruma, ou ainda, nuvem. Névoa, pode ser vista, ainda, como a fusão ou o "casamento" do ar + a água, cujo resultado é o vapor. Esse matrimônio simbólico representa aqui no poema também a fertilidade e a "gestação" da poesia ou, ainda, seu nascimento. Isto pode ser constatado através do verso /cios provisionados transmitisses/, bem como do fragmento que segue:

IX

Há umas coisas parindo, ninguém sabe em que leito, em que chuvas, em que mês. Coisas aparecidas. Céus morados. As presenças destilam. Chamam de onde?

Em que útero fundo este ovo cabe, no regaço alcançado em que te vês?

⁻

²⁶ BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A porta aberta, os vales saturados, e um gemido bivale que se esconde (...) (p. 34)

Estes dois quartetos pertencem ao soneto IX do primeiro canto de *Invenção de Orfeu* e, notadamente ocorre aqui uma nova alusão à água, que desta vez, aparece em forma de chuva e, novamente uma referência ao termo *ovo*. O interessante neste fragmento é a clareza com que o eu-lírico fala sobre aspectos como concepção/erotismo e deleite, embora seja possível abranger a significação desse gozo para um sentido metapoético, ou seja, há uma construção que se permite ser analisada como um texto poético, que fala de si mesmo e do próprio ato de fazer poesia, aludindo, assim, ao ato criativo da lírica, comparando este à fertilidade das águas e à abundância de vida constante nelas.

Além disso, em termos de estética, temos uma construção poética de forma fixa, o soneto que, segundo Salvatore D'Onófrio²⁷, traz nas suas 2 quadras o tema central a ser desenvolvido no poema. A predominância verbal aqui se dá no presente, mas é interessante analisar o fato de ocorrer uma considerável parte desses verbos no gerúndio. Tais constatações indicam, semanticamente, uma continuidade ou uma "movimentação" no poema, já que o gerúndio indica que os fatos estão se desenrolando no tempo.

As escolhas lexicais como /útero/, do latim /utěros/, o órgão que segrega o feto dos mamíferos; /ovo/ célula gigante que representa todas as formas de vida; /parindo/, do latim /parěre/ é o nome dado ao ato de dar à luz ou expelir do útero o feto no momento de seu nascimento; /leito/, do latim /lectos/, armação de madeira que sustenta a cama e o colchão; /gemido/, do latim /geměre/, o ato de prantear ou lastimar e /mês/, do latim /mensis/ que é o termo utilizado para representar um duodécimo do ano por um período compreendido de 30 dias, representam, em conjunto, o nascimento, a fertilidade e a cópula. Todos esses sentidos e expressões aqui se encontram fundidos ao ato poético ou ao ato de fazer poesia,

_

²⁷ D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. (vol 2), São Paulo: Ática, 1995.

propriamente dito. Isto porque, para Jorge de Lima é necessário que haja a fertilidade e o movimento das idéias (simbolizadas pelos elementos aquosos), para que a lírica se faça e se torne fecunda no coração dos homens.

Assim sendo, observo que a predominância desses elementos com propriedades úmidas e, portanto férteis, é de importância basilar para que Jorge de Lima adentre na sua ilha poética. No poema seguinte, há uma representação do dinamismo e da movimentação advinda de algo vivo e pulsante como é a lírica para o poeta:

Χ

Os rios que passam, os rios que descem, já foram cantados por muitos.

Os rios parados na face do tempo, porém mais velozes, são rios.

Os seus afogados jamais conseguiram descer apressados pra o mar.

As luas que neles se espelham constantes não têm suas fases, não mudam.

Pois que esses rios são rios do espaço com as águas do tempo velozes.

Mas se eles parassem abaixo das faces... Que parem! Quem importa! Eu não.

Mas se eles corressem

com as faces passadas, presentes, futuras, seriam.

Os rios não são parados ou rápidos, alegres ou tristes, são rios. (p. 34)

Esse poema composto por 8 estrofes de 4 versos cada é construído em redondilha menor, sendo que o 4° verso de cada estrofe aparece sempre com 2 sílabas poéticas. Tal construção, ao mesclar duas métricas num mesmo poema, metaforiza, tanto os rios que são sabidamente irregulares em suas bordas, quanto a própria poesia da *Invenção* que não segue uma regularidade estética fixa. Sua sonoridade lembra a batida marcial de um instrumento musical de percussão como os instrumentos tocados nas fanfarras, por exemplo, e através do *enjambeament* do poema, é possível identificar esta musicalidade em tom de marcha.

A passagem do tempo aqui também é marcada de maneira a proporcionar ao leitor uma reflexão acerca do seu caráter cíclico, embora mutante. Em outras palavras, esse tempo aqui analisado é um tempo representativo de um outro que é o da poesia. O tempo poético é como um rio que flui, no qual podemos "remar" ou nos deixar submergir em suas fecundas águas. A idéia de tempo transcorrido é ainda marcada pelo ritmo se observarmos, por exemplo, as batidas de um relógio juntamente com o enjambement do poema relacionando estas batidas aos movimentos de entrada e saída de um remo dentro da água numa embarcação qualquer, destas que comumente vemos nos rios e há neste poema uma intertextualidade com um conhecido poema de Cecília Meireles²⁸.

.

²⁸ Na última estrofe o poeta dialoga com o trecho de "Motivo": *Eu canto porque o instante existe e a minha vida está completa, Não sou alegre nem sou triste: Sou poeta (...)*e enaltece o sentimento de altruísmo e transcendência vivido por Cecília com a sua euforia ao falar de tempo, movimento e, principalmente, de nascimento e criação poética.In: MEIRELES, Cecília. *Antologia poética.* São Paulo: Nova fronteira, 2001.

O poema a seguir apresenta uma idéia condensada do que já foi dito em relação às propriedades da água e enfatiza o caráter gerador desta, apresentando o fruto ou o resultado desta procura do eu-lírico por uma nova palavra, por uma nova vida:

XVI

Desse leite profundo emergido do sonho coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio e essa sombra bulindo e esse reino e esse pranto e essa dança contínua amortalhada e pia.

Hoje brota uma flor, amanhã fonte oculta, e depois de amanhã, a memória sepulta aventuras e fins, relicários e estios; nasce a nova palavra em calendários frios. (...) (p. 38)

Desse soneto alexandrino, observo nas 2 quadras a ocorrência de uma espécie de síntese ou condensação do que já foi dito acerca da cosmogonia poética aquosa. Na primeira estrofe, o eu-lírico afirma ter sido do leite (água nutritiva) profundo e imaginário que se coagulou, ou seja, se solidificou a ilha que aparece novamente ao lado da água nos estados gasoso (nuvem) e líquido (rio). O morfema água [agwa], pode ser considerado uma palavra "redonda" devido ao seu caráter mutante e cíclico, já que se transforma e passa de um estado para outro, mas sempre retorna aos anteriores. Além disso, as vogais /a/, aberta e /w/, fechada, ao serem pronunciadas juntamente com a única consoante da palavra, produzem uma movimentação e um arredondamento da boca e dos lábios, o que caracteriza atribuições de *redondeza* à mesma.

O termo ilha, além disso, está paralelamente ligado ao termo rio em sentido paradoxal. Isto porque o primeiro, pertencente às águas salgadas, tem como forma uma porção de terra cercada de água, já o segundo, é uma porção longitudinal de água doce cercada de terra. Apesar dessa diferença intrigante, ambos possuem uma característica em comum que é a irregularidade quanto aos

seus contornos, além da diferença geográfica de ambos. A ilha é redonda, ao passo que um rio é extenso e comprido, pois "corta" as terras por onde passa, formando assim, estes dois elementos, uma espécie de junção entre um símbolo redondo e um fálico, o que resulta numa espécie de cópula entre águas dentro do poema.

Retornando ao poema, percebemos que no primeiro quarteto prosseguem as aliterações em /s/, juntamente com as aliterações nasalizadas em /m/ e /n/ e o próprio termo pranto representa a dor, os gemidos e o choro de um nascimento, além de ser salgado assim como o mar. O ritmo do poema aponta para um movimento de vida, de dança e de um deslocamento do qual, somente quem possui energia vital pode participar. Além disso, a abundância da conjunção aditiva /e/ representa a necessidade de se somar diferentes itens ou substâncias a fim de que venha a ser possível uma fecundação e, consequentemente, um elemento ou ser venha a existir.

O segundo quarteto do soneto prossegue narrando a dança da vida e da fertilidade, sem deixar de evidenciar o fim e a morte, mas enfatizando o nascimento da nova palavra. Esta nova palavra e seu nascimento ou (re)nascimento é uma das bases de sustentação da obra Invenção de Orfeu que busca, acima de tudo, recriar uma modalidade poética, fazendo com que a poesia venha a renascer (das águas férteis) e, por isso, se renove (com sangue) e se purifique (como o vinho) dos exageros estéticos ou de quaisquer outros conceitos ou pré-conceitos por Jorge de Lima considerados desnecessários à poesia²⁹:

A água é a senhora da linguagem fluida, sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitaremos em dar seu pleno sentido à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluida e animada, de uma poesia que se escoa da fonte.

²⁹ Um exemplo desta constatação da estética do exagero na busca pela forma é o conhecido texto Profissão de fé do parnasiano Olavo Bilac, que defende sua crença de que, através das formas, é possível criar uma lírica valorosa e de qualidade. In: BILAC, Olavo. Poesias. São Paulo: L&pm, . 2000. ³⁰ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins fontes, 1998, p. 193.

O termo ilha, também presente no título do canto analisado, origina-se do latim insŭla e do francês insuline, significa terra menor do que um continente cercada de água por todos os lados, ou seja, uma ilha representa a miniatura de um continente em face de seu tamanho e sua forma. O poeta retrata, através da imagem da ilha, a metáfora do isolamento ao qual se submete um artista da palavra a fim de que possa ter condições de criar seu universo à parte, que é a poesia. Isto porque a difícil compreensão da obra de Jorge de Lima acarreta em um hermetismo que, acredito ser motivado e proposital, quando penso em lírica moderna conforme o pensamento de Hugo Friedrich, que diz: *ninguém escreveria versos se o problema consistisse em fazer-se compreensível.*³¹ E assim funciona a lírica de Jorge de Lima que, ao mesmo tempo, atrai e perturba, incomodando e forçando o leitor a desvendar o seu hermetismo.

Quanto ao termo ilha³², e suas representações, destaco, por exemplo, algumas peculiaridades como o fato de, somente ser possível chegar até uma ilha após uma *navegação* ou um *vôo*. Ela é ainda, o símbolo por excelência de um centro espiritual e, mais precisamente, de um centro espiritual primordial. A ilha é, portanto, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois apresenta um valor sacro completo e, em última instância, é o símbolo de um lugar de silêncio e de paz, em meio à ignorância e agitação do mundo (mar) profano.

Além disso, é indiscutível que suas simbologias se encontram no imaginário do homem sob os aspectos da perfeição e da beleza intrigantes, até mesmo por sua formação e posição geográfica em meio ao mar; pelo fato de estar isolada das outras porções de terra através das águas e por seu caráter originário de lavas vulcânicas (ou fogo). Entre outras características, uma ilha representa uma espécie de *fecundação* das águas, devido ao fato de emergir das profundezas oceânicas e, desta forma, *emprenhar* o mar com as diferentes espécies de vida, tanto dos animais quanto dos vegetais que a maioria das ilhas guarda em sua superfície terrestre.

³¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

Olympio, 1995. 9 Ed.

Tais signos de *redondeza*, aqui representados, tanto segundo Bachelard, quanto em relação ao pensamento mítico-cosmogônico, de Bierlein, são analisados sob a ótica de uma cosmogonia fundacional poética. Nesta cosmogonia, existente em *Invenção de Orfeu*, em cuja obra o autor enfatiza o caráter multifacetado e inaugural da sua lírica põe a mesma numa posição litúrgica e transcendental a fim de que seja reverenciada e valorizada por sua capacidade transformadora e renovadora no homem. Tal capacidade da poesia está intimamente ligada aos sentidos que desperta e transporta no momento em que se faz. Esse novo mundo permeado de novos sentidos ao qual o poeta convida a entrar é o mundo dos sentidos e das significações abstratas e imaginárias no qual apenas quem possui alguma compreensão imagética poderá adentrar, pois:

O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolera a ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido. O próprio silêncio está povoado de sentidos. 33

A ilha representa, em suma, um centro cosmogônico e sagrado. Isto porque todo centro carrega consigo uma carga semântica de sacralidade, assim como todas as cidades antigas eram construídas a partir de seus centros; um átrio de igreja é o seu centro, bem como o útero fértil de uma mãe representa o seu centro também. Todo centro representa, por si só, uma acumulação de energia vital e, por conseguinte, uma energia capaz de criar ou recriar o que quer que seja. Uma criação, por sua vez, repete sempre o ato cosmogônico de fundação do mundo. Dessa forma, um ritual sempre será uma projeção mítica primeva, conforme Mircea Eliade fala acerca da mitologia do retorno:

Baco, com seus ritos orgíacos, imita o drama patético de Dioniso; um órfico nos seus cerimoniais de iniciação, repete os gestos originais de Orfeu, etc.³⁴

³³ PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 23.

