



UNICAMP

SUENE HONORATO DE JESUS

AS DUAS FACES DE ORFEU NA *INVENÇÃO* DE JORGE DE LIMA

**CAMPINAS,
2013**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

SUENE HONORATO DE JESUS

AS DUAS FACES DE ORFEU NA *INVENÇÃO* DE JORGE DE LIMA

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Dr. Paulo Elias Allane Franchetti.

CAMPINAS,
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

H759d Honorato, Suene, 1981-
As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima / Suene Honorato de Jesus. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Paulo Elias Allane Franchetti.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lima, Jorge de, 1893-1953. Invenção de Orfeu - Crítica e interpretação. 2. Contradição. 3. Poesia de apropriação. I. Franchetti, Paulo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The two faces of Orpheus in the "Invention" of Jorge de Lima

Palavras-chave em inglês:

Lima, Jorge de, 1893-1953. Invention of Orpheus - Criticism and interpretation

Contradiction

Poetry of appropriation

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Paulo Elias Allane Franchetti [Orientador]

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Marcos Aparecido Lopes

Antonio Donizeti Pires

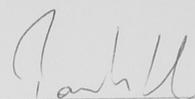
Ulisses Infante

Data de defesa: 23-10-2013

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Paulo Elias Allane Franchetti



Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior



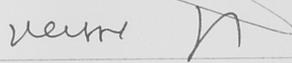
Marcos Aparecido Lopes



Antonio Donizeti Pires



Ulisses Infante



Marcos Antonio Siscar

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Mirhiane Mendes de Abreu

Abstract

In 1952, Jorge de Lima published *Invention of Orpheus* (from the original: *Invenção de Orfeu*), a long poem composed of ten chants in a language ballasted of surrealism and in which the main character is the poet in his “island foundation” adventure. During over half a century of reception, the critic has asserted its hermetic character, whose purpose would be the search for the original word, detached from extra-artistic values, in a metalanguage that would aim only at itself. I consider the hypothesis that it is inaccurate to attribute to the poem the qualification as hermetic, given its appropriation character related to some cultural signs known by the reader. Such appropriations highlights an important element in the poem's construction, which is the subject of this work: the contradictory character that establishes the tension between affirming and denying the poetic word founding power. In chapters 1 and 2, I present some general information about the author and the work, besides some readings of the Orpheus Myth which attest its permanence in the art's landscape in the twentieth century. In Chapter 3, I analyze the appropriation of the religious discourse as a metaphor for the poem's construction, based on the imitation of the biblical God and Christ's attitude. If, on one hand, the creation myth offers to the poet the possibility of founding a world through the word, on the other hand the Christian discourse requires a sacrificial attitude that opens fractures in the text composition. In Chapter 4, I start the readings of the dialogue established with two poets from the tradition: Dante Alighieri and Luís de Camões. Dante will offer to the poet of *Invention of Orpheus* the image of closeness to the religious mystery, while the epic project from Camões will provide a distancing from the epic conceptions that has considered itself as a song of war and heroism. The Orpheus's image presented in the poem, which chapter 5 is devoted to, offers a synthesis of the same contradictory movement: Thracian – the singer – is both the poet who enchants all beings, as one who ruins both the chant as himself after failing in the mission of taking Eurydice out of the deads' kingdom. In chapter 6, I gather reflections, in a general way, about the structuring contradiction and also about the epic project in the *Invention of Orpheus*. In appendix, I present an analysis on the poem's epigraphs.

Key-words: *Invention of Orpheus*; Jorge de Lima; structuring contradiction; discourse appropriation.

Resumo

Em 1952, Jorge de Lima publicou *Invenção de Orfeu*, longo poema em dez cantos numa linguagem de lastro surrealista, em que o personagem principal é o poeta e sua aventura de “fundação da ilha”. Ao longo de mais de meio século de recepção, a crítica tem afirmado seu caráter hermético, cujo propósito seria a busca da palavra original, desvinculada de valores extra-artísticos, numa metalinguagem que apontaria apenas para si mesma. Considero a hipótese de que seja inexato atribuir à obra o qualificativo de hermética, dado seu caráter de apropriação de signos culturais conhecidos do leitor. Tais apropriações deixam surpreender um importante elemento para a construção do poema, que é o tema deste trabalho: o caráter contraditório, que estabelece a tensão entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética. Nos capítulos 1 e 2, apresento algumas informações gerais sobre o autor e a obra, além de leituras do mito de Orfeu que atestam sua permanência na paisagem artística do século XX. No capítulo 3, analiso a apropriação do discurso religioso enquanto metáfora para a construção do poema, a partir da imitação da atitude do Deus bíblico e de Cristo. Se, de um lado, o mito da criação oferece ao poeta a possibilidade de fundar um mundo por meio da palavra, por outro o discurso cristão lhe exige uma atitude sacrificial que abre fraturas na composição do texto. Passo, no capítulo 4, à leitura do diálogo estabelecido com dois poetas da tradição: Dante Alighieri e Luís de Camões. Dante oferecerá ao poeta de *Invenção de Orfeu* a imagem da proximidade com o mistério religioso, ao passo que o projeto épico camoniano propiciará o distanciamento das concepções de epopeia como canto de guerra e de heroísmo. A imagem de Orfeu apresentada na obra, a que o capítulo 5 se dedica, oferece uma síntese desse mesmo movimento contraditório: o cantor trácio é tanto o poeta que encanta a todos os seres quanto aquele que arruína o canto e a si mesmo ao fracassar na busca por retirar Eurídice do reino dos mortos. No capítulo 6, reúno reflexões mais gerais sobre a contradição estruturante e o projeto épico de *Invenção de Orfeu*. Em apêndice, apresento uma análise das epígrafes da obra.

Palavras-chave: *Invenção de Orfeu*; Jorge de Lima; contradição estruturante; apropriação discursiva.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O desejo transitivo de *Invenção de Orfeu*. **1**

CAPÍTULO 1 – O homem e a obra: primeira aproximação. **17**

CAPÍTULO 2 – Permanência de Orfeu. **25**

CAPÍTULO 3 – A metáfora religiosa e a tarefa do poeta. **39**

3.1. Gênese e a criação poética (imitar a atitude de Deus). **40**

3.2. Cristianismo e a *via crúcis* do poeta (imitar a atitude de Cristo). **60**

CAPÍTULO 4 – Aproximação de dois universos: o dantesco e o camoniano. **81**

4.1. Dante e as “palavras fiéis”. **82**

4.2. Camões e a “epopeia sem guerreiro”. **100**

CAPÍTULO 5 – As duas faces de Orfeu. **121**

5.1. Orfeu inventor (de um mundo não refratário à poesia). **122**

5.2. Orfeu inventado (por uma obra refratária ao poeta). **137**

CAPÍTULO 6 – O projeto épico de *Invenção de Orfeu*. **155**

APÊNDICE – As epígrafes de *Invenção de Orfeu*. **161**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. **171**

*Para Eleusa Honorato,
Cayo Honorato e
Marcelo Brice,
pela onipresença
do carinho.*

Agradeço

Ao meu orientador, prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti, pelo rigoroso direcionamento, que me levou a constantes exercícios de reescrita do trabalho – aprendizado para além.

Aos demais professores que contribuíram com minha formação, especialmente Eduardo Sterzi, Goiandira Ortiz, Jeanne-Marie Gagnebin, Marcos Siscar e Mário Frungillo.

Aos amigos André DeMarchi, Antônio Pires, Bianca Naves, Bruna Maria, Cristina Paschoal, Ednaldo Cândido, Germana Cunha, Herberth Santos, Manoel Gustavo, Maressa Silva, Moizeis Sobreira, Ramon Maia, Patrícia Batalha, Patrícia Chanely, Pierre Alcanfôr, Renata Ribeiro, Rodrigo Fernandes, Suiá Omin, Tarsilla Couto e Viviane Cristina.

Ao CNPq, pelo financiamento desta pesquisa.

Nota explicativa

As citações da *Invenção de Orfeu*, abreviada como “IO” ao longo deste trabalho, foram feitas a partir de edição sem data, publicada pela Ediouro, a não ser em casos específicos, indicados em nota, quando foi necessário consultar o texto da primeira edição. A criação de um sistema de referência próprio foi dificultada pela existência na obra de grande variação formal, o que ou o tornaria pouco eficiente ou o faria dependente da indicação do número de página. É o caso, por exemplo, de poemas mais extensos, para os quais a indicação do número correspondente ao poema e ao canto dificultaria a identificação da referência; bem como de todo o Canto VIII, composto de quase quatrocentas estrofes não numeradas.

Em relação a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, utilizei o sistema de referência adotado pela maioria dos estudiosos do autor: abreviação para cada um dos cânticos (Inferno, Purgatório e Paraíso), seguida do número em algarismo romano correspondente ao canto e, em algarismo arábico, a indicação do(s) verso(s). Sempre que a citação correspondia à montagem de versos em IO, recorri à tradução de J. P. Xavier Pinheiro, utilizada por Jorge de Lima. Nos demais casos, consultei o texto original a partir da edição bilíngue publicada pela Editora 34.

Para *Os Lusíadas*, de Luiz de Camões, também adotei o sistema majoritário: em algarismo romano indica-se o canto, seguido, em algarismos arábicos, do número da estância e do número do(s) verso(s) dentro da estância, quando necessário.

As citações bíblicas, salvo exceções indicadas, foram feitas a partir da *Bíblia de Jerusalém* (2006).

*O próprio de um discurso nunca é dito senão
de um modo impróprio
(Rancière, 1995, p. 20).*

Introdução – O desejo transitivo de *Invenção de Orfeu*

A multiplicidade temática e formal de *Invenção de Orfeu* (IO), última obra do poeta alagoano Jorge de Lima, oferece aos leitores e à crítica amplas possibilidades de análise. Sua programática falta de unidade evidencia algo inerente à reflexão sobre toda obra literária: no processo de arranjar os sentidos do texto, o leitor mobiliza sua formação sentimental, política, social, cultural, procurando elaborar e, na medida do possível, responder questões que revelem seu encontro com o texto, numa avaliação inevitavelmente parcial. No caso de IO, realizar recortes no texto e eleger seus momentos significativos é um procedimento de leitura coerente com o modo como a própria obra opera, cujo sentido de totalidade se faz da composição fragmentada de imagens do mundo; um quebra-cabeças de que intencionalmente algumas peças foram excluídas. Averso à univocidade de sentidos, o poeta – personagem central da aventura de fundação da ilha – conduz o leitor por caminhos vários, reformulando motivos, sobrepondo signos, ensaiando formas poéticas diversas. Há, certamente, sendas perigosas nesse traçado que o leitor não pode evitar.

As primeiras leituras de IO me sugeriram investigar a contradição entre a beleza poética das imagens e o estado de coisas que elas denotavam: um mundo sombrio, pontuado de imagens de sofrimento, que apontavam para a história mítica e factual, para o microcosmo poético de IO e a tradição literária com a qual dialoga. A constante tematização da imagem da poesia e do poeta, e sua tensão entre silenciar e prosseguir na confecção do poema fizeram notar a necessidade de se discutir a tarefa da poesia e sua relação com o sagrado, enquanto alternativa ao mundo sombrio de que, no entanto, a obra é erigida. Por outro lado, a fortuna crítica de IO me chamava a atenção por privilegiar uma leitura estetizante, geralmente distanciada de sua humanidade, abordada como obra hermética, intransitiva, que se recusava à comunicabilidade com o leitor.

Hesitei, a princípio, entre a leitura verticalizada de um ou outro aspecto de IO e uma análise de elementos que refletissem o conjunto. Penso que a discussão sobre o caráter religioso como metáfora para a construção do poema ofereceria matéria suficiente para o desenvolvimento da pesquisa, assim como a modernização do gênero épico empreendida pelo poeta, o diálogo com Camões ou Dante, dentre outros temas que me parecem

relevantes. Optei pela segunda hipótese, porque ela me permitiu reunir maior número de elementos que explicitassem a contradição que perpassa toda a obra entre afirmação e negação do poder fundante da palavra poética¹. Ao longo da pesquisa, notei que os elementos reunidos para pensar o tema da contradição eram apropriações de signos culturais, uns mais outros menos assimilados pela coletividade. Creio que tais apropriações possam ser tomadas como índice do desejo transitivo da obra. A manipulação desses signos é tão intensa que IO poderia ser lida como um poema “apropriativo”, que mimetiza discursivamente traços relevantes das tradições religiosa, literária e simbólica, conferindo-lhes nova configuração². Não é apenas com o substrato da língua comum que ela opera, empreendendo uma reformulação que confronta o desgaste da oralidade, mas com toda uma tradição cultural explícita conhecida do leitor, a qual também passa por um processo de transformação que atualiza seus sentidos. E é a partir dessas apropriações que a contradição entre afirmar e negar o poder fundante da palavra estrutura os motivos poéticos em IO.

Os dois capítulos iniciais deste trabalho apresentam informações que subjazem à leitura dos demais. No primeiro, traço uma breve biografia de Jorge de Lima e uma leitura sucinta de IO; o segundo é dedicado a Orfeu e aos desdobramentos interpretativos do mito. Os capítulos 3, 4 e 5 compõem o cerne da análise e tratam das modulações que a contradição estruturante assume ao longo de IO a partir do discurso religioso, do diálogo com Dante e Camões e do mito de Orfeu. Cada um desses capítulos, precedidos de uma pequena apresentação, se referem a um desses temas e foram subdivididos em duas partes:

¹ Com a expressão, refiro-me ao poder que a palavra possui de fundar, ação denotada pelo sufixo –ante. A utilização do sufixo –dor, por exemplo, denotaria o agente. Um “poder fundador” seria aquele que funda a palavra.

² Em *O conhecimento poético de Jorge de Lima*, Ângelo Monteiro entende que a poesia de Jorge de Lima seja regida por um “caráter imitativo” – matizado pela leitura da mimese aristotélica não como transposição do real, mas como agenciamento formal – em relação a formas arquetípicas assimiladas pelo inconsciente coletivo, o que talvez seja outra maneira de dizer sobre o que estou chamando de “caráter apropriativo”. O crítico identifica nos poemas, desde aqueles escritos na infância, o aludido caráter mimético como busca por uma poesia que transcenda os limites histórico-temporais e retome a gênese do mundo: “sendo mimética, possui necessariamente conteúdo arquetípico porque apreendendo os *archés*, recapitula a operação cosmogônica que deu origem às coisas, e repete o gesto do primeiro poeta que lhe proferiu a realidade” (Monteiro, 2003, p. 15). Porém, há outros tantos critérios que me distanciam de sua análise: a adesão irrestrita à visão do mundo que Jorge de Lima expressou, em textos literários e não literários; o caráter psicologizante da análise; a pretensão totalizadora, de ler toda a obra de Jorge de Lima sob um princípio unificador; a concepção de “Poesia” como forma necessariamente transcendente etc.

a primeira trata da afirmação do poder fundante da palavra poética; a segunda, da sua negação.

No capítulo 3, abordarei a “metáfora religiosa”, isto é, a apropriação do discurso religioso como imagem para a feitura do poema e a tarefa a que o poeta se consagra. De um lado, o relato bíblico da criação do mundo no Gênesis oferece um modelo de criação poética pela fundação de uma realidade por meio do Verbo; porém, sem conseguir afastar a ideia da Queda edênica ou do predomínio do mal sobre a natureza humana, o poeta termina por constatar a falência do projeto divino, bem como o da criação poética. De outro, a figura de Cristo é tomada como imagem do poeta sacrificado para a realização de uma missão que não consegue solucionar os conflitos da vida mundana. Em ambas as apropriações, percebe-se o desejo do poeta por realizar uma tarefa que tenha incidência nas formas de percepção do sensível.

O estado de coisas que o poeta denuncia, trazendo para o presente da escrita predominantemente signos sombrios, permeia o diálogo com Dante e Camões de que trato no capítulo 4. Embora Dante ofereça ao poeta um exemplo das “palavras fieis” que reencantam a realidade mundana, a apropriação de seus versos revela o conflito entre a mensagem religiosa e a poética; mais uma vez, é precária a possibilidade de reencantar a realidade mundana por meio da palavra poética. Na referência a *Os Lusíadas*, a tensão se acirra, já que o projeto de IO é radicalmente diferente daquele da epopeia camoniana. A história se encarregou de distanciar as motivações épicas: no século das Grandes Guerras, não é mais possível cantar a glória de conquistadores. A distância histórica se estabelece dentro do próprio microcosmo de IO, em que o herói camoniano vai se converter em “herói condecorado com manchas” e ganharão destaque os heróis anônimos que ficaram à margem da história.

A contradição entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética evidenciada por meio dessas apropriações tem na figura de Orfeu um símbolo maior – tema do capítulo 5. Orfeu é tanto o poeta que acalma os seres com sua lira quanto aquele que fracassa na tentativa de trazer Eurídice do Hades. Essas duas faces estarão presentes na composição de IO e perfazem o movimento contraditório que estrutura o poema. Importante lembrar –

como se evidencia no capítulo 2 – que Orfeu é personagem relevante na paisagem artística do século XX: associado à crise de dizibilidade poética desse momento, a imagem do Orfeu fracassado em sua busca, despedaçado pelas mênades, oferecerá estímulo à caracterização da imagem do poeta/artista em obras diversas, do cinema à literatura.

No último capítulo, teço algumas considerações gerais sobre o projeto épico de IO e sua relação com a contradição estruturante. Dedico, por fim, um apêndice às epígrafes de IO que, comparadas, também oferecem matéria para se pensar a contradição. Nessa trajetória, terminei por me distanciar da fortuna crítica de IO, cujo histórico ressalta outra via de leitura.

Poucos dias antes da publicação de IO, Murilo Mendes escreveu para o jornal carioca *A Manhã* (edição de 24/06/1952) uma breve apresentação que sublinhava a complexidade da obra e advertia a crítica literária: “O trabalho de exegese do livro terá que ser lentamente feito, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com um frio aparelhamento analítico” (Mendes, 1997, p. 128). Concluía diferenciando de IO os poemas de assimilação mais imediata que consagraram Jorge de Lima, como “Essa negra Fulô”, e se mostrava receoso de que a obra a publicar não fosse compreendida “devido ao conhecido fenômeno da preguiça mental, muito corrente nestas terras de mormaço e fraca formação universitária” (Mendes, 1997, p. 129). Jorge de Lima também acreditava que a poesia vinha sendo cada vez menos compreendida pelos leitores, a deprender da declaração de 1948 a respeito do “desprezo contemporâneo pela poesia”: “A poesia está andando com a sua velocidade habitual, levando o mundo obscuro ou iluminado em sua órbita; revelou-se sob aspectos naturalmente tão velozes, que não nos devemos espantar de que ela dê aos lerdos seres humanos a impressão de coisa hermética, de mistério mesmo” (Lima, 1997, p. 47).

Tais assertivas dão medida do distanciamento entre poesia e leitor que será fomentado em torno de IO, terminando por fazer dela um poema hermético, obscuro, dobrado sobre si mesmo. Essa aura de coisa ilegível, acessível “salvo [a] alguns iniciados” (Mendes, 1997, p. 29), certamente influenciou sobre a crítica literária e acabou sedimentando uma postura comum: embora poucas vezes se conteste o valor estético de IO, que foi quase de pronto inserida no cânone literário brasileiro, geralmente os comentários são breves, em

tom adjetivo e assombrado diante de sua grandiosidade poética, destacando a incomunicabilidade e o distanciamento do leitor – o que talvez fosse tomado como índice de sua qualidade estética, na esteira da afirmação do próprio Jorge de Lima a respeito da velocidade com que a poesia teria se desenvolvido. João Gaspar Simões (1997, p. 100 – grifo meu) conferiu formulação lapidar a essa hipótese, ao qualificar a obra como “cidade-laboratório *rigorosamente secreta*” que se furta ao olhar do crítico na busca por “explicar as operações infinitas, as infinitas reações, os cálculos infinitos, através dos quais se obtém aquilo que se procura – a *Invenção de Orfeu*”. Nessa afirmação ressoa a advertência de Murilo Mendes, levada ao extremo: ao invés de uma geração de críticos necessária à sua exegese, a obra impõe-lhes silêncio, ludibria seu frio aparelho explicativo, celebrando a vitória do discurso poético sobre o racional ou científico.

Nesse cenário, algumas poucas publicações se dedicaram integralmente a IO. Embora haja bom número de artigos e referências à obra em textos de história e crítica literária, o levantamento da bibliografia a respeito do poeta feito por Moacir Sant’Ana (1994a) registra, até o início da década de 1990, cinco ou seis títulos sobre IO, entre publicações e trabalhos acadêmicos inéditos. É certo que nos últimos vinte anos somaram-se a essas outras contribuições, principalmente oriundas do meio universitário; de todo modo, o campo continua pouco cultivado.

Contribuiu para a divulgação de IO o crítico e poeta Mário Faustino por meio do projeto “Poesia-experiência”, posteriormente reunido em livro, que teve lugar no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*, entre 1956 e 1958, com objetivo de apresentar ao leitor um panorama da poesia de sua época. Sobre Jorge de Lima, publicou, em mais de uma sessão, artigos agrupados sob o título “Revendo Jorge de Lima”. Mário Faustino preocupa-se em destacar trechos da poesia limiana que revelam sua força poética. Julga o que é belo ou não, sem justificar suas assertivas – escolha fundamentada tanto na influência de Pound, para quem a crítica deveria *mostrar*, e não *comentar*, quanto nos limites e didatismo a que Faustino se propunha em seu projeto. Define Jorge de Lima como “*pequeno poeta maior*” (1976, p. 219 – grifo do autor), já que, embora possua incontáveis defeitos, seria “o maior nome de nossa poesia”. Fala, de passagem, sobre a vocação épica do poeta, que, segundo

ele, poderia explicar toda sua obra. Aponta, em IO, a relação entre barroco, nacionalidade luso-brasileira e catolicismo; comenta a falta de unidade do poema, o processo de criação da linguagem, que a transforma em objeto, em mundo realizado; e condena os excessos da obra, devidos à falta de rigor do poeta. Passa, depois, a uma compilação de trechos de cada um dos dez cantos, mostrando suas qualidades e defeitos. Ao final, ressalta a importância de Jorge de Lima para a língua portuguesa: “[...] a maior contribuição que um só poeta já fez para o enriquecimento de nosso vocabulário e para a libertação de nossa sintaxe [...]” (Faustino, 1976, p. 272). Com isso, Faustino acredita que Jorge de Lima conseguiu realizar o trabalho do verdadeiro poeta.

A falta de rigor identificada por Faustino, se não se sobrepôs ao reconhecimento do valor literário de IO, seria um defeito que fez a discussão da obra permanecer no campo das categorias estéticas. José Guilherme Merquior, por exemplo, em artigos que integram o livro *Razão do poema*, escritos no começo da década de 60, afirma que IO representa um “fracasso enquanto unidade” (1996, p. 42); ou que a obra exerce uma influência negativa para a poesia brasileira devido ao “mau barroquismo” de seus versos (Merquior, 1996, p. 212). Duas décadas mais tarde, o crítico daria nova modulação a essa hipótese. No artigo “O Modernismo e três de seus poetas”, que integra *O elixir do apocalipse*, Merquior começa por relativizar a avaliação do Modernismo como fundador de uma época, já que entendê-lo como um momento da literatura nacional significaria marginalizar sua variante regionalista e entendê-lo como uma época implicaria minimização de sua heterogeneidade e supervalorização de suas influências históricas. Para o crítico, a estética modernista teve um curto período de vigência, situado entre as décadas de 1930 e 1950, em que autores de destaque, como Érico Veríssimo, Jorge Amado, Cornélio Pena e Graciliano Ramos, não aderiram a ela, reivindicando a compreensão do modernismo pela sua heterogeneidade estilística. A partir da década de 1950, com o esgotamento das possibilidades estilísticas do modernismo, Merquior (1983, p. 134) entende que o Jorge de Lima da fase final teria sido o responsável pela sua renovação, conferindo-lhe o título de precursor do Neomodernismo, ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Embora reconsidere a avaliação da influência de Jorge de Lima sobre a poesia brasileira, Merquior continua a atribuir inúmeros defeitos a IO,

preterida pelo *Livro de sonetos*, que considera a obra mais bem acabada do poeta: afirma que “esteticamente a questão é complexa, e o poema, na sua idéia, parece bastante maior do que a sua própria poesia” (Merquior, 1983, p. 131), que a falta de rigor resulta num “epos descosido”.

Na introdução ao *Elixir do apocalipse*, Merquior (1983, p. ix-x – grifo meu), à luz de Walter Benjamin, se coloca contrário à crítica formalista e identifica como objetivo dos artigos ali reunidos a busca por “situar o valor dos textos literários em função da sua *capacidade de iluminar problemas da cultura moderna*, tais como eles se apresentam no crepúsculo do século XX”. Aí estaria, a meu ver, uma proposta mais produtiva de aproximação a IO. Curiosamente, no que toca ao texto limiano, o crítico não cumpre o programa e se mantém preso a questões formais ou a filiação da obra à tradição literária brasileira; talvez porque, como já foi dito, a falta de unidade do poema – projeto poético textualmente explicitado em IO – tenha se constituído em negativa *a priori* de sua avaliação estética.

Como grande metapoema, em que o poeta é o personagem principal em busca de fundar o mundo por meio da palavra, é de se compreender que IO tenha suscitado quase sempre uma crítica voltada para valores literários, fechando o círculo de interesse em torno de poetas e críticos. Não muito distante dessas concepções, mas segundo uma visada que teve valor instrumental para a crítica de IO, Luiz Busatto (1978) publicou *Montagem em Invenção de Orfeu*, resultado da pesquisa de mestrado orientada por Gilberto Mendonça Telles, em que buscou desvendar o processo de montagem na obra, entendido como “composição que se utiliza de fragmentos provenientes de outros textos ditos literários e que, de alguma forma, deles são imagens” (Busatto, 1978, p. 12). Em IO identificam-se trechos d’*A divina comédia* de Dante, da *Eneida* de Virgílio, d’*Os lusíadas* de Camões, d’*O paraíso perdido* de Milton, dentre outros; mesmo trechos da própria IO ou de obras anteriores de Jorge de Lima formam o campo de reescritura. O procedimento teria suscitado “dúvida sobre a originalidade de IO” (Busatto, 1978, p. 4), algumas décadas depois de T. S. Eliot ter escrito *The waste land*, em que parte considerável do poema consiste na colagem de versos de outros autores, embora ali inseridos ganhem novo sentido e integrem

perfeitamente a dicção eliotiana, em acordo com a noção do autor a respeito do “senso histórico” de que devem se valer os poetas do século XX, isto é, o conhecimento de que toda a literatura precedente “*has a simultaneous existence and composes a simultaneous order*” (Eliot, 1976, p. 49). As considerações de Busatto (1978, p. 20-21) passam pelo mesmo princípio: a montagem destrói a hierarquia da referencialidade histórica, no sentido de que o texto anterior não é tomado como centro de uma “verdade”, mas sim colocado ao lado, convocado para o presente da escrita, promovendo a partir dele uma “revolução literária” (Busatto, 1979, p. 5). Busatto rejeita, com isso, as acusações de plágio ou de falta de originalidade disparadas contra IO: “o conceito de originalidade [...] não pode se comparar ao conceito que aceita o de plágio como sua parte negativa” (Busatto, 1978, p. 7). Na década de 1970, o trabalho teve grande impacto e se tornou referência obrigatória para a crítica de IO; hoje, com os meios técnicos disponíveis, a apropriação que Jorge de Lima faz dos versos de outros poetas obriga a uma análise mais verticalizada, e não apenas demonstrativa³. De todo modo, o trabalho foi relevante para afastar a polêmica em torno do plágio que, segundo a perspectiva romântica, desqualificaria a obra artística; no entanto, é em certa medida romântico o critério que fundamenta a defesa do crítico, ao buscar a afirmação da “originalidade” da obra por meio do processo de montagem.

Na década de 1990, o estudo de Fábio de Souza Andrade começa a delinear novas possibilidades para a crítica de IO, conferindo um tratamento menos valorativo às questões estéticas propostas pela poesia limiana, relativizando a “afirmação da ilegibilidade do poema, tomado como exercício maneirista e exemplo de escrita abundante e rebarbativa” (Andrade, 1997, p. 120), e oferecendo algumas balizas para “melhor orientação do leitor dentro do aparente excesso” de IO (Andrade, 1997, p. 125). Embora considere a vigência na obra de uma linguagem hermética, a imagem de poema refratário à comunicação com o leitor vai sendo desconstruída.

³ À exceção de um ensaio inicial com considerações gerais sobre IO e defesa de sua originalidade, o trabalho de Busatto, numa demonstração de erudição e paciência, se faz da identificação lado a lado dos trechos de poemas apropriados por Jorge de Lima e sua inserção em IO. Hoje, com a disponibilidade de programas de edição e ferramentas de busca em textos digitalizados, esse tipo de trabalho poderia ser mecanicamente realizado, abrindo espaço para a reflexão a respeito de tais apropriações.

Em *O engenheiro noturno*, Andrade investiga a confecção das imagens na “fase final” da obra de Jorge de Lima. Para compreender essa fase, quando a imagem “se afirma como o recurso primeiro” (Andrade, 1997, p. 22), o autor revisita o caminho traçado nas obras anteriores. O contato com as vanguardas modernistas, nos anos 1930, levou Jorge de Lima a se interessar cada vez mais pela proposta de escrita automática do Surrealismo, aproveitando a “força poética provocada pela aproximação de realidades heterogêneas” (Andrade, 1997, p. 62), e também pelo processo de fotomontagem nas artes plásticas, caracterizado pela inserção na pintura de elementos estranhos a ela. É dessa forma que, para Andrade, o poeta vai se distanciando da representação mimética, transformando a metáfora em realidade linguística. A fase modernista, em que Jorge de Lima foi ampliando o “repertório simbólico da poesia em direção à fragmentação e cenas do cotidiano” (Andrade, 1997, p. 77), dá lugar a um momento de transição, caracterizado pela “fantasia em liberdade” (Andrade, 1997, p. 77), em que as imagens carecem de lógica poética. Na chamada fase final, que compreende o *Livro de sonetos* e *IO*, o crítico observa uma singularização da imagem poética em relação às obras anteriores, no sentido de ter adquirido maior opacidade na recomposição do mundo fragmentado que organiza. A propósito da análise de uma metáfora extraída de um poema do *Livro de sonetos*, o crítico afirma: “a metáfora absoluta justapõe elementos não-coextensivos, não conaturais, levando o movimento analógico [...] à sua realização linguística extremada, conferindo impacto de novidade às imagens” (Andrade, 1997, p. 92). Na chamada “poesia órfica” de Jorge de Lima, a fuga da representação mimética se faz pelo resgate do “momento primitivo em que a palavra tinha força de mito” (Andrade, 1997, p. 97).

Especificamente em relação a *IO*, Andrade (1997, p. 119) afirma que a obra “constrói-se a partir da difícil convivência entre a concentração da lírica e os desdobramentos narrativos requeridos pela épica”: a atualização do gênero épico se daria devido ao fato de que os pressupostos sociais que o sustentavam não se aplicam ao mundo moderno; transmutando seus elementos constituintes, o poeta procuraria preservar o poder de revelação da poesia. O crítico acredita que a problemática dos gêneros literários se agrava porque na obra épico e lírico, além de se misturarem, se apresentam como gêneros de

natureza híbrida. “O vínculo mais evidente [com o gênero épico] é temático, o reaproveitamento de episódios e motivos míticos e narrativos de pontos altos da poesia épica desde a Antiguidade” (Andrade, 1997, p. 125). Com o lírico, a relação se estabelece pelo caráter “metaforizante ao extremo, cujo principal pilar de sustentação é a produção de imagens complexas, elípticas e herméticas” (Andrade, 1997, p. 123).

As primeiras posições manifestadas sobre IO, por críticos e poetas, incluído o próprio Jorge de Lima, talvez possam ser historicamente remetidas a certa herança romântica, que fez do artista um “gênio incompreendido”⁴ em face de uma crise da visibilidade do discurso artístico, que buscou se reabilitar pela afirmação de uma verdade singular, distinta da do conhecimento racional. Ao longo de mais de meio século de leituras, se a crítica arrefeceu o ataque à suposta inépcia do público leitor, continuou a ressaltar o caráter hermético dos versos de IO. Há, por certo, relações entre poesia órfica e hermética se se considerar a ligação do orfismo com a concepção de poesia romântica e simbolista, “concebida sob o espírito da música e não da pintura, [...] como criação livre e não como imitação” (Tringali, 1990, p. 22). Recusando a mímese aristotélica, a poesia órfica de IO teria se distanciado da referência a valores extra-artísticos para procurar no centro da própria linguagem a afirmação de suas possibilidades estéticas.

É impossível recusar, numa obra como IO, a consideração do aspecto metapoético como centro irradiador de sentidos no poema, o qual muitas vezes parece ser a única explicação possível para o “laboratório de imagens e variantes” (Andrade, 1997, p. 135) de lastro surrealista que domina alguns cantos. Porém, não creio que isso implique afirmar, como faz Luciano Cavalcanti (2007, p. 11) em tese de doutorado sobre IO, seu hermetismo ou sua “[...] tentativa de elaborar a ideia de criação artística ‘pura’, caracterizando seu desejo utópico de construir um estado em que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então”. O conceito de hermetismo aí implicado seria aquele definido por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, para quem a dificuldade de compreensão da

⁴ Segundo Leo Spitzer (2003, p. 36), “desde a descoberta, no século XVIII, do ‘gênio original’, que não fala pela humanidade, mas por si mesmo apenas – desde então o sentido irracional da poesia tem sido mais e mais sublinhado pelos poetas”.

poesia moderna é característica programática, estabelecida por meio da “tensão dissonante” que fascina o leitor pelo desconcerto que lhe causa⁵.

Também para Antonio Candido (2004, p. 177), em “O direito à literatura”, mas não a respeito de uma poesia caracteristicamente moderna, hermético seria um poema “de entendimento difícil, sem nenhuma alusão tangível à realidade do espírito ou do mundo”. Mas a definição de Candido tem o propósito de afirmar o potencial humanizador da arte, operado simultaneamente por três aspectos: a arte é forma de expressão, conhecimento e estrutura, construção. Por isso, o crítico acredita que mesmo um poema hermético cumpre uma “função social”: “A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (Candido, 2004, p. 177).

É preciso concordar com Friedrich que a questão do hermetismo foi posta pela poesia moderna, cuja síntese geralmente se atribui às *Flores do mal*, de Baudelaire: ao tematizar a construção do poema, sinalizando a falta de lugar com que o poeta vinha se deparando, a poesia teria se retirado para um lugar em que a afirmação de sua validade seria um fim em si mesmo. Porém, como já demonstra a posição assumida por Candido quanto ao poema hermético, a dissociação que a poesia moderna teria pretendido da sociedade, no entanto, pode ser apenas aparente se se recorrer às relações contextuais aí implicadas.

Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno (2003, p. 68-69) contesta tal dissociação, ao afirmar que a própria exigência de que a lírica corresponda à “palavra virginal, é em si mesma social” pois o distanciar-se da “mera existência” indica uma insatisfação em relação a esta. “Também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual” (Adorno, 2003, p. 73). Adorno acredita que a relação entre lírica e sociedade é mediatizada, assim como a relação entre sujeito e objeto; cada elemento se

⁵ A propósito da explicitação do conceito e das características atribuídas à poesia moderna por Friedrich, tais como a metalinguagem, o rompimento com a ideia de linearidade, o privilégio da forma sobre o conteúdo, dentre outras, Cavalcanti (2007, p. 42) afirma: “Acreditamos que *Invenção de Orfeu* é um poema caracteristicamente moderno e, nesse sentido, vai apresentar de modo explícito características apontadas [por Friedrich] e outras, sobretudo no que diz respeito ao caráter órfico”. Em *Estrutura da lírica moderna*, Friedrich atribui caráter órfico à poesia de Mallarmé, que teria declarado a precedência de Orfeu sobre a “grande aberração de Homero” (Mallarmé apud Friedrich, 1978, p. 138). Aliás, é somente em relação a Mallarmé que Friedrich aponta tal filiação. A meu ver, o que há tanto de moderno quanto de órfico em IO muito difere da caracterização da poesia de Mallarmé feita por Friedrich (1978, p. 139), ao afirmar que ela “encarna o isolamento total. Não sente necessidade alguma da tradição cristã, humanística, nem literária. Proíbe a si mesma qualquer intromissão do presente. Repele o leitor e se recusa a ser humana”.

constitui a partir do outro, na diferença que estabelecem entre si. Situando na poesia baudelairiana a primeira expressão da precariedade do discurso poético em função de uma superposição da sociedade sobre o sujeito, que acirrou “a contradição entre a linguagem poética e a comunicativa”, Adorno (2003, p. 76) entende que a lírica teve de tomar “consciência de si mesma enquanto linguagem artística”, criando “um aparato poético que substitui uma linguagem não mais presente”; ou seja, foi preciso que a lírica empreendesse novas formas de expressão, responsáveis pela aparência de incomunicabilidade que se atribui à poesia moderna. Mas justamente aí estaria o caráter social de tal poesia.

A dificuldade imposta pela poesia moderna também foi reconhecida por Michael Hamburger (2007, p. 7). O crítico afirma que as tensões que ela encerra, sintetizadas por Baudelaire, resultaram não apenas na ideia de “arte pela arte”, mas também em uma poesia que não abdicou da comunicação com o leitor ou do comprometimento com valores extra-artistas. Recusando a tese de Friedrich sobre a poesia de Mallarmé, o crítico acredita que, embora nesta a palavra pretenda se desligar dos vínculos com o sentido, ela não pode ser dele esvaziada: “[...] a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém. Um poema pode ser um monólogo; mas é um monólogo em voz alta” (Hamburger, 2007, p. 31). O fator distintivo da poesia moderna seria não o fato de que ela busca uma forma de expressão avessa à comunicação com o leitor, como quer Friedrich, mas a distensão ao extremo das possibilidades de expressão da linguagem. Hamburger (2007, p. 53) cita Burckhardt: “O primeiro objetivo da linguagem poética, e das metáforas em particular, é o oposto de tornar a linguagem mais transparente”. Dessa forma, a poesia aguçaria nossa “consciência da distorção da linguagem” (Burckhardt apud Hamburger, 2007, p. 53); ela radicaliza um princípio inerente à própria configuração da linguagem, instrumento não da correspondência entre interior e exterior, mas de mediação entre ambos. Portanto, a poesia moderna não estaria dissociada da sociedade; sua grande contribuição seria a de reabilitar a percepção para o que há de obscuro em toda linguagem, experiência que o homem moderno vive cotidianamente, mas que lhe é escamoteada pela

vigência da lógica racionalista, segundo a qual a linguagem conseguiria exprimir e explicar a ordenação do universo.

Em um livro que trata especialmente da escrita literária, o filósofo francês Jacques Rancière define como político todo ato de escrita, porque ele é alegoria da constituição estética de uma sociedade que valoriza a escolarização. Constituição estética, para ele, é “partilha do sensível” – entendida como compartilhamento e seção das partes do que é visível e não visível – enquanto divisão das ocupações inscrita na configuração do sensível que constitui a comunidade, isto é, “relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a ordem do dizível” (Rancière, 1995, p. 8 – grifos do autor). A política da escrita opera segundo uma contradição: “O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais” (Rancière, 1995, p. 7). A escrita se desdobra porque a palavra que pronuncia pode ser apropriada por qualquer um, constituindo com ela “outra cena de fala”, isto é, a escrita é “falante demais”, é excessivamente democrática (Rancière, 1995, p. 8). Ela é disjuntiva porque separa da letra o corpo, isto é, a voz que encerra o espírito da letra, que o acompanha para que ele não seja desvirtuado; a escrita é “letra morta”, é “muda” (Rancière, 1995, p. 8).