³⁴ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Rio de Janeiro: Edições 70,1969, p. 37.

Dessa forma, os conceitos de sagrado e profano, atrelados às idéias tríades da água, do sangue e do vinho representam as ocorrências imaginárias e filosóficas desta pesquisa no que tange ao devaneio poético e suas multifacetadas significações.

3 Sangue

3.1 Os princípios da dialética conceitual de sagrado e profano em relação ao sangue

É inerente ao ser humano considerar um objeto ou ser como sagrado ou profano, pois necessita, ontologicamente, assegurar-se em uma crença ou divindade. Independentemente da religião ou do pensamento filosófico pelo qual este indivíduo se guie ou ampare, os conceitos de sacro e impuro, por muitas vezes, se confundem e se fundem, pois estão intimamente ligados às referências culturais e sociais daqueles que o seguem. Comumente, uma determinada cultura ou lugar pode sacralizar um objeto ou animal, por exemplo, enquanto que, para outra localidade ou herança cultural tais conceitos se tornem antagônicos. Segundo Mircea Eliade³⁵, dependendo do sujeito enfocado ou estudado, qualquer pedaço de tábua, pedra ou mesmo um vegetal poderá ser considerado sagrado, pois, conforme o trecho que segue, essa é uma busca constante do homem:

³⁵ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

O homem, mesmo no período histórico em que se encontra, homo religiosus, acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real.³⁶

Essa necessidade de acreditar em algo sagrado ou superior (que pode ser uma divindade ou não) é, para Eliade, um dos princípios essenciais das religiões por estar intimamente ligado aos anseios mais antigos da humanidade, como o desejo de transcender, por exemplo. Esta busca humana por algo superior, elevado e sublime, faz com que o sujeito experimente uma espécie de alento espiritual ao imaginar-se protegido, amparado ou sob o olhar de um deus ou algo parecido.

Percebo um bom exemplo disso, através dos hábitos dos agricultores na cultura hebraica, por exemplo, pois era costume desse povo, não colher para si nos primeiros anos, os frutos de seu trabalho. Isso porque, eles acreditavam que esses frutos eram impuros (profanos) até o terceiro ano de plantio. A colheita do quarto ano era oferecida a Deus e, somente a partir da quinta colheita, eles desfrutavam de seu trabalho por acreditarem que, a partir de então, suas colheitas seriam abençoadas (sagradas). Nos textos bíblicos existem diversas ocorrências semelhantes, mas a narrativa na qual Abraão é *mandado* por Deus oferecer em sacrifício seu filho Isac, a fim de que sua fé fosse provada e purificada, chama a atenção pela singularidade da situação em que o pai do menino se encontra, conforme o fragmento transcrito:

E pôs Deus Abraão à prova dizendo: Abraão! Este lhe respondeu: Eis-me aqui! Acrescentou Deus: Toma teu filho, teu único filho, Isaque, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá; oferece-o ali em holocausto, sobre um dos montes, que eu te mostrarei. 37

-

³⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 164.

³⁷ SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. Gênesis, cap. 22. vers. 1-2.

É importante observar neste ponto que, nem mesmo o homem escapa desse sacrifício divino, já que Abraão deveria oferecer o próprio filho em holocausto ao seu Deus.

Por outro lado, ao aproximar minha visão desse conceito de sacralidade, observo a predominância da violência contida no sagrado. Em alguns ritos de passagem como da adolescência para a fase adulta em diversas tribos indígenas, por exemplo, é através da violência de ferimentos no corpo, acompanhados de tambores com sons estridentes, praticados pelos homens já adultos que são feitas as cerimônias em que o menino "sai" da adolescência e "entra" na idade adulta.

A dor, aqui, tem caráter importante e, ao mesmo tempo, ambivalente, pois é através dela que o menino sairia de uma fase infantil para uma fase adulta, ou seja, com mais direitos e benefícios dentro da sua tribo, merecendo ainda, ser respeitado e admirado por seus feitos, diferentemente de quando era apenas uma criança. É possível atribuir dor ou prazer aos mais variados seres, elementos ou sentimentos, dependendo sempre, do indivíduo que estiver sendo focalizado. Em outras palavras, é o sujeito sensitivo ou o sujeito-alvo quem irá decidir se algo ou alguém lhe proporciona dor ou prazer. Isto porque, obviamente, dependendo do ambiente cultural em que o indivíduo estiver inserido, pode ser que este considere prazer o que para outras culturas é considerado um martírio. O fragmento que segue apresenta algumas idéias relativas ao sofrimento sanguinário como portador de bem-aventuranças futuras:

Diz-se que, em comparação com a antiga moral mediterrânea, o grande mérito do cristianismo foi ter valorizado o sofrimento, transformando o aspecto negativo da dor numa experiência de conteúdo espiritual positivo. Esta asserção é válida na medida em que se trata de uma valorização do sofrimento e até de uma procura da dor pelas suas qualidades salvadoras.³⁸

_

³⁸ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969, p. 110.

O sangue símboliza a parte emocional da alma humana e o pacto entre o indivíduo e os poderes divinos ou demoníacos³⁹. Nos ritos dos essênios, o sangue menstrual era equiparado ao sangue de Cristo, enquanto que o sêmem era o seu corpo. O sangue de Cristo representa o poder primitivo da vida com profundo potencial no plano psíquico, para o bem ou para o mal, e contém em si, a reconciliação dos opostos. Na alquimia, o sangue simboliza duas diferentes operações, que são a *solutio* e a *calcinatio*, pois a porção fluida, se liga à experiência da *solutio*; enquanto o fogo vincula-se à *calcinatio*. O sangue simboliza, ainda, os valores solidários com o fogo e o sol. É universalmente considerado o veículo da vida e, no antigo Camboja, o derramamento de sangue ou de sacrifícios proporcionava a fertilidade, a abundância e a felicidade. O sangue de Cristo misturado à água no Graal é a *bebida da imortalidade*.

Em *Invenção de Orfeu*, o poeta busca representar sua poesia e "sacrificá-la", imageticamente falando, a fim de torná-la *purificada e santa*, ou seja, sacra e também busca "profaná-la" do ponto de vista da forma destruindo-a. O sacrifício lírico proposto por Jorge de Lima pode ser entendido como a busca metafórica pela pureza transcendental, aqui representada pela liberação dos sentimentos e do eu-lírico, de maneira que a forma e a fôrma do academicismo fiquem em segundo plano. Em outras palavras, o poeta prioriza as idéias e os sentidos, representados pelas imagens simbólicas contidas nos poemas, concedendo uma importância menor à *maneira* como tais idéias se apresentam. Assim sendo, em primeiro lugar estaria a *mensagem* e, mais do que isso, o efeito de um poema no leitor, passando para um segundo plano o *artifício* lírico sob o qual este foi construído.

Jorge de Lima "sacrifica", então, sua poesia (profanando-a) do ponto de vista estético porque *destrói* vários tipos de técnicas acadêmicas da lírica *matando* e *ferindo* tais conceitos e a própria poesia, como pode ser observado, por exemplo, no texto intitulado *A musa quebradiça* de Fábio de Souza Andrade, ⁴⁰ que

_

³⁹ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969, p. 110.

⁴⁰ ANDRADE, Fábio *de* Souza. A musa quebradiça. In: Bosi, A.(org). *Leitura de Poesia*, S.Paulo: Ática, 1996.

percebe na obra do poeta *uma atmosfera mítica de um autor, cujo caráter visionário e órfico, possui uma tendência ao isolamento orgulhoso do eu-lírico, criador de um microcosmo particular.* Este anseio por buscar artifícios para dignificar, endeusar e enaltecer a poesia não é novidade nem tem início com Jorge de Lima, pois o parnasiano Olavo Bilac e o simbolista Cruz e Souza, dentre outros, também já o fizeram em suas respectivas épocas, como pode ser observado nos dois fragmentos abaixo em que cada um destes autores, à sua maneira, também anseia por essa sublimação da poesia.

Antífona

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras De luares, de neves, de neblinas! Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas... Incensos dos turíbulos das aras

Formas do Amor, constelarmante puras, De Virgens e de Santas vaporosas... Brilhos errantes, mádidas frescuras E dolências de lírios e de rosas ...

Indefiníveis músicas supremas, Harmonias da Cor e do Perfume... Horas do Ocaso, trêmulas, extremas, Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume

(...)

Cruz e Souza

Profissão de Fé

(...)
Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.

Imito-o. E, pois, nem de Carrara A pedra firo: O alvo cristal, a pedra rara, O ônix prefiro.

Por isso, corre, por servir-me, Sobre o papel A pena, como em prata firme Corre o cinzel. (...)

Olavo Bilac

A intenção do poeta de *sacrificar* a poesia não deve, ainda, ser vista como mais uma tentativa de desmistificação de normas e padrões estéticos. Isto porque, é preciso ter em vista o fato de *Invenção de Orfeu* ser uma obra cosmogônica pois: funda uma nova terra poética; holocaústica, porque sacrifica e mata a poesia do ponto de vista estético; e principalmente ressussitadora porque recria e refaz uma nova poesia, um mundo purificado em que a lírica passa a ser reverenciada e, portanto ressacralizada, assemelhando-se aos mitos de Cristo e Orfeu que ressuscitam após a morte.

Em outras palavras, pode-se dizer que toda a trajetória de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* representa essa "viagem" pela palavra e pela mitologia, resultando na ânsia pelo reencontro da sua musa, a lírica, pois esta estaria perdida nos mares da retórica e da métrica, necessitando ser resgatada e salva. Notadamente, é importante ressaltar que o momento estético-literário em que Jorge de Lima escreve sua Invenção de Orfeu está bastante impregnado de uma retomada canhestra de preceitos parnaso-simbolistas, período este conhecido como "Geração de 45" no qual a poesia da época, com exceção de poucos poetas, é de uma linearidade bastante marcante.

Simbolicamente falando, a saga poética da *Invenção* se assemelha ao percurso de Orfeu na busca por sua ninfa Eurídice para livrá-la da morte eterna e do sofrimento no Hades. Além disso, há a semelhança com o mito de Cristo e

sua conhecida trajetória. A simbologia litúrgica da qual trata este trabalho embasa-se neste aspecto da poesia de Lima, em cujas peculiaridades ocorre uma santificação, tanto do fazer quanto do prazer poético.

Diante disso, pude perceber em alguns poemas a ocorrência desse despedaçamento da lírica de maneira motivada por parte do autor, numa busca deste por retratar a necessidade dessa violência purificadora, pois ela parece ser, para o poeta, capaz de renovar e, portanto, de trazer ao homem uma nova poesia, com capacidade tanto de regenerar quanto de salvar esse homem.

O poema a seguir representa o início de tudo, de todos os percalços pelos quais a humanidade passa e passou e metaforiza, ainda, a queda do homem segundo a narrativa bíblica. Isto porque, foi a partir da queda e, consequentemente, do pecado original, que surgiu a necessidade de expiação da culpa do homem junto a Deus. Assim sendo, a descida humana às profundezas resultou na busca pela subida e, portanto, na necessidade de crença nos deuses de maneira geral.

XII

Padeço, Ré vegetal,
por ti.
Estavas no meio do éden.
Uma voluta cingia-te,
voluta que tinha voz,
voz que tinha sedução.
Cedi.
Num momento rei e ré,
eu e tu , sombras ali.
Fronde e fronte entrelaçadas,
reino, rei, ré renegados
de si.
(p. 36)

Este poema construído com versos de 7 sílabas poéticas, contém nos três versos de números 2, 7 e 12 2 sílabas apenas: /por ti/; /cedi/ e /de si/. Esses três versos representam uma *Trindade* de profanação do cristianismo, se os observarmos separadamente. Há um sujeito poético que diz: /por ti cedi e de si/, ou seja, o eu- lírico parece responsabilizar Deus por tê-lo deixado cair no infortúnio da sua *Queda*, causando a impressão de que foi o próprio Deus quem desejou que o homem pecasse para arrepender-se, humilhar-se e adorá-lO, mais tarde.

O sujeito do poema se oculta, e sofre, por alguém ou algo e, neste caso há uma alusão à arvore (vegetal) e ao próprio fruto proibido do Éden, cuja experimentação resultou no sofrimento da humanidade. O vegetal em questão é réu, pois sofre a acusação de ter sido o veículo da serpente sedutora. A atribuição da culpa da queda ao próprio Deus pode ser facilmente entendida se este se apresenta como um pai todo-poderoso, tendo portanto, poderes para livrar seu filho (criatura sua) do pecado e do castigo. Em outras palavras, mesmo diante de toda a magnitude e poderio a Ele atribuídos, este Deus não livra sua criatura do pecado e da *Queda*, deixando-o desamparado e em uma situação indesejável.

Além disso, há a questão do fruto proibido, pois se este não era agradável aos olhos de Deus, nem portador de bons resultados, por que motivo Ele o teria posto no jardim e chamado atenção ainda do homem para o referido fruto?

Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Dele não comereis nem tocareis nele, para que não morrais.