Lendo o diálogo estabelecido no *Fedro* de Platão a partir da tentativa de esconder a letra morta da escrita sob a pele da oralidade encenada, Rancière (1995, p. 12) diz que a “mímese anti-mimética”, isto é, a escrita que imita o evento (diálogo) para negar a letra sem corpo, morta pelo ato da escrita que a destitui de uma voz, “talvez seja o dispositivo que abre o espaço textual que os modernos chamarão de literatura”. Na literatura moderna, o filósofo assinala o desejo de encenação da própria negação como afirmativa ainda mais contundente de sua existência. Assim, a literatura reconfigura a percepção do sensível porque, para o bem ou para o mal, procede à reformulação dos lugares instituídos pela partilha, evidenciando os jogos políticos implicados pelo “excesso democrático das palavras” que só ela pode curar (Rancière, 1995, p. 17). Por isso, ela seria a única capaz de “representar, ela mesma, o papel de antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da

escrita democrática uma carne ‘anti-literária’, de fazer com que eles pareçam carregar consigo o corpo vivo da sua própria enunciação” (Rancière, 1995, p. 17). Para ele, a literatura não confere às palavras os referentes que elas não possuem, isto é, não funda novas linguagens, mas pode lhes emprestar um corpo, uma voz que acompanhe o espírito da letra e “salve” a escrita do excesso democrático.

As hipóteses de Adorno, Hamburger e Rancière fazem notar que o caráter social ou político da poesia moderna se inscreve na própria carne desse texto; por isso, não é depreendido da simples aposição ao poema de questões extraliterárias, mas sim a partir de sua própria autorreferencialidade. Além disso, o exercício desse lugar político funda-se na contradição: para Adorno, a lírica é tanto mais social quanto mais individual; para Hamburger, a pretensão de incomunicabilidade não pode ser senão transitiva; para Rancière, a ideia moderna de literatura se faz a partir da mímese antimimética e dos paradoxos da letra sem corpo e seu estabelecimento no seio da partilha do sensível. No caso de IO, um poema que se estrutura a partir da contradição entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética, em que *a afirmação da tarefa que é própria ao poeta se faz de um modo impróprio*, a autorreferencialidade imprime uma reconfiguração do sensível que faz notar a dimensão política e o desejo transitivo do poema.

Retomando a definição de Candido sobre hermetismo, acredito ser inexato atribuí-lo a IO: ainda que seja difícil fazer generalizações a respeito de uma obra de caráter desigual e múltiplo, não considero hermético um poema em que se encontram alusões tangíveis (literais) a muitos aspectos da realidade do mundo e do espírito. Há, obviamente, uma dificuldade imposta pela sua linguagem em função da falta de unidade do poema, do movimento contraditório que o estrutura, da ausência de enredo, da multiplicidade temática e referencial, da imagética surrealista, da fusão entre épico e lírico etc., que justifica, na perspectiva de Andrade (1997, p. 120), a “desatenção que a *Invenção de Orfeu* tem amargado”. Mesmo a história de sua (fracassada) recepção poderia ser matizada, se se considerar que IO contribuiu para fortalecer os desdobramentos da epopeia moderna – um gênero que enfrenta a assertiva hegeliana, reforçada por Lukács, de não ser condizente com

a modernidade, embora poetas continuem a empreender suas epopeias⁶ –, o que também tem implicações políticas, na relação que se pode traçar entre o compromisso histórico assumido pela poesia épica e sua modulação ao longo dos séculos. A par das questões de recepção da obra e constituição ou fortalecimento de determinada tradição literária, interessou-me o problema do que chamei de contradição estruturante em IO e seu desdobramento para a composição dos sentidos do texto.

A fortuna crítica de IO, como destaquei, privilegiou uma leitura estetizante, e por isso incidiu geralmente de forma indireta na elaboração deste estudo. Algumas indicações, no entanto, foram essenciais para a hipótese de leitura que fui concebendo ao longo da pesquisa. Murilo Mendes (1997, p. 127) foi quem primeiro chamou atenção para a vinculação da obra à realidade, que aborda “nosso drama atual, drama de subversão de valores, drama de miséria e de sangue”, desenhando o quadro do século XX como um momento de “revisão total das possibilidades do homem em face da natureza e do desconhecido” (Mendes, 1997, p. 127), que teria suscitado em IO a reconfiguração do *epos*. Fábio de Souza Andrade apontou “a contradição insolúvel que parece ser o moto do poema” (1997, p. 142), referindo-se à problemática do artista envolto com os limites de sua criação e a vontade de superar o tempo histórico – motivo que terminou sendo central para minha leitura –, bem como a “representação moderna da força e da fraqueza da fala organizadora de Orfeu” (1997, p. 127) que tem lugar em IO. Além disso, o trabalho de Busatto sugeriu investigar os matizes semânticos que os versos de outros poetas assumem ao serem inscritos no corpo da obra; até certo ponto, meu trabalho pode ser considerado uma complementação do que ele realizou.

⁶ Para um panorama sobre a discussão do gênero épico na modernidade, confira-se o livro de Saulo Neiva *Avatares da epopeia brasileira no final do século XX*, em que o crítico observa como a concepção evolutiva da história redundou na teoria da evolução dos gêneros literários que postulou, a partir de Hegel, a “incompatibilidade entre a epopeia e a modernidade”, o que contribuiu para “o estabelecimento de um processo de ‘defesa e ilustração’ tanto do drama, quanto do conto e do romance, gêneros considerados como mais bem adaptados ao espírito estético de nossa época” (Neiva, 2009, p. 31). Somando à sua a voz dos teóricos Pierre Brunel, Anazildo Vasconcelos da Silva e Florence Goyet e de poetas como T.S. Eliot, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, João Cabral de Melo Neto e Marcus Accioly, Saulo Neiva procura mostrar que da falta de visibilidade para o fenômeno épico não se deve concluir sua inadequação à modernidade, que o gênero merece ser considerado ante as transformações que sofreu ao longo dos tempos, pois “toda transmissão implica necessariamente transformação” (Neiva, 2009, p. 210).

No mais, embora me escape a completude da fortuna crítica, é certo que minhas reflexões se fizeram a partir de um rol de leituras que nem sempre serão mencionadas aqui por motivos diversos: porque, como processo constitutivo da produção de conhecimento, se foram incorporando às minhas percepções ao longo da pesquisa, de modo que se tornou improdutivo esquadrihar as referências a uma ou outra passagem que serviria de apoio à minha leitura; porque a elas procurei me contrapor, caso por exemplo dos julgamentos valorativos de Mário Faustino ou da condenação de Merquior pela falta de unidade do poema, com o que me serviriam apenas para demarcar o horizonte de refração; porque, numa obra como IO, muitas vezes aquilo que à primeira vista parece ser um argumento interpretativo é senão uma paráfrase do texto limiano, casos em que preferi buscar a fonte.

Capítulo 1 – O homem e a obra: primeira aproximação

Diferentemente do estereótipo do artista avesso às convenções sociais, inapto à vida cotidiana, cujo gênio intolerável se desculpa em função da obra artística, Jorge de Lima parece ter sido uma figura comum: um homem de bem, que tratava a todos com amor e paciência; católico que vivia os fundamentos cristãos; médico que chegava cedo ao consultório e atendia a quantos o procuravam; metódico inclusive na dedicação ao trabalho artístico; homem de família, que “considerava a necessidade de enriquecer” (Cavalcanti, 1969, p. 70), tendo empreendido fracassadas tentativas de exercer, ao lado da medicina, as carreiras de comerciante ou industrial. Biógrafos como Povina Cavalcanti (1969) e Moacir Sant’Ana (1994b), tendo colhido depoimentos de amigos e familiares⁷, corroboram essa imagem do poeta, empenhados em reabilitar o “bardo alagoano” do “deplorável esquecimento” a que foi relegado (Sant’Ana, 1994b, p. 13)⁸.

Tudo isso revela uma aparente acomodação aos valores de sua época em contraste com sua obra artística, cuja diversidade de formas e gêneros é índice da inquietude escondida sob esses traços. “Na agitação de tantas iniciativas, o poeta se afirmava sempre um homem insatisfeito com a sua obra” (Cavalcanti, 1969, p. 147). A obra poética de Jorge de Lima é conhecida pela diversidade, reunindo desde poemas de acento parnasiano ao ambicioso projeto épico de IO. Escreveu romances sociais, biografias de Santo Antônio e Francisco de Assis dedicadas ao público infantil, biografia de José de Anchieta, ensaios de crítica literária, além de algumas traduções. Foi também pintor.

Nascido em 1893 na cidade de União, posteriormente batizada União dos Palmares em homenagem ao Quilombo de Zumbi, o poeta alagoano vivenciou um período histórico de turbulências, marcado pelas duas Grandes Guerras, em que se impunha a necessidade de repensar os rumos da humanidade. No Brasil, o panorama era o da república nascente, presidida durante quatro décadas por representantes das oligarquias mineira e paulista, período de constantes revoltas sociais. A partir da década de 1930, Jorge de Lima verá o país

⁷ Povina Cavalcanti pertencia ao círculo familiar de Jorge de Lima, tendo se casado com a irmã do poeta.

⁸ Como se percebe das expressões citadas, o “ensaio biográfico” escrito por Sant’Ana assume um tom adjetivo e apaixonado, o que também ocorre com a biografia de Cavalcanti. Creio que há uma lacuna a ser preenchida no campo dos estudos sobre Jorge de Lima com uma biografia crítica.

quase sempre governado por Getúlio Vargas, incluindo um período de ditadura, quando dentre outras coisas se procurou regular a produção artística no país. O envolvimento de Jorge de Lima com questões políticas foi ameno, embora tenha sido deputado pelo Estado de Alagoas, indicado pelo então governador, de quem era médico pessoal. Os fatos históricos que presenciou certamente o afetaram, e talvez se relacionem à inquietação artística do poeta, que acreditava na influência da poesia “não só na mentalidade social, mas em tudo. Sendo intuição, invenção, revolução, poderá ser salvação” (Lima, 1997, p. 45).

Escrevendo poemas desde a infância, foi aos dezessete anos coroado “Príncipe dos poetas alagoanos”, alcunha recebida graças à divulgação pela imprensa do poema “O acendedor de lampiões”, reunido com outros posteriormente em *XIV Alexandrinos*, em que se observa o verso burilado à moda bilaquiana. A partir do contato com a estética modernista, na segunda metade da década de 1920, passa a cultivar o verso livre e a temática regional, se apropriando, em obras como *Novos poemas*, da linguagem coloquial e do folclore nordestino. Alguns anos depois, muda-se para o Rio de Janeiro, onde conhece Murilo Mendes, com quem compartilhou o lema “Restauremos a poesia em Cristo”. Sua adesão ao catolicismo, por essa época, contribuiu para a inserção em suas obras da temática religiosa, de cunho apologético, que predomina nos livros *Tempo e eternidade* (escrito em parceria com Murilo Mendes) e em *A túnica inconsútil*. No final dos anos 40, escreve *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, em que a temática religiosa permanece, embora aí o sentido religioso comece a adquirir um caráter mais amplo, que, aliado à reflexão sobre o fazer poético, permitirá a confecção de obras como *IO* e *O livro de sonetos*.

Publicada em 1952, ano anterior ao falecimento do poeta, *IO* é uma epopeia moderna composta em dez cantos que reúnem poemas de forma e métrica variadas, incluindo desde a sextina a estrofes em redondilha menor. Apenas dois cantos diferem desse esquema: o mais extenso (Canto VIII, “Biografia”), possuindo quase 400 sextilhas de versos decassílabos não rimados; e o mais curto (Canto IX, “Permanência de Inês”), formado de 18 estrofes em oitava-rima, à semelhança da epopeia camoniana. Embora se encontrem alguns poemas narrativos, o tom da obra é predominantemente lírico, do que são sintomáticas a presença marcante de sonetos, especialmente o decassílabo, que podem ser lidos como peças avulsas,

e a linguagem metaforizante de traço surrealista. A justaposição de imagens é o que permitirá ao leitor a composição de um todo em que se podem identificar tempo, espaço e personagens, ainda que tais elementos não concorram para a configuração de um enredo.

IO tematiza a aventura do poeta de “Fundação da ilha” (Canto I) por meio da palavra, tal qual a de um demiurgo que organiza o caos através da linguagem. A ilha tem origem em um sonho do poeta, no qual a imagem de uma vaca apresentada em contornos míticos funde-se à da ama que o nutriu (Canto I, Poema XV); do leite que o alimentou, provindo dessas duas figuras, ela “coagulou-se” (Lima, s/d, p. 22). Dessa forma, a ilha anuncia um lugar onde criação mítica e memória da infância se fundem. Enquanto espaço em que se dá a aventura poética, a ilha é palco tanto da idealização utópica onde um novo mundo fosse possível quanto das guerras de conquista e dominação de que dão testemunho as histórias de ilhas reais referidas no poema. Assim, esse espaço será desenhado de maneira múltipla, ora espelhado em dados do mundo extraliterário, ora constituído pela reformulação de signos do próprio microcosmo poético.

O presente da enunciação marca um tempo sombrio, de privação e sofrimento. Contraposto a ele, o passado da ilha é descrito como um momento de bem-aventurança, à semelhança do paraíso edênico, quando seus habitantes se encontravam em harmonia com o Criador e com a natureza. O drama da Queda e as guerras de conquista – temas que atravessam a obra de ponta a ponta – motivam a reconfiguração desse passado, como se observa no Canto V, “Poemas da vicissitude”. Nele veem-se resíduos dos naufrágios (Poema VII) e o Criador contemplando embarcações nos portos devastados, já esquecidos pelos habitantes da ilha (Poema IV). O pecado original e o naufrágio oferecem a imagem da harmonia inexoravelmente rompida e da inevitabilidade do insucesso, com a qual tem de lidar o poeta a fim de organizar o caos observado na ilha.

No Canto VI, “Canto da desapareição”, o presente vivido pelos habitantes da ilha é apresentado em tom apocalíptico: “Aqui é o fim do mundo” (Lima, s/d, p. 113); “Tudo é luto e pavor” (Lima, s/d, p. 120); “A ilha é um pranto imenso” (Lima, s/d, p. 121). Narra-se uma luta entre Grão-Maró, isto é, o poeta Virgílio, autor da *Eneida*, e Duende, personagem que deseja destruir a ilha. O poder da palavra poética personificado na figura do poeta latino

associa-se ao poder divino; ao final do episódio, estampa-se na de Virgílio a face de Cristo. Porém, o episódio de luta termina por suscitar ao poeta a recusa dos cantos de guerra, que ressoa por toda a obra. Para o poeta de IO, “nem tudo é épico e oitava-rima” (Lima, s/d, p. 101). Em contraposição à epopeia camoniana laudatória das descobertas marítimas portuguesas, o poeta opta por falar sobre o cotidiano, sobre figuras anônimas que ficaram à margem da história, sobre “coisas desabadas” (Lima, s/d, p. 101), pois são esses os elementos que constituem sua biografia.

Para povoar a ilha, a voz do poeta assume a de todos os seres e ele experimenta se transformar em todas as coisas: “Como conhecer as coisas senão sendo-as?” (Lima, s/d, p. 136). O Canto III, “Poemas relativos”, evidencia que nada possui natureza fixa, o que permite que tudo se transforme. Consequentemente, dissolve-se a noção de identidade tanto dos objetos que o poeta apresenta, quanto dele mesmo e, consequentemente, da própria poesia. Seu poema é composto por outros poemas (Poema XI); é recomeçado por outro indivíduo, sócia do poeta (Poema XX); é perseguido pelos poetas na figura da deusa que recusa se entregar (Poema XXVI); é representado pela tentativa fracassada de Orfeu em retirar Eurídice-Eva da região obscura onde se encontra (Poema XXIV). Seguindo o tema das metamorfoses, poeta e ilha se fundem numa mesma imagem, assim como ilha e poema. A ilha é, ao mesmo tempo, imagem do próprio poema que se busca e em torno do qual o poeta dá voltas.

No Canto II, “Subsolo e supersolo”, o poeta anuncia que falará das criaturas que povoam o subsolo da ilha e de Deus. Opõe-se o subsolo, onde habitam as primeiras, ao supersolo, onde reina o segundo, enquanto o solo da ilha é povoado pelos “[...] silêncios gritantes e os sóis mudos” (Lima, s/d, p. 61). O subsolo é caracterizado como uma espécie de inferno, onde as criaturas encontram-se silenciadas, resignadas a seus sofrimentos, que não podem ser minimizados (Poema XIV). Essas criaturas se retiraram do solo da ilha e compõem a memória de que o poeta faz sua biografia: um jovem pecador tão belo quanto Apolo, cujo corpo flutua no leito de um rio (Poema III); uma moça estuprada que, com a violência do ato imposto, inaugura sua feminilidade e gera filhos (Poema VI); jovens nautas mortos e condenados a não retornar à sua pátria por não haver mais vento para soprar as velas

(Poema XVIII). O poeta configura sua identidade na conjunção das várias criaturas que habitam o subsolo da ilha, assumindo todos os seus crimes. Sua voz coletiva reconhece que os deuses foram banidos pelas mãos do homem: “elegemos as musas e as matamos” (Lima, s/d, p. 64); “era o deicídio lúcido constante” (Lima, s/d, p. 67), o que já havia sido sugerido no Canto I: “Poema-Queda jamais finado / eu seu herói matei um deus” (Lima, s/d, p. 34). A tarefa do poeta é anunciar sua descendência degenerada, do que resulta um “poema tão amargo que parece / ser apenas palavras despenhadas / sobre cactos e espinhos semeadas / onde uma liana turva se entretece” (Lima, s/d, p. 112).

Ao lado da filiação ao drama da Queda e da responsabilização pelos crimes cometidos contra a humanidade, o poeta é também um ser designado por Deus para o fazer poético, um eleito para a tarefa da poesia enquanto testemunha e revelação da obra divina, como se percebe no Canto VIII, em que o poeta é o objeto da biografia à qual o título do canto se refere. Nesse contexto, a palavra poética se relaciona com o sagrado por possibilitar que os objetos fixados por ela sejam alçados à eternidade: “Contra o tempo e em poesia recompostos / somos todos poetas, natos poetas” (Lima, s/d, p. 167). A realização dessa tarefa significaria a reconciliação do homem com a dimensão do sagrado, necessidade advinda do fato de que, embora o poeta se creia um eleito de Deus para testemunhar sua obra, sabe também que a ausência de Deus no mundo em que vive é consequência de suas próprias ações. Estabelece-se assim uma tensão no interior do poema, dado que o lugar do poeta é contraditório, marcado pela Queda e designado por Deus para a tarefa da poesia.

Desse modo, sua tarefa é colocada no plano do irrealizável. A musa que ele convoca para auxiliá-lo é sempre uma presença feminina que se busca, mas não se revela, assumindo diversas faces no poema, espelhadas em personagens da tradição literária ou fruto das criações do próprio poeta, tais como Mira-Celi, Beatriz, Lenora e Inês de Castro. Se, por um lado, o fato de a musa não se revelar impõe sua busca, por outro a tarefa de antemão fracassada lhe causa sofrimento. O poeta lida com a tensão provocada pela contradição poética que permeará todo a obra: desejada por ser a promessa de alento diante de uma realidade caracterizada por sofrimentos, guerras, mortes, a poesia é ao mesmo tempo recusada porque pouco pode influir para a transformação dessa realidade.

No Canto VII, “Audição de Orfeu”, a tensão referida é tema central. Observa-se que a lira órfica perdeu o poder encantatório, capaz de apaziguar os que a ele se opõem. Todo o canto é pautado em imagens relativas ao silêncio, que denunciam o sofrimento do poeta frente a uma realidade que não oferece matéria para o canto. Quanto mais se confirma a percepção da sombria realidade que o envolve, mais o poeta reconhece a necessidade da tarefa a desempenhar por meio da poesia: fundação de um mundo em que a fantasia criativa oferecesse uma alternativa ao estado de coisas observado.

A condição em que o poeta se encontra e as tensões dela consequentes levam-no a ser um excluído, marcado com a insígnia da poesia, detentor de uma visão alucinatória e de uma fala colocada sob o signo da maldição. No Canto IV, “As aparições”, encena-se uma espécie de ritual em homenagem a Deus, acompanhado por “dançarinos loucos e obstinados” (Lima, s/d, p. 97), inspirado na visão de Dante da Rosa Mística. Essa dança provoca vertigem ao poeta, e assim ele vislumbra as diversas criaturas nomeadas como “aparições”: um monstro feito de sal-gema (Poema I), o cavalo de fogo (Poemas II e IV), a ave aquática que toca sua música, os delfins de rosto humano e os duendes (Poema III), a salamandra que repousa nos braços do poeta (Poema VII), os “claunes” (Poemas IX e XX), anjos e serpentes que lutam entre si (Poema XIII), a alimária que nasce do suor provocado pela febre (Poema XIV e XV), as harpias (Poema XXIV). Trata-se de criaturas fictícias, que o poeta reinventa a partir da tradição, apresentando-as como mote para a discussão sobre o fazer poético; de algum modo, relacionam-se com ou remetem à escrita e ao canto, à fala desarrazoada do poeta.

Organizar o caos de sua imaginação por meio da linguagem é tarefa que aproxima o poeta do Deus bíblico que, no Gênesis, criou o mundo por meio da palavra. Sua atitude buscará instaurar uma nova realidade, ainda que precariamente. O Canto X, “Missão e promessa”, retoma elementos do Canto I e confere maior força ao discurso religioso como possível saída para as condições sofríveis denunciadas ao longo de IO. O poema assume uma mensagem cristã, que toma a poesia como ação positiva sobre o mundo. O tom esperançoso do canto final de IO permite que o poeta estabeleça uma aliança com o leitor: a de recomeçar o poema a fim de fundar um mundo onde a palavra poética realizasse seu poder

fundante. IO encerra uma estrutura circular, cujos motivos vão sendo reformulados e onde a efetiva fundação da ilha por meio da palavra poética é posta no plano do desejo, anunciada como possibilidade para depois que o poema finda.

Última obra de Jorge de Lima, IO concentra temas caros à trajetória de um poeta que sempre esteve ocupado com a tarefa da poesia e sua incidência no mundo, preocupação testemunhada tanto em suas obras como em depoimentos e entrevistas. A figura do “acendedor de lampiões” que ilumina a cidade mas experimenta a escuridão em sua própria casa já não anuncia uma problemática social, vestida do formalismo parnasiano a que erroneamente se atribui a alienação de seu tempo histórico? A tristeza da paisagem nordestina dos poemas modernistas e a mensagem cristã daqueles de inclinação religiosa também deixam sua contribuição aos versos de IO. Nela, a aventura do poeta de fundar a ilha é mote para a discussão a respeito da poesia em face de um universo que, no final da primeira metade do século XX, havia dado provas da ilimitada capacidade de degradação dos homens.

A mensagem cristã se alia mais fortemente à problemática do tempo histórico na modulação que o gênero épico adquire em IO: um longo poema sem unidade, cuja precária narratividade encena o drama do poeta e da poesia como salvação, da tentativa de dizer as palavras que reencantassem o mundo. A busca constante de reabilitar a fala poética encenada em IO faz notar a necessidade, para Jorge de Lima, de reflexão sobre os rumos da humanidade, de sua relação com o sagrado e com a poesia.

Capítulo 2 – Permanência de Orfeu

Referido ao menos desde o século VI a. C., Orfeu é, para o mitólogo Mircea Eliade (2011, p. 176), “[...] uma das raras figuras míticas gregas que a Europa, fosse ela cristã, iluminista, romântica ou moderna, não quis esquecer”. Geralmente, Orfeu é lembrado pela fracassada descida ao Hades em busca de Eurídice. Como grande tema amoroso, compreende-se que a cena tenha se desdobrado de diversas maneiras, mantendo-se o núcleo factual; sua força dramática permaneceu viva no imaginário ocidental, tendo sido representada na música, na literatura, na pintura, no cinema etc. Também seduziu filósofos de todos os tempos, de Pitágoras a Blanchot.

Nas *Geórgicas*, Livro IV, que trata da apicultura, Virgílio⁹ narra essa passagem para justificar a maldição sofrida pelo apicultor Aristeu. Tendo perguntado ao deus Proteu por que perdera suas colmeias, este lhe responde: “És perseguido / Por nuno iroso, e crime grave expias: / Sem culpa Orfeu misérrimo, em vingança / Da roubada consorte, é quem suscita, / Se o não tolha o destino, o teu castigo” (Mendes, 1995, p. 313). Aristeu havia se interessado por Eurídice e a perseguiu; na fuga, ela morreria picada por uma cobra. Orfeu então conseguiu dos deuses infernais a permissão para descer ao Hades e trazê-la mais uma vez ao reino dos vivos com a condição de que, caminhando à frente dela, não olhasse para trás. De posse da lira que encantava a todos os seres, vencera os obstáculos da travessia. Prestes a concluí-la, já com Eurídice atrás de si, foi assaltado pela dúvida: “um descuido / O amante alucinou, bem perdoável, / Se o perdoar os Manes aprendessem” (Mendes, 1995, p. 315). Voltou o olhar para se certificar da presença de Eurídice e assim a viu pela última vez, sumindo no abismo dos mortos, a dirigir-lhe as seguintes palavras: “Orfeu, quem a mim e a ti nos perde? / Ah! que furor!... Maus fados me revocam, / Nadam-me em sono eterno os olhos turvos. / Adeus! levam-me em noite horrenda involta; / Não mais tua, esmorece a mão que estendo” (Mendes, 1995, p. 315). Orfeu recolheu-se a um lugar ermo e passou sete meses se lamentando, comovendo tigres e carvalhos com seu canto, mas “[...] entre

⁹ As citações do texto virgiliano serão feitas a partir da tradução de M. Odorico Mendes constante de *Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino*.

noturnas / Sacras orgias de Baco, as mães cicônias¹⁰, / Da esquivança e firmeza despeitadas, / Pelos campos em peças o esparziram” (Mendes, 1995, p. 317). A cabeça, ainda cantando a morte de Eurídice, foi jogada ao rio Hebro¹¹.

A permanência de Orfeu no imaginário ocidental se deve ainda, no mínimo, a um aspecto menos aparente, que diz respeito ao orfismo, espécie de doutrina religiosa que teria tido grande popularidade até os primeiros séculos da era cristã. Para Russel (2001, p. 16), o orfismo foi responsável pelo florescimento da cultura grega, já que conjugou o mundo homérico apolíneo com a selvageria primitiva dionisíaca, tendo “profundo efeito sobre a filosofia grega”, apropriado primeiramente por Pitágoras e depois por Platão. O orfismo teria logrado formalizar a tensão entre racionalidade e instinto. De um lado, procurou conservar o caráter civilizatório, como ressalta Horácio (1997, p. 66) em sua *Arte poética*: “Orfeu, pessoa sagrada e intérprete dos deuses, incutiu nos homens da selva o horror à carnificina e aos repastos hediondos; daí dizerem que ele amansava tigres e leões bravios [...]”. A força apaziguadora representada por Orfeu, de acordo com Horácio (1997, p. 66), remete ao tempo em que “[...] adveio aos poetas e seus cantos o glorioso nome de divinos”. De outro lado, o orfismo revigorou a vinculação religiosa através da comunhão com deus por meio do êxtase mental. “[...] foi este aspecto duplo do caráter grego que possibilitou a definitiva transformação do mundo. [...] Isoladamente, nenhum deles produziria a extraordinária explosão da cultura grega” (Russel, 2001, p. 17). O resultado é a busca por um conhecimento mais afeito à “tensão da alma grega” (Russel, 2001, p. 16): “O necessário é buscar apaixonadamente a verdade e a beleza e parece que a influência órfica propiciou exatamente essa concepção” (Russel, 2001, p. 17). Eliade (2011, p. 167) igualmente atribui à influência do orfismo o desenvolvimento da cultura grega e, conseqüentemente, sua apropriação pelo ocidente, perguntando-se a respeito da ambivalência entre apolíneo e dionisíaco verificada na figura de Orfeu: “Será que o espírito grego não exprime dessa maneira sua esperança de

¹⁰ Em nota de rodapé, explica-se a expressão assim traduzida por M. Odorico Mendes (1995, p. 317): “mães cicônias” por se referir aos cicônios, “povo trácio, moradores das vizinhanças do monte Ísmaro, onde se celebravam festivais a Baco”.

¹¹ Rio situado na Trácia, onde supostamente Orfeu teria nascido. Em sua versão, Virgílio registra outras referências a essa origem.

encontrar, por meio de tal coexistência entre os dois deuses, a solução para as crises desencadeadas pela ruína dos valores religiosos homéricos?”.

A ambivalência entre Apolo e Dioniso se faz presente nas histórias que se contam a respeito de Orfeu. Segundo uma das versões do mito (Ménard, 1991, p. 55), ele seria filho da musa Calíope e do deus Apolo, o que justifica sua habilidade musical: Calíope é a primeira das nove filhas de Mnemosine e Zeus, concebidas a fim de cantar a glória dos deuses olímpicos, e simboliza a poesia épica, pois “preside aos poemas destinados a celebrar heróis” (Ménard, 1991, p. 47); Apolo, por sua vez, é considerado o “deus da harmonia” (Ménard, 1991, p. 36), e foi dele que Orfeu recebeu a lira, ao mesmo tempo em que, identificado ao sol, representa a racionalidade. Tal filiação contrasta com a associação entre Orfeu e Dioniso. Em relação a este, apontam-se duas semelhanças entre suas histórias míticas (Eliade, 2011, p. 166): assim como Orfeu foi ao Hades resgatar Eurídice, Dioniso lá esteve para buscar sua mãe, Sêmele, morta quando ainda o gestava por ter pedido a Zeus que se mostrasse a ela em todo o seu esplendor, instada pela ciumenta Hera, irmã e esposa do deus; também como o Orfeu despedaçado pelas mônades¹², Dioniso, sob a forma de Zagreu, fora despedaçado pelos Titãs. Para além dessas semelhanças, Orfeu era considerado propagador dos ritos dionisíacos, isto é, “profeta de Dioniso” e “fundador de iniciações” (Eliade, 2010, p. 351).

Parece não ser possível dissolver a ambivalência que resultará em diferentes interpretações do mito¹³, uma vez que “desde o princípio, a figura de Orfeu surge sob os signos conjugados de Apolo e Dioniso. O ‘orfismo’ irá se desenvolver na mesma direção” (Eliade, 2011, p. 167). Do dionisismo, admite a união entre o divino e o humano por meio do êxtase mental; porém, elimina o caráter orgiástico e o substitui pela purificação, a catarse apolínea. Pretendia-se com tal associação que a comunhão entre homem e deus fosse não

¹² Segundo outra versão do mito, o final trágico de Orfeu se deve a que “[...] Dioniso, irritado com os ensinamentos de Orfeu, que lhe arrebatava muitos fiéis, enviou contra ele as mônades que o despedaçaram, dispersando seus membros – em seguida reunidos e enterrados pelas musas” (Brandão, 1990, p. 27).

¹³ Em *Eros e civilização*, Marcuse interpreta o mito de Orfeu (ao lado do mito de Narciso) como imagem da Grande Recusa, isto é, princípio contrário ao princípio de desempenho imposto pela razão que impede a realização integral do homem e da natureza. Para ele, a imagem de Orfeu é “da alegria e da plena fruição” (1999, p. 148), oposta ao princípio de desempenho (1999, p. 151); portanto, mais dionisíaca do que apolínea. A atitude erótica seria fundamental para que se opere a fusão entre sujeito e objeto, separados pela razão. “O Eros órfico transforma o ser; domina a crueldade e a morte através da libertação. A sua linguagem é a *canção* e a sua existência é a *contemplação*” (1999, p. 155 – grifos do autor).

mais temporária, como nos rituais dionisíacos, colocando-se no além-vida. A vontade de vinculação eterna com o divino postula a imortalidade da alma com base na seguinte antropogonia: quando Dioniso-Zagreu fora despedaçado e engolido pelos titãs, Zeus fulminou-os com raios; das cinzas, nascem os homens constituídos da maldade característica dos titãs e da bondade oriunda da divindade dionisíaca que haviam engolido. “No entanto, mediante purificações (*katharmoi*) e ritos iniciatórios (*teletai*), e buscando a ‘vida órfica’, chegava-se a eliminar o elemento titânico e a tornar-se um *bákkhos*; em outras palavras, isolava-se e assumia-se a condição divina, dionisíaca” (Eliade, 2011, p. 171).

Em comparação ao mundo homérico, o orfismo admite uma dimensão soterológica, fundada na duplicidade da natureza humana, que contribuiu para popularizá-lo. No universo olímpico, a noção de destino pré-determinado pelas Moiras impedia que o indivíduo concebesse suas atitudes em prol da salvação. “Julgada na perspectiva judaico-cristã, a religião grega parece constituir-se sob o signo do pessimismo: a existência humana é, por definição, efêmera e sobrecarregada de preocupações” (Eliade, 2010, p. 249). No entanto, para os gregos essa predeterminação ensinou a fruição do presente como condição religiosa: “Forçado que foi pelos deuses a não ultrapassar seus limites, o homem acabou por realizar a *perfeição* e, portanto, a *sacralidade da condição humana*” (Eliade, 2010, p. 251 – grifos do autor). No entanto, numa situação de crise, tal concepção pouco frutificaria, e terminou cedendo lugar ao orfismo e a outras doutrinas que postulavam a salvação no além-vida. O orfismo buscava a comunhão com o eterno pelo princípio de unidade que, relacionando todas as coisas, conferia sentido à vida humana.

Platão, deixando para trás o mundo homérico, vai buscar na doutrina órfico-pitagórica a noção de unidade cuja ausência, baseada no relativismo e no ceticismo dos sofistas, vinha colocando em crise os valores morais, políticos e religiosos dos gregos, pois “ao negarem a existência de um princípio absoluto e imutável, os sofistas contestavam implicitamente a possibilidade do conhecimento objetivo” (Eliade, 2011, p. 176). Platão se apropria da noção de unidade universal pitagórica, que postula uma ordem imutável, reguladora do curso dos planetas e das escalas musicais, para afirmar a possibilidade de um conhecimento objetivo baseado em modelos preexistentes e eternos. O conhecimento de

tais modelos se explica pela crença de que a alma os acessa entre as vidas que encarna. Trata-se da doutrina da transmigração da alma, admitida pelo orfismo, à qual Platão acresce a *anamnese*:

Para Platão, conhecer equivale, em última análise, a lembrar-se [...]. Entre duas existências terrestres, a alma contempla as ideias: ela compartilha o conhecimento puro e perfeito. Mas, ao reencarnar-se, a alma bebe da fonte do Lete e esquece o conhecimento obtido pela contemplação direta das ideias. Entretanto, esse conhecimento é latente no homem encarnado e, graças ao trabalho filosófico, é suscetível de ser atualizado. Os objetos físicos ajudam a alma a concentrar-se, e, por uma espécie de flashback, a reencontrar e recuperar o conhecimento original que possuía na sua condição extraterrestre. A morte é, por conseguinte, o retorno a um estado primordial e perfeito, perdido periodicamente pela reencarnação da alma (Eliade, 2011, p. 177).

Se a alma para Homero era algo como a fumaça (Eliade, 2011, p. 177), Platão a concebe como a verdadeira vida, pois só através do resgate daquilo que ela acessou entre duas vidas se pode chegar ao conhecimento verdadeiro. A reencarnação, na doutrina órfica, é então uma espécie de castigo: a alma está “condenada a transmigrar até sua libertação final” (Eliade, 2011, p. 169). Acreditava-se que a alma pudesse reencarnar em qualquer animal, daí os órficos pregarem o vegetarianismo, que terminou por extinguir os ritos dionisíacos em que o sacrifício era obrigatório. Ademais, tal princípio “proclamava sobretudo a rejeição, em sua totalidade, do sistema religioso grego, fundado pelo primeiro sacrifício instituído por Prometeu” (Eliade, 2011, p. 169), que instigara a cólera de Zeus ao oferecer aos deuses apenas os ossos do animal sacrificado, reservando a carne ao consumo humano, motivo pelo qual os humanos teriam sido banidos do convívio com os deuses.

Por meio do cumprimento dos princípios da doutrina órfica, se pretendia recuperar a comunhão com o universo sagrado. A salvação era reservada aos “iniciados”, conhecedores de uma teogonia monista que atribuía a Zeus a criação do universo e seu governo, e da já mencionada origem divina do homem que conteria em sua gênese, a partir das cinzas dos titãs fulminados, o corpo de Dioniso-Zagreu, “mito considerado ‘órfico’ na Antiguidade” (Eliade, 2011, p. 171). O iniciado, depois da morte, de posse do conhecimento órfico saberia suplicar aos deuses infernais que lhe dessem de beber não a água do Lete, mas do lago de

Memória: “Cuidava-se [...] que as almas dos ‘órficos’ tinham a propriedade de não reencarnar; é por essa razão que deviam evitar a água do Lete” (Eliade, 2011, p. 172); assim, os órficos poderiam reinar “entre os outros heróis”, como atestam versos inscritos em sepulturas na Itália do século V, de acordo com Eliade (2011, p. 172). Tudo isso contrasta com o mundo homérico, em que os mortos perdem a memória da vida anterior. No orfismo, o além-vida representa a vida verdadeira e o esquecimento, o retorno à condenação da vida terrena. Por isso, desejavam beber da fonte da Memória para participar do conhecimento divino. A salvação significa não reencarnar e permanecer em comunhão com deus.

Ainda segundo Eliade (2011, p. 175), o orfismo não chegou a constituir uma “Igreja”, mas sim um movimento religioso. Os “livros” atribuídos a Orfeu não foram conservados, embora se refiram a eles figuras como Platão, Eurípedes e Aristóteles, o que sugere sua ampla divulgação. Consta de 1962 a descoberta de um papiro datado do século IV a.C. contendo um comentário a um texto órfico, o papiro de Derveni, que confirma a existência de textos atribuídos a Orfeu e elucida alguns dos princípios da teogonia órfica. Da existência histórica de Orfeu também não há provas. Especula-se que tenha vivido antes de Homero, como o faz Horácio (1997, p. 66), situando a fama do poeta grego posteriormente à de Orfeu. Porém, Eliade (2011, p. 166) comenta que a questão é controversa, embora se possa concluir, ao menos que: 1) “Orfeu é uma personagem religiosa de tipo arcaico”, o que o situaria “antes” de Homero temporal ou geograficamente, isto é, teria vivido em uma sociedade “bárbara”; 2) “Orfeu não pertence decerto à tradição homérica nem à herança mediterrânea”. Percebe-se que as diferenças entre a doutrina órfica e o mundo homérico foram fundamentais para que a imagem de Orfeu, através da influência que exerceu em Pitágoras, mas sobretudo em Platão, tenha contribuído com o desenvolvimento religioso que tomou lugar na civilização ocidental.

Tenham ou não existido textos escritos por Orfeu, importa ressaltar sua contribuição, mítica ou histórica, para a manutenção e reordenação de questões ligadas à relação entre homens e deus(es), herdadas de outras civilizações e posteriormente apropriadas pelos autores bíblicos, que darão origem às grandes religiões ocidentais. O que se destaca no orfismo parece constituir a economia que rege tais religiões, como pressuposto mitológico

de explicação da realidade incompreendida pelo homem: a criação de uma teogonia e de uma antropogonia que buscam refundar o mundo presente pela organização daquilo que, do passado, não se pode alcançar. No que toca ao futuro, as religiões procuram oferecer a salvação para os que seguem seus preceitos, servindo-se da criação de um além-mundo e do possível acesso a ele organizados segundo seus interesses. Mais do que por se constituir em um movimento religioso singular, o orfismo sobreviveu por oferecer uma síntese de aspectos religiosos centrais satisfatórios tanto à mentalidade antiga quanto à moderna; daí poderem ser reformulados à exaustão.

Desvendar as marcas que o orfismo inseriu na mentalidade moderna exige a escavação do mito; já a imagem do Orfeu cantor que desceu ao Hades em busca de Eurídice conheceu maior popularidade, desdobrada tanto em direção ao poder encantatório da lira quanto em relação à busca da amada. Traço fundamental da história de Orfeu e Eurídice, o descumprimento da condição imposta pelos deuses para trazer a amada de volta à vida não se justifica dentro do mito, o que motivou ampla discussão ao longo do tempo e permitiu, modernamente, a relação entre Orfeu e a condição da arte.