Então, a serpente disse à mulher: É certo que não morrereis.41

Voltando ao poema XII, notamos que sua colocação verbal se dá de maneira que ele inicia no presente do indicativo /padeço/ enfatizando a idéia do sofrimento para a atualidade, mas o próximo verbo já aparece no pretérito

-

⁴¹ SAGRADA, Bíblia. Gênesis, cap 3 vers. 3-4.

imperfeito /estavas/, juntamente com os demais, conferindo um caráter narrativo, mas também dando a idéia de continuidade dos atos ilícitos em suas imperfeições. É importante observar que é a voz da voluta⁴², do latim /volūta/, que significa enfeite em espiral, em torno da árvore (neste caso a serpente), quem seduz, e não a árvore. Em outras palavras, foi o som, a melodia sedutora (o verbo) que fez o homem ceder e transgredir a ordem divina e, a partir de um instante de desobediência apenas, o sujeito passa de rei (pois dominava todos os demais animais) a apenas um renegado nas sombras da proteção divina. Além disso, o suposto transgressor maior das ordens divinas, cuja representação é o anjo Lúcifer, era o responsável pelas mais harmoniosas melodias celestes, sendo, portanto, a música, o som e as melodias em geral, veículos desta profanação.

No verso 10 *Fronde e fronte entrelaçados*, ocorre uma aproximação interessante do ser humano com o vegetal, pois árvores têm fronde e homens têm fronte, como se o homem passasse a um estado vegetativo ou apático no jardim. Isso porque, a partir de então, o Adão bíblico perde sua autonomia perante os demais animais e é condenado a trabalhar para sobreviver, mas antes do "pecado" vivia e se deliciava no jardim sem nenhuma preocupação com sua subsistência. Nos versos 11 e 12 tanto o reino (jardim), o rei (homem) quanto a ré (vegetal) são renegados e destituídos da proteção divina e do seu aconchego paternal.

O verso 12, entretanto, /de si/, por sua sonoridade, apresenta duas idéias possíveis em relação à sua significação. A primeira é que o deus-pai renegou o homem, o paraíso e a árvore, juntamente com a serpente. A segunda somente é percebida pela melodia do poema quando se lê a construção como se fosse o verbo descer no pretérito perfeito /desci/, numa alusão do poema sobre a queda bíblica e todas as suas repercussões.

Foi, portanto, a partir da queda e, consequentemente do pecado original, que surgiram os ritos expiatórios de sacrifícios, sendo estes os meios aceitos por Deus

57

.

⁴² CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.1982.

para o homem se redimir de suas faltas e culpas. Assim sendo, os rituais violentos e sanguinários passaram a ter caráter sagrado e a significar purificação e remissão daquilo que não era considerado santo ou puro, tornando a própria violência, um veículo de combate ao pecado.

Quanto ao ritmo do poema, este lembra uma espécie de oração ou ladainha religiosa que aparece à medida que é feita uma leitura em voz alta, e o próprio texto poético vai evidenciando uma melodia em tom de súplica litúrgica. Isso pode ser percebido, por exemplo, comparando o poema a uma oração qualquer. Se os versos mais longos fossem pronunciados por uma única voz, e os três versos menores, fossem pronunciados por muitas vozes, como ocorre freqüentemente nas orações de cerimônias cristãs até os dias de hoje. Entretanto, cronologicamente⁴³, a narrativa mítica Órfica pré-existe à narrativa de Cristo, o que faz com que se perceba um paralelismo dessacralizador do mito cristão, ou seja, o mito de Cristo lembra muito o mito de Orfeu e é muito provável que o primeiro tenha sido construído a partir de uma releitura do segundo. Dessa maneira, o mito do cristianismo aparece como um mitema semântico da narrativa mítica do orfismo, tornando-se, assim, um aumento ou a engorda do mito de Orfeu, conforme as idéias da Bacia semântica de Gilbert Durand.

Esses aumentos semânticos são analisados por Durand seguindo um princípio de evolução mítica em que as narrativas sofreriam mutações ao longo dos tempos e *engordariam*, ou seja, à medida que estas vão se tornando conhecidas pelos homens, vão sendo naturalmente acrescidas por estes de outras significações e particularidades.⁴⁴ O poema que segue representa as propriedades de nobreza em relação ao sangue e aos sons em geral:

XX

Frente a frente, o leão uiva, e o sol acre uiva. (Enormes girassóis cujas ardentes lavas são a ignificação mais pungente e mais ruiva).

-

⁴³ BRUÑEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

⁴⁴ DURAND, Gilbert. Perenidade, derivação e desgaste dos mitos. In: *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

Certos dias esse uivo é tão forte e tão duro que parecem os dois duas rimas-oitavas candentes pelo céu deste poema impuro (p. 41)

Neste poema ocorre novamente uma alusão ao som, embora, desta vez, esse som apareça sob o aspecto do uivo que é uma espécie de lamento dos animais. Entretanto, aqui não é apenas o animal que uiva, mas também o sol. Cabe salientar que, apesar de serem elementos díspares já que o leão representa o reino animal e o sol, as estrelas, ambos são denominados reis. O leão, quadrúpede da família dos felídeos, é conhecido como o rei da floresta e, por sua altivez, força e bravura representa também todo tipo de realeza e de nobreza, já que, nos castelos e construções mais antigas é comum encontrarmos estátuas de leões guardando as propriedades. O sol, por sua vez, do latim *sŏl* ou *sŏlis*, representa o centro de um sistema planetário em torno do qual giram a terra e os demais planetas.

Além disso, é o astro-rei que, com força e luz, ilumina, aquece e auxilia a toda a terra nos processos vitais, energéticos e de fecundação da natureza de modo geral. Sua cor, amarelo-avermelhada, faz alusão a toda esta força e capacidade criadora que tais tonalidades dotadas de energia e calor representam, assim como as representações do sangue. Joseph Campbell apresenta uma analogia que relaciona o sol e o leão, ainda, aos conceitos de nobreza, virilidade e valentia sanguinária, conforme o fragmento:

Porque o sol é em todas as mitologias da caça um grande caçador. Ele é o leão cujo rugido espanta os rebanhos, cujo ataque no pescoço do antílope o mata; a grande águia, cujas garras capturam a ovelha; ele é a esfera luminosa cujos raios ao alvorecer dispersam os "rebanhos" do céu noturno, as estrelas. Tem-se a evidência desse mito primitivo da caça no motivo, tão comum na arte paleolítica, do leão atacando o pescoço do antílope que acabou de virar a cabeça para vê-lo, bem como naquele outro motivo, um

dos primeiros a surgir na antiga arte suméria, da águia solar, prendendo um antílope em cada garra. 45

Retornando ao soneto XX, vemos que, no segundo terceto, o eu-lírico enfatiza a intensidade do som e atribui a ele características de força e dureza, sendo que estas aparecem neste trecho com uma conotação mais violenta e endurecida. A associação de dureza às rimas-oitavas é uma alusão à ausência dessa rima no poema, o que o tornaria, portanto, impuro, pois *a rima é uma homofonia externa, constante da repetição da última vogal tônica do verso e dos fonemas que eventualmente a seguem*, ⁴⁶ ao passo que rimas-oitavas, ⁴⁷ é o tipo de rima utilizada por Camões em *Os Lusíadas* do início ao fim da obra e representa aqui, a metáfora da dureza formal a qual se submete o poema camoniano e também a profanação dessas regras por Jorge de Lima em seu "épico".

Neste soneto, os 2 primeiros quartetos têm rima com esquema ABAB e os tercetos aqui transcritos possuem esquema CDC e EDE. Esse é um esquema clássico de soneto com rimas que se intercalam desde as quadras até os tercetos. Quanto ao ritmo, convém enfatizar que o mesmo lembra um discurso de soldados cuja entonação de vozes se faz no compasso de uma marcha militar, e traz imponência e força viril (violência) ao texto poético, conferindo a este, impureza. O trecho que segue trata de analisar as peculiaridades das características de pureza e de impureza:

As categorias do puro e do impuro não definem originariamente um antagonismo ético, mas uma polaridade religiosa. Elas desempenham, no mundo do sagrado, o mesmo papel que as noções de bem e de mal no domínio do profano. ⁴⁸

⁴⁵ CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus, Mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1997, p. 244

p. 244. ⁴⁶ D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama.* (vol 2), São Paulo: Ática,

⁴⁷ CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: cultrix, 1978. ⁴⁸ CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1949. p. 34.

Em outras palavras, profano ou sagrado, bem ou mal, são conceitos fluidos, mutáveis e imprecisos que estão submetidos aos valores ligados à cultura e à crença de cada local. A palavra grega *mácula* significa também *o sacrifício que apaga a mácula*, do latim /nódoa/, significa *mancha* ou *infâmia*, e o termo /santo/ significa também *maculado*. A separação conceitual e semântica destas significações só foi estabelecida bem tarde com a simetria das palavras *puro* e *maldito*. Diante disso, o pecado também pode ser entendido como um elemento veiculador da santificação, já que é através dele que o homem se santifica e se *purifica*, como se fosse um ato de sujar-se para poder limpar-se.

No Canto I da *Invenção de Orfeu*, uma das buscas do poeta é por esta purificação, com a intenção de tornar seus versos profanos, pois os constrói sem dar crédito a princípios estéticos tais como: progressão, continuidade e musicalidade rítmica, para que estes se renovem e ressurjam santificados e puros, através da sua destruição em sacrifício, vertendo um sangue simbólico em relação às cerimônias litúrgicas e holocáusticas. O caráter sacro deste sacrifício pode ser observado através de poemas conforme o trecho a seguir:

XXII

 (\ldots)

Ó seres primordiais que sois testa e viseira, Restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,

desejo de esquecer tempo e espaço existidos; em vós em vossa paz meus solilóquios paro-os, (...) (p. 42)

Este poema construído em dísticos dodecassílabos retrata o caráter litúrgico existente ao longo de todos os versos. Já no início do dístico a interjeição /ó/, assim grafada com acento agudo é uma forma utilizada em orações e súplicas e tem sentido de pedido a algo ou alguém superior. Embora sejam versos de doze sílabas, seu formato lembra os cânticos de Davi no livro bíblico dos Salmos, que

em seus versos melodiosos, cultua e louva seu Deus, exaltando-o, mas também fazendo preces e pedidos de proteção, como podemos ver no fragmento dos Salmos:

Tu ó Deus, bem conheces a minha estultice, e as minhas culpas não te são ocultas.⁴⁹

Praza-te ó Deus em livrar-me; dá-te pressa ó senhor em socorrer-me⁵⁰

Tanto o fragmento poético quanto o bíblico apresentam em suas essências um sentido de busca e de desejo de proteção através da súplica e da devoção. No segundo verso do primeiro dístico aqui transcrito, XXII, encontramos a expressão /restituo-me em vós, sangue e máscara vividos/, cuja percepção do eulírico mostrar que, somente através da purificação pelo sangue, que funciona como um disfarce, por isso máscara, é que será possível a sua restituição ou regeneração. O próximo verso fala de um desejo de esquecimento que aqui está representando o esquecimento das faltas e dos erros, ou mais exatamente, dos pecados, já que o sangue teria a capacidade regeneradora de purificá-los. Além disso, este esquecimento também representa o passado poético endurecido pela rigidez dos padrões estéticos que o sujeito lírico deseja deixar para trás.

Este caráter rebuscado do poema pode ser observado ainda, pela linguagem utilizada com abundância de pronomes oblíquos nos dísticos, o que é uma característica dos níveis lingüísticos mais depurados. A escolha verbal do texto poético também se faz pela maioria dos verbos no presente do Indicativo, conferindo atualidade e atemporalidade ao poema. Um pouco mais adiante, há novas referências à liturgia da *Invenção* e aqui, notadamente, está clara a intenção do poeta em aproximar a "morte" de sua poesia à morte da figura de Jesus Cristo na cruz, conforme o fragmento:

49 SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2

ed. *Salmos*, cap 69, v. 5. SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. *Salmos*, cap 70, v. 1.

(...)

Ó desatino sacro, ó lema dessa cruz agitados na fronte, ensangüentados no ar!

As âncoras dos pés pedalam nos abismos, a sombra é como o peixe aprofundado e cego. (p. 47)

Nestes dois dísticos encontramos referências sobre idéias como crença, sofrimento, dor, angústia e sabedoria ou conhecimento. O primeiro dístico retoma, de certa forma, um pouco do que já foi analisado até aqui e reforça os conceitos de sacrifício e dor como trajetória *necessária* de regeneração do homem.

Além disso, o ponto de exclamação do verso /agitados na fronte, ensangüentados no ar (!)/, enfatiza a intensa violência pela qual se dá esta "passagem" da poesia, além de obviamente, chamar a atenção para a imponência e a euforia da crucificação. Entretanto, no segundo dístico, encontramos uma nova referência aos conceitos holocáusticos, no verso /As âncoras dos pés pedalam nos abismos/, onde notadamente, o eu-lírico realiza uma crítica aos versejadores que se fixam em determinadas regras como pedais que levam somente aos abismos onde morre a arte. O autor compara, ainda, as prisões da métrica e da estética a âncoras que não salvam, mas que levam à morte. No verso seguinte /a sombra é como o peixe aprofundado e cego/ o sujeito da poesia aproxima a sombra da ignorância e da falta de sabedoria ao estilo de vida de um peixe como representativa o homem em seu estado de inconsciência ou de préconsciência antes do conhecimento.⁵¹

O poema de número XXIV, do qual foram retirados esses fragmentos é um dos maiores em extensão, existentes no canto I da *Invenção de Orfeu* e tem um total de 146 versos. O poema não segue um estilo fixo nem de métrica nem de rimas e mescla vários tipos de estrofes como dísticos, quartetos e tercetos,

.

⁵¹ Conforme simbologia explicada em: BRUÑEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

representando metaforicamente o "despedaçamento" da poesia em relação à estética. Embora não se possa definir exatamente o estilo desse poema em função de sua variada apresentação, é possível observar, através do ritmo dele, algumas ocorrências marcantes, como por exemplo, ao lê-lo em voz alta, uma nova alusão às ladainhas religiosas com suas rezas e preces meio declamadas e meio cantadas, semelhantemente ao poema de número XII, anteriormente analisado.

Tais observações podem ser comprovadas em face da musicalidade do poema por se apresentar como uma espécie de Cântico entoado por muitas vozes. Essas muitas vozes são percebidas no poema em virtude da abundância do uso do pronome possessivo /nosso/ e do pronome pessoal /nós/ que indicam pluralidade de vozes e de sujeitos. A morte propriamente dita da lírica se apresenta a partir de agora como algo inevitável e necessário para que o objetivo maior, que é a transcendência, seja atingido. A referência imagética contida no verso /ensangüentados no ar!/ representa o elemento aquoso sangue como um veículo ou trajetória para o ar, metaforizando em imagens a ascensão transcendental e mítica da lírica, e pondo esta num patamar sacro.

3.2 O elemento aquoso *sangue* e o sofrimento como veículo para a transcendência e a purificação

XXV

Sonâmbulas as flores conservam pelo dia as noites.
Os ouvidos das pétalas, e seus lábios de olor recordam-se transidos e orvalhados, indiferentes, frios, tão frios.
Jamais os dias quentes

poderão aquecer-lhes os seus sangues noturnos tão frios.
Agora nos jardins espalham nos silêncios intactos suas presenças frias, tão frias.
São beijadas, porém volvidas à lembrança das noites permanecem veladas e frias.
(p. 48)

Neste poema aparece uma construção de seis sílabas poéticas mesclada com versos de duas sílabas poéticas. O paradoxo aqui se dá pela existência das aliterações em /s/ que indicam a presença de vida e movimento, juntamente com o adjetivo /frios/frias/. Há uma alternância entre a frieza e o movimento enfocando a idéia de que essa dinâmica já não existe mais e, portanto, está morta. O ritmo do poema lembra uma música em tom fúnebre e melancólico que é reforçada pelo advérbio de intensidade /tão/, cuja ocorrência, juntamente com o adjetivo /frios/, constrói uma rima do tipo coroada na qual é o eco da palavra o produtor da rima em função de sua repetição. O adjetivo frio/fria aparece seis vezes no poema, sendo que três delas ao lado do advérbio de intensidade /tão/ e três vezes como eco de rima, enfatizando assim, a intensidade desta simbólica morte.

A melancolia pela qual é permeado todo o poema é saudosa de vida e, por isso, fúnebre. As belezas são revividas através da memória e das lembranças tanto visuais quanto olfativas e auditivas do eu-poético, e a sinestesia lírica, embora fria, retorna sempre à memória como uma espécie de velório destas. Desde o primeiro até o último verso pode-se observar uma atmosfera mortuária na qual o próprio sangue é frio, já que não mais pulsa, por estar desprovido de vida.

Jorge de Lima tematiza, através deste poema, a morte da poesia e a frieza pétrea que advém do silêncio de sua ausência. Essa decomposição mortal pela qual passa nesse momento a poesia do autor tem um caráter ambivalente, pois,

ao mesmo tempo, o eu-lírico faz sua poesia sofrer até a morte, mas é através desta morte e desta expiação que ela retornará assim como uma divindade semelhante a outra qualquer. Desse modo, a violência aparece como portadora da renovação necessária aos homens, conforme as idéias de René Girard:

Para que a ordem possa renascer, é preciso inicialmente que a desordem chegue ao extremo; para que os mitos possam se recompor, é preciso inicialmente que eles sejam inteiramente decompostos. ⁵²

Para René Girard, é através da *desordem* somente que a ordem tem como se restabelecer em determinado ambiente ou sociedade. Evidentemente, este não é um pensamento exclusivamente de Girard, tendo em vista a existência de diversas teorias (como a do Caos e o mito do dilúvio, por exemplo) que defendem esta idéia da necessidade de uma destruição a fim de que haja uma regeneração, seja de ordem humana, cosmogônica ou intelectual, como é o caso da poesia de *Invenção de Orfeu*. Isso porque os sacrifícios, a música, os castigos e as leis têm por finalidade estabelecer um determinado tipo de ordem que esteja relacionada ao interesse de quem a produz ou pratica.

A transgressão às regras foi, desde sempre, uma característica inerente ao homem e, portanto natural, embora nem sempre aceita em determinadas situações sociais e políticas. No mundo grego, por exemplo, a corrente de pensamento que culminou no século VI a.C. com o puritanismo Budista era o movimento órfico-dionisíaco, que consistia em deturpar e transgredir as leis impostas pela sociedade e pelas autoridades numa movimentação ruidosa e, na maioria das vezes, trágica., como aponta Campbell:

No sistema órfico encontramos uma atitude negativa em relação ao mundo. De acordo com o grande mito órfico, o homem era representado como um composto das cinzas de Dioniso e dos Titãs. A alma (fator dionisíaco) era divina, mas o corpo (fator titânico) mantinha-se aprisionado. O lema era, portanto, soma, sema, "o corpo, um túmulo". E um

-

⁵² GIRARD, René. A violência e o sagrado. São Paulo: Paz e terra, 1998, p. 105.

sistema tanto de pensamento quanto de prática, exatamente paralelo ao do ascetismo indiano, foi transmitido por mestres iniciados a pequenos círculos de devotos.⁵³

Com base nas idéias de Campbell, pode-se perceber que o pensamento dionisíaco tem por característica básica a transgressão e a desordem. Embora o orfismo não possua originalmente uma filosofia de desordem, Orfeu, ao "ludibriar" Hades e conseguir convencê-lo a dar mais uma chance à sua amada Eurídice e também alterar o número de cordas da cítara de sete para nove, acaba por tornarse, semelhantemente a Dioniso, um transgressor. Além da transgressão há outro elemento de suma importância na trajetória de Orfeu ligado ao elemento aquoso do sangue sacrificial, que é o seu despedaçamento, pois é a partir de um sentimento de intensa dor e sofrimento, por ter perdido sua ninfa para sempre, que Orfeu é despedaçado pelas mulheres Trácias enciumadas e impotentes em consolar seu coração.

Por outro lado, é após esse sacrifício ao qual Orfeu é submetido que o mesmo passa a ser cultuado nas cerimônias órficas. Evidentemente, este não é um mito isolado de vida e morte (despedaçamento/sofrimento) seguido por adoração e cultos. O mito de Cristo, conforme já foi dito anteriormente, nos fornece uma narrativa bem semelhante, pois o mesmo é um homem comum, até certo ponto porque vive entre os demais, mas possui habilidades superiores, como o poder de curar doentes, acalmar tempestades, etc. Assim como Cristo, Orfeu possuía poderes através de sua música para acalmar feras e apaziguar soldados valentes. Cristo, semelhantemente a Orfeu é "despedaçado" na cruz, derramando seu sangue até a última gota, para no fim de três dias, ressuscitar e ascender aos Céus. Logo após a ascensão de Jesus, este passa a ser cultuado e reverenciado, fundando assim, o Cristianismo. Assim sendo, ambas as figuras míticas — Cristo e Orfeu — representam⁵⁴ a criação, o despedaçamento e a ascensão transcendental.

-

⁵⁴ BRUÑEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

⁵³ CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus - Mitologia ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 2004, p. 155.

3.3 A ascensão transcendental e o renascimento da poesia, segundo Jorge de Lima

O fragmento poético a seguir representa a subida almejada pelo poeta, juntamente com os benefícios advindos dessa ascensão:

XXXVI

Novamente eis que a fábula prossegue com a absorvência das forças tresbordadas e inadvertida fonte derramando-se; aparecida fonte sob e sobre, ouvindo, refletindo, lamentando-se, mas sempre um canto cego na garganta e as muralhas das margens escondidas.

E vão com ela os movimentos todos e as alucinações desesperadas, e a existência dos mortos atirados, e a correnteza das ações falhadas. Enfim comédia lívida e cortejo, Enfim tardia, enfim perplexidade, Calcomania funda em sangue alado. (...) (p. 65)

Estas são as duas primeiras estrofes de um total de vinte e uma do poema XXXVI. Aqui novamente há a predominância de verbos no presente do Indicativo e no gerúndio, caracterizando o poema com uma narração de acontecimentos que se desenrolam no momento da fala⁵⁵. O poema tem início com o verso /novamente eis que a fábula prossegue/, o que atribui um caráter de repetição e circularidade à idéia de vida →morte →vida apresentada. Os versos 2, 3 e 4 seguintes, apresentam uma espécie de explicação ou enumeração dos elementos dos quais esta suposta fábula (poesia) seria composta. No quinto verso os

⁵⁵ CEREJA, Wiliam Roberto e MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português e linguagens – literatura, produção de texto e gramática*. São Paulo: Saraiva, 2008. 5 Ed.

verbos /ouvindo, refletindo, lamentando-se/, demonstram que o eu-lírico está novamente vivendo após uma simbólica morte. Isto porque, apenas um ser humano tem condições de ouvir, refletir e, inclusive, lamentar-se, já que estas ações somente podem ser desempenhadas por quem possui vida, apenas. Além disso, estas escolhas lexicais no gerúndio podem ser entendidas como alusivas às melodias (ouvir), ao pensamento (refletir/transgredir) e ao lamento (sofrer/ remir), sendo que tais construções verbais denotam a repetição num espaço temporal com constância e freqüência, tematizando um (re)nascimento em função do ato de raciocinar e pensar.

A segunda estrofe que inicia pela conjunção aditiva /e/, dá continuidade à renovação poética e musical além de acrescentar à estrofe o movimento e as alucinações representados pela correnteza, ou seja, através destas escolhas lexicais, o eu-lírico enfatiza a renovação da vida e toda a movimentação inerente a ela. O quinto verso desta estrofe, que diz /Enfim comédia lívida e cortejo/, aproxima o texto Invenção de Orfeu da A divina comédia, de Dante Alighieri, em cujas peregrinações pelo inferno, purgatório e paraíso apareceu o caminho da transcendência para o divino.

O último verso desta estrofe /calcomania funda com sangue alado/ é o mais significativo no sentido de transcendência espiritual e mítica porque é através do sangue alado, um suposto sangue dotado de asas e, portanto, capaz de se elevar até as alturas, que a possibilidade da renovação se faz. Em outras palavras, é o sangue o portador do sofrimento sim, mas é através deste sangue e do sofrimento advindo dele que é possível alcançar a transcendência, neste caso, tanto do sujeito humano quanto da própria poesia.

Todas estas idéias trazem consigo outra, no que tange ao cume ou objetivo a ser atingido, além de representarem uma convocação a todos (no caso dos leitores), para que se unam e compartilhem com o poeta das venturas desta busca. Além disso, o termo *calcomania*, não é encontrado desta forma em dicionários, visto que a construção é uma derivação lingüística, mas é importante salientar que /*calco*/ representa calcar ou desenhar com gravuras em relevo ou,

ainda, lapidar por pressão em um papel umedecido⁵⁶. Assim sendo, o verso 14 evidencia toda a violência da morte, suas pressões e sua força marcada com um *sangue* simbólico para que deixe impressa a idéia de superioridade mítica da poesia lírica, representada pela ascensão nas *asas* desse sangue imaginário. O texto que segue representa um tipo de convocação e um chamamento para o novo pensamento sacro, representado pela poesia:

XXXVII

Vinde vós das cidades para o campo onde existe a aventura da malária . Foi em agosto, o lago respirando que ouvi no sangue a mais formosa ária.

E vi mais um ginete galopando num ocaso de sangue iluminado; era o tempo mais ouro das queimadas, e as geórgicas se enchiam de piratas. (...) (p. 69)

O fragmento acima faz parte de um soneto decassílabo e a primeira quadra inicia com um vocativo de chamamento, mas não é um chamamento comum e, sim, um chamamento com aspecto sacro e submisso pelo fato de ser construído semelhante aos chamamentos de Deus:

Tenho ouvido muitas coisas como estas; Todos vós sois consoladores molestos. ⁵⁷

Digo-vos porém a vós outros que me ouvis: amai vossos inimigos, fazei o bem aos que vos odeiam;⁵⁸

-

⁵⁶ Dicionário Flip on-line de Língua Portuguesa em: www. Priberam.com.br.

⁵⁷ SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. *Livro de Jó*. Cap 16, vers. 2.

ed. *Livro de Jó*. Cap 16, vers. 2. ⁵⁸ SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. *São Lucas*. Cap 6, vers 27.