Em *O banquete*, Platão remete ao discurso de Fedro, o qual procura provar que Eros é o mais antigo dos deuses e, por isso, “[...] a causa dos maiores bens que recebemos [...]” (Platão, 2003, p. 103). Para ele, o amor está associado à conduta moral: “[...] às ações vis e desonestas se liga a desonra e às boas ações está ligado o amor” (Platão, 2003, p. 103). Dentre as características que ele elege para definir tal sentimento, está a disposição de morrer em sacrifício pelo ser amado. Exemplo disso é Alceste, que se oferece à morte no lugar do esposo Admeto, bem como Aquiles, que durante a Guerra de Tróia assassina Heitor para vingar a morte do amante Pátroclo sabendo que, com isso, não retornaria vivo da guerra; a abdicação da própria vida em benefício do ser amado rende a ambos a admiração dos deuses. Orfeu, no entanto, oferece a Fedro a prova de que aquele que não é capaz de tal abdicação torna-se indigno de honra divina:

Os deuses sancionaram o esforço e a coragem nascidos do amor! Mas os deuses não fizeram isso com Orfeu, filho de Eagro. Nada lhe concederam, isto é, apenas permitiram que vislumbrasse uma sombra da mulher a quem ele fora buscar, e isto porque, como não passasse de um simples tocador de

cítara sem coragem, não soubera morrer por amor ao seu amor, como Alceste, quando procurou meio de penetrar vivo nas regiões do Hades. Os deuses, irados, castigaram-no pela sua covardia e fizeram com que ele fosse morto por mulheres! (Platão, 2003, p. 105).

Segundo a interpretação de Fedro, os deuses ludibriaram Orfeu oferecendo-lhe o espectro de Eurídice por terem percebido que seu amor era insuficiente para infundir-lhe coragem; do contrário, teria se oferecido em sacrifício pela amada ao invés de tentar trazê-la de volta à vida. Os deuses descobrem o ardil de Orfeu – que teria desejado, na verdade, apenas visitar em vida o reino dos mortos –, e lhe pagam com a mesma moeda, oferecendo-lhe a ilusão de que traria a amada consigo. É como se, conhecendo sua covardia, lhe postulassem uma condição – a de não olhar para trás – impraticável; é como se soubessem de antemão que Orfeu era incapaz de cumpri-la, e só por isso a postulassem. Além disso, Fedro associa a covardia à habilidade musical de Orfeu, sugerindo certa frivolidade de caráter. Sua morte trágica é, para Fedro, justa punição divina: sendo covarde no amor, deverá ser assassinado por mulheres, às quais não soubera dedicar-se, nem mesmo ao se tratar de Eurídice. Vê-se assim que o gesto de Orfeu – seu olhar para trás – é, segundo Fedro, o momento em que se comprova que os deuses estavam certos, isto é, que Orfeu era ardiloso e covarde com relação ao amor.

Ovídio, nas *Metamorfoses*, justifica o gesto de Orfeu pela impaciência, estando ele desejoso de assegurar-se de que a amada o seguia: “Temendo o amante aqui perder-se a amada, / Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos” (Ovídio, 2007, p. 157). Privada da chance de voltar à vida, Eurídice nada tem de que se queixar, pois “[...] poderia / Senão de ser querida lamentar-se?” (Ovídio, 2007, p. 157). Diferentemente da interpretação de Fedro, na versão de Ovídio o que move o olhar de Orfeu é a força de seu amor, que lhe exige voltar-se para ver a amada. A covardia de não se oferecer em sacrifício no lugar da amada é “corrigida” na seguinte fala de Orfeu ao rei das trevas: “Se o destino repugna ao bem, que imploro, / Se a esposa me retém, sair não quero / Deste horror: exultai coa morte de ambos” (Ovídio, 2007, p. 155). Para o Orfeu ovidiano, a vida só o é em companhia da amada; assim, prefere morrer a não poder trazê-la junto a si. Se, na versão virgiliana, o que justifica o gesto de Orfeu é um descuido que poderia ter sido perdoado pelos deuses, para Fedro e Ovídio o

descumprimento da condição imposta pelos deuses é um imperativo, embora por motivos distintos: para o primeiro, pela notada covardia e inaptidão para dedicar-se ao amor; para o segundo, ao contrário, pela força de seu sentimento.

As apropriações que se fizeram da história de Orfeu e Eurídice mais comumente fazem coro à segunda interpretação. A peça teatral *Orfeu da Conceição*, do poeta Vinícius de Moraes, por exemplo, encenada pela primeira vez em 1956 e adaptada para o cinema em 1959 com o título de *Orfeu Negro* por Marcel Camus e em 1999 com o título de *Orfeu* por Carlos Diegues, reflete a recepção do mito como representativo de um amor “maior que a morte” (Moraes, 1956, p. 61). Nela, preservam-se alguns aspectos gerais do mito: personagens como Apolo (pai de Orfeu em uma das versões), Aristeu (o apicultor que persegue Eurídice), Plutão (ou Hades), Prosérpina (ou Perséfone) e Cérbero estão presentes; Orfeu, por meio da música, encanta e apazigua os seres que vivem à sua volta, respondendo pela paz da comunidade; a perda de Eurídice enfraquece Orfeu, que se torna uma espécie de morto-vivo até ser assassinado por um grupo de mulheres, que haviam sido desprezadas por ele. A ação se dá em algum morro do Rio de Janeiro e Orfeu é, antes de conhecer o amor verdadeiro, um tipo sedutor, ou, nas palavras de sua mãe, alguém que “nasceu para ser livre” (Moraes, 1956, p. 24) e, portanto, não deveria casar-se. Mas Orfeu reconhece que já não se trata de escolha, pois “Orfeu é Eurídice” (Moraes, 1956, p. 24), palavras com as quais responde às exortações de sua mãe.

A força do amor de Orfeu por Eurídice faz que ele perceba a proximidade de tal sentimento com a morte: depois de vislumbrar por duas vezes a perda de Eurídice, declara-lhe que o amor que sente “Não é nem mais querer... é coisa ruim. É morte!” (Moraes, 1956, p. 45). Quanto mais ama, mais Orfeu sente que enlouquecerá na ausência da amada. Depois de perdê-la, Orfeu desce do morro à cidade em busca de Eurídice, dirigindo-se ao clube Os Maiorais do Inferno, regido por Plutão e Prosérpina. Lá, percebe que desejar Eurídice é desejar a morte: “Eu sou o escravo da morte! Eu sou aquele que procura a morte! A morte é Eurídice! Vem comigo, morte...” (Moraes, 1956, p. 62). A sentença “Orfeu é Eurídice” se converte em “Eurídice é a morte” e, portanto, em “Orfeu é a morte”. A visão do espectro de Eurídice no reino dos mortos se torna, na peça, uma ilusão de Orfeu, “tão puro que de amor

enlouqueceu” (Moraes, 1956, p. 65), acreditando vê-la em todas as mulheres e falar-lhe em momentos de transe: “Vem, Eurídice. Eu te encontrei. Eurídice é você, é você, é você! Tudo é Eurídice. Todas as mulheres são Eurídice” (Moraes, 1956, p. 63).

Apolo, ao ver o desespero de Clio¹⁴, mãe de Orfeu, que perdera o filho para a loucura, pergunta-se “Porque é que nesse mundo não tem paz? Porque tanta paixão?” (Moraes, 1956, p. 69), assinalando que o amor traz junto de si a morte, pois um indivíduo anula-se (sacrifica-se) pelo outro: Orfeu anula-se por Eurídice; Clio anula-se por Orfeu. Em decorrência da morte de Eurídice, Orfeu silencia, embota-se, e por isso desestabiliza a comunidade à sua volta, cuja paz dependia de seu canto: “Desandou tudo nesse morro” (Moraes, 1956, p. 71). Orfeu, como Cristo, “foi pela paixão crucificado” (Moraes, 1956, p. 66); como Cristo, logra eternizar-se para além da morte por meio de seu sacrifício: “Para matar Orfeu não basta a Morte. / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu” (Moraes, 1956, p. 84).

A permanência da voz de Orfeu é correlata de seu sacrifício. O músico, na peça de Vinícius de Moraes, é descrito como aquele que “muito padeceu sob o poder maior da poesia” (Moraes, 1956, p. 66). E esse padecimento que se coloca sob o signo do poético também é sentido pela comunidade da qual Orfeu é o responsável, antes mesmo da morte de Eurídice, convertendo-se numa ambiguidade que une punição e recompensa: “Eu sou a harmonia / E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu / O músico!” (Moraes, 1956, p. 42). O amor a Eurídice se converte na própria habilidade musical; é na presença dela que Orfeu mantém vivo o canto. Mas, como já foi dito, mesmo na presença de Eurídice, Orfeu reconhece que ela é seu verso, seu silêncio, sua música (Moraes, 1956, p. 33): nesse amor que presente a morte, Eurídice é ao mesmo tempo música (verso) e silêncio, a obra de Orfeu e aquilo que a arruína, presença e ausência do poético. Eurídice é a própria obra, cuja figura impõe a Orfeu, desde sua chegada, o enfrentamento com a morte.

A peça de Vinícius de Moraes encena, sucintamente, aquilo que Pierre Brunel (2003) chamou de uma das “vocações” de Orfeu. Para o pesquisador francês, a presença de Orfeu no imaginário ocidental teria tido quatro vocações: a de mágico ou adivinho; a de herói

¹⁴ Segundo o mito, Orfeu é filho da musa Calíope, a de bela voz. Na peça, a mãe de Orfeu é Clio, outra das filhas de Mnemosine e Zeus, a que confere fama.

civilizador; a de reformador da religião; e, a mais recente delas, “[...] ele teria sido chamado a tornar-se literato [...]” (Brunel, 2003, p. 59). Esta última vocação estaria relacionada à modernidade. Brunel cita *Le poète assassiné*, de Apollinaire, em que o personagem Croniamantal perde sua amante Tristousse Ballerinette, levada por um argelino, enquanto sua carreira de escritor ganha projeção. A viagem empreendida em busca da amada resulta em fracasso e, ao final, ele termina assassinado pela multidão, que em certo momento é liderada pela própria Tristousse. O assassinato do poeta Croniamantal pela multidão de leitores insatisfeitos com sua obra encena o fim da própria poesia e o liga à imagem de Orfeu, reforçada pelo desenrolar do romance com Tristousse: “Comme Orphée, tous les poètes étaient près d’une malemort” (Apollinaire, 1979, p. 118). Tristousse é, nesse sentido, uma Eurídice mais consciente do seu lugar de musa inspiradora na modernidade, já que ela mesma lidera o brutal assassinato do poeta. Brunel refere-se ainda a Jean Cocteau, que dedicou algumas obras ao mito de Orfeu, notadamente o filme *Orfeu* de 1950, em que o personagem mitológico é atualizado num tipo moderno, uma celebridade do mundo artístico que se contrapõe à vanguarda literária. Nos dois casos, Orfeu é, como na obra de Vinícius de Moraes, um poeta às voltas com a produção de uma obra artística e as consequências daí advindas. Na modernidade, Orfeu aparece como o artista que, em face de sua obra, assume uma postura contraditória: é seduzido por ela ao mesmo tempo em que a repele, pois sabe que ela se impõe a ele de maneira imperativa, avizinhandoo da loucura.

Maurice Blanchot (2011), em *O espaço literário*, viu no gesto de Orfeu – o voltar-se para trás proibido pelos deuses – algo de essencial na relação entre o artista e a obra: a inspiração. “Olhar Eurídice, sem se preocupar com o canto, na impaciência e na imprudência do desejo que esquece a lei, é isso mesmo, *a inspiração*” (Blanchot, 2011, p. 189 – grifo do autor). Se a impaciência de Orfeu fixa o momento em que Eurídice se distancia, impedindo-a de se revelar novamente sob a claridade do dia, a inspiração – o que sugere ao artista que ele deva realizar a obra – coincide com a tentativa de apreender o que não pode ser apreendido:

[...] por certo, ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ele a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição,

infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte.

Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no Inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação (Blanchot, 2011, p. 187).

O gesto de Orfeu é imperativo, exigido não pela covardia ou pela força de seu amor, mas pela inspiração, ao buscar uma Eurídice não integrada à vida diurna, que conserva a estranheza de participar de um mundo ao qual os vivos não têm acesso. A permanência de Eurídice como potência para sua atividade criadora depende desse gesto. Porém, a própria inspiração aniquila também a existência da obra: o olhar de Orfeu, que vem do reino dos vivos, aniquila a essencialidade da noite em que Eurídice está imersa; a ele não é dado conhecer seus mistérios. Portanto, se ao voltar-se para vê-la Orfeu empreende o único gesto possível para a realização da obra, ao mesmo tempo esse gesto o impede de realizá-la: “A obra, pela inspiração, está tão comprometida quanto Orfeu está ameaçado” (Blanchot, 2011, p. 189). Abdicar-se desse olhar significaria abdicar-se dessa Eurídice noturna que, no entanto, ele não pode acessar. Orfeu coloca-se numa situação limite da qual não pode sair impune: não voltar o olhar é trair sua vocação artística; voltar o olhar é sacrificar a obra. Dessa perspectiva, o olhar de Orfeu, embora resulte em fracasso, é a atitude reativa do artista à tensão a que a obra de arte o submete.

A relação traçada por Blanchot entre Orfeu e o artista é especialmente referida à modernidade. Apropriando-se de uma expressão de Hölderlin, Blanchot diz que o nosso tempo é o “tempo da aflição” e explica: “O *tempo da aflição* designa esse tempo que, em todos os tempos, é próprio da arte, mas que, quando historicamente os deuses faltam e o mundo da verdade vacila, surge a obra como a preocupação em que esta possui sua reserva, que a ameaça, que a torna presente e visível” (Blanchot, 2011, p. 269). “Intimidade dessa desgraça” (Blanchot, 2011, p. 84) dominante em nosso tempo, a arte se faria da consciência da impossibilidade de representar o mundo por meio de imagens. A ausência da verdade e

dos deuses traria para o primeiro plano a condição própria da arte, que lhe confere visibilidade na medida em que ameaça sua existência. A situação deflagrada na modernidade, de um “tempo crítico que obriga a arte a sentir-se injustificada” (Blanchot, 2011, p. 131-132), faz que ela se volte para a própria origem, sendo esta inatingível.

Essa compreensão do mito se relaciona às referências a Orfeu feitas por poetas modernos, como Mallarmé, Apollinaire e Rilke, em cujas obras se faz ver a consciência diante de uma crise da visibilidade da arte e do desgaste dos meios de expressão disponíveis, que conduziu à autorreferencialidade. Ressalte-se também a edição, em Portugal e no Brasil, dos dois números da revista *Orpheu* em 1915, posteriormente reconhecida como iniciadora do modernismo português, com autores como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que esboçavam em seus poemas a necessidade de renovação poética empreendida por meio das vanguardas modernistas, aproximando-se da ideia de arte pela arte.

No Brasil, a figura de Orfeu sugeriu poéticas afeitas à busca do mistério empreendida pelo artista moderno, a exemplo das várias referências encontradas na obra de Murilo Mendes¹⁵, em poemas de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, dentre outros. Desejando a retomada da forma fixa desabilitada pelos modernistas, a chamada “geração de 45” se reúne em torno da revista *Orfeu*, editada por Lêdo Ivo e Fernando Ferreira de Loanda. Mas houve, ainda, uma apropriação mais cotidiana do mito, do que a peça de Vinícius de Moraes, poeta de notória popularidade, seguida das adaptações para o cinema – o que também é sintomático da divulgação massiva –, é apenas um exemplo. O “Canto Orfeônico” de Villa-Lobos, projeto de educação musical no ensino secundário, posto em prática entre as décadas de 1930 e 1940, que consistia no ensino da música voltado para valores de civilidade, disciplina e saúde física (Lemos, 2013), é mais um exemplo. De um modo ou de outro, a figura de Orfeu parece ter frequentado o imaginário cultural no Brasil do século XX.

A apropriação do mito de Orfeu na modernidade como imagem da relação entre a arte e o artista demonstra, a princípio, que o Orfeu que fracassa na busca por Eurídice não se relaciona àquele outro Orfeu, que teria formulado novas formas de enfrentamento da

¹⁵ A respeito do nome da obra de Jorge de Lima, diz Antonio Bueno (2013) que “Murilo, ao escolhê-lo, na verdade revela mais de si mesmo do que da obra do amigo”. O crítico acentua na poética de Murilo a reformulação do mito de Orfeu com vistas à transcendência, pontuando as relações entre história e tempo mítico que dialogam nessa busca.

relação entre homens e deuses. Segundo Brandão (1990, p. 27), “já no século V, Heródoto, como faz com outras personagens lendárias, distingue dois Orfeus: o cantor dos argonautas e o inimigo de Dioniso morto pelas mênades”. Nessas distinções, porém, as duas faces se somam: no contexto da antropogonia órfica, “sua descida ao Hades tem a *função* de fazê-lo portador autorizado de uma mensagem escatológica e soterológica” (Brandão, 1990, p. 33). Assim, o que se sublinha na sobreposição dessas duas faces é a afirmação de que “a Orfeu coube, antes de tudo, o dom da fala poética” (Brandão, 1990, p. 34) que está em jogo na retomada moderna do mito.

Capítulo 3 – A metáfora religiosa e a tarefa do poeta

No Poema XXIII do Canto I de IO, encontra-se uma das manifestas profissões de fé do poeta em busca da ilha: “Pra unidade deste poema, / ele vai durante a febre, / ele se mescla e se amealha, / e por vezes se devassa” (Lima, s/d, p. 26). Desses versos, se percebe que a unidade do poema se produz num estado febril, de delírio; é fracionada, pois se compõe de misturas e migalhas; e se corrompe. O poeta é “todo poros, todo antenas” (Lima, s/d, p. 27), o que denota a atenção direcionada a coisas e sentidos diversos, que serão assimilados no poema; daí ser caótica a organização de sua percepção. A unidade é também totalidade: o microcosmo que é a ilha deve conter todos os elementos captados pelo poeta.

A Santíssima Trindade comparece enquanto signo da unidade fracionada: “Unidade da Trindade, / esboço-me em ti meu poema” (Lima, s/d, p. 27). Imagem recorrente na obra, o poema/poeta esboçado na Santíssima Trindade, ou ao menos em dois dos termos dessa tríade unitária, é um motivo que estrutura o fazer poético em IO, isto é, metáfora para a composição do poema. A referência a Deus e a Cristo representarão os dois polos da composição poética: de um lado, ao imitar a atitude de Deus no Gênesis bíblico, o poeta busca afirmar o poder fundante da palavra poética; de outro, ao mirar o exemplo de Cristo, vai se deparar com as fraturas que o cristianismo impõe ao poeta, enquanto tarefa sacrificial.

Referida a uma missão religiosa, em sentido amplo, a metáfora aponta também para a tarefa a que o poeta se consagra. Constatando um “hoje” sombrio, um tempo histórico e mítico em que as guerras de conquista e a Queda edênica se sobrepõem, o poeta procurará encontrar um lugar de dizibilidade em que a palavra poética possa reconfigurar a percepção do sensível, uma maneira de encarnar a poesia na história e torná-la ação eficaz na realidade mundana. Nesse sentido, IO se inscreve numa tradição poética moderna que aliou o discurso religioso ao poético, assinalando a necessidade de reabilitar as potencialidades criativas do homem.

3.1. Gênesis e a criação poética (imitar a atitude de Deus)

*No que há de vir acenam, conclamando-me:
é a canção que não ouves, homem de hoje.
No milênio da frente existe um anjo
esperando o milagre do momento,
existem vozes predeterminadas
quando o Verbo pairava sobre as águas
(Lima, s/d, p. 173).*

Tal qual Deus quando, segundo a mitologia bíblica, criou o mundo por meio do Verbo, o poeta de IO anuncia para si a missão de fundar uma nova cosmogonia; apresenta-se como o detentor das “vozes predeterminadas” que o Verbo divino engendrou. No entanto, a ilha que deseja fundar não é o caos amorfo que Deus organiza por meio da palavra, fazendo emergir um mundo perfeitamente ordenado onde todos os seres estariam em comunhão consigo e com o próprio criador; é, ao contrário, um universo carregado de tensão, que se faz ver na insistência no drama da Queda, na menção a episódios históricos que apontam para a degeneração da humanidade, bem como na marcação do presente enunciativo com signos sombrios.

Como a matéria poética, que não pode ser do nada retirada, a ilha – metáfora da feitura do poema – não pode ser criada a partir do caos original; ela se constitui como lugar que procura estabelecer semelhanças e diferenças com as ilhas reais. Assim, a aventura do poeta em IO se dará como reformulação desse momento mítico que remete à atividade poética: o de buscar o poder da palavra que confere existência ou cria a coisa nomeada, do momento irrepetível em que toda linguagem é poética porque usada pela primeira vez.

Dos dois relatos da criação contidos no Gênesis, é no primeiro que Deus, pairando sobre o abismo, organiza o caos por meio do verbo “haver/fazer”¹⁶, separando primeiramente a luz das trevas (Gn 1, 3-4). O estribilho “e Deus viu que isso era bom” marca, no relato, a perfeição das coisas que surgiam, reforçada ao final: “Deus viu tudo o que tinha feito: e era muito bom” (Gn 1, 31). Mas logo as contravenções humanas perturbarão o projeto divino: Eva come do fruto proibido (Gn 3, 1-13), ao que segue o assassinato de Abel

¹⁶ Em *Bere'shit*, Haroldo de Campos (2000, p. 45) assim transcreva o versículo 3: “E Deus disse § seja luz [...]”. O uso do verbo “ser” torna mais explícita a relação de *existência* que o nome confere à coisa nomeada.

por Caim (Gn 4, 1-16). Tais pecados fundam a raça degenerada que será engolida pelo dilúvio, conseqüente do arrependimento de Deus:

lahweh viu que a maldade do homem era grande sobre a terra, e que era continuamente mau todo desígnio de seu coração. lahweh arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra, e afligiu-se o seu coração. E disse lahweh: “Farei desaparecer da superfície do solo os homens que criei – e com os homens os animais, os répteis e as aves do céu – porque me arrependo de os ter feito” (Gn 6, 5-7).

Noé será chamado para dar continuidade à raça humana por ser o único que encontra graça aos olhos do criador. Com ele, Deus estabelecerá uma aliança, cuja renovação motivará toda a narrativa do Antigo Testamento: o homem se afasta de Deus e descumpra suas leis; depois do que se faz nova aliança outra vez descumprida pelo homem, e assim por diante.

Em IO, o drama da Queda será alinhavado a eventos históricos que corroboram a prevalência do mal sobre a natureza humana, tais como as Grandes Guerras, o Holocausto, dentre outros conflitos que terminaram com a dizimação dos vencidos. A colonização portuguesa no Brasil é um dos eventos que compõem esse quadro, passando pelo diálogo com *Os Lusíadas* de Camões e o tema do “desconcerto do mundo”¹⁷. Tais eventos são evocados em IO como se representassem variações do episódio bíblico, suscitado pela soberba humana, cuja consequência é a perda da integração entre homem e Deus e dos homens entre si; a reincidência no pecado, presente na mitologia bíblica, é apresentada como participante do plano histórico. Assim, tanto a história quanto a mitologia bíblica oferecem ao poeta uma imagem macroscópica que é fonte de tensão para a fundação do microcosmo que é a ilha.

No Poema IX do Canto V, “Poemas da vicissitude” – canto noturno, povoado de imagens de naufrágio –, o poeta parte da existência de uma raça degenerada ao recorrer à fundação de mundo empreendida por Deus por meio do Verbo como metáfora para a fundação da ilha:

Os soluços da noite procuraram
a garganta das coisas

¹⁷ A propósito, veja-se o desenvolvimento da análise sobre a apropriação de *Os Lusíadas* em IO na segunda parte do capítulo 4.

e falaram.

Eram nomes de musas e de seres
que surgiam dos hábitos
encarnados.

Com as palavras nasciam rumos, sombras,
movimentos, impulsos,
novos ares.

Era noite compacta, era um passado,
eram uns confins, uns ômegas
e uns inícios.

Eram uns tempos grávidos de nomes,
era um rumor de apelos
e de dádivas.

Era um poema nascendo, era um mistério,
era um novo pecado
se movendo.

Era uma noite; e as cobras se enlaçavam
destronadas; e um mundo
se paria.

Os impulsos da noite procuraram
desafios, orgulhos,
subversões.

Houve um homem correndo atrás daquilo,
entre as horas e o espaço
que fugiam.

Houve recuos às noites acabadas,
a memórias, paraísos,
orfandades.

Houve o hoje, houve o amanhã, houve um delírio,
através das estâncias e dos tropos,
através

dos abismos, dos versos, dos clamores
e das vozes ouvidas, ontem, hoje
e amanhã;

e houve a agonia e o suor de sangue e o lento
suicídio certo, lúcido, inflexível

como o inferno
(Lima, s/d, p. 107).

À exceção das três últimas estrofes, onde o segundo verso (como o primeiro) é um decassílabo, o poema compõe-se em tercetos de dez, seis (ou sete, no caso da quarta e da décima estrofes) e três sílabas poéticas, de forma que quase sempre a justaposição dos dois últimos formaria um novo decassílabo. Essa repartição do decassílabo torna a leitura do poema mais espaçada, o que parece conferir certa quietude ao cenário evocado. Embora Deus esteja ausente, a escolha dos elementos constituintes dessa cosmogonia remete ao mito bíblico: a fundação do mundo através da nomeação de cada ser, as serpentes, o pecado. As cinco primeiras estrofes relatam o surgimento das coisas, originadas pelos “soluços da noite”, em acordo com o tom geral do Canto V e em oposição ao primeiro objeto da criação divina, a luz. A partir da sexta estrofe, insere-se a noção de que o pecado já estava engendrado na criação. O “poema nascendo” – surgimento das coisas – é “mistério” e “novo pecado”. Nesta última expressão, o adjetivo “novo” supõe a existência de um pecado anterior, ao passo que na mitologia bíblica o pecado é posterior à criação e o homem experimenta a comunhão com Deus antes da Queda. No entanto, é justamente do “velho pecado”, isto é, da ideia de pecado original, que o poeta faz surgir nesse poema seu microcosmo: o pecado original está em sua própria origem, engendrado nas coisas desde o seu nascimento.

As estrofes seguintes confirmam o nascimento simultâneo do mundo e do pecado. Na noite que originou as coisas, “cobras se enlaçavam destronadas”: signos da tentação a que Eva cedeu e forma assumida pelo demônio para tentá-la, as serpentes se unem diante da perda de um lugar de poder, simbolizado pelo trono. A noite, que na primeira estrofe profere a nomeação dos seres, agora procura “desafios, orgulhos, subversões”; portanto, sob o mesmo signo se abrigam o poder criador de conferir existência às coisas e o poder destrutivo dos pecados que motivaram a Queda no mito bíblico. O poema se encerra com a imagem do suicídio “certo, lúcido, inflexível como o inferno”, não vinculado a um sujeito específico, podendo ser referido a toda a criação que padece “a agonia e o suor de sangue”; a opção pela morte se apresenta como condição irrecusável. Ao suicídio “lúcido” contrapõe-se o “delírio” nas estrofes e temas do poema. A palavra “inferno”, inserida num poema que

retoma o mito da criação de mundo, é significativa da maneira como a metáfora religiosa nele trabalha: as condições do presente que o poeta observa na ilha não permitem que a organização do caos proceda como no mito bíblico.

As últimas três estrofes rompem com a estrutura rítmica do poema: o verso de seis sílabas se converte em decassílabo e, ao invés de cada estrofe finalizar um período frasal, as três se somam para designar a totalidade do tempo, “ontem, hoje e amanhã”. A calma da paisagem, reforçada pela pausa linguística na ruptura do decassílabo e no encerramento dos períodos frasais, cede lugar ao delírio que permeia os versos finais. O verbo “ser” empregado até a sétima estrofe no pretérito imperfeito ao se referir a um fato impreciso – uso semelhante ao do “era uma vez” dos contos de fada – é substituído pelo verbo “haver” no pretérito perfeito, indicando um fato concluído, a partir da nona estrofe, que começa com a referência ao “homem correndo atrás daquilo”, notando a perda da condição primordial, e termina por constatar agonia e sofrimento. A diferença entre o que “houve”, como evento concreto, e o que “era” enquanto tempo mítico da fundação de mundo, parece enfatizar que o poeta coloca o homem condenado pelo pecado como centro de sua cosmogonia. Explicita-se já aí a diferença entre o mito bíblico e IO: ao poeta não é permitido fundar a ilha e suas criaturas pela palavra poética sem considerar a existência de um passado histórico e mítico que coloca em dúvida a concretização do projeto divino de convivência harmoniosa dos homens entre si e com Deus.

Veja-se como, numa estrofe do Canto VIII, o poeta apresenta Deus contemplando o insucesso da criação: “Tudo estancado. O tempo dessecado. / Um coração esvai-se sobre as pedras. / Vimo-nos crimes, crimes transmitidos. / E Deus chorando sobre os rebotalhos / de Eva presente, pois foi hoje o drama, / hoje as delícias, hoje: neste ponto” (Lima, s/d, p. 173). A biografia do poeta, tema desse Canto, pontua a filiação do “nós”, que nesses versos parece se referir à humanidade em geral, ao evento da Queda; daí os crimes serem “transmitidos”, como herança de que não se pode abdicar, reconhecimento que está no uso do verbo “ver” simultaneamente como pronominal e transitivo direto, o que sugere a identificação entre “nos” e “crimes”. A sobreposição de temporalidades (o mito que ocorre “hoje”, tempo que é também o presente da enunciação, direcionado para o próprio poema) permite que a voz

coletiva do poeta se identifique com os personagens daquele drama e se responsabilize pelo insucesso: um coração sacrificado e Deus lamentado a perdição de Eva. A paralisação do tempo sugere a sobreposição do drama da Queda a qualquer forma de temporalidade; sua aridez impossibilita o surgimento de uma condição que não seja a da raça degenerada. Percebe-se, assim, a relevância desse evento para a ideia de humanidade concebida pelo poeta ao longo de toda IO. Interessante notar também que os sintagmas “foi hoje o drama” e “hoje as delícias” sugerem a equivalência entre “drama” e “delícias”, indicando que o pecado de Eva, motivado pelo desejo de se aproximar da condição divina, comporta também realização individual, que impulsiona a condição humana, como uma espécie de “sede fáustica” na busca por conhecimento.

É ainda essa interpretação do mito bíblico que transparece em um soneto do Canto IV, “As aparições”, em que se lê a maldade constituinte do homem no momento da criação pela referência a *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont:

Entre livro e cavalo o homem instalou
duas escadarias e uma bússola;
depois verificou que sendo duplas
as suas asas dúbias, duplo o vôo.

Pousou na escuridão, e repousou,
pois era o dia sete de seus súcubos.
Foi quando se exclamou: Faça-se a luz.
E a luz dentro das trevas se formou.

Maldoror! Mal-e-horror! Ó terra nata,
tão empresa, tão ébria, tão perjura
e sempre, e ao mesmo tempo tão amarga!

Que lume bruxuleia sobre as vagas?
Candelabro ou veleiro ou raio obscuro
que ora sobe na proa ora se apaga?
(Lima, s/d, p. 83).

Aqui é o homem, não Deus, quem repousa no sétimo dia; está imerso em escuridão, não em luz; os seres que cria são demônios que assumem forma feminina, não Adão e Eva. A voz enunciando a separação entre luz e trevas é atribuída a um sujeito gramaticalmente indeterminado; como no Poema IX do Canto V, a referência ao mito de criação no Gênesis se

faz a partir da ausência de Deus. A fundação de mundo intentada pelo homem começa com a instalação de escadarias e bússolas entre “livro e cavalo”. Esses elementos aparecem em duas conhecidas peças do mesmo canto, os sonetos gêmeos sobre o cavalo de fogo: no primeiro (Poema III), o cavalo feito de chamas surge e lê o mesmo livro que o poeta, lambendo os signos nele contidos e assoprando sua luz intermitente; no segundo (Poema IV), o cavalo feito de lavas folheia o mesmo livro que o poeta, lambe suas páginas e apaga a memória dos versos tristes. Livro e cavalo são signos que alimentam a imaginação do poeta, na busca por recuperar o poder fundante da palavra; no entanto, se essa operação não for possível, o cavalo deverá ser imolado, como prevê o poeta no Poema XVI do Canto V, com violência e ironia¹⁸. O homem deseja realizar a criação guiado pela iluminação desses signos; seus instrumentos, a bússola e as escadarias, supõem a tentativa de orientar-se, de encontrar um caminho. Porém, logo ele verifica que a orientação se confunde porque suas “asas dúbias” conduzem a um voo duplo; assim, não se atinge a direção desejada. Na segunda estrofe, a luz se forma dentro das trevas, mas não se separa delas como no Gênesis. Na última estrofe, não sabendo o que o orienta, a luz que oscila sobre as ondas suscita a dúvida do poeta quanto à sua procedência.

A exclamação “Maldoror! Mal-e-horror!”, proferida no momento em que a luz se forma dentro das trevas, reforça a ideia de que o mal é inseparável do homem. A história do protagonista dos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, compõe-se de quadros nos quais se verifica um ódio profundo em relação a Deus e à humanidade, ou melhor, ao fracasso de Deus por ter produzido uma criatura que não consegue se separar do mal. O personagem, que ora fala em primeira, ora em terceira pessoa, adverte o leitor de que sua poesia será direcionada contra o homem e o Criador, “que não deveria ter engendrado semelhante inseto” (Lautréamont, 2008, p. 115). O exercício do mal e o sofrimento dele advindo atravessará todo o livro, produzindo episódios grotescos como o que narra o assassinato de uma criança por Maldoror e seu buldogue, em que, munido de um canivete, “apressa-se, sem empalidecer, a cavoucar a vagina da infeliz criança” (Lautréamont, 2008, p. 167). O mal é

¹⁸ Nesse poema, a destruição do cavalo é descrita como instrução direcionada a um interlocutor, a quem o poeta aconselha praticar esse “jucundo feito” (Lima, s/d, p. 111) sem se enternecer. A violência com que os signos que regem a imaginação poética são desconstruídos é encontrada em mais de uma passagem em IO. Veja-se, a propósito, a leitura do Poema X do Canto VI na segunda parte do capítulo 4.

o castigo que Maldoror inflige a Deus, porque a degeneração da criatura implica a do criador: “Recebi a vida como um ferimento, e proibi ao suicídio que a cicatrizasse. Quero que o Criador contemple, a cada hora da sua eternidade, sua ulceração escancarada. É o castigo que lhe inflijo” (Lautréamont, 2008, p. 164). No entanto, seu ódio ao insucesso da humanidade é também uma maneira de confirmação dos valores representados pelo sentimento religioso: a revolta de Maldoror está em reconhecer a degeneração humana na própria figura de Deus. Daí oferecer uma imagem negativa do Criador: ora é um bêbado preguiçoso, inútil e aproveitador que despreza a humanidade (Lautréamont, 2008, p. 171-173), ora aparece num quadro sombrio devorando os homens e assegurando que, tendo-os criado, faz deles o que bem entender (Lautréamont, 2008, p. 124-127). O predomínio da prática do Mal é programático: Maldoror “roído pelo desespero, [...] se compraz em seu mal, até que tenha vencido a natureza [...]” (Lautréamont, 2008, p. 227). Maldoror quer vencer a natureza pela prática do mal levada a seu extremo, que ele sabe agredir o leitor, ao qual aconselha, muitas vezes, afastar-se: “Vós que me encarais, afastai-vos de mim, pois meu hálito exala um sopro envenenado” (Lautréamont, 2008, p. 83).

O poeta de IO partilha com Maldoror a certeza do insucesso do projeto divino, confirmado pela história da humanidade, mas não se dispõe à generalização do mal, o que parece mais conforme ao catolicismo de Jorge de Lima. Suas tentativas de fundar uma nova cosmogonia tomam tal insucesso como ponto de partida, e não como termo. Mesmo em meio às “vicissitudes” que dominam o Canto V, pode-se surpreender um vestígio de esperança quando o poeta se diz eleito para a tarefa da poesia como revelação do mistério: “Cosmogonia e jogo pelos seres. / Eu sei de outras origens e outros sopros, / de linguagens natais. Sou cintilado. / Persisto entre as virtudes e as sapiências” (Lima, s/d, p. 103). Restaura-se a função do poeta como vate anunciador de boas-novas: o poeta, sendo um ser que reflete luz divina, além de virtuoso e sábio, pode fundar uma nova cosmogonia; é aquele capaz de transmitir o conhecimento mítico sobre a origem das coisas. Essa será a “missão e promessa” anunciada no Canto X, fechamento da obra, onde o poeta busca reforçar a crença no poder fundante da palavra poética.

No Canto X, o poeta busca a “reconstrução total” do mundo, um “retorno sem lamentos, / além desse poema” (Lima, s/d, p. 187). O poeta promete retomar o trabalho de construção do mundo por meio da linguagem sem o lamento de que o poema se constitui; é como se só depois do árduo caminho percorrido nos cantos anteriores, que constatam o insucesso da aventura em busca da ilha, o poeta estivesse apto a cumprir a “missão” a que se destina. Por isso, o Canto X é um canto de presságio, em que o poeta reconhece indícios do surgimento de algo novo; é renovação da promessa de fundar o mundo por meio da palavra poética.

Outra vez a charrua, o bosque, o poema,
as mãos nas mãos, as vísceras unânimes,
o consolo partido, regressado,
e a teia interior recomeçada.
Restauramos as torres demolidas,
replantamos os trigos e os jardins,
aspiramos boninas, meditamos.
Os braços mutilados renasceram,
as crateras fecharam-se. Construímos.
[...] Vêm as imagens livres sobre os olhos,
e os lábios podem hoje pronunciar
a voz entrecortada pelas guerras.
Retomamos as reais clarividências,
participamos, ó participamos,
meu Deus participamos e existimos,
inerimos em nós o que há de vir,
em verdade inerimos zonas reais,
mares, florestas, astros, amplidões.
[...] Toda essa voz – intento de poesia,
guardada de poesia, aventura.
Nós somos um contágio de asas mansas,
anunciações após infernos vivos,
após esse hoje amargo prolongado
(Lima, s/d, p. 190-191).

O trecho (pertencente ao Poema VI) apresenta a reconstrução dos signos poéticos, que o “outra vez” retoma, modulados por um tom de calma cumplicidade nas mãos sobrepostas, no consolo partilhado; a negatividade na ideia de que algo foi aniquilado, evocada pelas “vísceras unânimes”, é amenizada porque a compaixão reaproxima os indivíduos. Unânime é também a voz que fala no poema em primeira pessoa do plural, como proposta de reconstrução coletiva do mundo. As partes do corpo enunciadas

dispersivamente ao longo dos versos (mãos, vísceras, braços, olhos, lábios) tornam visualmente concreta a imagem de fragmentação e mutilação do homem, cuja re-união redundaria na reabilitação da fala poética, comprometida diante do absurdo das guerras. A reconstrução física do homem implica, no poema, reconstrução espiritual, “a teia interior recomeçada”. Como extensão da ação humana, o mundo físico, destruído igualmente pelas guerras, também será refeito: torres reerguidas, crateras fechadas, jardins e plantações recomeçados. Com essa proposta, o poeta encontra o caminho para a proximidade com o sagrado e a vivência harmoniosa entre os homens: ao enunciar a possibilidade de reconstrução de todas as coisas por meio da fala poética, o poeta acredita que virá um tempo de bem-aventurança. O objetivo da poesia (seu “intento”) é essa voz coletiva capaz de reconstruir o mundo; e é por meio dela (sua “guarida) que a poesia se protegerá¹⁹. O mundo, reconstruído pela voz poética coletiva, se torna propício ao florescimento do poema. Porém, é preciso notar que a reconstrução apontada no trecho não se apresenta ainda como efetivação, mas como desejo, já que “esse hoje amargo prolongado” marca no tempo presente da enunciação um estado de coisas que precisa ser afastado, como atesta a imagem fragmentária do homem.