O uso do pronome pessoal na segunda pessoa do plural é uma ocorrência muito comum nos textos bíblicos e representa a subserviência e o respeito ao divino. A partir do segundo verso desta quadra o tempo verbal muda para o pretérito perfeito /foi/, indicando um acontecimento que já não se desenrola mais no presente, embora ainda tenha reflexos neste. O reflexo do sofrimento é representado pela imagem do lago (espelho) que "respira" e, portanto, vive e ouve através do sangue a mais formosa das árias. Esse termo que deriva do italiano /aria/ é utilizado para designar uma composição musical para uma só voz que, por vezes, pode ser acompanhada de coros. Na poética, entretanto, o mesmo é a representação da parte final da Cantata e em sânscrito /arya/, quer dizer nobre.

Esta nobreza vital que parte do sangue é, portanto, a representação do sacrifício ao qual foi submetida a poesia e o seu despedaçamento que a tornaram novamente viva e formosa como uma ária, cujas pecas musicais são geralmente dotadas de grande energia e alternância de notas, suaves e graves e têm, na maioria das vezes, um final trágico.

A segunda quadra tem início pela conjunção aditiva /e/ que confere à estrofe uma significação de soma e de continuidade, enfatizada pelo segundo verso /num ocaso de sangue iluminado/, no qual percebo uma representação de morte momentânea, já que no ocaso o sol morre, mas ressurge no dia seguinte, com o mesmo brilho e a mesma força anterior, renovando-se constantemente e renascendo sempre após sua simbólica morte. Além disso, o sangue é o elemento aquoso que representa a iluminação desse renascimento, visto ser através de seu derramamento que a palavra poética pode renascer e aquecer os corações dos homens, tornando-os produtivos, férteis e, acima de tudo, dotados de beleza e de lirismo.

Esse tingimento rubro⁵⁹ pelo qual passa a poesia neste momento pode ser observado no texto a seguir como uma metáfora não só dessa força renovadora,

⁵⁹ Esta é uma das tonalidades do vermelho e representa, por ser uma tonalidade mais escura, a noite, o mistério, eminentemente sagrado e secreto é o mistério vital escondido no fundo das trevas e dos oceanos primordiais. In: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

mas também sob o aspecto da vivacidade e do impacto misterioso que essa cor representa.

XXXVIII

 (\ldots)

Os poemas se tingem de vermelho; É uma face sangrenta cada espelho. (...) (p. 72)

Esse fragmento do penúltimo poema do Canto I de *Invenção de Orfeu* representa, imageticamente, como a poesia deve ser vivida, escrita e ouvida, segundo Jorge de Lima: com sangue, ou seja, com vitalidade e energia transformadora, pois esta, *tingida* de vermelho sangrento metaforiza as imagens que se refletem e se multiplicam, enfatizando a necessidade de uma consciência depurada e superior. Essa depuração também remete aos conceitos da lírica e critica as construções poéticas que se deixam *contaminar* por academicismos vazios e desprovidos de sangue vital da poesia. Isso porque, segundo as idéias de Octávio Paz⁶⁰, pode existir um poema sem que nele haja poesia, da mesma forma que pode haver poesia em uma paisagem ou pintura, sem que haja versos escritos, pois é somente através deste líquido portador de vida que poderá advir uma nova litania poética capaz de realizar uma salvação semelhante às salvações realizadas pelos heróis míticos e pelas divindades.

Com o propósito de reorganizar e refazer a poesia lírica, Jorge de Lima constrói em *Invenção de Orfeu* uma desconstrução poética, visando, através deste "remexer" nas coisas, uma ascendência mítico-poética no campo do imaginário e das filosofias da imagem. Sua audácia em se questionar e em desorganizar as

_

⁶⁰ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

experiências que se encontram inertes, é a maneira do poeta renovar a poesia. O movimento aqui tratado nada mais é do que o movimento ascensional e transcendental da lírica, que é almejado e perseguido pelo poeta ao longo de sua trajetória denominada *Invenção de Orfeu*.

4 Vinho

Arquétipos são idéias elementares, que poderiam ser chamadas idéias "de base". Arquétipo do inconsciente significa que vem de baixo e têm base biológica. Em todo o mundo e sob diferentes roupagens os arquétipos ou idéias elementares aparecem e decorrem do ambiente e das condições históricas às quais estão ligados. 61

4.1 O aspecto arquetípico do vinho

Conforme o pensamento de Joseph Campbell as chamadas idéias basilares míticas se inserem no cotidiano do sujeito tornando-o parte desta idéia ou conceito primordial. Ao analisar as propriedades aquosas tanto do sangue quanto da água pude observar que ambas são portadoras de características arquetípicas ou de base. Tais bases representam alguns tipos de princípio ou origem de determinados conceitos e, neste caso, os mitos servem para explicar as mais variadas origens. Os aspectos destes dois elementos serão agora analisados em conjunto com um terceiro, que é o vinho, cujas peculiaridades e simbologias tratará este capítulo, completando assim, a Trindade Aquosa.

_

⁶¹ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2000. 18 ed. Bill Moyers (org).

São muitas as simbologias ligadas a este arquétipo líquido denominado vinho⁶², nesta pesquisa correlacionado aos outros elementos, a água e o sangue, sendo que o vinho, por ser usado em cerimônias de adoração a divindades, é sacralizado em alguns cultos e profanado em outros. Isso se deve ao fato de ser o vinho uma bebida tão fascinante quanto misteriosa, já que possui ao mesmo tempo, propriedades salutares e maléficas. Serão abordadas aqui apenas duas ou três destas narrativas míticas a fim de esclarecer algumas questões relativas à bebida originada da videira.

O vinho⁶³ é geralmente associado ao sangue, tanto pela sua cor quanto pelo seu caráter de essência de planta, sendo, assim, poção de vida e de imortalidade. Nas tradições semíticas, em particular, o vinho simboliza o conhecimento e a iniciação, devido à embriaguez que provoca. Na Grécia antiga e no taoísmo o vinho substituía o sangue de Dioniso e representava a bebida da imortalidade. A sacralidade do vinho está ligada aos usos deste como uma representação do sangue de Cristo nas cerimônias litúrgicas, mas é importante salientar que, também nos cultos afro-brasileiros, nos quais o sangue é amplamente utilizado para sacrifícios de animais, o vinho é um elemento considerado superior e sagrado⁶⁴. Na tradição bíblica, portanto, assim como nas religiões vizinhas ao berço do judaísmo, o vinho é bebida dos Deuses⁶⁵ e o simbolismo báquico do vinho é utilizado no Islã, ora relacionado às alegrias profanas, ora para designar a embriaguez mística.

A cultura romana⁶⁶ atribui ao vinho um importante e misterioso deus chamado Baco, filho de Júpiter e Sêmele, que foi incendiada em seu palácio por causa dos ciúmes de Juno que a todos desejava matar. Vulcano retira Baco do incêndio e o leva até Júpiter, o qual o esconde em sua própria coxa até que este pudesse nascer. Este deus possui, portanto, um duplo nascimento, e tal característica de duplicidade o acompanha ao longo de toda a trajetória mítica de

⁶² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

⁶³ Ídem ao 61.

⁶⁴ Idem ao 62.

⁶⁵ SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed Deuteronômio. Cap. 32 vers. 37-38.

66 BRUÑEL, Pierre. Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

sua divindade. Após se tornar adulto, Baco sai com alegres comitivas a percorrer as Índias e o Egito transmitindo a estes, ensinamentos sobre a agricultura, a apicultura e a vinicultura, tornando-se assim, conhecido e, mais tarde, adorado como o deus do vinho. Além disso, foi Baco quem primeiro estabeleceu uma escola de música e, em sua honra, deram-se as primeiras representações teatrais.

Seu cortejo foi sempre numeroso, sendo composto pelas ninfas, pelas bacantes, por pastores e até mesmo pelo deus Pã. Todos carregavam um tirso (espécie de haste seca de videira), coroas de hera, taças com vinho e cachos de uva, liderados sempre por Baco soltando gritos e fazendo ressoar ruidosos instrumentos musicais. Sua representação hoje é uma vestimenta púrpura, a cor da iniciação e do vinho.

Em alguns monumentos mais antigos aparecem representações de Baco com uma cabeça de touro, o que representa as forças do inconsciente, segundo a psicanálise. Em sua homenagem eram sacrificados o bode e a lebre porque alimentam-se dos brotos das vides. A Fênix, a pantera, a vinha, a hera, o carvalho e o pinheiro eram-lhe consagrados. Além disso, as festas de Baco, conhecidas por bacanais, em Atenas, aconteciam a partir de um cortejo em que todos simulavam as loucuras da embriaguez numa espécie de carnavalização arcaica⁶⁷ e, tanto nas pequenas quanto nas grandes festas, havia concursos de poesia, representações teatrais, corridas e lutas.

Diante disso entendo que a música, assim como o teatro, o vinho e a poesia, são oriundos dos mistérios e da divindade de Baco, cujo cognome era *Líber* livre ou liberais e, portanto representativo da liberdade. Pelo fato de, durante tais festividades ocorrer liberdade de atitudes e inversões de valores comportamentais, como por exemplo, o das damas romanas que aceitavam propostas indecentes e participavam de representações com toda sorte de orgias, houve uma tentativa, no ano de 558 a.C., por parte do Senado, de proibir tais

_

⁶⁷ Segundo René Girard tais festividades marginalizadas e difusoras de atitudes consideradas impuras ou orgiásticas, são tão necessárias de tempos em tempos quanto a própria ordem e a razão estabelecidas por lei. Tal desordem, segundo o autor, funciona como um elemento catártico que serve para reorganizar e purificar a sociedade de maneira geral, isto porque em quase todas as sociedades, há festas que conservam por muito tempo um caráter ritualístico e profano. In: GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e terra, 1998.

abusos, mas os costumes foram mais fortes do que a lei e tudo continuou acontecendo normalmente e à margem da proibição.

Conforme anteriormente abordado, não é apenas na mitologia romana que existem muitas alusões ao vinho como um elemento difuso, heteróclito e portador tanto de boas quanto de más venturas. No cristianismo, por exemplo, há algumas referências em relação ao vinho contraditórias e, por isso, interessantes, como a passagem bíblica do Novo Testamento em que é descrita uma orientação ao povo de Éfeso dizendo: *E não vos embriagueis com vinho em que há contenda e causa dissoluções*. ⁶⁸ A referida passagem chama a atenção para os efeitos maléficos da bebida, já que sua ingestão excessiva faz com que o indivíduo tenha suas percepções e faculdades alteradas, causando, muitas vezes, discórdias e resultados desagradáveis.

Por outro lado, no livro de Provérbios há algumas alusões ao vinho como sendo benéfico e, mais ainda, como sendo uma bênção ou dádiva em forma de riqueza e prosperidade àquele servo que obedece ao seu Deus, como pode ser observado no texto que seque:

Não sejas sábio aos teus próprios olhos; teme ao senhor e aparta-te do mal; será isto saúde para o teu corpo e refrigério, para os teus ossos. Honra ao Senhor com os teus bens e com as primícias de toda a tua renda; e se encherão fartamente os teus celeiros, e transbordarão de vinho os teus lagares.⁶⁹

O trecho acima apresenta a abundância do vinho como uma espécie de "prêmio" àqueles que, por serem honestos, dignos, fiéis e trabalhadores teriam por merecimento tal riqueza em forma de líquido.

⁶⁸ SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. *Efésios*, cap 5 vers. 18.

⁶⁹ SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. *Provérbios*, cap 3 vers. 7-10.

Em vista disso, torna-se evidente que, até mesmo nas chamadas Santas Escrituras, existem contradições fortemente marcadas em relação ao vinho, que definem o elemento como um arquétipo aquoso capaz de trazer, tanto a saúde, se ingerido em proporções moderadas, quanto a falta desta, pois causa embriaguez e perda das noções da realidade quando bebido em demasia, além de doenças hepáticas, entre outras.

A embriaguez, entretanto, pode ser encarada sob pelo menos dois pontos de vista, que são: o da embriaguez química, ou seja, como efeito de uma bebida alcoólica, e o da embriaguez de alma, que é o estágio em que um determinado indivíduo permanece por vontade própria e isso independe da ingestão de álcool. A segunda embriaguez é também conhecida por devaneio ou imaginação e pode acontecer tanto com um indivíduo produtivo e ativo, como num indivíduo apático que nada produz, mas que apenas permanece numa letargia despropositada ou simplesmente prazerosa, semelhante ao êxtase religioso.

4.2 O caráter evolutivo-cultural do cultivo e da produção vinícola

Foi através da caça e da pesca que as civilizações antigas encontraram os seus meios de subsistência, e esta é intimamente ligada ao processo ou degrau evolutivo em que se encontra cada povo, bem como suas respectivas lendas e crenças, determinando assim, um *modus vivendi*. Diante disso, é possível observar a importância e também o crescimento abrangente que a agricultura representou para a civilização, quando passou a ser utilizada como modo de subsistir. O plantio, o cultivo e o trabalho com uma videira representam mais do que uma simples tarefa agrária e está intimamente ligado ao processo evolutivo imaginário pelo qual um sujeito "da caça" passa, se o compararmos com os

processos percorridos, para um sujeito "da terra", por exemplo. O termo /cultivo/⁷⁰ tem origem na palavra /culto/, que, do latim, /cultus-ūs/, significa adorar ou homenagear uma divindade qualquer. Já o termo cultivo, propriamente dito, vem do latim /cultīvāre/ e do clássico /colĕre/ e quer dizer civilizado, instruído, além de ser extensivo à civilização.

O homem das cavernas se alimentava com aquilo que conseguia matar e, portanto, com os outros animais semelhantes a ele, os quais conseguia dominar através da força e de armas rudimentares. Já o homem que se alimenta do pastoreio e do plantio, precisa *cuidar* e *alimentar* literalmente a sua futura refeição, criando dessa forma, uma espécie de vínculo entre o agricultor e o produto de seu trabalho na terra. Este avanço⁷¹ do homem em relação à sua sobrevivência representa, em termos de civilização, um grande distanciamento entre o homem carnívoro e o herbívoro. Em outras palavras, foi através dessa diferença no modo de viver e de se relacionar com os alimentos que esse sujeito transitório e mutante passou a perceber nas práticas agrícolas, um prazer e uma beleza, visto que já não havia tanta necessidade de matar para que pudesse saciar a própria fome e a de sua prole.

O cultivo das videiras e as produções vinícolas, portanto, representam um importante avanço no que tange ao amadurecimento do indivíduo como parte integrante de um universo originalmente predador. A partir da cultura da terra o homem *avança* de uma prática de subsistência para uma etapa metafísica na qual desenvolverá suas potencialidades como pensador e questionador do universo e do cosmos, pois o ato de cultivar, cuidar e fazer com que a terra produzisse frutos passou a ser entendido pelo homem como uma riqueza advinda da natureza e, portanto, tal prática passou a ser reverenciada e sistematizada. Bachelard afirma sobre o vinho que:

O ouro, o mercúrio, o mel, o pão e o vinho são belas matérias porque acumulam devaneios que se coordenam tão naturalmente que é possível descobrir-se neles leis de

⁷⁰ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1982.

⁷¹ Idem ao 70.

sonho, princípios de vida onírica. Uma bela matéria, um belo fruto, nos ensinam frequentemente a unidade de sonho, a mais sólida das unidades poéticas. ⁷²

Diante do pensamento de Bachelard, a poesia de Jorge de Lima apresentase como uma representação desse material onírico fornecido pelos elementos líquidos e, especialmente, pelo vinho, com suas características de pureza e de diferenciação inclusive no seu cultivo. A singularidade das produções vinícolas está presente, por exemplo, na forma substancial como a videira retira da lua, do sol, e das estrelas um pouco de enxofre puro, o único que pode "elementar" bem todas as chamas dos seres vivos.

Por isso, um bom vinho representa todas as significações e todos os homens, no sentido de depuração e de singularidade. Além disso, qualquer acontecimento de ordem natural, seja no céu ou na terra, influencia na safra e no sabor de um vinho. O próximo fragmento representa a alegria ou o êxtase das conquistas e das descobertas e relaciona tais sentimentos de euforia aos efeitos causados pela bebida aqui analisada:

Ī

(...)

Alegrias descobertas ou mesmo achadas, lá vão a todas as naus alertas de vária mastreação, mastros que apontam caminhos a países de outros vinhos. Esta é a ébria embarcação. (...) (p. 27)

O fragmento já foi anteriormente analisado no capítulo Água deste texto, mas é interessante observar algumas singularidades que ocorrem se o

⁷² BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins fontes, 1990. p. 249.

analisarmos isoladamente e apenas observando aqui o elemento aquoso vinho, como um pormenor da análise anterior que versa sobre o elemento água. No fragmento, os verbos utilizados no presente do indicativo representam a atemporalidade do texto poético, cuja construção se dá com um ritmo que lembra balanço, embriaguez e movimentação, além de todos os elementos estarem ligados ao sentimento da euforia da descoberta do novo, do inusitado e do território alheio.

Os versos 5 e 6, respectivamente, /mastros que apontam caminhos e a países de outros vinhos/, funcionam aqui como uma espécie de finalidade ou busca de um sujeito que anseia por conquistas de outras culturas e de outras terras que cultivem o vinho. Isso porque, se as terras a ser conquistadas tem por hábito o cultivo do vinho, certamente esse será um bom lugar para viver, já que tal cultivo representa um adiantamento cultural e social, conforme já foi dito.

As rimas, por sua vez, apresentam-se, na maioria, cruzadas ou alternadas com esquema AB, com exceção dos versos 6 e 7 que apresentam rima emparelhada com esquema CC, além de uma outra peculiaridade que é o uso de um ponto final no verso 6, pois este ponto não aparece em nenhum outro verso no poema inteiro a não ser nos sétimos versos que são os últimos de cada estrofe. Cabe salientar que tais singularidades em relação à rima e ao sinal de pontuação têm uma conotação de especialidade para o eu-lírico que busca enfatizar o valor, a qualidade e a pureza de um bom vinho, pois tais idéias em muito se assemelham à sua própria poesia e aos seus ideais fundacionais, míticos e transcendentais.

Assim como o sujeito poético anseia pela conquista de um novo mundo e de uma nova cultura lírica através das águas, Jorge de Lima metaforiza, através de sua busca pela ilha, o mesmo desejo de conquista e de desbravamento de um novo território, mesmo que o território seja imaginário assim como a própria ilha. Entretanto, o fato de ser imaginário não torna a ilha (ou a poesia) menos real ou importante. Com base no pensamento de Gaston Bachelard, por exemplo, é a partir de uma imagem ou da sua possibilidade que surgem as materializações e estas independem de ser concretas ou não. Assim sendo, o filósofo aproxima

constantemente o devaneio poético do devaneio alcoólico numa analogia paralela entre os dois tipos de "embriaguez" e os efeitos desta:

Quantos poetas, acreditando viverem apenas num mundo de metáforas, cantaram o vinho como um sangue vegetal! A alquimia fala num outro tom. É aqui que a metáfora verdadeira mostra todas as suas virtudes de transação. Dir-se-á igualmente que o vinho é o sangue da videira, ou o sangue é o vinho do animal. E entre os reinos extremos, entre os líquidos extremos de alta nobreza, é o vinho que é o natural intermediário. ⁷³

Há nestas idéias, portanto, uma importante aproximação entre o vinho, o sangue e a nobreza. Embora já tenha sido elucidado o caráter do sangue anteriormente, cabe lembrar sobre a peculiar característica identitária que advém de sua singularidade. Assim sendo, o elemento aquoso vinho carrega consigo uma espécie de movimento ou trânsito de suas características e propriedades básicas pelo fato de ser utilizado para diferentes fins, como a embriaguez sem propósito e a sacralidade das cerimônias cristãs, além de representar, imageticamente falando, diferentes elementos oníricos, que são: o sangue e sua depuração nos ambientes ritualísticos e a alegria do êxtase descomprometido da embriaguez.

4.3 A sacralização do vinho na liturgia e sua profanação na embriaguez e nas artes

O trecho que segue faz uma relação de atrelamento entre o sangue e a transcendência almejada pelo poeta:

-

⁷³ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins fontes, 1990. p. 253.

E tomou Jesus um cálice e, tendo dado graças, o deu aos discípulos, dizendo: Bebei dele todos; Porque isto é o meu sangue, o sangue da (nova) aliança, derramado em favor de muitos, para remissão de pecados.

E digo-vos que, desta hora em diante, não beberei deste fruto da videira, até que aquele dia em que o hei de beber, novo, convosco no reino de meu Pai.

Nesta passagem do livro de São Mateus, a figura mítica de Cristo se apresenta aos seus discípulos na clássica parábola da Santa Ceia repartindo simbolicamente o pão (seu corpo) e o vinho (seu sangue). O sangue ao qual ele se refere e que ainda não foi derramado na crucificação é antevisto pela figura de Cristo em face do seu sacrifício que está prestes a acontecer. Fica evidente neste trecho ser somente por intermédio do ato sacrificial do sangue derramado na cruz em holocausto ao Deus-pai, que o vinho passará a representar a pureza deste sangue, pois o próprio Cristo enfatiza que: E digo-vos que, desta hora em diante, não beberei deste fruto da videira, até que aquele dia em que o hei de beber, novo, convosco no reino de meu Pai, ou seja, é somente através da dor e do sofrimento que existe a possibilidade de remissão, perdão e purificação elevada.⁷⁵ Esta pureza simbólica representa o vínculo entre as características essenciais do vinho e as do sangue, sendo que este, segundo René Girard polariza, através do sacrifício sobre a vítima os germens da desavença espalhados por toda a parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial.⁷⁶

A referência a um tipo de saciação coletiva e pública representa a reação de uma massa ensandecida e com instintos assassinos em virtude de um fato qualquer, tornando necessário um derramamento de sangue expiatório, e portanto, celebrado, a fim de que a monstruosidade da morte e da violência seja aplacada. Assim, nos mitos de Jesus Cristo, de Baco ou de Orfeu, é através do sangue sacrificial e do sofrimento que estes passam a ser símbolos de divindade e de pureza, assim como o vinho, nas culturas antigas, que para ser transformado

⁷⁴ SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. São Mateus. Cap 26. vers. 26-29.

⁵ A partir do derramamento do sangue de Cristo, o elemento passa a ser sagrado e puro. Conforme o pensamento de Roger Caillois, o conceito de sagrado representa, por si só, uma energia perigosa, atraente e incompreensível, somente podendo ser manejada de maneira árdua, embora eficaz. Até hoje numa missa, por exemplo, a presença de Cristo é reverenciada e aceita como real. In: CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1950. ⁷⁶ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e terra, 1998. p. 19.

em bebida, era necessário que as uvas fossem pisoteadas, *derramando seu sumo* através do esmagamento e do despedaçamento até que atingissem o sabor, odor e tonalidades desejados. Evidentemente, hoje com as tecnologias e a modernidade, os vinhos já não são produzidos desta maneira, mas o que permanece como representativo no imaginário, tanto individual quanto coletivo, é o da produção vinícola através deste pisoteamento das uvas pelos produtores da bebida.

O fragmento que segue representa uma espécie de embriaguez literária, motivada e proposital, metaforizando assim, a própria arte de fazer versos:

VIII

(...)

Entrepus-me a diversos sentimentos; há uma loucura amada e repetida sem descrição possível nem notícia: é como leve apuro, leve lado com destinos não tidos, tão tumultuária placidez, que a sondagem do universo é como esse metro, mão inexistente dedilhando-o canção desconhecida. (...) (p. 33)

Este fragmento do poema VIII do Canto I, é um decassílabo e possui cesura não-deslocada com ocorrência tônica sempre no mesmo lugar denotando a rigidez da métrica e do ritmo. Entretanto, semanticamente, não há essa fixidez, pois o poema fala de loucuras indescritíveis, repetidas, e de tumultos. A confusão e o conflito que se sobressaem neste poema fazem referência a uma espécie de caos que, embora seja sentido, não é visto pelo eu-lírico, como podemos observar no verso /é como esse metro, mão inexistente/, onde há uma construção paradoxal, já que, se há um poema há um metro e, portanto, não pode ser inexistente. Além disso, o ritmo do trecho lembra a dança, a alegria, o êxtase e

a novidade atribuídos ao vinho, de maneira que seus versos se correlacionam numa tensão entre forma e conteúdo, bastante característica de Jorge de Lima.

Embora o elemento vinho não apareça no poema de forma explícita, este pode ser percebido através dos elementos simbólicos e semânticos contidos no poema como /loucura/, /tumultuária/, /canção/, /desconhecida/, /placidez/, etc. Diante de sentimentos e sensações tão díspares e contraditórias, o eu-lírico se encontra num redemoinho de conflitos paradoxais e ambíguos, retratando-os nesta construção também ambígua, do poema, pois o vinho é acompanhado frequentemente da insanidade, da poesia e da música, nas festividades em geral. Além disso, há neste fragmento, um êxtase litúrgico de embriaguez visto que, tanto a confusão quanto as imagens são nebulosas, fugidias e fluidas. Para Bachelard, qualquer bebida à base de álcool é uma combustão em potencial, pois, segundo ele:

A aguardente é a água de fogo. É uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca. Não se limita a dissolver e a destruir como a água-forte. Desaparece com o que ela queima. É a comunhão da vida com o fogo.⁷⁷

Assim como o deus Baco possui propriedades denominadas instáveis e manipuladoras da razão que se assemelham às da aguardente, também o vinho, elemento por ele representado, é dotado de características fluidas e fugidias que se volatilizam numa constante destruição através da embriaguez e do tumulto resultante da sua ingestão que desordena as leis e os homens. Bachelard defende, ainda, que a inconsciência alcoólica é uma espécie de realidade das profundezas e que o álcool não apenas excita as possibilidades espirituais, mas também *cria* tais possibilidades e funciona como uma espécie de força atuante na vontade de expressão do indivíduo, além de enriquecer seu vocabulário e liberar sua sintaxe. Nesse sentido, o vinho passa do extremo profano para o sacro.

.

⁷⁷ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins fontes, 1999. p. 123.