De qualquer modo, ao vislumbrar essa possibilidade de afirmação do poder fundante da palavra poética, a proximidade com o sagrado permite que o mito bíblico seja retomado sem que a ênfase caia na humanidade degenerada. No Poema VII²⁰ do Canto X, narra-se a criação do mundo por um deus cujo amor se faz ação; recorda-se o início dos tempos, em que teria havido o enfrentamento entre esse deus e um monstro²¹. Depois de vencê-lo, dá-se a criação:

E agora chega o poema preferido
e os dias mais sutis, e os frutos ázimos

¹⁹ Se se tomar o microcosmo pelo macrocosmo, ver-se-á um curioso eco entre a ideia sugerida por esse poema e a utopia desenhada por Octavio Paz (2003, p. 95) em “Os signos em rotação”: “[...] será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?”.

²⁰ Ver também o Poema XV do mesmo canto, que assim se inicia: “Tinham passados os dias tenebrosos / e o ser de novo nascera, repousado: / a visão tresdobrada via a vida” (Lima, s/d, p. 195).

²¹ Segundo Chwartz (2009, p. 243), embora ausente do relato bíblico no Gênesis, “as cosmogonias invariavelmente incluem uma batalha cósmica travada entre divindades, sendo que uma (ou várias delas) – geralmente a derrotada – personifica o caos”.

e as promessa mais claras e felizes
e os nascimentos justos e as jornadas.

E agora conseguiram numerar
aquele canto e aquele puro amor,
e as futuras vivências e este mar
e essas ondas montantes ontem e hoje.

Falara: e sua fala palimpséstica
proveio; era abundante, nasceu sábia.
Que fazer desses passos, dessas vestes,
das canções que possuíram outros lábios?

Os símbolos dilatam-se nas mãos;
prosseguem logo as línguas ontem mudas,
e são despertas searas, diapasões,
e os dedos repousados sobre os tules.

As madeiras sonoras respondiam
os apelos desertos e arenosos.
A divina constância renascia
de dentro das escalas silenciosas.

E tudo acontecia em força e mágica
surgindo encantamentos e amavios,
gerou-se um tempo, tempo liberado
parindo terras e parindo rios
(Lima, s/d, p. 192).

O trecho possui tom enumerativo; o verso em decassílabo com rimas esparsas, que não chegam a constituir um esquema, encerra períodos frasais delimitados quase sempre a cada estrofe, numa organização que não subverte a sintaxe, como se vê em outros poemas de IO. No entanto, a linguagem opera a mágica que os versos finais anunciam pela transferência da ação verbal aos elementos que compõem a cosmogonia: poema, dias sutis, frutos ázimos²², promessas, nascimentos e jornadas chegam; símbolos se expandem, searas germinam, diapasões produzem música, madeiras respondem apelos. Na cena apresentada,

²² A expressão evoca “pão ázimo”, o pão judaico, feito apenas com farinha e água, sem fermentação. A tradição remonta sua invenção à história da fuga dos judeus do Antigo Egito, sob o comando de Moisés. Por isso, o pão ázimo é elemento importante para a celebração da Páscoa judaica (Pessach), que comemora a libertação de seu povo; embora, por outro lado, seja símbolo das condições extremas em que viveram os judeus sob perseguição. Em relação a “frutos”, o adjetivo “ázimo” parece pontuar a superação da Queda com a ideia de libertação, sugerida pelo contexto salvífico do Canto X, em substituição a “fruto proibido”. O adjetivo também é aplicado à canção no Poema VIII: “a ázima canção” (Lima, s/d, p. 193) designa a louvação a Deus.

tudo se passa como se a fundação de mundo prescindisse da voz do poeta ou da ação dos homens sobre os elementos²³. Observe-se que tanto em “conseguram numerar” quanto em “gerou-se um tempo” o sujeito verbal é sintaticamente indeterminado; em “falara”, o sujeito em terceira pessoa remete ao referente que havia aparecido no início do poema, “Ó meu Senhor” (Lima, s/d, p. 191), retomando a referência bíblica ao mito de criação. De fato, como se verá alguns versos depois, o poema confere à impessoalidade do sujeito a face criadora do deus bíblico.

Os elementos que constituem a cosmogonia nesse poema diferem do que havia sido constatado nos cantos anteriores, por serem regidos pela ideia de fecundidade, e não de aridez, tal qual a fala criadora: ela é palimpséstica, pois nela se leem outros textos, abundante e sábia, pois nomeia e dá origem aos diversos elementos que compõem o microcosmo no poema. O tempo de calma, felicidade e abonança é regido pela “divina constância”, ressurgida de dentro de “escalas silenciosas”: o reencantamento do mundo operado nessa cosmogonia retoma o signo da música – no que se poderia ler uma sutil evocação a Orfeu – e o faz perdurar no tempo. Esse momento é designado como “poema preferido”: o poeta se coloca diante do poema como um leitor, o que corrobora a autonomia que o poder fundante da linguagem poética ganha no trecho. Como fala palimpséstica, lê-se no trecho a referência ao mito bíblico cosmogônico; nesse sentido, o “poema preferido” é também aquele em que o projeto divino se cumpre pela organização do caos por meio do Verbo, cuja força propicia um espetáculo de fundação, em oposição ao “tempo estancado” regido pela Queda.

Na sequência do trecho citado, o poeta, assumindo voz coletiva, promete realizar o trabalho de fazer perdurar o poder fundante da palavra poética. A indeterminação sintática do sujeito, que nos cantos anteriores funcionava para marcar a ausência desse poder, é agora índice de sua presença: “E lhe contamos tudo: *consentiu-se*: / o seu rosto era grave como dantes” (Lima, s/d, p. 193 – grifo meu), versos em que a indeterminação do sujeito aparece atrelada à face de Deus; observa-se também a sujeição da voz poética às

²³ Essa autonomia conferida à linguagem, como poder fundante, está presente numa das epígrafes bíblicas de IO. A propósito, confira-se a leitura das epígrafes no apêndice deste trabalho.

determinações para a permanência das novas condições que o poema identifica. A imagem dessa face será desenhada conjuntamente à imagem coletiva do poeta:

As suas mãos estavam inclinadas
e tão estrelas múltiplas sem névoa,
que o ardor dos estios repudiados
produziu pelo mundo santos ébrios.

Era de vê-los agora extasiados
ou beijados sem dor pelas urtigas,
ou então descrevendo o itinerário
dos ocultos apelos fermentados.

Ó suma biografia desses livros
traspassados de traças e de lepras,
cujas línguas gretadas de delírios
descrevem as visões de suas febres.

Que se dirá mais dessa mensagem?
Da essência em seu pedúnculo amoroso?
Dessa presença, desse ofício nado
do começo das eras precursoras?

Adeus! Quem diz adeus? Quem se despede?
Quem se anuncia para após o fogo?
Ó mortos replantai as vossas setas:
no outro lado das pontas nascem flores
(Lima, s/d, p. 193).

A construção metafórica se adensa no poema, agora sob a influência do êxtase religioso. A imagem de mãos inclinadas como estrelas sugere a posição celestial da divindade protegendo as criaturas abaixo dela; a ausência de névoa sob as estrelas, como figuras da luz divina, relaciona-se com o ardor que produz “santos ébrios”. Assim, o poder divino projeta-se diretamente no microcosmo apresentado no poema, permitindo o reencantamento do mundo.

Os santos ébrios são tomados da *ekstasis* propriamente dita – como assinalou Sptizer (2003, p. 41), separação entre corpo e alma –, tal é o arrebatamento espiritual provocado pela proximidade com o sagrado; estão fora de si, e por isso não sentem a dor dos ferimentos provocados pelo contato com urtigas. Além disso, sua imagem é a de mártires, que possuem “línguas gretadas de delírios”, imagem que associa fala, ferimento físico e

visões alucinatórias, indicando que a fala profética/poética é ato sacrificial. A embriaguez originada no êxtase permite relacionar a possessão extática não apenas com o fé cristã, que domina o Canto X de maneira mais explícita, mas com o êxtase dionisíaco, ou ainda com a embriaguez como proposta poética de IO, que conduz o poema por caminhos imprecisos e não lineares. Nesse sentido, os santos ébrios podem ser tomados como imagem do poeta. Se as “biografias traspassadas de lepras” denotam o sofrimento no exercício da tarefa de santos/poetas, as traças que consomem esses livros apontam tanto a pouca visibilidade da palavra por eles proferida quanto a anterioridade de seu ofício. Assim, a tarefa a ser desempenhada pela poesia se filia ao tempo mítico “das eras precursoras”.

O final do poema assinala o enfrentamento com a morte, onde talvez se possa vislumbrar a ideia de salvação. As setas replantadas, de onde nascem flores, num poema que marca a superação da condição adâmica e o reencantamento do mundo, talvez possam ser lidas como objeto que deixa de promover a rivalidade entre homens (flecha ou projétil) para assumir nova função; as flores, como símbolo poético, indicariam a desabilitação de seu potencial destruidor. Por isso, nessas flores estaria a redenção dos mortos. É preciso lembrar que o Juízo Final, sutilmente evocado nessa última estrofe, é uma referência que aparece em outros poemas de IO, especialmente no final do Canto VIII, “Biografia”: “Federação de Deus para o espetáculo / dos corpos ressurectos no final / dos dias, cada qual vestindo um corpo” (Lima, s/d, p. 178). Nesse sentido, pode-se dizer que IO encerra uma temporalidade bíblica, embora não linear, compreendendo desde o Gênesis ao Apocalipse.

Em IO, a imitação da atitude divina faz que o poeta crie um microcosmo que espelha a história da humanidade, incluindo nele suas mitologias. Daí assimilar seus infortúnios, a Queda e as lutas por poder que terminaram por fazer fracassar o projeto divino. Se, durante a obra, muitas vezes se enfatiza a maldade humana como constituinte de sua dupla natureza, no Canto X retomam-se as primeiras diretrizes do projeto divino. Sendo o termo da obra, a “missão e promessa” do poeta é recomeçá-la, como indica um trecho do Poema XVI:

Debruço-me nas trevas, recomeço
os cavalos de fogo e as aventuras,
as sestras na montanha e a doce Inês,
o louvor de Lenora e o mundo alado

que nascem de mim mesmo, de meus fachos,
do meu peito solar, de minha argila,
das coisas que eu imanto de loucura,
esse urânio, essa musa, esse silêncio,
esse herói, esse signo, esse restelo.

Chamo as coisas com os versos que eu quiser,
os mistérios, os medos, os três reinos,
e esse reino que eu vim reiniciar
(Lima, s/d, p. 198).

Aqui o poeta resume o caminho empreendido durante toda a IO pela menção aos signos que já haviam comparecido nos cantos anteriores, tais como as musas Inês e Lenora, o restelo²⁴, os cavalos de fogo, a aventura em busca da ilha. Além disso, retoma a apropriação do mito bíblico de fundação do mundo ao se debruçar sobre as trevas a fim de organizar o caos por meio da linguagem. Percebe-se, pois, que a fundação de uma nova cosmogonia se dará dentro do poema: não é o verbo divino que conferirá existência às coisas, mas os versos do poeta ao recomeçar a aventura de fundação da ilha. A imagem do poeta é construída a partir do signo da luz (fachos, peito solar); à luz, como atributo divino que atesta a eleição do poeta, soma-se a loucura que impregna os elementos de sua cosmogonia. A argila que o poeta reconhece em si remete a Adão, homem construído à semelhança do criador.

Tal qual Deus propondo novas alianças a cada insucesso, o poeta encerra sua obra propondo uma nova aliança com o leitor: que lhe seja permitido recomeçar seu poema, onde talvez possa ter lugar o reencantamento do mundo. O poeta renova a promessa com o leitor entendendo que sua mensagem, a par de se fazer na precariedade das palavras, possa ir além do próprio poema, naquilo que seja o reencontro do homem com o sagrado: “Missão do poeta, símbolos e vãos, / razão das asas, fé capaz de vidas, / límpido humo celeste, semental” (Lima, s/d, p. 204).

A marcação do presente da enunciação com fatos sombrios, que apontam tanto para o mito e a história quanto para o próprio poema, permite ler em IO o desejo transitivo enquanto problematização da condição humana. Nesse sentido, o poeta procura imitar a atitude do Criador no Gênesis bíblico: fundar um mundo por meio da linguagem que possa, para além dela, reconfigurar as formas de percepção do sensível. No entanto, a fundação de

²⁴ Sobre a apropriação de Inês, Lenora e o Velho do Restelo, conferir a segunda parte do capítulo 5.

seu microcosmo, espelhado na cosmogonia bíblica, só é possível considerando a falência do projeto divino, que resulta da maldade inerente ao homem: a expulsão de Adão e Eva do paraíso com o castigo de viver na ausência do Criador é consequente do livre arbítrio; mas por ser criatura divina condenada a viver sem Deus, o homem estará permanentemente em sofrimento. A reformulação do mito em IO toma como ponto de partida o drama da Queda, o afastamento entre homem e Deus; situa-o antes da criação para promover o afastamento da culpa. Embora reconhecidamente precária, a poesia se mostra como alternativa ao reencantamento do mundo, tanto mais necessário quanto mais sombria se mostra a realidade. A metáfora religiosa, quando referida ao Gênesis bíblico, procura estruturar o poema no sentido de reabilitar a função do poeta como aquele que acena com a possibilidade de salvação por meio da linguagem.

O Orfeu que suspende o caos mundano pelo encantamento promovido com sua lira é a máscara de que o poeta de IO se vestirá para fundar sua cosmogonia. A existência desse Orfeu só se justifica porque há tensões que sua lira dissolve, da mesma forma que, para o poeta, a promessa de recomeçar o canto se justifica na assunção da natureza ambígua do homem. Se o Deus da mitologia bíblica realiza sua ação *in illo tempore*, a Orfeu e ao poeta de IO só é permitido realizá-la *no* próprio tempo, já que o Verbo mítico do princípio é um evento irrepetível; Orfeu e o poeta sabem que, na imitação desse gesto, fundam novos mundos apenas enquanto dura a audição ou a leitura. A consciência da precariedade do poder fundante da palavra poética está nesse movimento constante de reescritura do próprio poema que o poeta de IO assume no Canto X.

Dessa consciência decorre que a situação do poeta se põe em constante ameaça. Já Baudelaire, n'*As flores do mal*, havia sintetizado a imagem do poeta marginalizado, que concentra aspectos importantes para a compreensão da modernidade. Com Baudelaire, a figura do poeta deixa de se centrar nos dramas pessoais e sentimentos do autor para se representar como um personagem ao qual o mundo dá as costas, assinalando mais agudamente a crise das formas de dizibilidade que a poesia já vinha sofrendo. O tema d'*As flores do mal* é justamente o distanciamento entre autor e leitor, entre poeta e sociedade – questão que estaria no centro das atenções a partir da segunda metade do século XIX, e cuja

discussão resultou em propostas muito diversas, desde a *poésie pure* de um Mallarmé aos poemas de comunicação mais imediata de um Maiakóvski.

Em “O verbo desencarnado” (2003, p. 76), Octavio Paz – poeta e crítico que muito se ocupou do tema da crise da poesia como questão primordialmente moderna – descreve a condição de que goza essa arte em nosso tempo:

Para o burguês, a poesia é uma distração – mas a quem distrai, a não ser a alguns extravagantes? – ou é uma atividade perigosa; e o poeta um *clown* inofensivo – embora dispendioso – ou um louco e um criminoso em potencial. A inspiração é um embuste ou enfermidade e é possível classificar as imagens poéticas – curiosa confusão que ainda persiste – como produtos das enfermidades mentais.

Segundo Paz, depois do desaparecimento dos mecenas, no século XIX, o poeta foi tomado como um indivíduo a par da sociedade, já que o produto de seu trabalho não se converte em mercadoria. A criação pelos românticos do rótulo “poetas malditos” teria servido para designar aquilo que a sociedade expulsa de si por não poder assimilar. Mas o crítico suspeita de que não só ao público interessava esse distanciamento: “a oposição entre o espírito moderno e a poesia inicia-se como um acordo” (Paz, 2003, p. 77). Isto porque, se ela é posta de lado por aqueles que a consideram inútil, vai reivindicar para si o estatuto de verdade, a fim de assegurar que sua autonomia não resulte em anulação de si: propõe a formulação de uma verdade distinta, por um lado, da do conhecimento propiciado pelo racionalismo cientificista; por outro, diferente da verdade religiosa. “[...] a escritura poética é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo” (Paz, 2003, p. 77). Dessa forma, “as Escrituras do novo mundo serão as palavras do poeta revelando um homem livre de deuses e senhores, sem intermediários diante da vida e da morte” (Paz, 2003, p. 79).

A recusa a Deus coincide, na opinião de Paz, com a aliança entre poesia e espírito revolucionário, lembrando poetas como Blake, Baudelaire e Lautréamont, para os quais zombar do cristianismo constituía-se em elemento crucial de suas poéticas. Mas, se tal zombaria não chega a resultar na afirmação da religiosidade, ressalta a busca por resgatar o poder fundante da palavra poética pela suplantação de uma mitologia por outra, procedimento que é também o do texto bíblico, formulado com o intuito de registrar e perpetuar determinada mitologia em detrimento de outras. A poesia seria, assim, a mitologia

possível na modernidade: para Coleridge, segundo interpretação de Paz (2003, p. 79), “restabelecer a palavra original, missão do poeta, equivale a restabelecer a religião, anterior aos dogmas das Igrejas e dos Estados”. O não reconhecimento dessa missão na modernidade se justifica porque “[...] fomos mutilados e já nos esquecemos de como éramos antes desta operação cirúrgica” (Paz, 2003, p. 85) – argumento que reforça o *status* de verdade que a poesia quer alcançar.

Os desdobramentos pragmáticos de tal concepção ou não são passíveis de cálculo ou resultam em fracasso. Paz cita duas das tentativas de fazer a poesia encarnar-se na história da modernidade: o romantismo e o surrealismo. A par das diferenças, ambos se assemelham por confrontar os valores estabelecidos na modernidade:

[...] ambos os movimentos são um protesto contra a esterilidade espiritual do espírito geométrico, coincidem com revoluções que se transformaram em ditaduras cesárias ou burocráticas e, por fim, constituem tentativas de transcender razão e religião e fundar assim um novo sagrado. Diante de crises históricas semelhantes são simultaneamente crepúsculo e aurora. O primeiro denuncia a comum insuficiência do feudalismo e do espírito jacobino; o segundo, o niilismo final do capitalismo e os perigos do bolchevismo burocrático. Não logram uma síntese, mas em plena tormenta histórica levantam a bandeira da poesia e do amor (Paz, 2003, p. 87).

Suscitados por contextos diferentes, romantismo e surrealismo questionam as noções de sujeito e objeto, procurando restabelecer a unidade original, desfeita pelo processo de racionalização. A fusão entre sujeito e objeto implica também a fusão dos sujeitos entre si. Dessa forma, a habilidade poética passa a ser atributo de todos. Vislumbra-se uma sociedade em que a poesia pudesse ser incorporada às atividades cotidianas. Para os românticos, “o poeta volta a ser Vate e seu vaticínio proclama a fundação de uma cidade cuja primeira pedra é a palavra poética” (Paz, 2003, p. 81). Os surrealistas radicalizam essa ideia: proclamam a sociabilização da inspiração, pressupondo que todos podem ser poetas, e idealizam uma sociedade em que as obras poéticas desapareceriam em prol da “transformação dos homens em poemas viventes” (Paz, 2003, p. 88).

Paz (2003, p. 84) nota que isso só chegou a ser possível, para os românticos, em núcleos restritos, onde “[...] cada poeta cria em torno de si pequenos círculos de iniciados, de modo que sem exagero pode-se falar de uma sociedade secreta da poesia”. Não teria sido

diferente com os surrealistas, cujo “fracasso revolucionário” (Paz, 2003, p. 89) deveu-se à identificação entre poesia e comunismo, sem levar em conta as transformações da nova sociedade, “que engendrara seus mitos, suas imagens e um novo sagrado” (Paz, 2003, p. 89); com isso, os poetas continuaram marginalizados. Assim, a poesia encarna-se na história apenas precariamente e o poeta continua sem lugar na sociedade. No entanto, Paz (2003, p. 90) ressalta que a importância dos dois movimentos “[...] é o seu poder de transformação e sua capacidade para atravessar, subterraneamente, a superfície histórica e reaparecer outra vez”. Suas trajetórias evidenciam que continuam sem resposta “as perguntas que há século e meio se fazem os maiores poetas” (Paz, 2003, p. 91).

Em *Os filhos do barro*, Paz (1984, p. 11) observa que a separação entre poesia e história é constituinte de todas as sociedades, mas “[...] somente na idade moderna manifesta-se de um modo explícito”. Dos românticos aos surrealistas, ele assinala a “[...] persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir” (Paz, 1984, p. 24), orientadas pela oposição aos valores estabelecidos: “a Ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo” (Paz, 1984, p. 12). Sua preocupação crítica põe em relevo uma vertente da poesia moderna que busca no resgate da experiência com o sagrado o restabelecimento de sua função social, fazendo da linguagem poética o “doble do universo” (Paz, 1984, p. 12). Daí seu histórico iniciar-se com a marginalização do poeta e as diversas tentativas de inserir-se novamente na sociedade.

Paz (1984, p. 11) acredita que “a poesia moderna do Ocidente [seja] una”, incluindo aí as tradições poéticas inglesa e latino-americanas; suas reflexões, partindo da relação entre poesia e religião, abarcam grande número de poetas e vertentes poéticas que se abrigam sob a modernidade. Porém, é preciso lembrar exceções ou vertentes poéticas sobre as quais o esquema de Paz lançaria pouca luz. No Brasil, por exemplo, as manifestações da poesia concreta, mesmo lidas em face de uma crise da linguagem poética deflagrada no romantismo e que teria continuidade no que Paz (1984) chama de “tradição da ruptura”, não se pautam na busca de um universal ou no estabelecimento de uma nova mitologia: procuram explorar novas formas poéticas sobre o suporte (a página em branco), dispondo as palavras não mais em versos, mas de maneira a compor imagens, convocando a linguagem não verbal

para aliar-se à verbal. Há, por outro lado, poetas como Vinícius de Moraes ou Mário Quintana que gozaram de grande popularidade, não podendo ser caracterizados como párias da sociedade, pois falavam a todos os públicos. Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade são também exemplos de poetas “bem sucedidos”, no sentido de que lograram tamanha assimilação pelo público leitor que alguns de seus versos foram transformados em expressões idiomáticas.

Além do mais, deve-se resistir à tentação de, em face do esquema de Paz, reduzir a poesia moderna à vítima da história ou a uma arte relegada a uns poucos “iniciados”, como se tal posição implicasse devolver a ela um lugar de prestígio e, com isso, críticos e poetas pudessem exercer seus papéis de detentores do discurso de verdade. Ao contrário, notar a filiação da poesia moderna a questões comuns a outros campos do saber (tais como filosofia e história), mesmo considerando a impossibilidade de que tal filiação seja totalizadora, e também a experiências cotidianas do homem moderno contribui para que ela não seja colocada à parte dos fenômenos socioculturais.

De todo modo, a hipótese de Paz permite situar IO numa vertente da poesia moderna que busca reformular as maneiras de dizer a fim de fortalecer e problematizar as relações com seu tempo histórico. Trata-se de uma defesa da poesia que reabilita sua função não como fim em si mesma, mas como reconfiguradora das formas de percepção do sensível. A interpretação da mitologia bíblica em IO, a partir da qual se ressalta o fracasso do projeto divino, coloca em cena o desencanto do mundo moderno, denuncia um estado de coisas que, seja ele histórico, mítico ou poético, problematiza a relação do homem com o mundo e reforça a necessidade pela poesia de “fundar [...] um novo sagrado” (Paz, 2003, p.87). No entanto, a fundação de um novo sagrado se faz na explicitação de sua precariedade e, diferentemente do discurso religioso, não oferece solução definitiva. Nesse sentido, o lugar do poeta moderno é contraditório: privilegiado, pois a autonomia da arte lhe permite reformular os discursos e percepções por meio da fantasia criativa; e desacreditado, porque tal autonomia pode lhe sacrificar a dizibilidade, colocando-a num lugar que, tal como a ilha que o poeta de IO busca fundar, pode ser tanto qualquer lugar quanto lugar nenhum.

3.2. Cristianismo e a *via crúcis* do poeta (imitar a atitude de Cristo)

*até na álgida paz da insânia, Deus
me busca para ser seu convulsivo
e amado filho em torno de quem crês
morar a paz que ele destina viva*
(Lima, s/d, p. 111).

Ao tomar como modelo a atitude de Deus no Gênesis bíblico, o poeta de IO revisita o fracasso do projeto divino iniciado pela Queda edênica e as seguidas alianças frustradas que Ele propôs ao seu povo; de forma semelhante, a atividade do poeta de fundar a ilha constata o predomínio do mal sobre a natureza humana, o que até o final do livro motivará sua reescritura, tendo como termo a renovação da promessa com o leitor de oferecer-lhe as palavras capazes de fundar uma nova cosmogonia.

Outra configuração que a metáfora religiosa assume em IO pode ser observada na retomada do discurso cristão. A atividade sacrificial imposta pela missão profética/poética, como se viu a propósito da imagem dos “santos ébrios”, prenuncia a Paixão de Cristo, sacrificado em prol da humanidade. Mas como a identificação com a figura de Cristo opera enquanto metáfora para a tarefa de fundar um mundo por meio da palavra poética? Como o poeta de IO pretende realizar a “imitação de Cristo”?

Ao lidar expressamente com a tarefa do poeta, IO por vezes deixa reconhecer na imagem deste certos traços biográficos de Jorge de Lima. É compreensível que as tensões que enfrenta o poeta/personagem sejam, até certo ponto, semelhantes às tensões pessoais do poeta/autor, cuja trajetória indicia na experimentação de estilos, formas e gêneros artísticos diversos a busca sempre inconclusa de realizar a tarefa que ele atribuiu à poesia como salvação para tempos sombrios e ao poeta como “anunciador das grandes reformas universais” (Lima, 1997, p. 42). Se não salvação, ao menos o vislumbre de sua possibilidade, com o que cumpriria uma “função social importantíssima”: “Hoje, mais do que nunca, precisamos de poesia. Precisamos dela como se precisa de cantigas para ajudar um trabalho pesado, de verdadeiras cantigas de eito imenso que é o mundo atual, convulsionado pela maior guerra de que se tem notícia” (Lima, 1997, p. 42). Em outros termos, poder-se-ia dizer

que Jorge de Lima ocupava-se em fazer a poesia encarnar-se na história como ação eficaz, para utilizar a terminologia de Octavio Paz.

Sabe-se que o catolicismo de Jorge de Lima possui estreitas relações com sua obra poética. Em 1945 – antes, portanto, de compor IO –, ele declara a Homero Sena, a respeito do lema da obra escrita em parceria com Murilo Mendes, “restauremos a poesia em Cristo”: “[...] o plano mais elevado para isso [empreender a renovação da poesia] seria uma poesia que se restaurasse em Cristo, que é a mais alta Poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo [...]” (Lima, 1997, p. 45). Segue dizendo que, a par das críticas que foram feitas a ele e a Murilo Mendes não abdicou do tema religioso: “Hoje noto que esse era meu caminho natural inevitável, pois minha infância me fez místico. [...] minha poesia teria de ser, por força, de fundo religioso” (Lima, 1997, p. 46). Em sua última obra, a preocupação com o sentido místico da poesia e com o modo como ela se inscreve em seu tempo histórico, no trabalho proposto com o gênero épico enquanto recusa do tema das guerras de conquista²⁵, o conduziu ao manuseio de elementos religiosos diversos, de forma a revelar uma concepção mais ampla da relação entre história, poesia e religião.

Especificamente quanto à metáfora religiosa centrada no cristianismo, uma declaração de Jorge de Lima ao jornal *Manhã*, em 1947, pode ser o ponto de partida para uma compreensão da atitude do poeta em IO: “O livro que eu gostaria de ter escrito? A *Imitação de Cristo*” (apud Cavalcanti, 1969, p. 279). Trata-se de um texto do século XV, cuja autoria é geralmente atribuída ao monge alemão Tomás de Kempis, e que, depois da Bíblia, teria se tornado um dos livros mais editados no ocidente devido a sua extrema aceitação popular. Dividido em quatro partes, o livro traz, numa linguagem bastante simples, instruções sobre como seguir o caminho de Cristo para se viver virtuosamente. A virtude cristã a ser posta em prática resume-se à abdicação de si – “desprezo de si mesmo” (Kempis, 2008, p. 23), estar “perfeitamente morto para si” (Kempis, 2008, p. 27) – em prol da salvação eterna, realizada por meio da caridade, do desprendimento material, da humildade, da obediência etc. O homem pós-edênico é apresentado como um ser corrompido e incapaz de compreender o sentido pleno da existência: “Toda perfeição desta vida tem anexa a si certa

²⁵ A propósito, conferir a leitura do diálogo com Camões na segunda parte do capítulo 4, bem como o capítulo 6, que trata mais especificamente do projeto épico de IO.

imperfeição, e toda nossa especulação encerra alguma obscuridade” (Kempis, 2008, p. 25). Por isso, o livro atesta o dever de passar pela via do sofrimento como única maneira de experienciar a vida mundana: “De boa vontade quereríamos o descanso sem miséria alguma; mas como pelo pecado perdemos a inocência, perdemos também a verdadeira felicidade” (Kempis, 2008, p. 51); “Em verdade não podes ter dois gozos: deleitar-te agora no mundo e reinar depois com Cristo” (Kempis, 2008, p. 58); “Quanto mais um homem quer ser espiritual, tanto mais amarga lhe será a vida presente: porque melhor conhecerá, e mais claramente verá os defeitos da corrupção humana” (Kempis, 2008, p. 50). O exemplo de Cristo deve estar sempre no horizonte, pois sendo homem experimentou todas as tentações; mas, sendo divino, não sucumbiu a elas. Só os santos teriam conseguido pôr em prática o ideal de imitar a Cristo: “Os santos de Deus, e todos os devotos amigos de Cristo, não tinham em conta o que agradava à sua carne, nem o que neste mundo florescia, mas toda a sua esperança e intenção aspirava aos bens eternos” (Kempis, 2008, p. 51).

O desejo de escrever *Imitação de Cristo* revela, em certa medida, o lugar em que Jorge de Lima se coloca como escritor, refletido no poeta de IO, protagonista da aventura de fundação da ilha: aquele que intenta por meio da palavra escrita promover a transformação da realidade. *Imitação de Cristo*, como a Bíblia, na qual se fundamenta, ofereceria um exemplo que, se seguido, amenizaria as tensões presentes na existência mundana. A simplicidade da linguagem e o gênero em que foi escrito permitiram ao livro tornar-se “útil”; talvez, quem o lesse procurasse experimentar as instruções ali indicadas e, quanto mais isso ocorresse, mais numerosos os que viveriam segundo a justiça e a bondade; portanto, menos numerosos os conflitos entre os homens. Mas como interpretar o desejo expresso por Jorge de Lima de escrever *Imitação de Cristo*?

Considerem-se, a princípio, duas alternativas: Jorge de Lima desejaria ser seu autor ou desejaria que a obra que realizou fosse tão “útil” quanto. A primeira hipótese, ao ser cotejada com o tipo de livro que é *Imitação de Cristo*, revela-se contraditória, já que nele a instância do autor é elemento textualmente irrelevante: “Não te mova autoridade de quem escreve se é de pouca ou muita ciência, mas obrigue-se a ler o amor da pura verdade. Não procures saber quem o disse, mas atente ao que se disse” (Kempis, 2008, p. 27). Sabe-se que

a obra foi publicada anonimamente em 1418. Anos depois, Tomás de Kempis registrou seu nome num códice da Biblioteca Real de Bruxelas, o que, no entanto, não certifica sua autoria; de todo modo, *Imitação de Cristo* parece funcionar melhor como texto sem autor, pois conferir relevância a quem o escreveu implica alimentar o apego a coisas mundanas que o livro procura negar. Em relação à segunda hipótese, o livro oferece contraponto ao trabalho do poeta: “Verdadeiramente, as palavras subidas não fazem o santo, nem o justo; mas a vida virtuosa faz o homem agradável a Deus” (Kempis, 2008, p. 21); “Certo que no dia de Juízo não nos perguntarão o que lemos, mas o que fizemos; nem quão elegantemente temos falado, mas quão rigorosamente temos vivido” (Kempis, 2008, p. 25). Sendo a ação privilegiada em detrimento da escrita para a obtenção da salvação no além-mundo, *Imitação de Cristo*, juntamente com a Bíblia, se realiza como único gênero textual possível, lembrando que o próprio Cristo, como exemplo a ser seguido, não deixou escritos seus ensinamentos. “Calem-se todos os doutores e emudeçam todas as criaturas à vossa vista; falai-me somente Vós” (Kempis, 2008, p. 24).

Dessa perspectiva, promover a transformação da realidade por meio da palavra poética parece tão impraticável quanto ser um “imitador de Cristo”. As imagens do santo e do poeta de IO revelam alguma coincidência: ambos entendem que na realidade mundana não terá lugar a plena realização do homem; por isso, a abdicação de si torna-se necessária, para o que é preciso despir-se das coisas do mundo. Em IO, a conquista da ilha é tarefa que exige autovigilância constante e desprendimento da realidade mundana, como se pode observar num soneto decassílabo de tom instrutivo, ao gosto de *Imitação de Cristo*, embora não formulado de maneira objetiva:

Tu queres ilha: despe-te das coisas,
das excrescências, tira de teus olhos
as vidraças e os véus, sapatos de
teus pés, e roupas, calos, botões e

também as faces que se colam à
tua, e os braços alheios que te abraçam
e os pés que querem ir por ti, e as moças
que querem te esposar, e os ais (não ouças!)

que querem te carpir, e os cantos que

querem te consolar, e tantos guias
que querem te perder, e as ventanias

que não dormem, que batem alta noite,
tristes, em tua porta, se ressonas
pois nem o vento, nada te abandona
(Lima, s/d, p. 43).

A ilha é um signo que, no decorrer da obra, se faz e se anula, se mostra e se esconde, de modo que alcançá-la é tarefa infundável. No poema acima, poeta e ilha afastam-se na distância do inalcançável. À pergunta subentendida “Tu queres ilha?”, seguem-se os verbos no imperativo que indicam o que deve ser feito: desprender-se das coisas do mundo, dos objetos pessoais impregnados de memória (“as vidraças e os véus, sapatos de teus pés e roupas, calos, botões”), da própria face onde se reconhecem outras, dos afetos (“braços alheios que te abraçam”), dos desejos (“moças que querem te esposar”), da autopiedade (“os cantos que querem te consolar”), dos amigos (“que querem ir por ti”) e dos inimigos (“que querem te perder”), mas também do mundo, da realidade da natureza que corrobora a aflição no seio da vida mundana (“as ventanias [...] que batem alta noite, tristes, em tua porta”). O *enjambement* marca o soneto de ponta a ponta, sugerindo a multiplicação das instruções para se alcançar a ilha. Nos versos que terminam com os substantivos “moças”, “guias” e “ventanias”, o *enjambement* lhes confere generalidade, ao passo que o verso seguinte os especifica; a reiterada ampliação e restrição do sentido sugere um movimento em moto-contínuo, tal qual o movimento em busca da ilha. O tom categórico da oração final – “nada te abandona” – aparentemente põe fim ao movimento; porém, ela o confirma na medida em que denuncia a impossibilidade da qual as instruções se originam: é, ao mesmo tempo, o motivo pelo qual as instruções são postas e aquilo que impede que elas sejam realizadas. Se no mundo “nada te abandona”, faz-se necessário despir-se dele para se alcançar a ilha; porém, se assim é, então não será possível alcançá-la porque não se pode despir-se do mundo.

Em *Imitação de Cristo*, o santo conhece a situação de estranhamento da realidade mundana em que é posto pela origem mística de sua tarefa; sente sua inadequação ao mundo, onde será sempre estrangeiro; seu único descanso se encontra na união com Cristo, no pensamento orientado para fora da realidade (Kempis, 2008, p. 64). Também o poeta é

um indivíduo que não encontra lugar no mundo e, quanto mais deseja promover a ação eficaz na realidade mundana, tanto mais separa-se dela. O trecho seguinte – fragmento do Canto VIII, “Biografia” – desenha a imagem do poeta como um candelabro consumindo-se solitário, cuja luz não é vista por ninguém:

Vai o poeta de capa impermeável
mas permeável o poeta dentro dela,
sobre neves ardentes e reis frios,
como um pássaro aliado às suas penas,
de penas impermeáveis como capa,
e ele permeável para ser poesia.

Perene candelabro derretendo-se
como um cacto sem pinos, no deserto,
sozinho, silencioso, como um pássaro,
sempre verde fincado, devolvido
à vida para quê? para cantar.
Olhai para esses lírios do deserto.

E em torno a solidão onde além nascem
as coisas estagnadas, as areias,
e em redor e no meio coisas sem
termos, coisas sem fim; e acima bafos;
e abaixo de seus pés, dos pés de quem
percorre esses desertos, nem o chão.

No ar quente o candelabro levitou-se.
Ninguém para aplaudi-lo: ele acendeu-se.
Subiu iluminado. Ninguém viu.
Parou na altura como astro-rei.
O Sopro Seu Irmão sorveu-lhe as luzes.
Só seu destino o viu. E silenciou
(Lima, s/d, p. 160).

Como em outros momentos de IO, aqui a composição metafórica se adensa pela justaposição de signos, que se vão desdobrando e assimilando-se uns aos outros. A dualidade entre permeabilidade e impermeabilidade, por exemplo, refere-se a quatro elementos: capa, poeta, pássaro e poesia. Capa e penas possuem a impermeabilidade que permite a poeta e pássaro serem permeáveis à poesia. A impermeabilidade de capa e penas protege poeta e pássaros das intempéries mundanas, depreendidas de símbolos igualmente metafóricos, “neves ardentes e reis frios”.

Essa metáfora se amplia na segunda estrofe, pois o poeta/pássaro protegido das intempéries para que possa realizar o poema é tornado candelabro e cacto. As metáforas do candelabro derretendo-se e do cacto sem pinos no deserto se complementam: sem espinhos que o protejam, o cacto se consumiria sob o sol²⁶, como um candelabro perenemente aceso, suscetível ao tempo. Mas algo faz que o cacto permaneça “sempre verde fincado, devolvido à vida”; também o candelabro não sucumbe ao tempo, como indica o verbo no gerúndio, “derretendo-se” (ação que se prolonga), e o adjetivo “perene”. Assim, a impermeabilidade conferida a capa e penas ressurge na perenidade do candelabro e no vigor do cacto. Veja-se que o cacto é expressamente comparado a um pássaro “sempre verde fincado”, cuja missão é cantar, compondo, no desenvolvimento metafórico, a junção de elementos que aparentemente não se conjugam.

Assim, se a finalidade atribuída ao poeta no desdobramento imagético (pássaro, candelabro perene e cactos sem pinos) é cantar, observa-se que o cenário em que o canto se dá, descrito na quarta estrofe, é árido e infértil. Em meio ao deserto, o poeta é um indivíduo destinado a uma missão ineficaz, porque seu canto não será escutado. Daí sua falta de lugar: em torno do poeta, “coisas sem fim; e acima bafos; e abaixo de seus pés [...] nem o chão”. Na última estrofe, a falta de lugar o conduz à eternidade: o poeta/candelabro levita-se, sobe às alturas iluminado, tem sua luz sorvida pelo Sopro Seu Irmão, silencia-se. A ausência de testemunhas nesse momento indica a falência da ação eficaz intentada por meio da poesia. Assim, o exercício da tarefa do poeta se dá como atitude sacrificial.