A profanação relativa ao elemento aquoso vinho, já foi bastante difundida nas artes através do teatro e da própria poesia. Na tragédia grega euripidiana *As Bacantes*, é possível observar muitas ocorrências consideradas profanas do ponto de vista do cristianismo, como as orgias praticadas no monte Citerão pelas mulheres que tomavam a frente do cortejo e o conduziam numa atitude tipicamente masculina e, portanto, marginalizada pela sociedade da época. Partindo do ponto de vista de que o não-sacro se dá pela ausência do sacro, entendo que um ato pode ser considerado profano mesmo que não o seja, já que a falta de uma divindade qualquer para representar algo ou alguém pode resultar na atribuição do conceito de impuro pelo senso comum. Na referida tragédia, por exemplo, o que é profanação e desrespeito do ponto de vista de Penteu, representante político da localidade, não o é sob a ótica das bacantes que deixam seus afazeres domésticos para subirem até o monte e adorarem Baco.

Desse modo, a profanação, assim como a sacralização, pode estar atrelada aos conceitos de sobriedade ou embriaguez, dependendo sempre do objetivo ao qual cada uma destas manifestações deseja se referir, como pode ser observado no texto que segue, em cujos versos encontro manifestações alusivas à euforia das conquistas e do prazer embriagador que destas advém.

VII

(...)

As estradas pertencem aos vizinhos, as minas aos feudais, domina o centro o famoso vulcão, e tudo já pertenceu a algum céu e há gelo e há ouro e há presídios e há tropas: não há paz. E há desertos de pedras e umas savanas. População: uns dez biliões de escravos, e seu descobridor entre os antípodas, entre as febres, daí jorra a montanha com seus mares em torno, e vinho e vinho. (p. 31)

O poema cujo fragmento foi transcrito acima, possui apenas 2 estrofes de 10 versos cada, sendo que estes se compõem de 10 sílabas poéticas. Tanto as estrofes quanto o número de pés, ambos em número de 10, representam a totalidade e a existência de todos os demais algarismos dentro da dezena, numa alusão à perfeição a que aspiram as crenças em geral. Simbolicamente⁷⁸, o número 10 representa a *Tetraktys* pitagórica e tem sentido de totalidade, de conclusão, de remate. O número 10 é a fórmula binária que corresponde ao 2 nas calculadoras eletrônicas e é conhecido como múltiplo ou duplo em alguns lugares. Totalizador, o número 10 aparece no Decálogo, que simboliza o conjunto da lei em 10 mandamentos, que se resume em 1, e a própria obra *Invenção de Orfeu*, é composta de 10 cantos.

A predominância dos verbos no presente do indicativo aponta para um sentido de não passagem de tempo, metaforizando a idéia da permanência e da estabilidade. Entretanto, há um verbo no 4º verso no pretérito perfeito /pertenceu/, que indica que este passado foi de pertença, isto é, de propriedade que já não é, já não existe no tempo atual. A posse a qual o eu-lírico faz uma espécie de reivindicação no poema se refere tanto às terras e ao progresso /estradas/ quanto às riquezas /minas/, ao vinho (ou seu cultivo) e aos mares, mas principalmente ao direito de crença e de culto a quem quer que seja. Há ainda, a presença da conjunção aditiva /e/, que aparece em número de 10, enfatizando a perfeição de uma ideologia e, ao mesmo tempo, a soma das reivindicações a serem teoricamente ressarcidas, já que outrora essas riquezas eram propriedades do sujeito poético e representam para ele a perfeição e a totalidade.

O poema retrata, ainda, uma agitação em função de desregramentos comportamentais e de uma tentativa por parte de autoridades de deter a população, a fim de que possa ser restaurada a paz. Evidentemente, o sujeito poético, neste texto, realiza uma alusão a Eurípides com todas as movimentações e conseqüências atreladas ao culto da divindade do vinho, principalmente no que tange à violência sangrenta que a tragédia expressa. A nova religião apresentada

_

⁷⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

pelo jovem Deus representa, na cidade, uma ruptura com a tradição porque se utiliza de gritos e de desordem para adorar Baco, além de causar transtornos dentro das habitações familiares, já que as mulheres deixavam suas casas e maridos para subirem à montanha em atitudes de orgia e desregramentos.

Semelhantemente à tragédia euripidiana, há neste poema uma alusão à montanha febril de onde jorra vinho. Quanto à simbologia da montanha, esta possui algumas significações interessantes no que tange ao aspecto transcendental e mítico-religioso desse capítulo denominado vinho. A elevação de terra, geograficamente chamada de montanha⁷⁹, prende-se, ao mesmo tempo, à altura e ao centro, e participa, por ser elevada e próxima do céu, do simbolismo da transcendência representando, portanto, o encontro do céu e da terra, daí sua importância nas mais diversas culturas e religiões.

Além disso, o ritmo do poema com as suas diversas aliterações em /t/ e /d/, que são as consoantes plosivas e, portanto, causam uma espécie de explosão ou "batida" da língua contra os dentes ao serem pronunciadas representam, metaforicamente, as batidas dos tambores, os gritos e os alaridos narrados na tragédia. As escolhas lexicais como /presídios/, /tropas/, /escravos/, /febre/, /jorro/, /montanha/ e /vinho/, também aproximam o poema da tragédia de Eurípides, colocando o elemento aquoso vinho em uma posição de causador ou veículo de atitudes ditas condenáveis e indesejáveis pelos indivíduos mais conservadores, independentemente do tempo em que vivam.

Tanto a tragédia euripidiana quanto o poema de Jorge de Lima enfatizam e defendem as alegrias, a música, as artes e a poesia, pouco importando a forma sob a qual elas se apresentem e, sim, a mensagem ou o onirismo que possam proporcionar à humanidade. Cabe salientar que, evidentemente, tal onirismo está intimamente ligado ao consumo do vinho como um elemento *portador* de alegrias e prazeres superiores, e a embriaguez dele advinda, assim como aquela proveniente da poesia, aqui funcionam como uma espécie de culto ou de

⁷⁹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

adoração a ambos. Um exemplo disto é o soneto que segue no qual encontramos a exaltação das festividades e suas alegres manifestações, sempre ligadas à música e à poesia:

XXVI

Qualquer que seja a chuva destes campos devemos esperar pelos estios; e ao chegar os serões e os fiéis enganos amar os sonhos que restarem frios.

Porém se não surgir o que sonhamos e os ninhos imortais forem vazios, há de haver pelo menos por ali os pássaros que nós idealizamos.

Feliz de quem com cânticos se esconde e julga tê-los em seus próprios bicos, e ao bico alheio em cânticos responde.

E vendo em torno as mais terríveis cenas, possa mirar-se as asas depenadas e contentar-se com as secretas penas. (p. 49)

É inegável a aproximação deste soneto a vários dos cantos no livro dos Salmos de Davi⁸⁰, numa alusão do eu-lírico às alegrias e aos prazeres tanto da música e da poesia quanto da crença em algo superior ou maior e, por isso, ocorre aqui uma exaltação destas concepções.

O soneto é um decassílabo com forma fixa, e o uso de pronomes pessoais na primeira pessoa do plural produz uma inclusão do leitor pelo eu-lírico, resultando numa fusão entre ambos, pois o poeta insere o sujeito da recepção no contexto semântico do poema. As escolhas verbais das duas quadras são, basicamente no infinitivo, o que aponta para um processo verbal em potencial,

80 SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed. *O livro dos Salmos*.

exprimindo uma ação propriamente dita em que os sujeitos são apresentados à crença e à ideologia em questão e, portanto, *devem* seguir infinitamente aquilo que no poema impera em uma proporção que beira a sacralidade e a depuração transcendental. Há um forte apelo à ordem nestas duas estrofes, marcado pela locução verbal /devemos esperar/, no segundo verso do primeiro quarteto, enfatizando o caráter sacro do soneto, como uma espécie de fórmula ou modelo de vida desejável e feliz diante das adversidades, devendo ser este modelo seguido como uma religião.

Essas adversidades são marcadas através da conjunção adversativa /porém/ com a qual tem início a segunda estrofe do soneto, pois esta apresenta um alento ao sujeito e uma maneira de enfrentar a tristeza e as perdas naturais da vida. A partir do primeiro terceto tem-se uma construção que lembra novamente os trechos bíblicos das bem-aventuranças dos cristãos, pois *Feliz de quem* e *Bem-aventurados* são termos sinônimos e representam a harmonia e a plenitude ontológicas. Além disso, nos dois tercetos há, fortemente marcada, a exaltação da música e dos cânticos, colocando-os num patamar sagrado e com capacidade inclusive de proteger, além de alegrar os indivíduos que têm por costume trazer para suas vidas tais práticas harmônicas.

É interessante observar também que ocorre no soneto uma exaltação da profanação, tornando-a sagrada e invertendo os valores tradicionais quando o eu-lírico se refere às terríveis cenas no primeiro verso do segundo terceto, por exemplo /E vendo em torno as mais terríveis cenas/. Isso porque, há aqui, uma aproximação entre os horrores das tragédias sanguinárias e violentas com a alegria da música e da dança, sendo ambas capazes de proporcionar contentamento, apesar de suas características "ditas" indesejáveis ou contraditórias. E é neste mesmo terceto que ocorre, ainda, uma modificação no que tange ao esquema de rimas adotado pelo poeta, pois desde o início do soneto até a estrofe anterior há um esquema de rimas tradicional e fixo. A primeira quadra tem rimas cruzadas A,B,A,B, a segunda tem rimas interpoladas A,B,B,A no primeiro terceto as rimas continuam seguindo um esquema adotado pelos sonetos tradicionais e têm rima C,D,C. O último terceto, entretanto, tem suas rimas diferenciadas do restante do soneto e aparece com o esquema E,E,E.

Tal diferenciação em relação às rimas representa uma ruptura em relação ao som e à musica de maneira geral.

A busca pela transcendência e pela ascensão espiritual pode ser observada em *Invenção de Orfeu* através de uma "subida" até a ilha descrita pelo poeta como um lugar de pureza indiscutível. Evidentemente, a ilha representa, aqui, o isolamento geográfico, mas também o isolamento intelectual e físico de um poeta arquiteto da palavra. O afastamento do sujeito metaforiza a necessidade do artista de se isolar numa geografia que possui terra firme, mas que é necessário atravessar pelas águas balançantes da inquietude e da incerteza até chegar ao destino insular. Dessa forma, a viagem do poeta pela música, pela palavra e pelo verbo, através do devaneio poético e das imagens oníricas é o fim ou o objetivo de sua busca em relação à poesia lírica, com a intenção de avançar e de transpor sempre os limites e as leis, sejam eles quais forem.

4.4 A profana transcendência da lírica através do vinho

Em As Bacantes, Dioniso e Penteu não disputam nada de concreto. A rivalidade visa à própria divindade, mas sob a divindade só há a violência. Rivalizar pela divindade significa rivalizar por nada: uma vez que a violência tenha sido extirpada, que tenha escapado definitivamente a todos os homens, a divindade possui apenas uma realidade transcendente. 81

O desejo de realidade transcendente através de atividades ditas ilícitas como ocorre na tragédia, além de romper com costumes sociais prédeterminados, rompe com o poder político e autoritário de Tebas, ocasionando um conflito que vai ao encontro da calmaria rompida por Baco, somando-se a ela. A divindade báquica, cuja representação é a da divindade do vinho, ocasiona uma

⁸¹ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1998. p. 181.

rivalidade entre pessoas que, anteriormente à sua chegada, conviviam pacificamente e faz com que a tensão e a discórdia se instaurem ruidosamente. Na poesia de *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima desestabiliza também, do ponto de vista estético, um estilo poético que já havia se consagrado, o épico. Essa desestruturação na lírica da Invenção é recebida de maneira desprezível por alguns críticos, como Fábio de Souza Andrade⁸², que afirmam ser os versos do poeta desprovidos de valor estético e de uma significação maior. Entretanto, partindo dos conceitos de cosmogonia, sacralização e profanação, fica evidenciada a construção motivada por parte do poeta em se mostrar como um eu-lírico imperfeito, destroçado e que morre para, mais tarde, ressurgir com glória.

Essa morte simbólica representa, na poesia de *Invenção de Orfeu*, tanto uma morte sacrificial quanto uma morte doentia, pois pode ser advinda de estados febris nos quais a consciência plena é destituída de suas faculdades normais. Tal constatação pode ser melhor analisada a partir da leitura do texto que segue, por ser este, além de emblemático, representativo da forma com que o autor concebe sua *Invenção de Orfeu*:

XXIII

Pra unidade deste poema, ele vai durante a febre, ele se mescla e se amealha, e por vezes se devassa.
(...)
trombeta de carne e sangue, arco e cordas, arco-íris, respiração ventaniada, gongo dos braços em cruz, centopéia do Senhor, amora plura sangrada, cacho de faces nascendo, unidade da Trindade, coral da voz e do mar,

⁸² ANDRADE, Fábio *de* Souza. *A musa quebradiça*. In: Bosi, A.(org) Leitura de Poesia, São Paulo: Ática, 1996.

repetida anunciação, febre de ilha, mas benigna, ressurreição entre as águias, mas enfim um céu sem dias, unidade da Trindade, esboço-me em ti meu poema, maleita diante do mar, febre de ilha, calor, frio, dentes rangidos em seco, mão tremendo no papel, geofagia, geofagia, mas nos braços e nas velas, unidade da Trindade. (p. 43/44)

Este é um poema icônico do Canto I porque representa uma espécie de síntese das idéias até então apresentadas acerca de *Invenção de Orfeu*. A condensação, entretanto, não aparece aqui de maneira organizada ou emblemática, assim como toda a poesia contida na Invenção, pois o hermetismo motivado e proposital do poeta não permite construções mais simples ou de fácil assimilação.

O poema se constitui de 90 versos em uma única estrofe, construído em redondilha maior e com uma semântica extremamente rica, mas, ao mesmo tempo, nebulosa e fugidia. O texto inicia discorrendo sobre uma unidade que é construída a partir de um estado febril do eu-lírico numa alusão meta-poética cujos versos se entrelaçam purezas e impurezas de uma poesia santificada em sua Trindade. Sobre o conceito de febre, temos a definição de Bachelard, que afirma:

(...) a febre é a marca de uma impureza no fogo do sangue; é a marca de um enxofre impuro. Deste modo, não devemos nos surpreender com que a febre recubra "os condutos da respiração, principalmente a língua e os lábios, de uma fuliginosidade escura e queimada". ⁸³

⁸³ BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. São Paulo: Martins fontes, 1999. p. 154.

Assim sendo, a impureza que provém do enxofre e que encobre os textos do poeta assim como uma fuligem é a marca de sua poesia, bem como da ascensão que ele deseja. O ritmo lembra uma dança nutrida pela sensualidade e pelo movimento, resultando em uma sedução lírica. O paradoxo entre a sensualidade sintática que transparece pelo ritmo e pela métrica do poema e as escolhas lexicais do mesmo metaforizam a sacralização do profano através da poesia.

A metáfora representa uma tensão lírica entre o que está escrito nos versos, pois estes apresentam um léxico sacro, como /trombeta/, /trindade/, /cruz/, /ressurreição/, que denotam coisas ou idéias santas, e o que aparece na construção estética do poema, que são a musicalidade e a presença abundante de aliterações em /m/ e /n/, por exemplo, que apontam para a idéia de um movimento ritualístico dançante de litanias e crenças. Cabe salientar que as danças, de maneira geral, são atribuídas ao consumo do vinho e ao culto dionisíaco, sendo, portanto, o poema, uma alusão à mistura entre sacro e profano⁸⁴.

Diante disso, é importante ressaltar a idéia de Bachelard quando afirma que os três reinos, mineral, animal e vegetal, possuem cada qual o seu rei. Assim sendo, o do reino mineral é o mercúrio, princípio de toda liquidez que confere à água, sempre pesada, um pouco de sutileza. No reino dos animais, o líquido nobre é representado pelo sangue, elemento vital e princípio da força de uma raça, e, em relação aos vegetais, que se tornaram tão desprezados pelos princípios aquosos, estes têm a videira como figura majestosa e reveladora de um líquido nobre, que é o vinho.

O vinho, para a poesia e para os poetas, possui uma significação e um valor que em muito supera os atribuídos a qualquer outra bebida alcoólica. Ele representa, tanto na poesia quanto no teatro e nas artes uma bebida superior, divina e digna, sem sombra de dúvidas, de adoração, como aparece no fragmento que segue:

94

⁸⁴ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 ed.

Quantos poetas, acreditando viverem apenas num mundo de metáforas, cantaram o vinho como um sangue vegetal! A alquimia fala num outro tom. É aqui que a metáfora verdadeira mostra todas as suas virtudes de transação. Dir-se-á igualmente: o vinho é o sangue da videira, ou o sangue é o vinho do animal. E entre os reinos extremos, entre os líquidos extremos de alta nobreza, entre o ouro potável e o sangue, é o vinho que é o natural intermediário. 855

O vinho representa, portanto, o princípio da purificação transcendental, pois é dentro das cisternas de armazenamento, antes de ser embalado, que o líquido irá se transmutar de venoso para arterial, passando a correr com vida, renovando (e salvando) o coração do homem como se fosse um Deus, pois, para Bachelard, o líquido *trata-se realmente de uma substância hierarquizada, segura de seus benefícios.* 86

Em suma, a salvação através do vinho é comparada à salvação pela lírica que Jorge de Lima busca representar na *Invenção de Orfeu*, relacionando-a ao homem, como um produto desta poesia, mas também como produtor dela, além da grandiosidade e, mais do que isso, da necessidade vital e salutar da poesia.

⁸⁵ BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios do repouso. São Paulo: Martins fontes, 1999. p. 253

⁸⁶ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins fontes, 1999. p. 255.

5 Considerações finais

Diante das leituras e análises, é possível observar que a cosmogônica obra *Invenção de Orfeu* alça vôos e despenca de bruscas quedas, quase simultaneamente. *Magnus opus* do autor ou fenomenologia do ser: *como conhecer as coisas, senão sendo-as*, relata a trajetória de um "barão assinalado, sem brasão, sem gume e fama", e relembra seus dias de aventura desde a fundação da metafórica ilha que representa o arquipélago infernal onde permaneciam os heróis gregos até o apocalipse final. O livro lembra um épico subjetivo, no qual o poeta não se utiliza de linearidade nos 10 cantos impregnando sua escrita de vozes alheias, comparações, citações e uma tensão que confunde os tempos (tanto verbal quanto cronológico) de maneira dramática.

A grande diversidade e profusão de cores, sons, aromas e imagens contida em *Invenção de Orfeu* está arquitetada sob um esquema caleidoscópico e, portanto, em constante mutação. Talvez por isso o autor tenha impregnado sua *criação* de novidade, frescor e cores que se vão materializando no momento em que são lidas e apreendidas pelo leitor, pois Jorge de Lima apresenta, através da poesia, a sua crença e a sua religião em forma de lírica que ensurdece e atordoa em face da grandiosidade e do hermetismo existentes em *Invenção de Orfeu*.

Os poemas representam um anseio, através de uma viagem pelos elementos aquosos, com o intuito de angariar novas conquistas. Entretanto, sabese que a busca por parte dos portugueses era por terras concretas e físicas, embora também fosse uma busca insular, ao passo que, a busca de Jorge de Lima, trata-se de uma busca subjetiva, imagética e metafórica, na qual o poeta anseia por encontrar uma nova "terra", cuja simbologia de ilha por ele adotada, representa a própria poesia lírica.

Em outras palavras, pode-se dizer que toda a trajetória de Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, representa esta "viagem" pela palavra, resultando na ânsia pelo reencontro da sua musa e o caráter de busca, tanto na épica quanto na lírica, têm estrutura e natureza semelhantes.

A transcendência almejada representa, na lírica da *Invenção*, uma saga que compreende aspectos de cosmogonia (cap. sobre a Água), de sacrifício e purificação (cap. sobre o Sangue) e de ascensão nobre e espiritual (cap. sobre o Vinho), convertendo assim, sua poesia em uma *liturgia sacra* semelhante a uma religião e, portanto, devendo ser esta adorada e cultuada como uma divindade. Segundo as idéias de René Girard, aproximo o pensamento de Jorge de Lima à descrição de pensador moderno, pois, para o teórico, o pensador representa *uma característica um tanto comum no pensamento do intelectual moderno pois este considera-se o mais irresistível demolidor de ídolos da história.*⁸⁷

Ao construir a *Invenção de Orfeu*, o poeta realiza, portanto, uma demolição da religião, da própria poesia e suas leis, dessacralizando-as, além de destruir também a sintaxe de seus poemas tornando-os, muitas vezes, desconexos aparentemente. Tais destruições não são, entretanto, desprovidas de signos e de anseios, pois têm por finalidade a purificação e a ascensão da lírica através de seu holocáustico despedaçamento, perturbando uma *paz* que ele próprio irá restaurar posteriormente.

Em conformidade com o pensamento de João Gaspar, que fala em relação à obra de Jorge de Lima:

-

⁸⁷ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1998. p. 166.

Eis a razão que me levou a persistir: justa ou injusta, certa ou errada, a minha interpretação não podia deixar de constituir um elemento de aproximação de um poema que, obscuro e secreto por natureza, na sua obscuridade e sigilo teria de viver, precisaria viver. (...) Nada mais natural, portanto, que o poema de Jorge de Lima, subsistindo secreto, permanecendo obscuro, após a minha introdução, através dela venha a adquirir uma dimensão mais — a dimensão que lhe dá, na consciência do leitor, a certeza de que a Invenção de Orfeu, sendo um grande poema, é um grande poema obscuro e secreto. 88

Também eu persisti, acertando ou errando nas interpretações, mas, sobretudo, enfatizando a obscuridade hermética existente em *Invenção de Orfeu* e, mais especificamente do Canto I, intitulado *Fundação da ilha*. É importante salientar, ainda, que o grande texto, por seu aspecto secreto e difuso, oferece subsídios e material onírico suficientes, para ser aproximado de uma liturgia, já que uma religião se apresenta sob estes aspectos, entre outros, de mistérios e obscuridades.

Em suma, longe de finalizar ou de concluir o assunto, até por não ser possível diante de sua vastidão, busco provocar outras discussões, outros paradigmas e, se possível, releituras acerca do texto e do poeta.

⁸⁸ João Gaspar Simões In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Alexei Bueno (org.). In: Fortuna crítica.

6 Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio de Souza. A Musa Quebradiça. In: Bosi, A.(org) Leitura de Poesia, São Paulo: Ática, 1996. ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1990. BACHELARD, Gaston. A água e os Sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1998. . La poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de cultura econômico, 1990. . O ar e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1990. . A terra e os devaneios do repouso. São Paulo: Martins Fontes, 1990. . A terra e os devaneios da vontade. São Paulo: Martins Fontes, 1991. . A psicanálise do fogo. São Paulo: Martins Fontes, 1994. . A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 2001. BALANDIER, Georges. *A desordem*. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 1997. BIERLEIN, J. F. Mitos paralelos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: <u>L&pm</u>, 2000. BORGES, Jorge Luis. Esse Ofício do Verso. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2000. BOSI, Alfredo. História concisa da literatura. São Paulo: Cultrix, 1997. BRUÑEL, Pierre. Dicionário de Mitos Literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. BUENO, Alexei. Uma história da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Ermakoff casa editorial, 2007. CAMOES, Luís de. Os Lusíadas. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003. CAMPBELL. Joseph. O poder do mito. São Paulo: Phalas Athena, 2000. 18 ed. . As máscaras de Deus - mitologia primitiva. São Paulo: Phalas Athena, 1997. 4 ed.

. As máscaras de Deus – mitologia ocidental. São Paulo: Phalas Athena, 2004. 4 ed. CAMPOS, Geir. Pequeno dicionário de arte poética. São Paulo: cultrix, 1978. CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1950. CANDIDO. Antônio. O estudo analítico do poema. São Paulo: Humanitas, 2004. CEREJA, Wiliam Roberto e MAGALHÃES, Thereza Cochar. Português e Linguagens – Literatura, Produção de texto e Gramática. São Paulo: Saraiva, 2008. 5 Ed. CHAUÍ, Marilena. Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Brasiliense, 1994. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 9 Ed. CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. D'ONÓFRIO, Salvatore. Teoria do Texto e Teoria do Drama. (vol 2). São Paulo: Ática, 1995. DURAND, Gilbert. O Imaginário. Rio de Janeiro: Difel, 2004. . Campos do imaginário. São Paulo: Instituto Piaget, 1998. ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno. Lisboa: Edições 70, 1969. . O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 2001. EURÍPEDES, As bacantes. São Paulo: Duas cidades, 1974. FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo: Duas Cidades, 1978. GIRARD, René. A violência e o sagrado. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1998. GLEISER, Marcelo. O fim da terra e do céu. São Paulo: Schwarcz, 2001. HAMBURGER, Michael. La verdad de la poesia. São Paulo: Lengua e Estúdios

Literários, 1995.

HESÍODO. Teogonia. Rio de Janeiro: Eduff, 1986.

YLLERA, Alicia. Estilística, poética e semiótica literária. Coimbra: Almedina, 1979.

MACHADO, Gilka. Poesias completas. Rio de Janeiro: Léo Cristhiano, 1993.

MEIRELES, Cecília. Antologia poética. São Paulo: Nova fronteira, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *O ritmo no discurso poético*. In: letras de hoje. Porto Alegre, 1999.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo. São Paulo: Martin Claret, 2005.

. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Martin Claret, 2005.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

____. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Alexei Bueno (org.)

____. Poesias completas. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial em convênio com

o Instituto Nacional do Livro, 1974. vol. III.

LIMA, Roberto Sarmento. O círculo e a palavra – constantes do poema lírico.

Maceió: Edufal, 1997.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PUGLIESI, Márcio. *Mitologia greco-romana*. São Paulo: Madras, 2005.

QUINTANA, Mário. Quintana de bolso. São Paulo: L&pm, 2006.

REIS, Carlos. O conhecimento da literatura. Porto Alegre: Edipuc, 2003.

SAGRADA, Bíblia. *Antigo e novo testamento*. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988. 2 ed.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

SOUSA, Cruz e. Antologia poética. São Paulo: Ática, 2006.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. 6 ed.