A ascensão do poeta no trecho evoca a ressurreição de Cristo, como ocorre em outros momentos de IO:

Deu-nos cânticos para ser lembrados,
peixes de prata para os barcos viúvos
suas mãos perfuradas *imitávamos*
(Lima, s/d, p. 203 – grifo meu).²⁷

²⁶ Os espinhos são, nos cactos, resultantes da modificação do tecido folicular. Além de proteger a planta contra o ataque de animais, evitam a perda excessiva de água por evaporação.

²⁷ Ao lado desses versos, está aposta a inscrição: “Imitação do Cristo”. Essas inscrições, encontradas a partir da segunda edição, foram feitas por Jorge de Lima pouco antes de seu falecimento, em 1953, como relata o biógrafo Povina Cavalcanti (1969, p. 240): “[...] já muito doente anotou-o marginalmente revelando certos segredos, algumas chaves, diversas indicações que serviram de bússola aos seus intérpretes”.

A água que pode ser até dilúvio
recircunda-nos de ilha. A água tem sede
da verdade que eu sou, ilha de Deus;
plantada sobre os mares, sou montanha,
somos montanhas, vós irmãos em Pedro
pedras falantes pelo verbo em Cristo
(Lima, s/d, p. 142).

[...] encarno-me em poesia, morro em cruz,
cravo-me, ressuscito-me. *Petrus sum*.
(Lima, s/d, p. 137).

O primeiro trecho faz parte do Poema XVII do Canto X, um poema que recobra a afirmação do poder fundante da palavra poética em acordo com o tom geral do último canto de IO, em que a promessa de fundação de uma nova cosmogonia é haurida da fé cristã; daí a memória da Paixão de Cristo como modelo de atitude sacrificial. O segundo é uma estrofe do Canto VIII, “Biografia”, num momento em que o poeta se filia à verdade religiosa; a ilha se configura como espaço dos eleitos para desempenhar a tarefa da poesia, na confluência de vários símbolos bíblicos (o dilúvio, Pedro como a “pedra fundamental” da Igreja de Cristo, Cristo e o Verbo divino). O terceiro, extraído do último poema do Canto VII, “Audição de Orfeu” – em que o desdobramento metafórico produz diversas metamorfoses –, aponta a transformação do poeta no próprio corpo da poesia, espelhada na *via crúcis*, bem como em Pedro. Em conjunto, os trechos afirmam o poder fundante da palavra poética orientada para e pelo sagrado, tendo na imagem de Cristo a atitude sacrificial exigida pela poesia.

Em IO imitar a Cristo é sofrer como ele, é experimentar sua Paixão a fim de se alcançar a redenção no além-mundo; ou ainda indignar-se com tal sofrimento, perguntando ao próprio Deus que enviou Cristo à terra para sofrer: “[...] Pai, por que / nos abandonas, Pai, com essas coroas, / morrendo nesses leitos e mofinos?” (Lima, s/d, p. 144). O grito de angústia que Cristo teria proferido²⁸ é atualizado na fala do poeta, tornada ação contínua pelo verbo no presente: “por que nos *abandonas?*”. Assim, a imagem de Cristo também é

²⁸ Em Mt 27, 46: “Por volta da hora nona, Jesus deu um grande grito: [...] ‘Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste’”; em Mc 15, 34, o trecho se repete quase literalmente. Esse momento antecede a morte de Jesus e revela, segundo nota da *Bíblia de Jerusalém*, angústia, mas não desespero, já que Jesus tinha em vista a certeza do triunfo.

tomada como símbolo da distância entre o divino e o humano e da tensão estabelecida pela tentativa de fundar uma nova cosmogonia, onde ambos estivessem conciliados.

A identificação do poeta com Cristo ocorre ainda pela associação com uma terceira personagem: o claune. O neologismo é provavelmente uma derivação do vocábulo inglês *clown*. O Poema X do Canto IV, “As aparições”, anuncia a chegada do “Instituto dos claunes”, espécie de espetáculo circense em que os títeres animados por esses palhaços são defuntos. Sendo um imitador de gestos alheios, o claune é um motivo que permite a associação com o trabalho do poeta, não só por remeter à mímese como gênese poética, mas pelo caráter apropriativo de IO, que faz do poeta uma espécie de “imitador” de textos da tradição. Veja-se numa estrofe do Canto VIII a identificação do poeta com o claune e, num trecho do Poema XVII do Canto X a identificação entre o claune e Cristo:

Esse o conto de um nauta encanecido,
claune esquecido em cima de areais,
encolhido qual deus principiado
que abre os olhos na treva, nato enfermo;
e eis que a vida lhe nega seu borralho.
Areal frio outrora verde mar
(Lima, s/d, p. 170).

Rasgou-se o véu do tempo e ele surgiu
com essa face de claune e de deus triste,
e consumou-se. Infernos aplaudiram
(Lima, s/d, p. 204).

A biografia do poeta (designada como “esse conto”) se delinea no primeiro trecho segundo um desdobramento metafórico que promove a identificação entre quatro elementos: “nauta encanecido”, “claune esquecido”, “deus principiado” e “nato enfermo”. O envelhecimento do navegante, a inutilidade da tarefa do claune posto em solidão, o acanhamento de deus diante do trabalho de fundação do mundo e a enfermidade que o assinala desde o nascimento são as características que compõem a biografia do poeta, contribuindo para a ideia de um ofício marcado pela inadequação. No trecho seguinte, a vinda de Cristo é anunciada como irrupção na realidade mundana, que promove a alegria dos infernos, talvez porque sua vinda, no plano bíblico, represente a remissão dos pecados da

humanidade. Na sua face, desenha-se a imagem triste do claune. Diferentemente do claune encenando a imitação de gestos alheios, nesses trechos sua identificação com as imagens do poeta e de Cristo acentua a ideia de que a realização de sua tarefa é fonte de sofrimento. Se, de um lado, o sofrimento atesta a eleição do poeta para a poesia, como uma espécie de mártir que se sacrifica em prol da cosmogonia que intenta criar, de outro produz uma tensão que interfere na tarefa do poeta, ao lidar com a dúvida sobre a eficácia de tal sacrifício, adiando a conclusão da fundação de mundo.

Para o santo, desejoso de imitar a Cristo, a realidade mundana é fonte do sofrimento necessário para se alcançar a bem-aventurança no além-mundo, porque é preciso reconhecer-se culpado pela Queda e padecer por ela: “Reconhece que és indigno de consolação divina e merecedor de tribulações” (Kempis, 2008, p. 49). Para o poeta, a aventura de escrever o poema é igualmente fonte de sofrimento:

No dia seguinte:
chamados da terra,
o poema te leva
te dana, te agita,
te vinca de cruces,
te envolve de nuvens
Quem sabe aonde vai
parar no outro dia?
(Lima, s/d, p. 77).

Esse pequeno poema em redondilha menor, acentuado na segunda e na quinta sílabas, sugere pela musicalidade o movimento descrito: o poema levando o interlocutor de um lado a outro. A simplicidade da linguagem, condizente com o uso da métrica popular, contrasta com a dificuldade de se atribuir sentidos precisos a alguns sintagmas, pois faltam referentes que os completem. Não se sabe ao que se segue o dia, não se podem decifrar os chamados da terra e nem precisar a figura do interlocutor. Percebe-se, porém, que o poema é o agente do movimento operado, em que se leem signos bíblicos (a danação, as cruces); ressalta-se o sofrimento imposto por ele, como entidade autônoma, que conduz o interlocutor segundo a própria vontade para um lugar indeterminado. Essa indeterminação, posta pela pergunta final, faz ver que a metáfora religiosa em IO não sugere apenas a afirmação do poder fundante da palavra poética, como ocorre no Canto X pela retomada do

Gênesis bíblico, mas também conduz o poema pelo caminho da dúvida quanto à sua eficácia. A *via crúcis* poética não oferece garantias do alcance do sagrado; nesse sentido, santo e poeta se distinguem.

O Evangelho segundo São João se inicia com a retomada do Gênesis 1,1: “No princípio era o Verbo”. Com isso, inscreve a vinda de Cristo no projeto inicial de Deus: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós [...]” (Jo 1, 14). Na perspectiva bíblica, Cristo é o próprio Verbo encarnado: a salvação pela linguagem se materializa no corpo de Cristo, ao mesmo tempo em que é posta fora do tempo histórico. Daí *Imitação de Cristo* propor o autoexílio do indivíduo no seio da vida mundana. Assim, a “imitação de Cristo” a que o poeta de IO procede aponta para o desejo do poeta de se fazer a própria carne da palavra poética (“encarno-me em poesia”) e para a atitude sacrificial necessária à realização dessa tarefa. Porém, a ideia de uma salvação fora do tempo histórico talvez seja o limite que a metáfora religiosa referida a Cristo impõe ao poeta, já que as tensões que deseja afastar para a criação da ilha são tensões carregadas de historicidade.

As duas ações possíveis para o poeta de IO de fazer a poesia encarnar-se na história como ação eficaz se conjugam: tendo em vista a imitação da atitude de Deus no Gênesis bíblico, realizar a obra é um trabalho interminável, que não se inscreve no curso da história, e por isso a promessa de fundação de mundo por meio da palavra poética é constantemente adiada; de modo semelhante, a imitação de Cristo como modelo de conduta que leva à salvação implica repor a esperança fora da história, aniquilar a vida mundana em prol da salvação que se dá no além-mundo, tendo em vista os pressupostos do cristianismo. A palavra poética não pode reencantar o mundo, porque desde a Queda edênica a convivência com o sagrado foi impossibilitada na realidade mundana, “que as palavras com Adão também caíram” (Lima, s/d, p. 203). A vinda de Cristo retira da história a possibilidade de se realizar: “Meu reino não é deste mundo” (Jo 18, 36). Tanto o cristianismo quanto o fazer poético redundam em que nada é possível fazer para “encantar” a realidade histórica, para fazer o divino irromper no mundano.

Inegavelmente, a figura de Cristo é um fator importante para a constituição da sociedade moderna e contemporânea. É fácil perceber como ela integra o cotidiano, fazendo

que os valores dessa sociedade se formem numa suposta “ética cristã”. No entanto, o cristianismo guarda uma faceta pessimista ou agônica, que teria permitido a Nietzsche (2001, p. 151) a seguinte afirmação: “A decisão cristã de achar o mundo feio e ruim tornou o mundo feio e ruim”. A vinda de Cristo modifica a economia das religiões antigas, para as quais a irrupção do sagrado no cotidiano renovava-se a cada ritual, e a torna um evento único e irrepetível; altera a temporalidade da história, porque a salvação é posta num além-mundo em função do qual a vida terrena deve se orientar. Assim, não é estranho que Nietzsche responsabilize o cristianismo pelo desencanto do mundo.

Embora a visada pessimista sobre o cristianismo possa ser pensada à luz de perspectivas diversas, interessa-me aqui destacar dois de seus aspectos. Primeiramente, o sacrifício de Cristo como elemento que define a perspectiva cristã, segundo análise do antropólogo francês René Girard, já que em IO o poeta muitas vezes se identifica ao Cristo crucificado, ressaltando a necessidade de autossacrifício para a realização do poema. O segundo aspecto são as contradições inerentes à teologia cristã como geradoras do sentimento agônico, de acordo com o filósofo espanhol Miguel de Unamuno, por ser a “agonia” ante o fazer poético outra faceta da apropriação do discurso cristão, que obriga o poeta a lidar com a contradição entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética.

Da comparação com as religiões arcaicas, René Girard entende que o elemento singularizador do cristianismo estaria no modo como se realiza o sacrifício da vítima inocente, procedimento que considera fundamental para que o mito assegure a paz da comunidade. Entre o sacrifício de Cristo e o sacrifício do bode expiatório nas religiões arcaicas, Girard observa uma inversão de pontos de vista. Nos mitos, o bode expiatório permitia à comunidade se livrar de tensões que poderiam destruí-la: “O sacrifício unânime do bode expiatório transfere eficazmente para a vítima todas as tensões e a agressividade social que divide os perseguidores, reconciliando-os autenticamente” (Girard, 2010, p. 107). Para apaziguar a comunidade, o sacrifício deveria promover o “contágio mimético” da violência que personifica; assim, a vítima poderia ser percebida ao mesmo tempo como malfeitor e benfeitor. “Quando a perseguição é mais intensa e unânime, a vítima é primeiro percebida como um horrendo malfeitor e, depois de resolvida e aplacada a violência coletiva, como um

benfeitor onipotente que preside à reconstrução da comunidade [...]” (Girard, 2010, p. 108). A experiência catártica de punição de um culpado por meio do ritual de imolação de novas vítimas oferecidas como honra a uma divindade era renovada a cada ritual. Dessa forma, o sacrifício expiatório se mantinha “escondido” (Girard, 2010, p. 108): os perseguidores acreditavam de fato que a vítima (inocente) era culpada, condição sem a qual o contágio mimético da violência necessária ao ritual e, conseqüentemente, à transformação do malfeitor em benfeitor, não se efetivava (Girard, 2010, p. 107).

Já o cristianismo procede de outra forma em relação ao sacrifício expiatório: “[...] em vez de se fundamentar no sacrifício expiatório e mantê-lo escondido, literalmente o ‘revela’” (Girard, 2010, p. 108). A representação da vítima injustamente punida desconstrói a ilusão de sua culpabilidade. Para Girard, a Paixão de Cristo estabelece com as demais religiões uma relação de continuidade e diferença, representando ao mesmo tempo a apropriação do ritual de sacrifício de outras religiões e a expulsão do bode expiatório de nossa cultura, o que se percebe por exemplo pela presença de pessoas que não se entregam ao contágio mimético da violência e, portanto, reconhecem a inocência de Cristo; e pela Ressurreição, por confirmar que a minoria defensora de Cristo estava certa. Na Paixão de Cristo, esse pequeno grupo denunciaria aquilo que, nas demais religiões, não podia ser revelado, já que a unanimidade no julgamento da vítima é imprescindível para a realização do rito sacrificial. A confirmação da inocência de Cristo traz um novo olhar para a vítima, que põe à mostra o funcionamento de tais ritos. E, ao colocá-lo à mostra, dispensa sua renovação em forma de ritual, torna desnecessária a violência contra a vítima inocente.

Girard (2010, p. 116) pondera os benefícios e riscos que essa revelação traz: “Difundindo-se em toda a humanidade, essa revelação liberou tanto as nossas capacidades criativas como as destrutivas”. Manter escondido o funcionamento do rito sacrificial significava preservar sua eficácia: as tensões podiam ser resolvidas e sentia-se a presença da divindade no bode expiatório “tomado como um ser divino que veio do céu escondido para visitar a comunidade” (Girard, 2010, p. 108). Já a revelação evangélica, porquanto vise a redenção do pecado original, anuncia uma boa-nova que só se efetivará além da história e pelo cumprimento das regras do “Reino de Deus”, retirando do horizonte a possibilidade de

resolução imediata das tensões que se estabelecem na comunidade. “A famosa frase de Jesus: ‘Eu não vim trazer a paz, mas a espada’ (Mt 10,34) reflete o seu conhecimento acerca do fato de que está destruindo o poder catártico da perseguição expiatória” (Girard, 2010, p. 117). No cristianismo, a violência não desempenha papel sagrado, como ocorria no mito; ela é mundana e deve ser banida por aqueles que almejam a paz eterna. Se “as conclusões dos mitos são sempre positivas e otimistas” (Girard, 2010, p. 117) porque depois do rito sacrificial a paz da comunidade se restabelece, a revelação evangélica promete uma paz eterna que implica a impossibilidade de experimentá-la na vida mundana. A novidade da revelação cristã é privar o homem tanto do exercício da violência ritual quanto da experiência da paz divina – que talvez só possa ser experimentada de maneira contingente –, em troca da felicidade eterna.

O sacrifício de Cristo, segundo a perspectiva de Girard, se faz necessário como procedimento que retira do horizonte da comunidade o sacrifício ritual, embora ao custo de manter uma paz precária porque prescreve o exercício da violência expiatória. Ao se oferecer em sacrifício, o poeta também intenta a prescrição da violência, a remissão da culpa da comunidade, a fundação de uma ilha que, à diferença das epopeias de guerra, seja “conquistada” pela imaginação poética. Porém, ao oferecer-se em sacrifício, o poeta compromete a realização de sua tarefa; por isso, a metáfora religiosa, quando referida a Cristo, abre fraturas na composição do poema.

A tese de Girard faz notar uma contradição no cristianismo: se o procedimento da violência ritual se revela com o sacrifício do “cordeiro de Deus”, reconhecido como vítima inocente, ele se torna de certa forma desnecessário na realidade mundana, impedida de experimentar a comunhão com o sagrado. Miguel de Unamuno, em *La agonía del cristianismo*, definirá a religião cristã justamente a partir das contradições que encerra no seio da sociedade moderna. Unamuno entende que “El modo de vivir, de luchar, de luchar por la vida y vivir de la lucha, de la fe, es dudar. [...] Fe que no duda es fe muerta” (1986, p. 30); observa que o sentido da luta foi experienciado pelo próprio Cristo, quando diz não trazer a paz ao mundo (Mt 10,34) ou questiona a Deus sobre ter sido abandonado no momento de sua Paixão (Mt 27, 46). Portanto, interpreta a agonia como modo de proceder

na fé inerente à configuração que o cristianismo adquire a partir da própria figura de Cristo e também do modo como pôde desenvolver-se na modernidade.

Uma das contradições que definem o cristianismo para Unamuno estaria em sua inserção social: tendo em vista que se o cristianismo “es cosa de solitarios”, “la sociedade mata la cristiandad” (1986, p. 35). Em outras palavras, é uma “religión individual, una *religio quae non religat*, una paradoja” (1986, p. 40). Outra contradição é a de que “La resurrección de la carne [...] entró en conflicto con la inmortalidad del alma” (1986, p. 40). A salvação por meio da ressurreição da carne, à moda judaica, orienta-se para a individualidade, para o indivíduo frente à morte e diante de seus atos; ao passo que a imortalidade da alma, que o cristianismo assume a partir de São Paulo, um judeu helenizado, tem alcance social, pois pressupõe que o espírito de um indivíduo permaneça vivo por meio de sua obra mundana. Se a ressurreição da carne coloca a salvação no além-mundo, a imortalidade da alma pressupõe a possibilidade de encarná-la na história. Sobre a contradição Verbo X Letra, que considera a questão agônica por excelência, diz Unamuno que “el espíritu, que es palabra, que es verbo, que es tradición oral, vivifica; pero la letra, que es libro, mata” (1986, p. 43). Com São Paulo, o verbo teria se feito letra, tornado dogma: o Evangelho transformado em Bíblia. A imortalidade da alma, de origem platônica, se relaciona com a letra, pois o homem que escreve deixa sua obra e por meio dela permanece em espírito na humanidade. Esta foi, para Unamuno (1986, p. 47), “la tragedia de la *paulinidad*. La lucha entre la resurrección de la carne y la inmortalidad del alma, entre el verbo y la letra, entre el Evangelio y la Biblia. Y esta sigue siendo la agonía”.

Referindo-se, portanto, às várias contradições que regulam o cristianismo como religião no seio da cultura e da sociedade, Unamuno (1986, p. 75-76) compreende que ser cristão é decidir-se por um sentimento agônico, estar sob permanente tensão: “[...] como sin civilización y sin cultura no puede vivir la cristiandad, de aquí la agonía del cristianismo. Y la agonía también de la civilización cristiana, que es una contradicción íntima”. Da tensão resultante de experimentar as contradições sem resolvê-las, resulta certo pessimismo, como pode ser depreendido da seguinte passagem: “Cuentase que cuando el escorpión se ve rodeado de llamas y amenazado de perecer en el fuego, se hunde su propio aguijón

envenenado en la cabeza. Nuestro cristianismo y nuestra civilización, ¿no son un suicidio de este género?” (Unamuno, 1986, p. 69). No entanto, Unamuno (1986, p. 37) converte o pessimismo em afirmação da negatividade: “No hay consuelo mayor que el del desconsuelo, como no hay esperanza más creadora que la de los desesperados”.

A agonia definida por Unamuno como característica do sentimento cristão, resultante das contradições que não se resolvem, está na base da operação poética que estrutura os versos de IO:

Ai! que sou eu enfim: senhor e presa
desta nova e imitada tirania;
refulge dentre as sombras da agonia
a auréola solar que observo acesa.

É mais triste que vós, ó natureza,
esse facho de luz que espalha o dia;
modelo sou de mim... mas, ó tristeza!
a mim próprio ofereço-me em porfia.

De crime a nódoa que o clamor não lava,
Sumatra negra, negra catadura
sobre a visão horrível assomava.

Ó criador transformando a criatura
que semimorta luz mais deformava,
estou sozinho nesta selva escura
(Lima, s/d, p. 98).

Esse poema denuncia as contradições indissolúveis de que se reveste o fazer poético em IO. O poeta é senhor e presa da tarefa a que se dedica, fixada com epíteto contraditório: “nova e imitada tirania” em que a luz resplandece entre sombras. Da agonia em que se encontra o poeta diante das contradições que lhe constituem, resulta o exercício de rascunhar um poema que se nega, mas que, tal como a afirmação da negatividade em Unamuno, é justamente o que lhe permite existir. Aqui, como em outros momentos, o poema se sustém daquilo que impede sua existência. Portanto, é das fraturas incuráveis que a metáfora religiosa abre no poema que ele se faz.

As três últimas estrofes fazem notar que o sacrifício a que o poeta se oferece redundando na impossibilidade de remissão da culpa no plano do poema: a luz se reveste de tristeza, o

poeta se coloca como bode expiatório, mas o clamor não lava a nódoa do crime. O sacrifício revelado, que atesta a inocência da vítima, não permite que a violência seja expiatória, a não ser, segundo a perspectiva cristã, fora da história. Com isso, a tarefa do poeta se torna inútil. A ilha, figurada em Sumatra, possui aspecto sombrio; o sacrifício do poeta é também o sacrifício da ilha, ou da possibilidade de que ela seja fundada por meio da palavra poética. A luz do criador (Deus/Cristo ou o poeta?), semimorta, consegue deformar ainda mais a criatura (o mundo ou a ilha/poema?). Ao final do soneto, o conhecido verso de Dante Alighieri que abre a *Comédia*²⁹ é retomado; ao reescrevê-lo, o poeta de IO sublinha o aspecto da solidão, acentuando a impropriedade da tarefa a que se dedica e a inutilidade do sacrifício.

A busca da “unidade da Trindade” empreendida em IO, remete, como já foi dito, a certa vertente da poesia moderna que teve de se haver com a falta de lugar que o discurso poético vinha enfrentando e encontrou na apropriação do discurso religioso um modo de se afirmar. Na apresentação de *O rumor dos cortejos*, seleção e tradução de poesia cristã francesa do século XX, Pablo Simpson resalta a incidência dessa tradição em certos poetas brasileiros como Murilo Mendes e Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros. O crítico delinea um breve quadro do período, pontuado pelo estabelecimento precário, por meio do discurso religioso, de uma confiança em pleno “século da desconfiança” (2012, p. 18), momento de “indiferença religiosa” (2012, p. 19) resultante da visibilidade das ciências históricas; pelo reconhecimento da “falência dos ideais humanistas” (2012, p. 19); pelo surgimento de religiões mais afeitas às configurações que a realidade econômica vinha adquirindo; pela vigência de um “sentimento de decadência” (2012, p. 20) que encontrou saída na fé cristã; pela edição de revistas literárias de feição religiosa (2012, p. 20) etc. Já no século XIX se havia verificado a tendência de apropriação poética do discurso religioso que, segundo Simpson, transformou o poeta em mediador entre Deus e o homem; no século XX, ele será “posto sob o signo da *humilitas* e da impossibilidade/possibilidade de um discurso poético verdadeiro” (Simpson, 2012, p. 36).

²⁹ A respeito da apropriação de versos de Dante em IO, veja-se a primeira parte do capítulo 4.

A liberação das formas do inconsciente com vistas ao alcance do sagrado trouxe para a poesia um universo simbólico vário, no qual se inclui a figura de Orfeu. Explica o poeta Pierre Emmanuel (apud Simpson, 2012, p. 31): “Orfeu é, no plano natural, o reflexo do Cristo. Ele é o pórtico da realidade cristã, o testemunho (estético) da Contradição (religiosa). É em suma o poeta, a quem não é permitido atingir o religioso, e cujas tentativas nesse sentido são marcadas com a chancela do absurdo”. Sabe-se que os cristãos viram em Orfeu a prefiguração de Cristo e que São Paulo teria sido órfico antes de se tornar cristão (Tringali, 1990, p. 22). A declaração do poeta francês sublinha a face de Orfeu que, no contexto moderno, ofereceu a imagem da fusão entre o discurso poético e o cristão: o Orfeu que se sacrifica em prol de sua arte antecipa o Cristo sacrificado em prol da humanidade; além disso, as contradições experimentadas pelo poeta, consagrado ao mistério embora este seja inacessível, refletem as que estão na base do cristianismo, seja a do sacrifício da vítima inocente, sejam as que compõem o sentimento agônico para Unamuno.

IO certamente se relaciona a essa tradição poética, onde as figuras de Cristo e Orfeu também se somam para compor a imagem do poeta como aquele que se oferece em sacrifício e coloca em risco a execução de sua tarefa. Da tensão resultante das contradições, surge não apenas a afirmação da negatividade, que faz que o poema se estruture a partir das fraturas suscitadas pela metáfora religiosa e seja reescrito até seus últimos versos, como a experimentação de uma linguagem de feição surrealista, que preserva a fluidez sintagmática e subverte o sentido pela escolha no nível do paradigma.

O desejo expresso por Jorge de Lima de escrever *Imitação de Cristo*, depois desse percurso, pode ser interpretado de outra maneira, evocando uma sugestão de Jorge Luis Borges. Ao final do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, o narrador pergunta: “Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?” (Borges, 1970, p. 38). Para justificar o “disparate” de Menard, um francês do século XX, ao escrever o Quixote de Cervantes, espanhol do século XVII, o narrador observa como a coincidência dos textos, separados por trezentos anos, promoveria espantosas revelações. Por exemplo: Cervantes maneja a linguagem corrente em sua época, enquanto a linguagem de Menard seria arcaizante; a concepção elogiosa da

história no primeiro se transforma em questionamento da noção de verdade no segundo. No entanto, Menard nunca concluiu o trabalho, tendo destruído todos os seus vestígios. Em carta ao narrador, diz: “Compor o Quixote no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível” (Borges, 1970, p. 35). A obstinação de Menard faz que o narrador desloque a autoria da obra: “Confessarei que costumo imaginar que a concluiu e que leio o Quixote [...] como se o tivesse pensado Menard?” (Borges, 1970, p. 34). Trata-se, afinal, do trabalho do leitor, enquanto atualizador dos sentidos do texto. Homologamente, a tarefa de escrever *Imitação de Cristo* é impossível para Jorge de Lima; mas a expressão desse desejo promove a renovação dos sentidos do texto primeiro, o que parece bastante condizente com o modo como a metáfora religiosa estrutura os sentidos em IO. A proposta de autoexílio da realidade mundana com o fim de alcançar a salvação eterna se transforma em afirmação da negatividade da palavra, pois é desdizendo a escrita, afirmando o silêncio, que ela se distende por dez cantos.

Imitação de Cristo é, assim, o desejo de Jorge de Lima que só se concretiza negativamente, como prática e como escrita. Ao intentar promover a ação eficaz na realidade mundana por meio da palavra poética, o poeta se depara com a falência da metáfora religiosa. Ao mesmo tempo em que não encontrará na realidade mundana matéria poética disponível para a feitura do poema, também a linguagem carece da força necessária para fundar uma nova realidade. O cristianismo em agonia de Unamuno se faz agonia da obra: “A canção entre os dentes se constrange” (Lima, s/d, p. 162).

Desse ponto de vista, o cristianismo agrava a ferida aberta na linguagem, pois ao retirar do horizonte histórico a possibilidade de salvação e colocá-la no além-mundo, torna ineficaz toda tentativa de reencantar a realidade mundana por meio da palavra. O mundo não pode ser reencantado porque tal característica está reservada à vida eterna; a poesia não se encarna na história, inclusive porque imitar a Cristo é ação, e não linguagem. O poeta se encontra mais uma vez às voltas com sua inutilidade no seio da vida mundana; a metáfora religiosa, voltada para a tentativa de imitar a atitude de Cristo, revela-se fonte de tensão. Tal como a realidade mundana impõe ao homem o sofrimento, a obra o impõe ao poeta.

Assim, os discursos poético e religioso, marginalizados por não contribuírem com a lógica inerente à vida cotidiana, conjugam-se na obra para sinalizar a falta de lugar do poeta e sua questionável tarefa, diante de uma realidade sombria que o convoca a agir. O poeta, ao intentar a promoção do reencantamento do mundo por meio da metáfora religiosa, constata sua falência. Em ambos os casos, permanece como indivíduo à parte da sociedade, ou porque dela se retira como “eleito” para realizar uma obra que propicie a experiência com o sagrado, ou porque reconhece que realizar a obra é uma atitude sacrificial.

Capítulo 4 – Aproximação de dois universos: o dantesco e o camoniano

“Ó palimpsestos humanados! / Esse o imensíssimo poema / Onde os outros se entrelaçam” (Lima, s/d, p. 34). Inserida no corpo da obra, está a proposta de escritura do poema: IO traz consigo outras vozes, faz-se no entrelaçar-se com poemas de outros autores. No limite, supõe a pergunta: qual poema pode se negar a condição de palimpsesto, cuja sobreposição de vozes permite que ele se “humane”? Os poetas devem ser capazes de “falas policromas” (Lima, s/d, p. 103).

O entrelaçar-se de outros textos na obra se faz não só pela citação, direta ou indireta, mas também por referências, alusões, que servem muitas vezes para conduzir o poeta na sua aventura de fundação da ilha, ampliando a lista de autores com os quais dialoga. Elejo comentar, dentre eles, aqueles com os quais a relação estabelecida evidencia um modo de estruturação do poema, que venho identificando até aqui: o movimento de afirmação e negação do poder fundante da palavra poética.

Dante Alighieri servirá como guia do poeta de IO, tal qual Virgílio o fora para o poeta florentino durante a travessia pelo reino dos mortos n’*A divina comédia*. A semelhança do tema da viagem em busca da revelação do sagrado lhe permite mirar-se no exemplo de Dante, cuja obra oferece a imagem poética da proximidade ao mistério religioso. No entanto, o poeta de IO enfatiza a tensão estabelecida entre a tarefa do teólogo e a do poeta, que deixa sua marca no texto de Dante. Sendo fiel às palavras de seu guia, que lhe confirmam o acesso ao mistério por meio da poesia, o poeta de IO oferece uma leitura da obra de Dante constituindo com ela outro lugar de fala.

Com Luís de Camões, o procedimento de reescritura será semelhante: a fundação da ilha supõe o motivo da navegação e, conseqüentemente, o da expansão marítima portuguesa, os quais abrem diálogo com *Os lusíadas*. Dentro de seu poema em busca da ilha, a viagem contada pelo bardo português adquire novo sentido, modulado pela distância contextual em que se encontram os poetas. Ambos ocupados com um poema que se oriente para a resolução do “desconcerto do mundo”, encontrarão, no entanto, diferentes meios de realizá-la poeticamente. Nesse sentido, o projeto poético d’*Os lusíadas* não oferecerá ao

poeta de IO um modelo para a afirmação do poder fundante da palavra poética e por isso ele reformulará a ideia de heroísmo camoniano.

4.1. Dante e as “palavras fiéis”

*papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outra vez papagaios, papagaios
(Lima, s/d, p. 42).*

O Dante Alighieri d’*A divina comédia* é, dos poetas com quais Jorge de Lima abre diálogo em IO, aquele cuja referência não se faz somente por um verso, um poema, ou um aspecto de sua poesia, como ocorre por exemplo com Rimbaud, Lautréamont, Fernando Pessoa, Gonçalves Dias ou Casimiro de Abreu. Com ele o poeta de IO possui grandes afinidades: ambos se apresentam como eleitos de deus para testemunhar a Verdade suprema. São, também, seres humanos falíveis, o que os aproxima do leitor, fazendo que este se disponha mais prontamente à revelação poética, em acordo com a virtude da humildade tão cara à literatura bíblica³⁰. Além disso, sabem que a experiência com o sagrado é indizível, e que talvez a linguagem poética seja mais produtiva para tal tarefa, já que afeita ao mistério; por isso, recorrem às musas em busca de auxílio. Beatriz, a amada intercessora e guia de Dante, foi tomada de empréstimo pelo poeta de IO como musa e figura em diversos poemas.

Obviamente, tais afinidades redundam em profundas diferenças. Quanto à eleição para a poesia, Dante não lhe opõe resistência: mesmo se mostrando consciente das dificuldades ou limites de sua tarefa, afirma que a matéria do seu canto será o que experimentou em sua viagem (*Par.* I 4-12). A crença no fundamento religioso é inabalável; ao final da travessia, ele receberá a Graça divina. Já para o poeta de IO, a salvação não se

³⁰ Auerbach, em “*Sermo humilis*”, faz um histórico do emprego da palavra *humilis*: utilizada para designar o estilo baixo, foi sendo, a partir da Idade Média, associado à Encarnação, exprimindo “tanto o ambiente quanto o nível da vida e dos sofrimentos de Cristo” (2007, p. 45). A partir daí, a acepção negativa foi cedendo lugar a uma valoração que coloca o termo “humildade” como uma das virtudes do estilo bíblico, pois a verdade revelada nos textos bíblicos se torna acessível não aos eruditos, mas sim aos puros de coração.

efetiva. Seu poema trata da Queda e da recorrência de tal motivo na história da humanidade, mesmo depois da vinda de Cristo; a visão apoteótica da Trindade em IO é mais fortemente um desejo poético do que um evento consumado, como ocorre no texto de Dante; assim também as musas convocadas são presenças que não se revelam, ao contrário de Beatriz, a intercessora de Dante. A imagem do poeta é difusa, bem como o espaço, o tempo e toda a possível narratividade de sua aventura. A relação dos poetas com seus leitores é também bastante diferente: enquanto Dante procura responder a uma “premência pedagógica” em função da consciência de que sua tarefa era “revelar à humanidade a ordem eterna instituída por Deus e, por essa via, ensinar a seus semelhantes o que há de errado com a conformação da vida humana naquele momento específico de sua história” (Auerbach, 2007, p. 125); o poeta de IO, cuja consciência da tarefa a desempenhar por meio da poesia encerra a afirmação e negação de sua efetividade, expressa mais frequentemente as dúvidas suscitadas pela tensão em que está imerso.

Os poemas de IO que evocam a Dante se encontram principalmente no Canto IV, “As aparições”, em que criaturas diversas figuram em torno do poeta e metaforizam o processo de escrita, como índices do delírio imaginativo. Em meio a esse universo de criaturas imaginárias, Dante parece ser repouso. No Poema XIX desse canto, o poeta dialoga com as imagens dantescas do Paraíso e do Inferno. Eis como ele se inicia:

Amo-te Dante, e as rosas que tu viste,
– naquela que, formosa rosa branca,
a divina milícia tinha à vista,
de corola coral que entoa a glória
da face das pessoas trinitárias;
a rosa imensa que aos teus olhos era
um enxame de abelhas luminosas,
que na flora de Deus se dessedenta;
e a flor cativa que se cobre de
sonoras pétalas de luz, contendo
ao centro, a grei radiante, a grei divina;
e a que na alvura eterna transparece,
a pureza das almas, doce alvura,
alvura mais que alvura – láctea alvura
(Lima, s/d, p. 94).

Como se sabe, a *Comédia* é um poema escrito em *terza rima* (estrofes de três versos decassílabos em que o primeiro rima com o terceiro e o segundo, com o primeiro da estrofe seguinte) sobre a viagem de Dante pelo reino dos mortos (Inferno, Purgatório e Paraíso), com o intento de transmitir ao mundo dos vivos a revelação que lhe foi confiada. Numa espécie de prece direcionada à Suma Luz, ele diz: “e fa la lingua mia tanto possente, / ch’una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente” (*Par.* XXXIII 70-72). Por meio de seu discurso iluminado pela Providência, poder-se-ia conhecer como opera a justiça divina, quais pecados não são remissíveis, quais são, como se opera tal remissão e como gozam os bem-aventurados que souberam, em vida, se orientar pelos princípios cristãos.

No Canto XXXI do Paraíso, Dante está prestes a encerrar sua travessia: ele contempla a Rosa Mística, branca e resplandecente, em que se reúnem os beatos redimidos pelo sacrifício de Cristo, bem como a milícia dos anjos, vista como um enxame de abelhas voando de Deus para os beatos a fim de distribuir-lhes o Amor divino. Beatriz, que guiara Dante do final do Purgatório até o Canto anterior do Paraíso, distancia-se dele agora porque reassume seu lugar na Rosa dos beatos; ao procurar por ela, depara-se com São Bernardo, que lhe explica a ausência de Beatriz, reintegrada à Rosa. Com ele, Dante fará o restante da travessia. Voltando o olhar à Rosa, Dante dirige uma prece a Beatriz agradecendo a oportunidade de ter-se purificado e pede que ela continue velando por ele em seu regresso, para que permaneça no caminho da virtude. Depois disso, São Bernardo o convida a contemplar o centro da Rosa, ainda mais resplandecente, em que está a Virgem Maria.

Tendo em vista esse contexto, observa-se que o poeta de IO declara amor a Dante e à imagem que seu poema lhe legou: a visão da Rosa Mística e do Amor divino que a ela se dirige. No trecho transcrito acima, o poeta desdobra as imagens encontradas no início do Canto XXXI do Paraíso: a Rosa Mística de Dante é composta, em IO, por “sonoras pétalas de luz”, imagem que sintetiza dois sentidos (visão e audição) despertados pelo texto de Dante; se, neste, a alvura da Rosa “a candidez da neve escurecia” (*Par.* XXXI 15), em IO ela é “mais que alvura – láctea alvura”. O restante da primeira estrofe prossegue na recriação da visão da “*Trina luz*, que num astro, unicamente / Fulgindo, alma lhes tens inebriada” (*Par.* XXXI 28-29 – grifo meu).

Na segunda estrofe do mesmo poema, começa-se a delinear a tensão imposta pela tarefa de fundar um mundo por meio da palavra. O poeta compara o amor humano ao divino, constatando a fraqueza dos homens: “Nosso é o amor *sem lume*, o Teu jamais / de nos salvar vacila [...]” (Lima, s/d, p. 95 – grifo meu), comparação pautada na referência à luz, elemento constituinte das descrições do Paraíso³¹. Constata, assim, a fraqueza de sua própria voz e as condições refratárias à poesia em que está imerso. A descrição desse ambiente sugere o inferno dantesco e destaca o sofrimento humano: “Nós temos frios nítidos e choros / e rangeres de dentes tenebrosos” (Lima, s/d, p. 95). Diante desse quadro, o poeta se dirige a Dante pedindo proteção: “Alighieri, desejo repousar / sob a luz numeral das Três Beatrizes” (Lima, s/d, p. 95). A inquietação suscitada pelas condições refratárias contrapõe-se à representação de Beatriz como musa trina iluminada, referência que talvez se possa remeter à Face trina de Deus.

No Canto XXXI do Paraíso, Dante chama por Beatriz, que não está mais ao seu lado. Quem lhe responde é São Bernardo, fazendo notar que a musa se encontra integrada à Rosa dos Beatos. A indicação de São Bernardo faz que o poeta levante os olhos em direção à Rosa e visualize Beatriz. O poeta de IO retoma esse episódio fundindo sua voz à de Dante: chama por Beatriz, cuja ausência é explicada com as mesmas palavras que na *Comédia* são as do santo (*Par.* XXXI. 67-68), levanta os olhos em direção à Rosa e contempla a imagem da musa: “Olhos alçando, à Musa bem-amada, / *divisei-a* (era bela, ó marejada, / da eterna luz, em refração, somada)” (Lima, s/d, p. 95 – grifo meu)³². A consciência de que sua voz se funde à do poeta florentino se expressa no poema:

Dante, falo por ti, por mim, por quem?
As palavras fiéis ligam-me a ti,
com teus augúrios, números e círculos.
Ó, não temeste, por me dar guarida:
eu como tu, nós todos os mortais

³¹ À medida que se aproxima do Empíreo, a luz intensifica-se. Dante percebe, por exemplo, pelo aumento do fulgor de Beatriz que subiu de um céu a outro. E quando está prestes a contemplar a Santíssima Trindade no Canto XXXIII, São Bernardo pede à Virgem Maria que permita a Dante visualizar a Face de Deus, mesmo em se tratando de um ser vivente, que não consegue alcançar o esplendor da Luz divina: “perché tu ogne nube li dislegghi / di sua mortalità co’ prieghi tuoi, / sí che ‘lo sommo piacer li si dispieghi” (*Par.* XXXIII 31-33).

³² A estrofe que se inicia a partir desses versos é toda montada a partir de trechos da *Comédia*. Cf. *Par.* XXXI 70-90.

penetramos um dia o inferno horrendo!
De tantos climas quantos eu ver pude,
a teu grande esplendor e alta porfia,
a graça referir, devo Alighieri,
nas palavras que a Deus são também minhas:
“Sendo eu servo, me deste a liberdade,
pelos meios e vias conduzido,
de que dispunha a tua potestade.
Seja eu do teu valor fortalecido,
porque minha alma, que fizeste pura
te louve ao ser seu vínculo solvido”
(Lima, s/d, p. 95-96).

Ganha relevo aqui a interpretação alegórica da *Comédia*: o indivíduo que faz a travessia é figura de toda a humanidade. Como ele, todos conhecem o descaminho e são capazes de fazer a travessia. Dante é convocado em IO como guia, que corajosamente oferece “guarida”, pois a ele foi concedida a graça de visualizar o mistério de Deus; portanto, está apto a indicar os meios para se alcançá-la. Por isso, o poeta louva a graça recebida por Dante fazendo-o dotado de “esplendor” e sua tenacidade (“porfia”) em concluir o trabalho. A citação aspeada que se faz da *Comédia* se refere àquele momento em que Dante endereça uma prece a Beatriz para que ele, depois de ter-se feito seu servo na condição de aprendiz, agora em liberdade possa continuar merecedor de sua graça até a morte (*Par.* XXXI 85-90). São essas as palavras que o poeta de IO faz suas, as “palavras fiéis” que o ligam a Dante.

Na sequência desses versos, o poeta continua a se investir da situação do Dante peregrino em face da Rosa Mística, porém acentuando a divergência entre ele e os seres que o circundam: “Só eu não era lúcido nem firme / só eu era emigrado e diminuto” (Lima, s/d, p. 96), referindo-se à situação singular de quem em vida consegue penetrar o reino dos mortos. O poeta de IO realiza, como Dante, Ulisses e Orfeu, a *katábasis*.

Entre o modelo homérico e o modelo órfico de catábase, podem-se apontar semelhanças e diferenças. Tanto Orfeu quanto Ulisses conseguem penetrar o reino dos mortos por possuírem características especiais: o poder encantatório da lira e a astúcia. No Hades, ambos foram em busca do conhecimento que não se obtém na realidade terrena. Ulisses foi buscar o aconselhamento de Tirésias sobre como se livrar da ira de Poseidon em favor de Polifemo, a fim de conseguir continuar sua viagem de regresso a Ítaca. Orfeu

pretendia conhecer a maneira de trazer Eurídice de volta à vida. Mas apenas Ulisses consegue realizar seu intento. Para o Dante personagem da *Comédia*, favorecido pela intercessão de Beatriz que o torna especial, a catábase também será vitoriosa, pois obtém o conhecimento de como funciona a justiça divina.

A cristianização da catábase que ocorre na *Comédia* subjaz ao encontro de Dante com Ulisses no Inferno (*Inf.* XXVI 90-142). Ulisses, cuja sede de aventura não fora saciada ao regressar a Ítaca, volta ao mar; depara-se com a montanha que na geografia dantesca compõe o Purgatório e naufraga, castigado por Deus. Jorge Luis Borges (2011), em “A última viagem de Ulisses”, entende que nesse episódio Dante simbolizou, talvez inconscientemente, seu próprio conflito enquanto poeta: se a viagem de Ulisses fora punida por Deus, o mesmo poderia ocorrer a Dante, não pela sua viagem no reino dos mortos, mas pelo livro que compôs, em que a fantasia criativa do poeta entraria em conflito com a perspectiva religiosa. “Dante era teólogo: muitas vezes escrever a *Comédia* deve ter lhe parecido uma empresa tão árdua, quem sabe tão arriscada e fatal, quanto a última viagem de Ulisses” (Borges, 2011, p. 31).

O conflito figurado que Borges identifica no final atribuído a Ulisses, deixando marcas em toda a *Comédia*, diz muito sobre a tensão expressa em IO a respeito do fazer poético. A fantasia criativa do poeta propõe a fundação de uma nova cosmogonia que se orienta para o alcance do sagrado; no entanto, o próprio poeta, tal qual o Dante imaginado por Borges, deixa no texto marcas da precariedade da revelação do mistério. Se no caso de Dante o conflito se faz entre o poeta e o teólogo, e talvez por isso suas pistas textuais sejam menos explícitas, no caso de IO o conflito se apresenta dentro do próprio texto. Retomando a leitura do Poema XIX, observa-se que a catábase referida a Dante, ao invés de pôr em relevo a revelação do mistério, como havia ocorrido nos primeiros versos, parece reavivar a memória do caminho tortuoso, da “selva tenebrosa” (*Inf.* I 2) – trecho do qual Jorge de Lima também se apropria, como se verá adiante –, isto é, da condição de pecadores:

Turva canção de treva refugiada,
em noturno galope de silêncios,
por secreto roteiro dirigida.
Os insetos irão me velejar

na tumba cinza. Dante! E teus insetos?
(Lima, s/d, p. 96).

Antes dominado pela luz e pela contemplação do mistério segundo a voz de Dante, o poema vai se tornando sombrio, característica evocada nesse trecho pelas palavras “turva”, “treva”, “noturno”, “secreto”, “tumba”. O signo da luz é substituído pela escuridão; a canção se torna obscura e gradativamente silencia; o poeta não conhece o caminho para o qual ela se direciona; o mistério não se revela. Dentro do túmulo, insetos vão “velejar” o poeta: o uso gramaticalmente impróprio do verbo, como transitivo direto, evidencia o sentido metafórico, sugerindo que os insetos passearão sobre seu corpo depois da morte, como velejadores sobre a água. A tumba é cinza, aspecto que reforça o tom de mistério não desvelado nos versos anteriores. A espantosa pergunta direcionada a Dante sobre esses mesmos insetos faz notar a dúvida quanto ao enfrentamento da morte, o temor quanto à punição divina, indicado por Borges no conflito entre o poeta e o teólogo.

Se no começo do Poema XIX dominavam as referências ao Paraíso dantesco, o desenvolvimento conduz cada vez mais para a prevalência das imagens infernais:

Dante no inferno, Dante no céu, Dante
que me responde: “Escuto os astros; nada
posso, vou designado, apenas ser,
já me confundo em signos estelares,
sou invadido lume, pulso o eterno,
tua terra se esconde, terra infiel,
lua sem paz; recordo, era em *jornada*,
achei-me numa selva tenebrosa,
tendo perdido a verdadeira estrada”
(Lima, s/d, p. 96 – grifo meu).

A fala de Dante colocada entre aspas combina criação poética com citação direta do texto da *Comédia*. O poeta florentino fala à distância, do céu e/ou do inferno; na terra, estaria o poeta ouvindo suas palavras, o que pode ser deduzido do pronome possessivo de segunda pessoa em “tua terra” na fala que Dante lhe direciona. A dupla localização de Dante assimila signos igualmente duplos: ele se diz um ser designado, afim de astros e estrelas, que sente a eternidade; mas também afirma ser impotente e recorda a “selva tenebrosa” em que se encontrava antes da travessia pelo mundo dos mortos. A terra do poeta de IO em suas

palavras é marcada por características negativas: dissimulada, infiel e sem paz. Alguns versos depois, o poeta constata que “A verdade é que então à borda estamos / do vale desse abismo doloroso, / de onde brados de infintos troam o ar” (Lima, s/d. p. 96). A considerar a distância a que o poeta se coloca de Dante e a descrição deste a respeito do lugar em que o poeta se situa, a visão infernal descrita nesses versos parece referida ao poeta e os seus (habitantes da ilha ou os pertencentes ao reino dos vivos, do qual Dante parece não mais fazer parte?). Por outro lado, a localização de Dante no inferno faz que, de certo modo, ele também seja fixado em meio a essa paisagem, que dominará o restante do poema.

Ao apresentar essa paisagem, cujo aspecto sombrio é reforçado nos versos seguintes, o poeta vê o tempo estancar e o silêncio se impõe, “a boca em sangue e os lábios em hiato / amaríssimo, turvo, descarnado” (Lima, s/d, p. 97), imagens que conferem ao impedimento da fala poética a materialização da dor e do desconforto. Nos últimos versos, o poeta novamente evoca a Dante:

Ó poeta de eternas contingências,
(eu me disse com a boca dos do inferno):
contar não podem como tinhas ido
parar na mesma *selva tenebrosa*,
tendo perdido a verdadeira estrada,
ó repetida viagem, sal constante
nos lábios e no pranto, no batismo
de quem nasce na lua em que vivemos
(Lima, s/d, p. 97 – grifo meu).

O epíteto direcionado ao poeta florentino aponta a contradição entre “tempo e eternidade” – para evocar o livro escrito em parceria com Murilo Mendes. Sendo o termo substantivo “contingências” adjetivado por “eternas”, destaca-se a sujeição e seu prolongamento no tempo. O epíteto é pronunciado pelo poeta com a voz dos que estão no inferno, colocando sua palavra sob o signo da maldição; o poeta olha para Dante como um dos condenados. Os versos que abrem a *Comédia* são retomados para salientar que o descaminho em que Dante se encontrava é uma constante humana, a “mesma selva tenebrosa” em que o poeta se vê, a viagem que se repete. As metáforas construídas sobre a viagem atestam o sofrimento: “sal constante nos lábios e no pranto” e “sal no batismo de quem nasce na lua em que vivemos”. A primeira relembra a imagem da “boca em sangue”,

pois o sal, presente nas lágrimas, resseca e fere os lábios. Essa primeira metáfora indica que o sal é tomado como índice da dor. Na segunda metáfora, o sal é colocado sobre o batismo; a lua em que vivemos retoma a lua de versos anteriores, “terra infiel, lua sem paz”. Relacionando-se o termo “eternas” que qualifica a sujeição de Dante ao tempo com “repetida” e “constante”, referidos à viagem, observa-se que o poeta, falando em primeira pessoa do plural, entende a sujeição ao tempo como uma constante humana. Dante é colocado ao lado do poeta; portanto, também um condenado.

O Poema XIX do Canto IV percorre imagens do Paraíso e do Inferno dantesco. O poeta busca a representação do mistério religioso que o poema de Dante empreende enquanto fundação de mundo. Porém, termina se pondo em tensão ante a afirmação dessa possibilidade pelo reconhecimento da condenação humana, em que Dante também é incluído. No Poema XXVIII do mesmo canto, o tema da impossibilidade de fundação de mundo através da palavra poética se faz, novamente, a partir de um episódio do inferno dantesco:

A chama como em Dante tinha voz
e era trina em seu vórtice torcido.
Do cimo dominava os malebolges
e a altiva serra e a ínsula insofrida.

Columba e santo amor, *meu canto rude*,
– *antro sétimo* –, salva-o das borrascas,
adeja sobre as vagas luz aguda
dos astros, astro-rei dos demais astros.

Ó divina vigília guia-me entre
os infernos das ilhas solitárias
abandonadas aos inquietos ventos.

E na selva selvagem me sustenta.
Equilibra-me, ó força ascensionária,
voz inicial de meu sempre silêncio
(Lima, s/d, p. 100 – grifo meu).

A chama torcida a que se atribui uma voz retoma o episódio da *Comédia* em que Ulisses e Diomedes ardem juntos numa chama dúplice, “la fiamma cornuta” (*Inf.* XXVI 68). Como o soneto trata da navegação em torno da ilha, apresentando o poeta à beira de um

naufrágio, torna-se clara a motivação das imagens marítimas a partir da busca de Ulisses, como figura da impossibilidade de alcançá-la. Tanto Ulisses como Dante, segundo a perspectiva de Borges (2011), são aqui identificados ao poeta de IO. Porém, parece não ser Ulisses quem fala de dentro da chama no poema. Ela é trina, não dúplice; não está no oitavo círculo do inferno, mas domina de cima toda a geografia que, semelhante à dantesca, compõe-se de malebolges³³, altiva serra e ísula insofrida. A partir da segunda estrofe, apresenta-se a prece do poeta pedindo que salve seu canto das vicissitudes com que se depara; assim, não se conhece a fala da “chama trina”. De todo modo, ao direcionar sua prece, o poeta se dirige a “columba³⁴ e santo amor”, “divina vigília”, “força ascensionária”, epítetos referentes ao amor divino. Nesse sentido, talvez se possa dizer que a chama trina espelha a Santíssima Trindade; os epítetos “columba” e “força ascensionária” sugerem tratar-se do Espírito Santo, representado na tradição com a imagem de uma pomba, e de Cristo, que sobe ao céu depois da morte.

Identifica-se outra citação textual da *Comédia* nos dois primeiros versos da segunda estrofe: “Assim vi no *antro sétimo* espantoso / Mútuas transformações: tanta estranheza / Desculpe o *canto rude* e descuidoso” (*Inf.* XXV 142-144 – grifo meu). Nesse momento, Dante está na vala em que se encontram os punidos por latrocínio, perseguidos por serpentes e padecendo constantes transformações: no canto anterior, também referente à sétima vala, Vanni Fucci se transforma em cinza, e depois o monte de cinza reassume a forma humana (*Inf.* XXIV 100-105); agarrados por uma serpente, dois indivíduos se transformam em um só (*Inf.* XXV 49-78); outra ataca um terceiro e o transforma em serpente enquanto assume forma humana (*Inf.* XXV 79-135). Tais cenas são tão grotescas que Dante se desculpa ao leitor, assegurando, porém, que tanto quanto ele estranhou o que viu. Filiando seu canto a esse contexto – cuja estranheza também se verifica no Canto IV de IO, afeito às

³³ Com essa denominação, Dante designa o oitavo círculo do Inferno, composto de dez valas interligadas por pontes de pedra, em que se encontram os condenados por fraudes simples. Cada uma delas abriga uma categoria de condenados: sedutores, adutores, simoníacos, magos, traficantes, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, cismáticos e falsários. Cf. *Inf.* XVIII.

³⁴ Veja-se a ocorrência da palavra “columba” em dois momentos de IO: “reinventamos o mar com seus colombos, / e *columbas* revoando sobre as ondas” (Lima, s/d, p. 16); “[...] sou Cristóvão / Colombo, sou *columba*, Deus Espírito / que desce sobre o início” (Lima, s/d, p. 137). Nos dois casos, percebe-se sua derivação do nome próprio Colombo; o primeiro trecho associa colombas a aves e o segundo, ao Deus Espírito, representado por uma pomba.

transformações de uma criatura em outra –, o poeta reconhece o aspecto infernal que emerge de seu canto. A orientação desejada, no entanto, é outra; por isso, solicita ao amor divino que o conduza. Fecha o soneto reafirmando o pedido por sustentação e equilíbrio, invocando a Deus com um epíteto que, se não está em Dante porque Deus não lhe fala, tem com este a semelhança do reconhecimento da impotência da palavra diante de seu Esplendor: “voz inicial de meu sempre silêncio”. É de se notar que Dante, à medida que ascende na geografia celeste, vai assinalando mais enfaticamente a incompatibilidade entre a grandeza divina e a palavra ou o entendimento humano.

Portanto, se o desejo de reviver a experiência de fundação de mundo visualizada pelas imagens do Paraíso motiva a invocação a Dante, é pautando-se no Inferno que o poeta situa o presente da escrita. O soneto que fecha o Canto IV de IO aponta essa dualidade como aquilo que funda o nascimento do poeta:

Vi-me a girar em torno à própria ilha
(ó coréia medonha e derradeira!),
dentro da confusão prodigiosa,
no pólen estelar de estranha rosa,

a sofrer tanto em mim o mesmo giro,
a vertigem tremenda sempre acesa,
a agonia a rondar-me procelosa,
(eu culpado da vida vitoriosa),

que a coréia girando pelejada
com mil arcos de lume, mensageiros,
com milícias bailando, com cavalos

de fogo circunsoantes, com essa roda
danada e deliciosa, era tão viva,
e tão extraordinária, que eu nasci
(Lima, s/d, p. 100).

Mais um vez, o poeta se investe da situação de Dante em face da Rosa Mística, tendo de lidar com a incompatibilidade entre a expressão poética e a revelação divina. No final do Paraíso (XXXIII 133-145), Dante compara a vontade de entendimento da visão que a ele se revela à tarefa do geômetra frente ao círculo cujo princípio não se encontra, busca interrompida pelo fulgor divino que fere sua mente. No poema, a ilha – coreia em torno da

qual gira o poeta – sugere a imagem de um círculo, como é claramente expresso em outra passagem de IO: “Que é uma ilha afinal senão um círculo?” (Lima, s/d, p. 98). Em Dante, também a Rosa Mística compõe-se de três círculos (Pai, Filho e Espírito Santo). Além disso, a tensão expressa no poema por meio da vertigem provocada pelo giro em torno do círculo retoma a aniquilação do entendimento em Dante pelo fulgor divino ao final da *Comédia*.

Na tradução de J. P. Xavier Pinheiro, da qual Jorge de Lima extrai as citações diretas da *Comédia*, a palavra “coreia” ocorre ao menos em quatro momentos. No Canto XXXII do Purgatório, Dante está no Paraíso Terrestre, de onde Adão e Eva foram expulsos, último estágio antes de ingressar o céu. Depois de contemplar o rosto de Beatriz pela primeira vez, volta os olhos para o Carro sagrado puxado pelo Grifo, que representam a Igreja guiada por Cristo³⁵ (*Purg.* XXIX). O Carro, onde está Beatriz, é escoltado por milícias de anjos e ninfas, que cantam o Cântico dos Cânticos: “Cada *coréia* as rodas escoltava, / E o Grifo a carga santa removia / Sem parecer que as penas agitava” (*Purg.* XXXII 25-27 – grifo meu). No Paraíso, ao ingressar o quarto céu, correspondente ao sol (*Par.* X), forma-se à volta de Dante um grupo de doze espíritos dançando, entre os quais se encontram o rei Salomão e São Tomás de Aquino. O discurso deste suscita em Dante uma dúvida sobre São Domingos (*Par.* XI), que lhe será explicada. Ao findar a explicação, outra roda composta por doze sábios se forma, igualmente festiva: “A *coréia*, como eu já a vira, // Inda uma volta não fizera inteira, / Logo outra turma em círculo a encerrava / Em voz acordes ambas e em carreira” (*Par.* XII 3-6 – grifo meu). Mais à frente, depois de chegar ao céu das estrelas fixas, de onde contempla os sete céus anteriores e a terra em seu triste aspecto (*Par.* XXII), Dante presencia a subida de Cristo ao Empíreo, iluminando o grupo que se forma à volta da Virgem Maria (*Par.* XXIII). A esse grupo Beatriz se dirige pedindo que permitam a Dante saciar sua sede na fonte do saber (*Par.* XXIV). Quem lhe responde, apartando-se do grupo e dedicando-lhe canto tão esplendoroso que o poeta não se digna a descrever, é São Pedro: “Santa irmã nossa, que dessa arte envia / Devotos rogos, teu ardente afeito / Dessa bela *coréia* me desvia” (*Par.* XXIV 28-30 – grifo meu). Ela pede que São Pedro submeta Dante a um interrogatório a respeito da

³⁵ Dante assim representa a figura de Cristo pelo fato de o grifo ser um animal mitológico que possui dupla natureza: divina, pois possui cabeça, bico e asas de águia; e humana, pois possui corpo de leão. Figuram-se dessa maneira a natureza celestial, pelo domínio da águia nos céus, e a humana, pelo domínio do leão na terra.

fé, do qual ele se sai muito bem, contentando o santo. No canto seguinte, o interrogatório continua. Mas quem o faz é São Tiago, que questiona Dante sobre a Esperança. A resposta é recebida com um coro seguido da dança dos três apóstolos mais queridos de Cristo: Tiago, Pedro e João. Neste último Dante fixa o olhar procurando ver as duas estolas, que indicaria que João se encontrava no Paraíso com seu corpo e alma, segundo a crença de que ele não teria morrido, sendo levado para o céu por Cristo. São João repreende Dante, dizendo que seu corpo ficara na terra e que só será restituído no dia do Juízo. A reprimenda resulta na interrupção do coro e da dança: “Calou-se e os esplendores três pararam / E com eles a doce melodia, / De que os sons a *coreia* acompanharam” (*Par.* XXV 130-132 – grifo meu). Dante então procura por Beatriz e, embora ela esteja por perto, não consegue vê-la.

A adoção do termo “coreia” pelo tradutor destaca, nas quatro passagens, um conjunto de seres que cantam e dançam comemorando a presença do sagrado: no Purgatório, escolta as rodas do Carro sagrado guiado pelo Grifo; no Paraíso, canta a bem-aventurança dos que ali gozam a Graça divina. Dante, maravilhado, sempre a recebe com alegria. No Poema XXIX, porém, a coreia suscita no poeta sentimentos contraditórios: medo, vertigem, confusão, agonia somam-se ao estado de encantamento que domina as duas últimas estrofes do soneto, em que, além dos arcos de luz e das milícias bailando, que retomam a presença do sagrado celebrada pela coreia em Dante, encontram-se os cavalos de fogo que figuram no Canto IV de IO. O sentimento de tensão frente a revelação do sagrado pode ser remetido ao quarto verso da segunda estrofe, em que o poeta se diz “culpado da vida vitoriosa”. Nesse sentido, o poeta é aquele que, como Dante, revela o sagrado por meio da palavra poética, consciente de que o passo entre tornar-se um eleito por meio da ficção poética e ser um condenado, herdeiro da Queda edênica e dos crimes contra a humanidade, é arriscado; daí ser a coreia “danada e deliciosa”.

O signo da coreia vai acumulando sentidos em IO: remete à celebração da presença do sagrado em Dante, mas também à feitura do poema enquanto círculo/ilha em torno do qual gira o poeta, causando-lhe uma vertigem que indica tanto a possibilidade quanto a impossibilidade de alcançá-lo. No Poema XXIII do Canto IV, o poeta se põe em dúvida quanto à origem da sensação causada pela coreia, que pode indicar tanto uma dádiva divina quanto

a condenação pela morte: “E a coréia impetuosa era tão forte / que não sei se o medonho torvelinho / era o sopro de Deus ou era a morte” (Lima, s/d, p. 98). No Poema XX do Canto IV, os integrantes da coreia são designados como “[...] comparsas de farsas ou capelos / ou dançarinos loucos e obstinados”³⁶ (Lima, s/d, p. 97). Tanto o poeta quanto seus companheiros são transformados em atores e a coreia, em espetáculo teatral que prossegue levado pela loucura e obstinação de seus participantes, como ocorre com os claudes. Assim, reforça-se o vínculo entre a coreia e a metáfora de escritura do poema, enquanto forma artística mimética.

No Poema XXVII, porém, a coreia assume plenamente a afirmação do poder fundante da palavra poética pela referência a Dante:

E de repente, passa-se de novo
a cena da coréia delirante;
e enquanto vem do cimo o cisne de ouro,
os dançarinos mudam de semblante.

Senti meus olhos mais que dantes altos,
sem perceber se o giro estava em mim
ou se nos seres áureos que giravam
como corola viva se entreabrindo.

Era um orbe rodando todo aceso
arrastando-me à vida; e aqui e além
levando-me de vez no eterno giro.

Da visão vale a hora verdadeira.
Ó minha Graça, ó Vida de repente,
que loucura medonha e que alegria!
(Lima, s/d, p. 99-100).

Veja-se no soneto a representação da presença do sagrado na imagem da coreia delirante, quando o cisne de ouro desce até os dançarinos. Na segunda estrofe, ao marcar a voz enunciativa pela primeira pessoa do singular, o poeta se situa em meio a esses personagens. Em seu primeiro verso, impossível não ler no advérbio “dantes” a ressonância do nome do poeta florentino, o que permite lê-lo de duas maneiras: o poeta sente seus olhos

³⁶ Os versos que se seguem a esse contêm uma citação direta da *Comédia*. Compare-se: “*Inda dez voltas não haviam feito, / outra legião em círculo a encerrava*” (Lima, s/d, p. 97 – grifo meu) com “*Inda uma volta não fizera inteira, / Logo outra turma em círculo a encerrava*” (*Par.* XII 4-5 – grifo meu).

se elevarem mais do que em outros momentos; ou o poeta sente seus olhos se elevarem mais do que os de poetas que, como Dante, lidam com a revelação do sagrado. Os versos seguintes explicam que o comparativo estabelecido por meio do “mais”, seja na primeira ou na segunda hipótese, se justifica pela confusão que a cena da coreia delirante suscita no poeta, promovendo a fusão entre sujeito e objeto: o poeta não sabe se o giro é interior ou exterior. De todo modo, o poeta se mostra deslumbrado com a celebração do sagrado e, ao invés das imagens de infernais que evocam o temor diante da morte, predominam no poema referências à luz divina e à revelação do sagrado ao final da travessia de Dante.

A *Comédia* vista pelo poeta de IO é um testamento poético, que lhe oferece as “palavras fiéis” (Lima, s/d, p. 95) – observe-se que o centro do sintagma é “palavras”, e não a fé, que as adjectiva. Assumindo para si tais palavras, o poeta lê Dante como aquele que recriou o mundo por meio delas. Para Auerbach (2009, p. 159), o uso que Dante faz da linguagem é tão singular em relação aos seus predecessores que “[...] necessariamente se chega à convicção de que este homem, através da sua linguagem, redescobriu o mundo”. A invenção subjuga a fé, naquilo que é o mais estranho fascínio do poema de Dante: a arbitrariedade com que ele se coloca no lugar de um eleito, portador da revelação cristã.

A recriação do mundo – embora, como toda recriação, mantenha o vínculo com o universo real, especificamente o universo religioso no caso da *Comédia* – impressiona a um crítico como Bloom (2010, p. 103): “Dante é o mais agressivo e polêmico dos grandes escritores ocidentais, apequenando até mesmo Milton nesse aspecto. Como Milton, era um partido político e uma seita de um só membro”. Beatriz seria o objeto dessa seita: sem ela, o poema não existiria. É por meio de sua intercessão que Dante tem a oportunidade de realizar a viagem e purificar-se ao final. Seu lugar ao lado de Raquel (a bíblica irmã de Lia) e abaixo apenas de Eva, aos pés da Virgem Maria, constitui verdadeira heresia para o cânone bíblico. Ao ser colocada como beata, ocupando um dos lugares de maior importância na geografia celeste, o crítico se surpreende com a “gritante desproporção entre o que quer que Dante e Beatriz sentiam juntos (quase nada) e a visão de Dante da apoteose final dos dois no *Paradiso*” (Bloom, 2010, p. 107). A par da exigência de um realismo de superfície que o faz se perguntar “por que, em sua ousadia, ele não iluminou também o mistério da eleição dela”

(Bloom, 2010, p. 121), Bloom aponta uma questão crucial: “A *Comédia*, como todas as grandes obras canônicas, destrói a distinção entre texto sagrado e texto profano. E Beatriz é agora, para nós, a alegoria da fusão de sagrado e profano, a união entre profecia e poema” (Bloom, 2010, p. 109).

É a Dante que a figura de Beatriz interessa como beata e, conseqüentemente, à realização do poema. Há um momento em que, depois de transcrever uma fala dela, Dante diz: “Começou Beatriz desta arte o canto” (*Par. V 16*)³⁷, em que subitamente lhe “transfere” a autoria do poema. Passageiro e único, o trecho parece corroborar a ousadia de Dante: ao exaltar Beatriz, exalta a si mesmo. Dante toma emprestada a estrutura da mitologia cristã para convertê-la em signo de sua singularidade como poeta. E, nesse sentido, profeta e poeta são uma conjunção somente possibilitada pela figura de Beatriz, na qual se reúnem o sagrado e o profano.

Entende-se o fascínio que o grande “poema sacro” (*Par. XXIII 62*) deve ter exercido no espírito de Jorge de Lima, também ele ocupado com questões tanto religiosas quanto literárias, fundindo-as sob o mistério da salvação cristã. Em suas afirmações sobre a necessidade de promover a *renovação* da poesia “em Cristo”, percebe-se que o tema religioso está intimamente associado à ideia de construção poética. A solução religiosa é metáfora para a feitura do poema, mas também aponta o desejo de que, tanto quanto a religião, a poesia influa na realidade mundana.

Se a motivação religiosa é constitutiva da *Comédia*, a força do poema pode ser apreendida do projeto de renovação da poesia. Auerbach (2007, p. 101), ressaltando a singularidade do gênio dantesco, relembra que Dante batizara de *dolce stil nuovo* a corrente poética da qual provinha, e destaca um modo de fazer poesia que “[...] surgiu repentinamente, com um grau de refinamento que não tem paralelo na história [...]”. Mas mesmo em relação aos poetas abrigados sob a nova designação, Dante, ao voltar-se para poetas antigos, sobretudo Virgílio, se singulariza: “[a voz poética de Virgílio] lhe deu algo que o *stil nuovo* não tinha e que muito lhe fazia falta: a simplicidade” (Auerbach, 2007, p. 103). Esse é o grande papel que Virgílio desempenha para a poesia de Dante: num tempo em que

³⁷ No original: “Sì cominciò Beatrice questo canto”.

“a Antigüidade não significava nada para os outros poetas do *stil nuovo*” (Auerbach, 2007, p. 102), Dante aprende com Virgílio a clareza na exposição das ideias e o didatismo necessário para erguer o grande empreendimento que era a *Comédia*, sem que tais itens arrefecessem o caráter poético, tão importante quanto o motivo religioso, constantemente referido no poema.

O direcionamento didático, no entanto, não se sobrepõe à dúvida suscitada no poeta quanto à tarefa a que se dedica, inserida no próprio corpo do poema: “e s’io al vero son timido amico / temo di perder viver tra coloro / che questo tempo quiaremos antico”(Par. XVII 119-120). O poeta hesita entre falar e calar. Se falar, seu exílio será eterno; se calar, isto é, se for tímido amigo do verdadeiro, perderá a chance de viver entre os poetas gloriosos. Dante é, ao mesmo tempo, o profeta que recebeu a revelação e que nos legará uma espécie de “terceiro Testamento” (Bloom, 2010, p. 129), e o poeta que eternizará seu nome como o grande poeta da língua italiana. Interessante notar que, neste caso, ele coloca tal afirmação na voz de um personagem, o miniaturista Oderisi, encontrado no primeiro terraço do Purgatório e condenado por soberba, o qual discursa sobre a perecibilidade da fama: “Cosí ha tolto l’uno a l’altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l’uno e l’altro caccerà del nido” (*Purg.* XI 97-99 – grifo meu). Guido Cavalcanti ofuscou a glória de Guido Guinizelli, mas Dante superará a ambos. Dante se reconhece como um orgulhoso, passível de ali estar algum dia juntamente com Oderisi (*Purg.* XIII 136-138); por outro lado, a afirmação perde um pouco do caráter (auto)elogioso na medida em que Dante lhe responde: “[...] Tuo vero dir m’incora / bona umiltà, e gran tumor m’appiani” (*Purg.* XI 118-119).

Esse argumento faz que a estrutura do poema funcione da seguinte maneira: o orgulho do poeta se rende à humildade do profeta, embora este seja uma ficção daquele. Mas sua obra é uma ficção sobre o humano, não sobre deus(es). Auerbach (2009), em *Mimesis*, discute a relação entre o eterno e o temporal na *Comédia*: se, por um lado, há uma ordem intemporal a que os personagens se submetem no reino dos mortos, pois sua situação está definida e suas ações não podem mais alterá-la, por outro conservam a personalidade e a força dos sentimentos que tinham na vida terrena, situação geral que o crítico exemplifica com os personagens Farinata e Cavalcante. Tal conservação é tão intensa, que a vida terrena

parece se impor ao que experimentam ali: “a sua situação eterna na ordem divina só se torna consciente como cenário, cuja irrevocabilidade somente exacerba o efeito da sua humanidade” (Auerbach, 2009, p. 175). Assim, prossegue Auerbach (2009, p. 175 – grifo do autor), “a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus”.

As passagens da *Comédia* de que o poeta de IO se apropria e o modo como o faz ressaltam seu caráter poético e a tensão entre a tarefa do poeta e a do teólogo. Nessa apropriação, a nuance política da escrita, segundo a teoria de Rancière (1995), estaria em emprestar um novo corpo à letra morta do texto primeiro, compondo a partir dele outro lugar de fala possibilitado pelo excesso democrático da escrita. Porém, trata-se aqui da apropriação de um discurso literário no seio da própria literariedade: a ênfase à ficcionalidade do texto primeiro acompanha-se do desvelamento da própria ficcionalidade em IO. Com essa espécie de *mise en abyme* da literariedade, o poeta de IO “cura o excesso democrático” do texto primeiro ao atribuir-lhe uma voz que acompanha os desdobramentos da aventura de Dante, posta em tensão ante a tarefa do poeta e do profeta. Assim, o poeta de IO resguarda o espírito da letra de que se apropria através da identificação entre a voz de Dante e a sua. As “palavras fiéis” de Dante representam para o poeta de IO a afirmação do poder fundante da palavra poética justamente a partir da identificação de que entre o narrador e o autor da *Comédia* se estabelece um conflito: o de que trazer a revelação do sagrado para a palavra poética talvez implique em rebaixá-lo. Assim, tanto na *Comédia* quanto em IO, a literariedade desvela sua própria falência. Para Rancière, é apenas no seio do discurso literário que a antiliteratura ganha consistência e permite que se converta em afirmação da literatura.

Ocorre, nesse paralelo, o mesmo que na apropriação da cosmogonia bíblica: tomados como modelos de fundação de mundo por meio da palavra, a voz do poeta de IO constata a impotência da palavra para a fundação de um novo sagrado, ao mesmo tempo em que se afirma enquanto possibilidade de reencantamento do mundo.

4.2. Camões e a “epopeia sem guerreiro”

[...] meu batel é tão ébrio, tão sem mapa,
que meus mares não sei nem minhas bússolas
(Lima, s/d, p. 125).

Jorge de Lima afirmou que as relações que IO estabelece com *Os lusíadas* podem ser encontradas por toda a obra, desde a sugestão do número de cantos (Lima, 1997, p. 63). Os temas navegação, heroísmo épico e expansão marítima, os personagens Inês de Castro, Velho do Restelo e Adamastor são alguns exemplos das apropriações do universo camoniano feitas pelo poeta de IO. Já no poema de abertura, o “barão assinalado” retoma o início *in media res* da epopeia camoniana:

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 lembrando de seus dias,
dias que são as histórias,
histórias que são as 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
(Lima, s/d, p. 15 – grifo meu).

O primeiro poema de IO traz elementos importantes para se compreender o diálogo estabelecido com *Os Lusíadas*, ao remeter à conhecida proposição da epopeia camoniana: “As armas e os barões assinalados, / Que, da ocidental praia lusitana, / Por mares nunca de antes navegados, / Passaram ainda além da Taprobana, / Em perigos e guerras esforçados. / Mais do que prometia a força humana, / Entre gente remota edificaram / Novo reino, que tanto sublimaram” (l. 1 – grifo meu). Trata-se do empreendimento de conquistas ultramarinas realizado pelos portugueses a partir do final do século XV, que o narrador do poema promete espalhar por meio de seu canto (l. 2. 7-8). Camões buscou trabalhar poeticamente a matéria histórica, de forma que o anúncio dos primeiros versos se justifique ao final da narrativa, fazendo do empreendimento marítimo português uma efetivação do plano de Deus para o avanço da fé cristã e a consecução de um mundo regido pelo amor divino, isto é, “transformação da História de Portugal em História Universal, e desta em Cosmologia da Moral” (Sena, 1980, p. 84). Assim, pois, se pode compreender que os barões, heróis da epopeia camoniana, sejam “assinalados”, destinados à tarefa de divulgação do cristianismo e de consolidação do domínio português; essas seriam as “obras valerosas” (l. 2. 5), por meio das quais conquistarão a imortalidade.

Difere em muito do modelo camoniano o “barão assinalado” de IO. Destituído de armas e fama, ele não realiza grandes feitos; ao contrário, “cumpre apenas o seu fado”, cotidianamente, navegando à procura da ilha e louvando sua amada; colocado em pleno mar na abertura do poema, como os heróis camonianos (l. 19), seu pensamento se orienta em duas direções, o passado em que deixou pátria e amada e o futuro em que encontrará nova terra; parece enfrentar revezes e sucessos com a mesma disposição de espírito; sua nobreza está apenas nas memórias guardadas, não havendo promessa de recompensa ao final da viagem. No último verso da terceira estrofe, a voz do poeta é denunciada pelo demonstrativo “esta”, que o situa entre os navegantes: “Esta é a ébria embarcação” em busca de “países de outros vinhos”.

Ao se colocar entre os navegantes, o poeta traz o presente para o momento da escrita e faz que o poema seja a própria embarcação ébria. Anunciar o poema como um barco bêbado é fazer da embriaguez uma condição programática; a construção do poema não vai se orientar segundo um objetivo pré-definido, como n’*Os lusíadas*, mas seguirá um caminho que se faz à medida que se trilha, para o qual não há resultados previstos. “Composição desordenada” (Lima, s/d, p. 34); desejo por “palavras incoerentes” (Lima, s/d, p. 155); “só tenho algumas vozes mas tão trôpegas / que mais parecem fontes embriagadas” (Lima, s/d, p. 33). Nota-se que a “ébria embarcação” é também “Le bateau ivre”, de Rimbaud, notadamente um poema de naufrágio, que permite ao poeta experimentar “[...] le Poème / De la Mer, infusé d’astres [...]” (Rimbaud, 1995, p. 202) e toda sorte de sofrimentos, de forma que ao final a única água a que aspira é “[...] la flache / Noire et froide [...]” (Rimbaud, 1995, p. 208). Na ébria embarcação também se vislumbra o tema das metáforas náuticas. Segundo Curtius (1979, p. 133), os romanos costumavam comparar a inspiração poética à navegação; a metáfora fazia parte da tradição poético-retórica da Idade Média latina e pode ser encontrada na *Comédia* de Dante, em que o poeta iça as velas da “navicella del mio ingegno” (*Pur.* I 2) ao retomar a escrita no início do Purgatório. Enquanto o épico representava a viagem por um grande navio, o lírico era associado a um pequeno barco frágil. Nesse sentido, a embriaguez do barco que é metáfora para o composição do poema reforça a recusa aos grandes feitos celebrados pela épica.

Baco, o deus do vinho e da embriaguez, está presente em *Os lusíadas*. Mais especificamente, é dos deuses pagãos aquele que se contrapõe ao empreendimento marítimo dos portugueses e procurará sem sucesso impedir que os “fados grandes” (I. 24. 6) se concretizem, pois teme que com isso seu nome seja esquecido (I. 32. 5-8). Ocorre, porém, que Camões nomeia sua epopeia pela referência a Luso “[...] ou Lisa, que de Baco antigo / Filhos foram, parece, ou companheiros” (III. 21. 6-7). Para Jorge de Sena, tal alusão explica ainda mais fortemente a fúria de Baco contra os lusitanos: ela não significa apenas o temor do deus em perder sua fama, mas revela a “própria essência antropológica da própria sucessão do poder político” (Sena, 1980, p. 154), também inscrita entre os deuses olímpicos, a qual consiste na ameaça que os filhos, em especial, representam ao poder paterno; por isso

os lusitanos, filhos de Luso, teriam em Baco o rival paterno. Além disso, na Idade Média Baco era identificado ao demônio, sendo possível ler “[...] o mito de baco n’*Os lusíadas* como uma alegoria do Demônio que se opunha à dilatação e ao triunfo da Fé e do Império de que eram obreiros os Portugueses, na quadro de uma nova ordem universal estabelecida pelos Fados” (Silva, 2011, p. 62). Daí as descrições do deus serem sempre pautadas em características negativas: “invejoso, ressentido, malévolo, rancoroso, pérfido, traiçoeiro – eis como o narrador d’*Os lusíadas* reiteradamente representa e qualifica Baco” (Silva, 2011, p. 61).

A posição de Baco n’*Os lusíadas* reforça a distância a que o projeto poético de IO se coloca da épica camoniana ao se apresentar como embarcação ébria em busca de “países de outros vinhos”. O “barão assinalado” se converte em “barão ébrio de manchas condecorado”, incapaz de realizar feitos heroicos. O poeta, na *persona* desse barão ébrio, condutor de uma nau ela mesma bêbada, está duplamente impedido: da poesia, pois “fala sem ser escutado”, não possuindo as “chaves” que lhe abririam o caminho da comunicabilidade com os seres que encontra; e também do destino final de uma viagem bem-sucedida que, para os heróis de Camões, inscreveu seus nomes na eternidade. Note-se ainda que o poema compõe-se de quatro estrofes de sete versos em redondilha maior e apresenta um esquema rímico que sugere uma desorganização da oitava-rima camoniana: ao invés dos oitos versos decassílabos rimados em ABABABCC, temos sete versos rimados em ABABCCB (ou, no caso da última estrofe, ABABCCA), em que o deslocamento da rima final dentro de um número ímpar de versos perturba a melodiosa disposição do verso camoniano.

A matéria do poema épico de Camões é a história que se alça a um plano mítico, como marca da predestinação dos heróis; os personagens históricos que ali se encontram são responsáveis pelo descobrimento da rota marítima que levaria à Índia, à frente do qual está Vasco da Gama. O heroísmo que o poeta lhes atribui, que se quer superior a quantos já haviam sido cantados, é um dos componentes que permitirá concretizar-se o objetivo do poema: “Trabalha por mostrar Vasco da Gama / Que essas navegações que o mundo canta / Não merecem tamanha glória e fama / Como a sua, que o céu e a terra espanta” (V. 94. 1-4). Dirigindo-se ao rei D. Sebastião na dedicatória, o narrador afirma que não apresentará histórias inventadas, frutos da fantasia poética, mas sim fatos verdadeiros cujo valor excede

o dos fantasiosos (1. 11. 1-6). Assim, potencializa seu heroísmo, porque sua grandeza está nos feitos reais, não dependente de “estranhas Musas” que desejam tomar para elas a fama: “Quão doce é o louvor e a *justa glória* / Dos próprios feitos, quando são soados!” (V. 92. 1-2 – grifo meu). O heroísmo, em Camões, é resultado menos do favorecimento das Musas, que ele também invoca – mas quase sempre com o fito de o auxiliarem a rememorar o que deve ser narrado –, do que do esforço dos próprios heróis, que teriam provado com suas façanhas serem merecedores da imortalidade, superando perigos e vencendo condições adversas para o bem da pátria portuguesa.

A “*justa glória*” dos heróis camonianos lhes confere maior dignidade humana, fazendo-os merecedores de eterna glória, aproximando-os da dignidade divina. Em IO os possíveis heróis que ali figuram também são merecedores do canto que lhes é dedicado; porém, não são personagens históricos os que merecem a atenção do poeta, como se vê neste poema sobre o ciclo da cana:

No profundo das coisas materiais,
há um roteiro de dança mais severo
que o bailado do vento entre enforcados,
principalmente quando as feiras findam,
e os derradeiros bêbedos proferem
palavras agoniadas, (os sapientes!)
uns cochilos de cova, uns salmos miados;
é o roteiro da cana. Ei-la que os sua
e os adormece com (entre suores)
os suores de seiva mais vinagres;
pois a cana são gomos, mesmo bares
com ruídos de língua, tragos fundos,
e uma só folha como espada verde
cobrindo pazes, ventres e barricas
e alambiques, bochechas e garrafas.

Falo de canaviais que com seus bêbedos
são canículas sobre os poentos morros;
falo de canas, falo de seus homens,
seus dançarinos, dançam, dançam
e acometem os bois; desconjuntados
diluem-se nas águas, águas lentas,
e escondem-se nos lodos esfiapados.
Todavia, as polícias entram nágua
com punhais de caianas e golpeiam
(dançarinos!) os peitos encharcados.

E todavia acorrem escafandros
tão fofos como bolhas, câmaras lentas,
algodões de botica, bojos de óleo,
e empolam-se nas bicas de oxigênio
cobertos por placentas maternas.

Surgem as mães ciumentas, cuidadosas,
pés ante pés bailando, triplicadas,
acariciando os seus embriões borrachos.
E todavia acorrem as rameiras
que aparecem lavadas de pecados,
e soerguendo as saias encarnadas
mostram dançando peixes devassados.

E todavia acorrem guarda-chuvas
enfunando defuntos embriagados,
vêm revestidos de bagaços brancos
das canas ósseas dos canaviais.
Todavia há soluços nas moendas:
É o roteiro da cana e seu delírio,
e umas visões de bichos e demônios;
é o motivo da cana pelo mundo.
Ó demências, ó mortes, ó bailados!
(Lima, s/d, p. 42-43).

O assunto tratado nesses versos remete ao livro *Poemas*, publicado em 1927, em que se encontra um Jorge de Lima mais próximo das lembranças da infância e de sua terra natal, enternecido com a pobreza, com a simplicidade, com a aridez do sertão e da história, quando “[...] crioulas, matutas, sertanejas / estupradas, servindo cachaça / aos heróis [do bando de Lampião] – cabras; / [são] proibidas de chorar / vendo o pai e vendo o irmão / mortos, no chão...” (Lima, 1997, p. 237). Nesse livro, os poemas em verso livre rendem homenagens à cultura popular, à gente pobre, devota e sofrida, aos anônimos que figuram à margem da história e, no entanto, a constroem. Inclui-se em sua paisagem a economia canavieira que ainda hoje domina o estado de Alagoas, o maior produtor de açúcar do Nordeste: “e aqui e acolá canaviais, / canaviais, / canaviais” (Lima, 1997, p. 222), que embora produzam “a doçura do Brasil, / a embriaguez do Brasil” (Lima, 1997, p. 222) continuam a promover as desigualdades sociais pela exploração dos trabalhadores e enriquecimento dos donos de engenho.

A leitura do poema acima, embora mantenha o verso em decassílabo, parece sugerir o ritmo do verso livre, pois a métrica não se soma a outros recursos rítmicos: o acento do decassílabo é irregularmente distribuído, bem como o número de versos por estrofe, e as rimas são ocasionais. Descreve-se o “roteiro da cana”, com bêbados em fins de feira proferindo, sábios, “palavras agoniadas”. O roteiro da cana comporta alguns sentidos: a cana, como matéria-prima do álcool e, portanto, da embriaguez que torna a fala dos bêbados desarrazoada, promove um “roteiro da dança”, “mais severo que o bailado do vento entre enforcados”; é também o roteiro dos trabalhadores da cana, a qual os faz adormecer, defendendo-os de seus sofrimentos, sendo ela “uma só folha como espada verde cobrindo pazes” – imagem que associa o formato da folha da cana-de-açúcar ao de uma espada que protege, sob a qual a paz se abriga. A cana e seus homens emprestam-se suas formas: os canaviais, ao longe, evocariam a imagem de bêbados desequilibrados, “canículas sobre os pontos morros”; mortos, seus ossos evocariam o bagaço da cana. A cena dramática que tem lugar a partir da segunda estrofe apresenta os dançarinos bêbados acometendo bois e escondendo-se na água, seguidos de policiais que os perseguem e golpeiam com “punhais de caianas”, provocando a comoção de “mães ciumentas” e rameiras. A cana assume nessa cena utilidade diversa da anterior, se fazendo assim um signo ambíguo dentro do poema: é instrumento que ao mesmo tempo aflige e protege, condena e salva.

Os personagens postos em destaque pelo poema são figuras anônimas, cuja “justa glória” consiste em seu sofrimento cotidiano, que dignifica a embriaguez dos trabalhadores da cana e os faz sábios pela experiência do sofrimento. Veja-se como a apresentação do desespero das rameiras – “E todavia acorrem as rameiras / que aparecem lavadas de pecados, / e soerguendo as saias encarnadas / mostram dançando peixes devassados” – lhes confere dignidade trágica, numa imagem que escancara a poeticidade de seu sexo e de sua pureza: o desespero parece redimi-las, colocando-as no lugar de vítimas; o peixe, como representação da vulva, é símbolo bíblico da prosperidade associado à figura de Cristo.

No Poema II do Canto VI, ao lado do qual figura a inscrição “Redondilha com intenção puramente revolucionária”, percebe-se claramente qual o heroísmo possível para o poeta de IO: o heroísmo está na apresentação de coisas sem grandeza, objetos do cotidiano; os heróis

são ladrões, operários, prostitutas; o poeta diz ser necessário dar ao mundo um canto novo, de “guerra contra guerreiros” (Lima, s/d, p. 114), e termina afirmando a fé cristã como única via para a convivência pacífica entre os homens. Ainda em outros poemas, se faz ver a ideia de que a violência que o poeta depreende dos processos de dominação implica sua opção por cantar uma “epopeia sem guerreiro” (Lima, s/d, p. 136) e coisas sem grandeza: “Nem tudo é épico e oitava-rima / pois muita coisa desabada / tem seu sorriso cotidiano” (Lima, s/d, p. 101) – versos em que a alusão ao gênero épico e à oitava-rima não podem deixar de remeter ao projeto camoniano d’*Os Lusíadas*. Nesse contexto, o tema da navegação se torna uma lembrança dolorosa, que merece ser apagada, como se pode observar nos versos “Diante do que entrevi resolvi desdenhar-me / e apagar de meu corpo o que houvesse de mar” (Lima, s/d, p. 132), dos quais se percebe, pela necessidade do desprezo de si, que a operação de recusar aventuras marítimas implicaria o afastamento da soberba, do desejo de glória que motiva os navegadores. O poeta em busca da ilha, também ele em pleno mar, reconhece a herança portuguesa: “As raízes são minhas, pedra lusa / e refrão de aventuras renovadas” (Lima, s/d, p. 32). O Poema X do Canto VI – canto pontuado de imagens de naufrágio – propõe uma forma radical de afastamento dessa herança:

Nessa derrota entre mouros,
mora em mim essa memória
corporizada e constante
de coisa que eu não defino
e nem sei como extingui-la.
Mas nessa estrada de mar
quero mesmo recalá-la,
desmontá-la e libidá-la:
inesá-la, lenorá-la.
Morrá-lhe as flores e veias,
desespere-se falsa e oca,
vazando os olhos vidrados,
as mãos do lar separadas,
seus álbuns todos manchados,
as janelas arrancadas
pelo fel que ela me há dado

Seu nome? Quero varrê-lo
deste navio deserto,
as brisas que a enfunavam
recolham seus vôos salgados,

arda seu ventre mostrado
em silêncio à marujada,
folhas lhe sejam raspadas,
sombra lhe seja estuprada,
mas não quero ouvir-lhe os modos
nem seu cabelo, *in extremis*,
nem seu púbis dissecado
(Lima, s/d, p. 122).

Como se sabe, a viagem empreendida n’*Os lusíadas* representa o coroamento, com as navegações, da expansão territorial portuguesa, como parte da guerra contra o Império Otomano, em expansão no século XVI. Em oposição ao islamismo adotado pelas populações que o compunham, o cristianismo tornou-se uma das bandeiras para a expansão marítima. A dedicatória de Camões a D. Sebastião deixa claro o entendimento de que se tratava de uma guerra santa: “E vós, ó bem nascida segurança / Da lusitana antiga liberdade, / E não menos certíssima esperança / De aumento da pequena cristandade / Vós, ó *novo temor da maura lança*” (l. 6. 1-6 – grifo meu).

A memória da “derrota entre mouros”, portanto, permite relacionar o poema citado ao tema da expansão marítima portuguesa; essa memória é, como se lê alguns versos depois, “a onda que nos criou” (Lima, s/d, p. 123). O poeta, diante dessa memória, se sente confuso: não sabe como defini-la nem como abdicar-se dela. A saída possível é “recalcá-la, desmontá-la e libidá-la: inesá-la, lenorá-la”. Recalcá-la talvez implique, primeiramente, não proferir seu nome: “Seu nome? Quero varrê-lo deste navio deserto”. A desmontagem ocorre por meio de seu assassinato, desejo expresso pelo poeta em imagens cruéis: a morte de suas flores e veias, sua desesperação falsa e vazia, o vazamento de seus olhos vidrados, a separação e destruição de seu lar, a deterioração dos álbuns de retrato, a consumpção de seu ventre, o apagamento de suas folhas, o estupro de sua sombra. As imagens dessa desmontagem sugerem tanto a esterilidade, pela destruição da possibilidade de qualquer sobrevivência material da memória (do lar, das fotografias) ou pelo aniquilamento fisiológico (o ventre consumido), como também a fertilidade advinda do estupro, fertilidade indesejada, imposta por meio da libido (“libidar”) de maneira violenta.

Nas contradições resultantes da confusão em que o poeta está imerso, a libido que impõe a violência do estupro também transmuta a violência em amor: o poeta deseja

“inesar”, “lenorar” a memória que o atormenta – neologismos que, apostos aos dois pontos, supõem uma explicitação do sentido dos verbos anteriores, ou do mais próximo, “libidar”. Inês de Castro e Lenora ocupam lugar de destaque entre as diversas figuras femininas convocadas em IO como musas, trazidas ao poema como representação de um amor infinito, maior que o tempo. Tanto Inês de Castro (personagem histórica eternizada nos versos de Camões) quanto Lenora (personagem do poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe) são celebradas após a morte. A impossibilidade de estar outra vez na presença da amada e a permanência da saudade, que as histórias de ambas indicam, oferecem o mote para a apropriação de Inês e Lenora como musas em IO.

O poeta retoma em IO a busca por Lenora empreendida em “O corvo”: “Onde pairas então minha sempre Lenora, / verdadeira Lenora, ó grande amada em suma?” (Lima, s/d, p. 133). O decretado “nunca mais”, que cela a impossibilidade do reencontro no poema de Poe, é matizado em IO, pois o poeta, ao reconhecer sua ausência, pergunta onde está a amada. Ocultada sob o signo da morte, Lenora se faz presença em IO. Do mesmo modo, Inês de Castro, quando convocada em IO, é musa que não se revela mas que se busca permanentemente, como se percebe do Canto IX, “Permanência de Inês”, que possui dezoito estrofes em oitava-rima, mesmo número que o episódio ocupa n’*Os lusíadas* (III. 118-135). O narrador camoniano, se dirigindo ao “puro amor” (III. 119. 1), culpa-o pelo sacrifício imposto aos amantes. Depois, dirige-se a Inês: “Estavas, linda Inês, posta em sossego, / De teus anos colhendo o doce fructo” (III. 110. 1-2) – alusão ao tempo venturoso do amor vivido entre Inês e D. Pedro, que será interrompido pela condenação de D. Afonso IV. A negação que o poeta de IO insere nesse verso – “Estavas, linda Inês, *nunca* em sossego” (Lima, s/d, p. 184 – grifo meu) – se justifica pela afirmação de Inês como símbolo poético. Como se observa em toda a obra, Inês de Castro é uma das figuras femininas – juntamente com Lenora, Eurídice, Eva, Mira-Celi, dentre outras – em que o poeta vislumbra a face misteriosa e nunca desvelada da musa, numa relação pautada pela tensão entre recusa e desejo. Por isso, nesse canto a figura de Inês é apresentada com epítetos que denotam contradição: “sutil e extrema”, “raso pego”, “penumbra vaga ou talvez acha / celeste consumindo-se”, “amorfa e aresta”, “a só, mas logo e sempre festa”, “rainha negra, mãe e branca filha” (Lima, s/d, p. 184); “subida Inês,

efêmera altitude” (Lima, s/d, p. 185). É também símbolo da multiplicidade, musa que “refaz-se simultaneamente” (Lima, s/d, p. 185); “a musa aparecida de cem faces, / a além de mim e além da Lusitânia” (Lima, s/d, p. 184). Como símbolo múltiplo e intemporal, Inês promove a comunhão entre os homens: “para que [...] / o cego e o surdo e os homens controversos / apreendam todos teu geral instante, / teus pequenos e grandes universos” (Lima, s/d, p. 185). O poeta se refere aos algozes de Inês como aqueles que tentaram promover por meio da morte seu apagamento, tendo logrado justamente o contrário, pois a condenação injusta eterniza sua existência: “Queimada viva, logo ressurecta, / subversiva, refeita das fogueiras, / adelgada como início e meta” (Lima, s/d, p. 186). E se em *Os lusíadas* sua memória permanece na Fonte dos Amores (III. 135. 3-4), em IO ela repercute por todo o poema: “e te refluis na vaga desse tema, / constante vaga, vaga em movimento, / pródiga e vinda como o próprio vento” (Lima, s/d, p. 186); por isso nunca está em sossego.

As diversas evocações a Inês de Castro como musa em IO indicam não só a celebração de um amor além do tempo, mas a possibilidade de que tal amor solucione o conflito imposto pela memória da “derrota entre mouros”, ou seja, de “inesar” essa memória. A derrota entre mouros, porém, se faz figura de outros tantos episódios de dominação, violência, guerras, injustiça, referidos em IO, já que o poema não se centra em um episódio histórico específico. As imagens de degradação da condição humana em IO são identificadas na história, nos mitos, nas vozes de outros poetas nela inseridos, bem como no próprio poema. Na medida em que afirma a necessidade de um novo canto, o poeta pontua a diferença que quer estabelecer com os demais; no canto final de IO, ele se mostrará capaz de realizá-lo. Antes, será preciso recorrer aos poemas que “se tingem de vermelho” (Lima, s/d, p. 50): “Recordávamos: houve muitas guerras, / muitos cantos de sangues e agonias, / os terrores cruzaram os caminhos, / os séculos esterçados desses homens, / desses heróis sem brilho, desses ruins, / desses côncavos, desses mutilados” (Lima, s/d, p. 141). Por isso, a celebração de Inês como musa poética sublinha o amor como ideal de resolução de conflitos.

N’*Os lusíadas*, a narrativa sobre Inês de Castro, lida conjuntamente ao episódio da Ilha dos Amores, confere à ideia de amor um sentido estrutural para a obra: “Inês e a Ilha são, de Parte a Parte da epopeia, o contraste entre o destino trágico da paixão humana e o

destino superior do Amor que o Heroísmo abre à Transfiguração mítica” (Sena, 1980, p. 172). O narrador camoniano, ao levar os nautas a uma ilha fora dos mapas de navegação em sua viagem de regresso, depois de terem realizado seus objetivos, desenha uma utopia em que, transformados pelo amor ofertado ali, finalmente seriam merecedores da glória divina. Portanto, a tarefa dos heróis não se completa no plano histórico, sendo necessária a inserção de um elemento transcendente, que exterminasse, ao menos no plano literário, “os germes da decadência [que] vinham corroendo desde há muito a grandeza material e moral da Pátria lusíada” (Silva, 1999, p. 142).

Na Ilha dos Amores, Cupido, ao disparar suas setas entre nautas e nereidas, “[...] pretende / Fazer ua famosa expedição / Contra o *mundo revelde*, por que emende / Erros grandes que há dias nele estão” (IX. 25. 3-6 – grifo meu). Trata-se do tema do “desconcerto do mundo”, isto é, o desacordo da sociedade aos valores bíblicos observado por Camões e outros poetas do século XVI, cuja reversão se daria a partir do arrependimento e da ascese cristã. Portanto, o “mundo revelde” aponta a insubmissão a esses valores que os nautas vinham praticando, já que depois de realizarem no plano histórico o empreendimento da conquista de novas terras, não haviam cumprido, no entanto, o caminho de elevação espiritual necessário para sua consagração como heróis merecedores da fama. Por isso, ao final do Canto IX, quando despertam dos amores vividos na ilha, o narrador adverte os nautas de que devem seguir o caminho da justiça e bondade. Essa ideia será ainda reforçada na passagem do Canto X em que Tétis lhes descreve o martírio de São Tomé³⁸ – ícone do ceticismo religioso –, cujo exemplo marca a necessidade de observância aos princípios cristãos. Tétis (X. 119) relembra que, se a conquista de novas terras se justifica em nome de Deus, procurando aumentar o domínio cristão, os conquistadores devem servir como exemplo de fé e virtude para os povos conquistados. Daí a importância do episódio da ilha dos amores para a consecução do objetivo final do narrador de *Os lusíadas*:

³⁸ Jorge de Sena (1980, p. 77 – grifo do autor) assinala a importância desse episódio lembrando que Tétis o situa na Índia: “Este martírio é, na ordem histórica, *anterior* à História portuguesa em cujo Oriente vem inserido. Ele é o ponto de intersecção simbólica entre a Cosmologia transcendente a que a Acção Histórica se identificará e a Missão Apostólica que deve ser o sentido dessa Acção Histórica”.

No plano mítico, portanto, a criação, para os nautas, da Ilha dos Amores corresponde a um momento decisivo na História: a guerra que o Amor ia mover ao desconcerto do mundo [...]. A Ilha é, assim, o restabelecimento da Harmonia, de modo que a consagração e a transfiguração mítica dos Heróis, que na ilha e pela ilha se opera, são, *também e sobretudo*, a recolocação do Amor, do verdadeiro Amor, como centro da Harmonia do Mundo. A Ilha é uma *catarse total*, não apenas de todos os recalcamientos, mas das misérias da própria História, e das misérias da vida no tempo de Camões e fora dele (Sena, 1980, p. 76 – grifos do autor).

A relevância do amor como meio de sanar o desconcerto do mundo assume no episódio da Ilha dos Amores representação coletiva: o amor individual se transforma em figura do amor como solução para a degenerescência dos valores morais observada na coletividade. A tragicidade do episódio de Inês de Castro se dá justamente porque ali a razão do amor individual não se concilia com a razão do estado; é um evento de ruptura entre duas concepções que durante a narrativa de *Os Lusíadas* vão sendo assimiladas. Nesse sentido, a opção pelo amor, manifestada pelo narrador como destino que deveria ser assumido pelos nautas após o episódio da Ilha dos Amores, revela a mesma insatisfação relativa à corrupção moral denunciada pelo Velho do Restelo, como se verá. Em IO, a eleição de Inês de Castro como musa assume a tragicidade do episódio camoniano, pois sua permanência enquanto símbolo poético se faz necessária diante do estado de coisas que o poeta denuncia.

A referência ao gigante Adamastor também se inclui nesse tema. Para os heróis lusíadas, o “monstro horrendo” (V. 49. 1) representa um obstáculo à navegação. Situado ao sul da África, Adamastor impedira quantos navegantes por ali quiseram passar e prediz quantos ainda impedirá. Ao se deparar com a esquadra de Vasco da Gama, Adamastor repreende a ousadia dos portugueses por invadir seu domínio em nome de “guerras cruas, tais e tantas” (V. 41. 3); para o gigante, o que os leva a enfrentar o mar é a soberba. A considerar os valores cristãos, a soberba contribui para a degenerescência da raça humana, desde o episódio da Queda; assim, o que Adamastor nota na empresa dos portugueses implicaria a manutenção do desconcerto do mundo. Depois de lhes contar sua mal sucedida história de amor por Tétis, motivo pelo qual fora transformado em rochedo, Adamastor desaparece. Vasco da Gama agradece a proteção dos anjos pelo obstáculo dirimido e pede que as predições negativas que o mostro havia feito não se cumpram. A maneira como o

monstro se retira no episódio, deixando passar os portugueses como nunca havia feito com outros navegantes, contribui para reforçar a ideia de predestinação dos heróis que, ao final da narrativa, serão glorificados.

No Canto I de IO, o engenheiro noturno, “à sombra da Musa” (Lima, s/d, p. 28), constrói a ilha e instrui seus habitantes; ao final, percebe que a eles ainda falta alguma coisa:

Que mais pedimos a esse existencial amigo
a esse noturno autor de construções volúveis?

Percebeu nosso olhar, nosso desejo antigo:
Um puro Adamastor desejávamos tanto!

E uma noite no mar o Tormentório Cabo
a Tétis emprenhou; e o órgão monstruoso
pôde ser construído oculto sobre a ilha:
converteu-se-lhe em som a terra dura, e os ossos
em penedos, e os pés em dois pedais andando
sobre o úmido elemento e a boca desferiu
o canto imenso. Agora eu vos direi que Tétis
é voluta e paixão ou essa mulher sem sombra
repercutida e só dentro do tempo e o espaço
(Lima, s/d, p. 29).

Diferentemente do que ocorre em *Os Lusíadas*, onde o monstro não consegue se aproximar de Tétis, enganado pelo artil de Dóris (V. 56), em IO o amor entre o gigante e a nereida se realiza. Isso permite a construção de um grande órgão, cuja música age sobre o monstro operando a transformação da terra dura em som, dos ossos em penedos e dos pés nos pedais do próprio órgão. A transformação é semelhante à descrita na epopeia camoniana, onde também “Em penedos os ossos se fizeram” (V. 59. 2). A efetivação da relação amorosa e a música que soa do órgão não devolvem ao gigante sua forma original, isto é, não o libertam do castigo pelos “atrevimentos” (V. 58. 8) relatados pelo próprio monstro em *Os Lusíadas*: “Como fosse impossível alcançá-la, / Pela grandeza fea do meu gesto, / Determinei por armas de tomá-la” (V. 53. 1-3). Concretizar a relação amorosa com Tétis também é em IO um gesto de ousadia, cuja brutalidade se faz ver no verbo “emprenhar”, de coloquialidade contrastante com o tom geral do trecho, como denuncia, por exemplo, o uso da segunda pessoa do plural no estabelecimento da interlocução. Talvez

por isso o monstro continue convertido em rocha; no entanto, o Adamastor que, pela realização amorosa, profere o canto, é aquele cuja pureza os habitantes da ilha desejam. Assim como ocorre com a memória “inesada”, a referência ao gigante conjuga violência e amor.

A relação amorosa opera ainda uma transformação em Tétis, convertida em musa e anunciada com epítetos que se assemelham aos atribuídos a Inês de Castro – “Inês a só” (Lima, s/d, o. 184 – grifo meu); “Existes, linda Inês, *repercutida* / nessa plaga de sonho, nesse poema” (Lima, s/d, p. 186 – grifo meu). Na continuação do poema, Tétis preside o templo construído na ilha: ela agita o órgão, produzindo uma música que é “ato de pura graça” (Lima, s/d, p. 29). Portanto, a realização amorosa entre Adamastor e Tétis promove o canto que se difunde entre os habitantes da ilha. E, se Tétis é tornada musa, Adamastor será comparado a Orfeu. As vozes despertadas pela sedução do gesto de Tétis ao agitar o órgão, que assume conotação fálica, faz com que as paixões se unam em torno de um mastro, centro do templo; o mastro é “seta de Orfeu, furando ares, sempre himens” (Lima, s/d, p. 29) – verso em que a violação de Tétis por Adamastor é repetida, transformada em ritual que promove o alcance da graça, anunciado nos versos seguintes. É com esse “sonoro Adamastor” (Lima, s/d, p. 29) que se completa a fundação da ilha pelo engenheiro noturno.

Percebe-se que tanto Camões quanto Jorge de Lima lidam com o desconcerto do mundo, que, em termos gerais, tem no amor sua possível resolução. De certo modo, também a crença nos princípios cristãos, a que se opõe especificamente o desconcerto tratado por Camões, está presente em IO e permite que o poeta renda homenagens ao épico português: “Barão sem chaves, / e assinalado / por umas naves’ / que sempre vão; // [...] Nessa viagem / vai um coringa / na embarcação: / mapa cristão” (Lima, s/d, p. 187), versos do Canto X que retomam os do Canto I, mas onde o “barão sem chaves” conta com a bandeira cristã que se anuncia na proa. No entanto, os quase quatro séculos que os separam dão a medida da distância que se impõe entre um projeto poético e outro. A decadência vivida pelo império português à época de Camões fazia crer que as expansões marítimas, sob a bandeira cristã, poderiam promover a grandeza material e moral que alentaria a alma portuguesa. Já para o poeta de IO, obra escrita sob o impacto da Segunda Guerra e do episódio das bombas

atômicas – “o mundo ia acabar, nasceu no mar / um cogumelo imenso, um cogumelo” (Lima, s/d, p. 208) –, não é possível celebrar guerras de conquista. Assim, não será pela via camoniana que o poeta procurará reabilitar o poder fundante da palavra poética.

Dessa perspectiva pode-se derivar a identificação entre a voz poética em IO e o Velho do Restelo, personagem d’*Os Lusíadas* que se opõe à cobiça humana, motivadora, no seu entender, da aventura marítima portuguesa. Sua fala é relatada ao final do Canto IV, quando Vasco da Gama narra ao rei de Melinde a partida das naus rumo às Índias. Depois de deixar nos portos os familiares comovidos, por acreditarem que não regressariam vivos da viagem (IV. 89), Vasco e os seus ouvem do mar a voz do Velho verberar no porto. Como Adamastor, o Velho do Restelo condena os portugueses por acreditar que o empreendimento marítimo é movido pela soberba (IV. 95); sublinha a descendência adâmica para adverti-los da reincidência no aludido pecado (IV. 98); amaldiçoa os navegantes e manda que não sejam cantados, desejando que pereça sua memória: “Oh! Maldito o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho! / [...] Nunca juízo algum alto e profundo / Nem cítara sonora ou vivo engenho, / Te dê por isso fama nem memória, / Mas contigo se acabe o nome e glória!” (IV. 102). “A contrafilosofia não só do heroísmo, mas da própria atividade humana” (Sena, 1980, p. 71) que se revela na fala do Velho do Restelo, à primeira vista, se contrapõe ao objetivo da epopeia camoniana, pois, ao considerar a cobiça como motivadora do empreendimento marítimo, também invalida a justificativa cristã, que se tornaria contraditória se realizada sob pecado. Porém, é preciso considerar a inserção temporal de sua fala para se compreender como ela funciona na economia do poema. Ao aconselhar os heróis sobre o pecado da soberba, praticado pelo primeiro homem e que nos rendeu a expulsão do paraíso terrestre, o Velho do Restelo adverte sobre o futuro sofrimento que dele resultaria, colocando os homens em permanente disputa; porém, toda a epopeia se estrutura para que esse futuro se torne pretérito, já que os heróis, pelo episódio da Ilha dos Amores, participarão da condição divina e fundarão uma nova descendência. A fala do Velho do Restelo, por contraponto, concorre para reforçar o heroísmo daqueles que superarão a condição humana, como ocorre também com as predições de Adamastor.

O Poema XXXVIII do Canto I de IO se inicia com dois versos d'*Os lusíadas* – “A soberba Veneza está no meio / das águas, que tão baixa começou” (III. 14. 3-4) – e mantém a estrofe em oitava-rima. A citação integra a descrição geográfica que o Gama faz da Europa ao rei de Melinde; mas para Jorge de Lima (1997, p. 63) “Veneza representa o império corrompido do mal”, descrita no poema como “cidade de rios absintados” (Lima, s/d, p. 48), elemento que compõe a imagem do fim dos tempos no Apocalipse joanino (Ap 8, 10-11). Algumas estrofes adiante, o poeta assevera:

Toda veneza tem o seu restelo
gemendo em búzio como trompa humana;
são seus cabelos ressonante velo,
a barba limpa, eólia barbatana;
o senso esfria a glória como gelo;
meneia a testa, os bravos desengana:
Dura inquietação d’alma e dessa vida,
colônia dos impérios mal-nascida.

Por que tanta oceania, tanta etiópia
por fogo e ferro sempre conquistadas?
Por que tanta aflição por tanta cópia,
salvadores de terras fatigadas?
Cornualhas desse mundo, cornucópia
de promessas jamais realizadas?
Por que esse messianismo vos lisonje
pretendeis encarnar o que está longe.

Eis aqui essa restela ave canora,
em penas de Cassandra renascida,
coleira circundada cor de amora;
ave fadada não inadvertida,
adiante dos sucessos rememora
a sombra projetada pela vida.
Ó ave de clarões assinalados
de vôos dentro do tempo recuados
(Lima, s/d, p. 48-49).

O Velho do Restelo conserva nesses versos o “aspeito venerando” (IV. 94. 1) com que Camões o apresenta, e também o “saber só de experiências feito” (IV. 94. 7) que desengana os que buscam glória vã. Mas sua aparência é construída a partir da montagem de elementos naturais, tal como um monstro arcimboldesco: sua voz se faz ouvir através de búzios; seu cabelo é feito de lã; a barba é uma nadadeira de peixe a que o vento dá forma. Nesta última

imagem, a fusão dos elementos se dá dentro do próprio vocábulo: *barbatana*. De cada um desses elementos, e não somente dos búzios, parece vir a sua voz, já que a imagem como um todo dá a impressão de movimento, reforçada pela predominância, nos quatro primeiros versos, das consoantes “s” e “v” ou “b”, que sugerem uma estrondosa ventania. Assim, a montagem da aparência do Velho do Restelo ganha, em IO, força e violência.

As perguntas que tomam lugar na segunda estrofe citada, direcionadas aos “conquistadores”, não possuem locutor determinado, podendo tanto ser atribuídas ao Velho quanto ao poeta. A generalização dos referentes, em que nomes próprios são grafados com letra minúscula, aponta para um sentido abrangente do que sejam os processos de dominação entre nações: abundância de promessas que não se realizaram, justificadas em nome de um messianismo que rende louros a quem o pratica, mas poucos benefícios para os destinatários.

Na segunda estrofe do Poema XXXVIII, já se havia renunciado a identificação do poeta com o Velho do Restelo: “Que há nesse mundo possa crer / que fluíssem esses seres do esplendor, / e que fossem a Luz do Eterno Ser? / E seu claro desígnio mais louvado, / e seu modo de agir e de ceder?” (Lima, s/d, p. 47-48), questionamento que, se atribuído ao personagem camoniano, corroboraria sua advertência quanto ao pecado adâmico, que não é outra coisa senão a pretensão do homem de ascender à condição divina. Na terceira estrofe, essa identificação se consuma, pois o poema é canto proferido por “restela ave”. Nessa expressão, o nome da praia de Portugal que alcunha o Velho de *Os Lusíadas* passa a adjetivo aplicado a uma ave em Veneza, ou dentro do próprio canto – localização que pode ser depreendida do sintagma “eis aqui”. Tanto Veneza, na interpretação de Jorge de Lima, quanto o canto que o poeta de IO constrói são pautados por imagens sombrias, que reformulam o desencanto do mundo camoniano; a “restela ave” carrega uma sobreposição de sentidos, que vão se acumulando na sequência do verso. Observe-se que a “restela ave” ressurgem em penas de Cassandra³⁹, possuindo uma coleira “cor de amora”⁴⁰. O conhecido qualificativo dos barões lusíadas, que vai ganhando outros sentidos em IO desde o poema de

³⁹ Sobre o mito de Cassandra, conferir leitura do Poema XI, Canto VI, na segunda parte do capítulo 5.

⁴⁰ Em IO, a amora é um elemento associado ao cristianismo, como nos versos “centopeia do Senhor, / amora plura sangrada, / cacho de faces nascendo, / unidade da Trindade” (Lima, s/d, p. 27).

abertura, é aqui atribuído ao movimento da ave que paira sobre Veneza: “ave de clarões assinalados, de voos dentro do tempo recuados” que, para além dos sucessos, relembra desventuras (“sombra projetada pela vida”). Transfere-se, assim, o desígnio atribuído aos personagens históricos de *Os Lusíadas* a essa ave, como figura do próprio poeta. O recuo no tempo parece remeter ao tempo mítico da Queda, que está em jogo tanto para o Velho do Restelo quanto para o poeta de IO. Mas se essa ave está comprometida, como o Velho do Restelo e o próprio poeta, com a advertência do pecado, numa ótica cristã, também está fadada, como Cassandra, o Velho e o poeta, a não ser escutada.

Na sequência do trecho citado, o poeta diz: “Não me extasio adiante das viagens / mas de quem fez os mares me extasio, / de quem dotou as plantas, de plumagens / e de plumas dotou esse navio [...]” (Lima, s/d, p. 49). Referindo-se ao tema da navegação, o poeta de IO afirma que se encanta não com a viagem, mas com quem fez os mares e conferiu a plantas e navios a possibilidade inusual do voo; seu encanto revela a eleição da matéria de que trata o poema. Se, de um lado, a criação do mar remete ao Criador do universo, no contexto mítico traçado em IO; de outro, a imagem surrealista dos navios e plantas com plumagens remete à faculdade poética. Confirma-se, dessa maneira, que a atribuição aos barões lusíadas de um desígnio a cumprir por meio da viagem é dada, em IO, ao poeta vinculado à tarefa de revelação do sagrado.

Embora tanto Camões quanto o poeta de IO estejam às voltas com o desconcerto do mundo, manipulam diferentes elementos para a composição do canto: o épico camoniano glorifica eventos históricos; em IO, os eventos históricos referidos no poema não são objeto de glorificação. Por isso, o poeta de IO identifica sua voz à de um personagem que, embora na economia do poema cumpra a função de reforçar o heroísmo dos conquistadores, se coloca contrário à busca por poder, o que é intensificado se se apresentá-lo em recorte, fora do projeto d’*Os Lusíadas*. O crítico Hernâni Cidade (1985, p. 109) faz a seguinte projeção: “Todos os anelos de ultrapassar quaisquer *vedados términos*, todos os grandes perigos do desencadear das forças que na Natureza se equilibram, tudo o Velho do Restelo repreende. Dir-se-ia a condenação profética de todos os progressos que viriam dar... à bomba atômica...”. A antecipação do Velho do Restelo como uma espécie de antiprogredista, que

vê com desconfiança o desenvolvimento da humanidade, parece consoante com o modo como o personagem foi inserido em IO.

Contrapondo-se à perspectiva camoniana, IO não é um poema de navegação, mas de naufrágio, assinalado pelo insucesso. O poeta recusa bússolas e astrolábios para a orientação de sua viagem e se diz pertencente à “raça dos nautas submergida” (Lima, s/d, p. 54). Reformulando a motivação para o naufrágio, o Poema VI do Canto V repõe o insucesso da viagem não somente na ausência de bússolas e astrolábios desejada pelo poeta:

Também há as naus que não chegam
mesmo sem ter naufragado:
não porque nunca tivessem
quem as guiasse no mar
ou leme ou âncora ou vento
ou porque se embebedassem,
mas simplesmente porque
já estavam podres no tronco
da árvore de que as tiraram
(Lima, s/d, p. 105).

O uso da redondilha maior e a escolha de um registro linguístico mais simples do que o predominante em IO denunciam o caráter antiépico com que o tema da navegação é abordado nesse poema; a métrica e o tom não elevam o objeto poetizado. No entanto, a simplicidade da linguagem põe a nu uma imagem de força expressiva: a podridão das naus se anuncia no tronco da árvore de que foram feitas. Ao “barco bêbado” e à ausência de condições para a navegação que são referidos em outros momentos de IO, o poema soma novo motivo para o insucesso da viagem como proposta poética.

À luz desse poema, pode-se dizer que o insucesso da viagem está na origem do empreendimento marítimo, como se lê nos discursos do Velho do Restelo e do gigante Adamastor em *Os Lusíadas*. As referências à colonização do Brasil também contribuem para negar a celebração dos eventos históricos que dão matéria ao épico camoniano. Especialmente no Canto I, encontram-se poemas que denunciam a difícil situação estabelecida entre índios, escravos e “seu descobridor entre os antípodas” (Lima, s/d, p. 18). A Carta de Pero Vaz de Caminha, no Poema XXXI desse Canto, é reescrita por uma primeira pessoa do plural caracterizada como “nós os devastadores e assassinos” (Lima, s/d, p. 35); o

poema, assumindo também outras vozes, vai desenhando um quadro de aniquilação dos índios, desde o contato com o colonizador até a integração à vida civilizada dos poucos que restaram, reconhecendo sua herança nos modos de falar e de ser do brasileiro.

“As epopéias são. No canto décimo / os mesmos sofrimentos. E nos outros” (Lima, s/d, p. 62). O que significaria essa afirmação, se referida a *Os Lusíadas*? No Canto X, o narrador camoniano lamenta que sua mensagem não seja entendida, que os ouvintes sejam presas da cobiça e não atentem para a missão cristã de Portugal (X. 145); nos demais, as predições do Velho do Restelo e de Adamastor, baseadas na ideia de humanidade degenerada, também indicam o sofrimento de que fala o poeta de IO. Por outro lado, ao termo da viagem, os heróis camonianos retornam a Lisboa, sendo reconhecidos pelo sucesso da empresa, narrada nos cantos anteriores. Mas se as guerras de conquista são tema épico por excelência, o poeta de IO procurará outra matéria para compor seu poema. No Canto X de IO, não os sofrimentos que marcam as epopeias de guerra, mas a renovação da promessa de proferir as palavras capazes de fundar um mundo.

A negação de bússolas e astrolábios, a nau à deriva, o poeta diante do naufrágio: são esses os elementos que compõem a ideia de navegação em IO. Por isso, o épico que daí resulta assume formalmente esse navegar sem rumo certo: estrutura-se na imprecisão dos limites – espaciais, temporais –, permitindo tornar múltiplos os caminhos possíveis para se chegar à ilha, ao mesmo tempo afirmando a impossibilidade de alcançá-la. O poema se faz uma espécie de permanente rascunho em busca de uma rota possível para se chegar à ilha, regido por uma musa em desassossego.

Capítulo 5 – As duas faces de Orfeu

Sintaticamente, a expressão “invenção de Orfeu” pode ser lida de duas maneiras, caso se considere o sintagma “de Orfeu” agente ou receptor da ação inferida do nome transitivo “invenção”⁴¹: Orfeu inventor e Orfeu inventado. O discurso lógico-racional resolveria a ambiguidade com a proposição de que, dado que Orfeu existe como ser mitológico, não se poderia *inventá-lo*; portanto, apenas a primeira hipótese seria válida. Mas em se tratando de uma obra poética, a ambiguidade da expressão parece indicar, justamente, duas faces complementares de Orfeu, que emprestam sua imagem ao movimento de feitura da obra⁴².

De um lado, o poeta como protagonista de uma aventura: fundar, por meio da palavra poética, um mundo que preserve o mistério do desgaste do tempo, um reino perdurável que promova a experiência com o sagrado. Essa dimensão está posta na tarefa que o poeta assume para si como um ser designado, assemelhado aos santos, ou ainda no sagrado como aquilo que se deseja ou se pressente. De outro, a complementaridade desse movimento: a palavra poética foge ao domínio de seu criador, ameaçando destruir tanto o universo que com ela se funda como o próprio poema. Esses dois movimentos sustentam a feitura da obra, fazendo dela um “poema impuro” (Lima, s/d, p. 24), que se contradiz entre a procura pela “palavra insofrida ainda imersa / nesse oceano de símbolos latentes” (Lima, s/d, p. 98) e a constatação do insucesso de tal viagem, guiada pela ideia de naufrágio.

⁴¹ Na nomenclatura gramatical, a diferença aí estabelecida se dá entre o “adjunto adnominal” e o “complemento nominal”. O adjunto adnominal acompanha um nome, especificando-o, podendo indicar o agente, no caso de substantivos transitivos que nomeiam uma ação verbal; já o complemento nominal é um termo que completa o sentido de um nome transitivo, podendo, para o mesmo caso, indicar o termo paciente. Em “invenção de Orfeu”, o termo “de Orfeu” é adjunto adnominal quando se entende que “Orfeu inventa algo” e complemento nominal se “alguém inventa Orfeu”.

⁴² Da história contada por Murilo Mendes sobre a escolha do título da obra, se pode depreender que “Invenção de Orfeu” era, dentre as sugestões, a menos cotada: “Pedi-me o poeta que batizasse o livro. Devorado êste, hesitei entre ‘Cosmogonia’, ‘Canto Geral’ e ‘Invenção de Orfeu’. Quanto ao primeiro, julgou-o o autor muito ambicioso. O segundo foi prejudicado por um livro significativo de igual nome, saído há pouco, de Pablo Neruda. Restou ‘Invenção de Orfeu’, que, depois de alguns entendimentos, foi, ao que parece, definitivamente adotado” (Mendes, 1952, p. 415-416). Murilo Mendes, ao receber a difícil tarefa de batizar o livro, seguiu-lhe as sugestões, pistas, caminhos. Intuitivamente ou não, valendo-se de seu conhecimento da obra e da pessoa de Jorge de Lima, e também como poeta que era, terminou por eleger o título que concentra aspectos centrais do poema.

A imagem do poeta que emerge desse movimento contraditório o aproxima do mito de Orfeu, também ele desdobrado em duas faces. A primeira delas é a de Orfeu poeta e músico, que encantava os seres com sua lira. É também a de um Orfeu que permaneceu no imaginário ocidental por meio do orfismo, uma doutrina religiosa que teria tido influência sobre a filosofia grega, e para a qual seria possível permanecer em comunhão com o sagrado, devido à singularidade que sua cosmogonia representava em relação à ideia antiga de religiosidade. A outra é a de Orfeu que fracassa na tentativa de trazer Eurídice do reino dos mortos. Infringir a condição imposta pelos deuses de não voltar os olhos para trás quando caminhava à frente da amada é um gesto imperativo, que não poderia ter sido evitado, condizente com o desejo de Orfeu por flagrar o que é obscuro. O gesto imperativo traz consigo a tensão do irrealizável, porque o obscuro não se revela ao seu olhar. Orfeu necessariamente arruína a si próprio e a sua arte no momento em que olha para trás.

A imagem de Orfeu permite ao poeta afirmar o poder fundante da palavra ante um mundo refratário à poesia, já que ambos são capazes de *encantar* o mundo. Ao mesmo tempo, um Orfeu fraco, cujo canto silencia, revela ao poeta que não só o mundo é refratário à poesia, mas que a própria obra poética é refratária a seu criador. A permanência do mistério se dá como exclusão do poeta de seus domínios. A afirmação do poder fundante da palavra poética se transforma em negação afirmativa, que constata a impropriedade da tarefa a que o poeta se consagra.

5.1. Orfeu inventor (de um mundo não refratário à poesia)

*Do noturno trabalho a gente tresnoitada
dança de ver assim ao romper da alvorada
esse engenheiro-ser tocando a sua gaita
os rebanhos levar [...]
(Lima, s/d, p. 28).*

Nas mãos de Orfeu, a lira, um simples instrumento de cordas, tornou-se mágica, capaz de promover inexplicáveis transformações nos seres (animados e inanimados) que a escutavam: “As árvores inclinam-se para ouvir o divino músico, os rochedos mudam de lugar para melhor escutá-lo, os rios suspendem o seu curso, as feras, subitamente amansadas,

rastejam-lhe aos pés” (Ménard, 1991, p. 56). A influência de Apolo sobre a música de Orfeu, de quem o cantor trácio seria filho, talvez explique seu caráter civilizatório: o encantamento de que os seres eram tomados ao ouvi-lo tocar arrefece impulsos destrutivos e, por isso mesmo, impõe uma pausa para a execução de sua arte. Quando Orfeu toca, nada mais importa a não ser sua música; tudo o mais cala.

O ofício de Orfeu torna-se tanto mais necessário quanto mais o mundo à sua volta conserva impulsos destrutivos. A existência de Orfeu sinaliza um universo caótico sobre o qual a incidência de sua música torna-a essencial, porque nele insere um momento de suspensão que conserva a harmonia entre os seres. Por isso, essa face de Orfeu será imprescindível para a construção a que o poeta se pretende em IO, justificando a dedicação a uma tarefa comprometida com o reencantamento do mundo. O poeta procura aprender com Orfeu a inventar uma organização do caos mundano que, embora precária, porque dura apenas o instante da execução da música, possa incidir na realidade traçada dentro do poema, amenizando as tensões que se acumularam na história mítica e factual a que ele se refere, e afastando o caráter sombrio que o presente da enunciação denuncia.

No Canto VII, “Audição de Orfeu”, encontra-se um longo poema (III) composto de estrofes de onze versos decassílabos brancos, em que o poeta fala a respeito do seu ofício. Começa por notar um estado de coisas que se caracteriza pela ausência de luz e pelo silêncio, assinalando a existência do caos e a falta do elemento que o ameniza. De dentro desse mundo caótico, pensa escutar um chamado. A incerteza sobre se existe e de onde parte o chamado traz certa tensão para o poema, fazendo que o poeta se reconheça incapaz de exercer a função a ele designada. As imagens de silêncio marcam o poema, motivadas tanto por condições exteriores, como característica de um universo refratário à poesia, que embota a faculdade poética, quanto pela interioridade do poeta diante da tensão instituída no poema. O poeta convoca “secretos numes, causas, entidades, / mãos vigilantes [...]” (Lima, s/d, p. 125) para devolver-lhe a capacidade de expressão. Surge Orfeu e promove o nascimento do poema: “[...] o poema nasce: / Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta” (Lima, s/d, p. 125). O deus assim aparece:

Está ele de alvíssaras nos olhos,

apenas reclinado, apenas arco-
íris desmortalhado, mas ode, e arde.
E aí estão, estes túneis tão compactos
que cruzam o silêncio das palavras.
Que relativas sombras o aspergiram?
Que arcanos sucessivos o inspiraram?
Que flamantes luzeiros imprevistos!
(Lima, s/d, p. 125).

As alvíssaras que possui nos olhos anunciam as boas-novas. Orfeu parece ressuscitar, na imagem do arco-íris sem mortalha, sugerindo a recuperação de sua luminosidade. A suposição da morte de Orfeu não tem no poema causa referida. Recobrando forças, Orfeu “ode e arde”: o verbo arder, conjugado no presente do indicativo, sugere o neologismo “ode”, conjugação do verbo “odar”, fazer odes, formado a partir do substantivo correspondente; a ardência sugere calor e brilho. O aparecimento de Orfeu modifica a situação descrita no início do poema: o poema nasce porque Orfeu traz as palavras que cruzam o silêncio e irradia luz intensa, como “flamantes luzeiros imprevistos”. Porém, o poeta volta o olhar ao mundo e constata novamente o silêncio das coisas; mais uma vez, deseja ser tomado pelas palavras, implorando às coisas que as pronunciem: “Falai-me imunes coisas, coisas vivas, / livrai-me desse triste solilóquio” (Lima, s/d, p. 126). A situação em que o poeta se encontra é oposta à de Orfeu: enquanto o deus, ao dedilhar sua lira, envolve os seres com sua música, o poeta está incomunicável. Nesse momento, o Orfeu convocado na obra mantém seu aspecto mítico, irreal, e se coloca à distância do poeta, como um símbolo a ser alcançado, constantemente ameaçado pelo silêncio que o circunda.

Na sequência, o poeta dirige-se a Orfeu sob o epíteto de “mão olímpica”, referindo-se à sua habilidade musical:

Compreendo, mão olímpica, teus signos,
teu apontar abaixo, aguda seta,
de sentenças à carne impermanente,
teus ciúmes dos seres naufragados,
teu ensino, teu certo movimento.
Persiste, mão olímpica, nos lábios
queimados por teus astros foragidos.
Eu túbio, eu tão sonâmbulo, eu recém,
eu esconso, eu incerto, opto por ti,
Sutil Pessoa Eterna. Sou tremor,

cabeça, pés. Também meu pêlo sórdido
(Lima, s/d, p. 126).

No trecho, apresentam-se novos elementos a respeito de Orfeu, que estão além da imagem de músico. O poeta dirige-se a ele como símbolo religioso, segundo um vocabulário tomado de empréstimo do cristianismo: além de designá-lo como “Pessoa Eterna”, o poeta se inferioriza diante dele, oferecendo-lhe seu temor, como se estivesse aos pés do Cristo ressuscitado. Mas também se apresenta como um iniciado, que “compreende” seus ritos, dentre os quais assinala a condenação “à carne impermanente”. Tais elementos evocam o orfismo: o poeta se diz um iniciado, pois compreende os “signos” de Orfeu e sua condenação à finitude da carne, o que remete à afirmação da vida eterna como verdadeira vida no orfismo. O tom religioso com que o poeta se dirige a Orfeu – devoto (“Sou tremor”) e confessando sua humanidade (“Eu túbio, eu tão sonâmbulo, eu recém, / eu esconso, eu incerto [...]”; “meu pêlo sórdido”) – direciona-se à busca da salvação, uma dimensão ausente do mundo homérico que o orfismo insere no pensamento grego já que, no universo olímpico, a noção de destino pré-determinado pelas Moiras impedia que o indivíduo concebesse suas atitudes em prol da salvação. Além disso, a imagem de Orfeu “desmortalhado” no início do poema se sobrepõe à do Cristo ressuscitado, o que não é estranho se se considerar a história das religiões. Há que se ressaltar a influência de Platão no cristianismo, influenciado, por sua vez, pelo orfismo. Há semelhanças notáveis entre ambos: a crença em um além-mundo, a possibilidade de salvação, a dualidade entre corpo e alma, a dupla natureza humana, dentre outras.

Em busca da salvação, o poeta nota que sua postura parece ser contrária à dos demais seres, e lamenta que eles não respondam ao canto de Orfeu, embora este se faça presente: “tudo lhe escuta as odes invocadas / mas cala seus murmúrios e seus ritos” (Lima, s/d, p. 126). O poeta, ao contrário, se anuncia como o ser designado para a poesia, que participa/experimenta o universo da divindade: “Pois desde o céu em que essa luz foi minha / com beijo largo e flechas de martírio / sedes divinas vieram me beber / a mim a diagonal de luz esqualida” (Lima, s/d, p. 127). Nesses versos, retoma-se a ideia de missão poética como atitude sacrificial; o poeta se apresenta ao mesmo tempo como um eleito, a quem a

vinculação com o sagrado é imposta, e como um pária. A imagem da “diagonal de luz esquálida” parece conferir certa fragilidade ao poeta no desempenho da missão a que é designado. A diferença que estabelece com os demais seres causa-lhe sofrimento; o poeta, tal como Orfeu e Cristo, é mártir cujo padecer atesta sua designação. É também o profeta que procura saber “[...] como delinear a rota augúria⁴³” (Lima, s/d, p. 127).

Depois de perder Eurídice, Orfeu fora sacrificado pelas mênades desprezadas; Cristo também o foi, por uma multidão que não acreditava que ele fosse o filho de Deus enviado para remir os pecados da humanidade. O poeta, também ele ignorado pelos demais seres, envolvido em silêncio e renunciando a si em favor de sua tarefa, desenhando a metáfora religiosa que inviabiliza o poema na busca pela *Imitação de Cristo*, relembra um sacrifício: “[...] Tambores vingativos / vieram com pulsos loucos e mataram / nas ternuras das tardes as infâncias” (Lima, s/d, p. 127). A presença dos tambores confere ao sacrifício a imagem de um ritual público; o que se assassina são infâncias, com o que se postula a inocência da vítima. Trata-se de um sacrifício que, na sequência, é identificado ao Holocausto praticado pelos alemães: “[...] julgam-se os únicos, / raça preclara, sangue de demiurgos / [...] e tudo contra Aquele. Eis os tambores!” (Lima, s/d, p. 128). Ao lado desses versos, a anotação de Jorge de Lima: “Tambores fascistas contra Aquele”.

Os absurdos cometidos pela humanidade levam o poeta a constatar que a maldade é atributo humano desde o início dos tempos, definido já dentro do mito de criação do mundo. Como ocorre em outros momentos, nesse poema soma-se a alusão ao Gênesis com a presença do mal: “Esse arcanjo banido, desfolhando-se? / Aquiescência. No início havia a mancha. / Inconsumptível mancha, nuvem nossa. / E o céu pesado sobre. Éramos um!” (Lima, s/d, p. 129). A glosa do versículo de abertura do Evangelho de João – “No princípio era o verbo” – aponta a presença consentida do mal; a unidade estabelecida não se dá entre deus e os homens, mas entre estes e o demônio. Em IO, a maldade tem origem não nos titãs da antropogonia órfica, mas em “Lusbel”⁴⁴ – nome inscrito à margem dos versos – ou Grão-

⁴³ Áugure era o sacerdote que, entre os antigos romanos, revelava os desígnios divinos pela leitura do voo das aves.

⁴⁴ Nome popular dado ao diabo, especialmente no nordeste brasileiro.

Lusbel. Na sequência desses versos, o poeta relembra o paraíso edênico, com imagens de tranquilidade, evocando a vivência harmoniosa e a nomeação dos seres.

A lembrança do paraíso edênico torna o poeta nostálgico daquilo que não viveu e deseja experimentar: “Convoco essas paisagens esvaídas: / sou névoa, elas são névoa, somos um / só estrangeiro nesse vácuo imenso” (Lima, s/d, p. 129). Ao invés de proclamar-se um ser à parte que padece as consequências da designação, aqui o poeta se reconhece nos demais seres, pela condição de exilados. A lembrança das paisagens convocadas, por serem apenas névoa, opõe-se ao imenso vácuo; de névoa também se constituem os seres nos quais o poeta se reconhece. A fantasmagoria das lembranças e dos seres, bem como do próprio poeta, confere força à imagem do vazio que tudo consome. Nos versos seguintes, o poeta será metamorfoseado em mundo: atlas, polos e mares se transformam no corpo do poeta identificado a todos os seres. A metamorfose é uma via de mão dupla: de um lado, parece ser consequente da poderosa assimilação de todas as coisas pelo vazio; de outro, é a própria força de assimilação de todas as coisas que o poeta toma para si a fim de promover a fundação de mundo pela palavra poética. Essa segunda direção parece assumir o poema, que se encaminha para a fundação de uma nova imagem do mundo: “Novas terras e sóis, novas esferas / nascem de extremo a extremo. Ó que gemidos / na glória das manhãs reconquistadas!” (Lima, s/d, p. 130). O surgimento do mundo saudado nesses versos permitirá ao poeta retomar a afirmação do poder fundante da palavra. Se Orfeu com seu canto despertava os seres para um estado de felicidade e calma, o poeta promete despertar o próprio canto:

Desperta quieto brilho, nota arisca,
eu farei voar as flechas que te crivam
como prismas gritantes, como tigres,
como forças ferozes, como infernos,
como espadas de guerra, como gritos.
Aguarda, ó dia do alto, teu reflexo
contido nas trombetas terminais.
Mastins celestes, cisnes, vias-lácteas,
exatas nebulosas, signos, Hércules,
e novas invenções, coisas de coisas,
apraz-me pronunciar-vos, sou vosso áugure
(Lima, s/d, p. 131).

A poesia – luz (“quieto brilho”) e música (“nota arisca”) – deve ser despertada em face do mundo que a refrata/adormece. O poeta deve fundar um microcosmo onde ela esteja livre daquilo que a faz sucumbir, das flechas que a ferem, metaforizadas com signos que indicam sofrimento e força destrutiva (gritos, feras, espadas). A confluência de imagens luminosas e celestes (dia do alto, vias-lácteas, nebulosas), associadas ao despertar do canto, anuncia, pelas “trombetas terminais”, o dia do Juízo Final; assim, o poeta se apresenta como anunciador da salvação, fazendo o poema confluir com a mensagem religiosa.

No desenvolvimento do poema, observa-se que o mundo ao qual o poeta alude é não só o mundo pós-edênico bíblico, como, historicamente, a civilização ocidental, cujo saldo de desenvolvimento, ilustrado pela referência ao Holocausto, soa negativo. A possibilidade de expiá-lo é vislumbrada na reinvenção do mundo por meio da palavra poética, sendo o poeta-áugure o anunciador das boas-novas. Mas a efetividade dessa expiação é precária e situa-se no desejo projetado num futuro incerto. Veja-se como, nos versos seguintes, o desejo se expressa nos verbos colocados no imperativo: “Dorme infante, cintila estrela, pranto / desce dos olhos simples, lâmpada alta / cobre os amantes. Som de mar, sossega / as tristezas das ruas. *Amanhãs*” (Lima, s/d, p. 131 – grifo meu). O poeta deseja a vigência de um tempo de harmonia em que, sob a luz das estrelas e o som do mar, a calma regesse a vida cotidiana. A subversão sintática na flexão do advérbio “amanhã” parece distanciar ainda mais a concretização do desejo, pela multiplicação do tempo colocado no plural.

Sendo precária, a possibilidade de salvação deve constituir uma busca permanente, como se percebe no último poema do Canto III, “Poemas relativos”, em que o poeta direciona um questionamento a Orfeu:

Contemplar o jardim além do odor
e a mulher silenciosa entre semblantes,
e refazê-los todos, todos antes
que o tempo condenado os atraíçoe.

Porque eu quero, em memória refazê-los:
flor longínqua, mulher não pertencida,
substância inexistente, móvel vida,
intercessão de nadas e cabelos.

E meus olhos ausentes me espiando

entre as coisas caducas e fugaces
a minha intercessão em outras faces.

Orfeu, para conhecer teu espetáculo,
em que queres senhor, que eu me transforme,
ou me forme de novo, em que outro oráculo?
(Lima, s/d, p. 81).

Mais uma vez, a fantasmagoria dos objetos refrata a voz do poeta e impõe a busca pela fixação das coisas através da palavra. A operação anunciada nos dois quartetos é a de contemplar e refazer as imagens, antes que sejam consumidas pelo tempo. O poeta deseja fixar o “jardim além do odor”, sugerindo a tentativa de conferir ao objeto uma concretude que o cheiro não lhe atribui, e a “mulher silenciosa entre semblantes”, imagem que destaca sua face, a que o silêncio confere certo ar de mistério, em detrimento da imprecisão das demais faces entre as quais é situada. Na sequência, a recomposição da memória pela palavra poética enuncia as imagens não pela sua concretude, mas pela ausência de substância: flor que se perde na distância, mulher que não se possuiu, vida que não se fixa, intercessão sem objetivo. A vontade de fixação dos objetos pela palavra poética se realiza pela negatividade, isto é, pela marcação da ausência.

Nos dois tercetos, observa-se que a negatividade com que os objetos são presentificados no poema se direciona à própria imagem do poeta: seus olhos, sob a marca da ausência, são postos entre as coisas que o espiam; como elas, serão apagados pelo tempo. A intercessão dirigida a Orfeu parece indicar o caminho para a afirmação do poder fundante da palavra poética, que os versos anteriores atestam fracassar. Para recuperar o poder de Orfeu, o poeta propõe se formar em novo oráculo ou se transformar naquilo que o deus lhe exigir. É preciso lembrar que o Canto III, “Poemas relativos”, trabalha especialmente o motivo das coisas que não têm natureza fixa e se transformam em outras; daí os poemas, e todas as coisas, serem relativos. A metamorfose é um elemento importante para a construção da nova cosmogonia pelo poeta, afinal “como conhecer as coisas senão sendo-as?” (Lima, s/d, p. 136); aqui, ela liga-se ao desejo de conhecer o espetáculo de Orfeu. Em outra passagem, quer assumir “a feição do deus órfico” (Lima, s/d, p. 133): o poeta deseja se fazer um iniciado nos mistérios órficos a fim de reproduzir, nos limites da obra, sua invenção

cosmogônica e poético-musical, isto é, conceber a criação poética como resgate do poder fundante da palavra.

As experimentações com as formas poéticas em IO também ensaiam o resgate do poder fundante da palavra. Encontram-se sonetos em variado metro, poemas em *terza-rima*, em oitava-rima camoniana, versos de quatro a doze sílabas poéticas, versos rimados, versos brancos etc. Em meio a essa diversidade, é significativo que o trabalho com uma das formas fixas que exige maior destreza do poeta diga respeito a Orfeu e Eurídice: a cada um deles o poeta dedica uma sextina, as únicas que ocorrem em IO. Como acontece com outras formas fixas, Jorge de Lima mantém certos aspectos do modelo e modifica outros. A sextina – “forma sumamente complexa e esotérica” (Cirurgião, 1992, p. 10) – é um poema composto de versos decassílabos distribuídos em seis sextetos e um terceto (remate) em que a rima é substituída pela repetição da palavra final (geralmente um substantivo) de cada verso segundo o seguinte esquema:

	Est. I	Est. II	Est. III	Est. IV	Est. V	Est. VI	Remate
Verso 1	1	6	3	5	4	2	1-2
Verso 2	2	1	6	3	5	4	3-4
Verso 3	3	5	4	2	1	6	5-6
Verso 4	4	2	1	6	3	5	-
Verso 5	5	4	2	1	6	3	-
Verso 6	6	3	5	4	2	1	-

De acordo com o quadro, observa-se que “a palavra final do sexto verso de uma estrofe é, pois, sempre a palavra final do primeiro verso da estrofe seguinte; a do primeiro verso naquela, é a palavra final do segundo verso nesta” (Kayser, 1976, p. 95-96), e assim por diante. Dessa forma, o movimento sugerido pela repetição das palavras finais, postas em ordem pré-determinada, é o de uma espiral, que contribui para o caráter introspectivo da sextina. A dificuldade em sua composição está, de um lado, no limite semântico imposto pela repetição das palavras finais e, de outro, no trabalho com o significado que as palavras vão

adquirindo, “que se intensifica a cada novo emprego, mesmo quando a palavra sofre alteração semântica mais ou menos profunda, segundo o engenho e a intenção do poeta” (Fraga, 2011, p. 904).

No Brasil, tal forma teria sido conhecida através de Camões, a quem se atribuem quatro sextinas, das quais a única de autoria indiscutível pelos camonistas modernos (Fraga, 2011, p. 903) está referida em IO: “Foge-me pouco a pouco a *curta vida*” (Camões apud Cirurgião, 1992, p. 68-69 – grifo meu). O tema dessa sextina é, primeiramente, o sofrimento advindo da impossibilidade de realização amorosa, que torna a vida sofrível. Soma-se a isso a reflexão sobre a passagem do tempo, já que a vida verdadeira, que só o seria em presença da amada, lhe foi interdita, de forma que o poeta experimenta a dualidade entre vida e morte: “Morrendo estou na vida, e em morte vivo” (Camões apud Cirurgião, 1992, p. 69). Há ainda o tema da impossibilidade de que pela linguagem poética se possa expressar ou resolver o conflito: “Para que choro em fim, para que falo? / Se lograr-me não pude de meus olhos?” (Camões apud Cirurgião, 1992, p. 68). Veja-se que o tema da impossibilidade amorosa resultando na dualidade entre vida e morte aqui trabalhado por Camões pode ser facilmente referido ao mito de Orfeu e Eurídice, como veremos nas sextinas de IO, em que a “curta vida” se põe em tensão diante da morte.

Em IO, as sextinas são compostas sem o remate e com versos de seis sílabas poéticas; além disso, as palavras finais se compõem de verbos, adjetivos e substantivos, como em Camões, e rimam entre si, tornando-as ainda mais musicais. Aparecem no Canto III, uma seguida da outra. Primeiro, a sextina dedicada a Orfeu:

Quando menos se pensa
a sextina é suspensa.
E o júbilo mais forte
tal qual a taça fruída,
antes que para a morte
vá o réu da curta vida.

Ninguém pediu a vida
ao nume que em nós pensa.
Ai carne dada à morte!
morte jamais suspensa
e taça sempre fruída
última, única e forte.

Orfeu e o estro mais forte
dentro da curta vida
a taça toda fruída,
fronete que já não pensa
canção erma, suspensa,
Orfeu diante da morte.

Vida, paixão e morte,
– taças ao fraco e ao forte,
taças – vida suspensa.
Passa-se a frágil vida,
e a taça que se pensa
eis rápida fruída.

Abandonada, fruída,
esvaziada na morte,
Orfeu já não mais pensa,
calado o canto forte
em cantochão da vida,
cortada ária, suspensa

lira de Orfeu. Suspensa!
Suspensa! Ária fruída,
sextina antes da vida
ser rimada na morte.
Eis tua rima forte:
rima que mais se pensa
(Lima, s/d, p. 79-80).

O poema trata da morte de Orfeu e do fim de seu canto. O esquema de repetição característico da sextina e o uso de versos mais curtos do que o habitual tornam a leitura do poema vertiginosa, para o que contribui também a elaboração de sintagmas que prescindem do elemento verbal, como em “lira de Orfeu. Suspensa! / Suspensa! Ária fruída”, conferindo maior velocidade à leitura já que oferecem imagens visualizáveis, não proposições, que se movimentam segundo o esquema da sextina. Tudo isso acentua a tensão conferida ao enfrentamento da morte: o júbilo aumenta à medida que a taça, cujo líquido representa a vida, se esvazia (est. I). É como se, no momento final, alegria e dor, de tão intensas, se confundissem. Até a segunda estrofe, o enfrentamento da morte é universalizado, diz respeito aos seres humanos em geral, que recebem a vida com a limitação da morte. A partir da terceira estrofe, o tema da morte é particularmente referido a Orfeu: “Orfeu diante da

morte” e a suspensão de seu canto. O verso que inicia a quarta estrofe, “Vida, paixão e morte”, permite assimilar os sofrimentos de Orfeu aos de Cristo. Os dois versos que abrem o poema, ao serem relidos, identificam a sextina ao desenrolar da vida: “Quando menos se pensa / a sextina é suspensa”, onde os vocábulos “sextina” e “vida”, se comutados, corroboram o tema da tensão diante da morte. Ao final, diz-se que a sextina está antes da vida e é rimada na morte; sua rima forte, isto é, seu termo, é a reflexão sobre si mesma. A sextina, portanto, abarcaria a vida para pouco além de sua circunscrição inicial e final, justamente os momentos inapreensíveis da vida, que guardam o mistério.

As rimas entres as palavras finais reforçam o tema da sextina, sugerindo a tensão no enfrentamento da morte: vida/fruída, morte/forte, pensa/suspensa. Além disso, cada um das palavras, no movimento em que a sextina as coloca, vão adquirindo novos sentidos. À vida são atribuídas as qualidades de ser curta e frágil; não é solicitada a nenhuma divindade; começa depois que a sextina se inicia; e é tema do “cantochoão” ou canto litúrgico. A morte é destinação/condenação de toda carne, mas é também a morte de Orfeu e seu enfrentamento com ela; é morte do canto, momento em que a sextina finda. Vida, sextina, canção, ária e a lira de Orfeu são suspensas com a morte. A ação de pensar é negada: nós que não pensamos na morte, o nune que não pensa em nós, Orfeu que não mais pensa; quando afirmativa, ela tem como sujeito objetos inanimados, a taça⁴⁵ e a rima. O adjetivo “fruída” é atribuído a taça e ária: desfrutam-se o líquido da vida e a canção. Já o adjetivo “forte” se relaciona ao júbilo, à taça, ao estro de Orfeu, aos seres humanos – tanto quanto podem ser fracos –, ao canto e à rima que “fecha” a vida. Disso depreende-se que o poema opõe morte e vida enfatizando o primeiro termo. Com a suspensão da vida, suspende-se o canto, seja de Orfeu, seja a própria sextina. No entanto, na morte, instante de enfrentamento com o desconhecido, ressalta-se o canto, a habilidade do Orfeu citaredo e a própria vida. A suspensão da “morte jamais suspensa” é propiciada pela força do canto que imobiliza a tensão de um instante e o prolonga no tempo.

Segue a sextina sobre Eurídice:

⁴⁵ O verso “e a taça que se pensa” também pode ser interpretado, pelo contexto, a partir da supressão de um elemento final, como “e a taça que se pensa [cheia], eis rápida fruída”. Nesse caso, o verbo pensar teria sujeito indeterminado.

A sextina começa
de novo uma ária espessa,
(sextina da procura!)
Eurídice nas trevas,
Ó Eurídice obscura,
Eva entre outras Evas.

Repousai aves, Evas,
que a busca recomeça
cada vez mais obscura
da visão mais espessa
repousada nas trevas.
Ah! difícil procura!

Incessante procura
entre noturnas Evas,
entre divinas trevas,
Eurídice começa
a trajetória espessa,
a trajetória obscura.

Desceu à pátria obscura
em que não se procura
alguém na sombra espessa
e onde sombras são Evas,
e onde ninguém começa,
mas tudo acaba em trevas.

Infernos, Evas, trevas,
lua submersa e obscura.
Aí a ária começa,
e não finda a procura
entre as celestes Evas
a Eva da terra espessa.

Eurídice, Eva espessa,
musa de doces trevas,
mais que todas as Evas –
musa obscura, Eva obscura;
sextina que procura
acabar, e começa
(Lima, s/d, p. 80).

A sextina suspensa no poema anterior é recomeçada: “de novo uma ária espessa”. Essa é a sextina da descida de Orfeu ao Hades, “pátria obscura”, em busca de Eurídice. O mito nos revela o final dessa busca, que é o fracasso de Orfeu. Porém, mais uma vez a sextina

é suspensão do tempo: a busca é o momento aqui fixado em versos, “incessante procura”, também um momento de tensão que não finda, que não interessa ser findado, porque é dele que se produz o canto. Eurídice é presença, busca que recomeça e, a cada vez, torna-se mais plena de significação, “espessa”, embora essa significação seja obscura, o que reforça o motivo da busca. A “sextina da procura” é circular: no primeiro verso, ela começa retomando a “ária fruída” na sextina anterior; no último, sua motivação é renovada pela força do canto que se impõe a si mesmo, pois “procura acabar, e começa”. Sua movimentação circular se faz também no jogo poético de repetição proposto pela sextina, acentuado ainda pela rima entre as palavras finais de cada verso, como na sextina anterior: Evas/trevas, procura/obscura e começa/espessa. Dessa forma, a sextina não tem fim, subvertendo a versão original do mito que termina por fracassar em sua busca.

Ocorre também aqui a associação do mito de Orfeu com a mitologia bíblica, sendo Eurídice e Eva faces da musa que se busca. Eva não é apresentada com os traços pejorativos que adquiriu na exegese bíblica, caracterizada por “[...] um pendor para o mal, uma sexualidade destrutiva e um poder demoníaco fatal” (Rozenchan, 2009, p. 196). Segundo o relato bíblico no Gênesis, o impedimento de comer da árvore do bem e do mal é justificado de duas maneiras: Deus afirma que comer o fruto proibido traria a morte como punição; já a serpente revela que o fruto traria o conhecimento que tornaria os homens iguais aos deuses. Assim, Eva come do fruto por desejar se assemelhar aos deuses, aproximando-se de sua condição suprema de discernimento. Ela cede à tentação da serpente porque vê no fruto algo “[...] dotado de todos os dons que a vida tem a oferecer: agrada o paladar e satisfaz a fome, proporciona prazer estético e amplia as habilidades intelectuais” (Rozenchan, 2007, p. 196).

A Eva que aparece na “sextina da procura” se relaciona mais a essa personagem – desejosa por realizar todas as potencialidades humanas alcançando a condição dos deuses – do que àquela que teria deitado o homem em pecado. Se Orfeu busca Eurídice no Hades para devolver-lhe a vida, o poeta busca Eva no inferno para fixá-la como símbolo poético, como “musa obscura” que deve ser buscada eternamente. Na segunda estrofe, o poeta sinaliza que a busca recomeça, motivo pelo qual aves e Evas podem repousar. A música

encantatória acalma a tensão desses seres porque diz que vai tirá-los do esquecimento e presentificá-los na eternidade do registro poético. Porém, a busca por discernimento da Eva edênica se converte em busca pela permanência do mistério: “Eva espessa”; “Eva obscura”. Eurídice e Eva(s), fundidas numa só imagem, representam faces da mesma musa e serão somadas às demais personagens femininas que o poeta convoca para auxiliar a construção do seu canto, em que o mistério não se quer revelado, mas sim preservado. Ambas sofrem certo deslocamento de seus contextos mitológicos a fim de serem representações da busca pela palavra que pode salvar as coisas do esquecimento, pois Eurídice, na sextina, não retorna ao Hades e Eva não é condenada pelo pecado; assim, se confere permanência às duas personagens. Na sextina, os signos se espessam e mantêm-se obscuros pois se busca fixar o mistério e a fascinação diante dele, e não propriamente desvelá-lo.

Nessas duas sextinas, a referência ao mito de Orfeu se dá não só pela apropriação de Orfeu e Eurídice como personagens. A força encantatória do canto – embora não necessariamente no sentido apaziguador atribuído à lira de Orfeu – é representada por um tipo de composição que privilegia o aspecto musical, propriamente órfico, nesse sentido, se considerados como peças autônomas: arte regida pela musicalidade, que prescindiria da referência a valores extra-artísticos. Há, ainda, algo de órfico nessas sextinas, pela sondagem do enfrentamento com a morte e a busca incessante pelo mistério como caminho para se chegar à comunhão com o sagrado. Porém, sendo imagens do poeta e da musa dentro de IO, Orfeu e Eurídice transpõem o campo do orfismo, entendido enquanto arte antimimética, porque o desejo de assimilá-los como tentativa de afirmação do poder fundante da palavra poética é tentativa de conferir à poesia uma “função” dentro do microcosmo que o poema desenha com base em referências à realidade extra-artística. Sob a égide desses signos, o poeta intenta o afastamento do estado de coisas que denuncia, responsável pelo silenciamento de sua fala. Fundar um universo não refratário à poesia, implica, dentro de IO, afirmar um universo em que não prevalecesse a maldade sobre a natureza humana, identificada dentro do projeto divino, na configuração que a metáfora religiosa adquire quando referida ao Gênesis bíblico.

Em IO, o poeta assume o desejo de, como Orfeu, fazer de seu canto um momento de suspensão do caos, promovendo, na curta duração do efeito de sua arte, a existência de um universo que não fosse refratário à poesia, ou seja, um mundo em que ela conseguisse ser integrada à dinâmica do cotidiano. Possuindo o dom de encantar através da música e tendo inventado uma cosmogonia que objetivava a convivência pacífica entre os homens e a comunhão permanente com o sagrado, Orfeu é o modelo possível para o poeta ocupado com a fundação da ilha, signo que funciona na obra como um microcosmo em que a todo instante se constata a ausência de matéria poética para o canto e a vigência do silêncio que o poeta procura afastar.

Como ícone indicado no título da obra, esse Orfeu que propicia um momento de suspensão do caos é a imagem que subjaz à apropriação do mito de fundação do mundo na Bíblia, pois o poeta, diante de seu “poema favorito”, deseja que o projeto divino se prolongue no tempo; também ocorre o mesmo com as “palavras fieis” de Dante, por meio das quais o poeta visualiza o encontro com a Rosa Mística. Se, em relação ao “testamento” de Dante foi preciso que o poeta identificasse a tensão entre o poeta e o teólogo, que o coloca entre os condenados, em relação a Orfeu a fragilidade é inerente ao próprio modo como opera sua arte: o poder encantatório da lira é necessariamente contingente. Daí ser Orfeu um signo mais prontamente assimilado pelo poeta de IO, sem a necessidade de grandes desdobramentos semânticos que alterem o mito.

5.2. Orfeu “inventado” (por uma obra refratária ao poeta)

*somos tangidas cordas, voz amarga
do cantor de soluções musicais,
ó tristeza de música, perene!*
(Lima, s/d, p. 154).

O Orfeu que descumpra a condição imposta pelos deuses conhece a inevitabilidade do fracasso: não logrará retirar Eurídice das trevas e, com isso, silenciará e será assassinado pelas mênades, sacrificando a si e a sua habilidade musical. O mito de Orfeu concentra, assim, aspectos contraditórios: de um lado, sua habilidade musical promove a harmonia

entre os seres e a suspensão do caos mundano; de outro, é inevitavelmente atraída para seu próprio termo. Em IO, esse segundo aspecto revela sua complementaridade ao primeiro: Orfeu não é apenas o deus que encanta os seres com sua lira, mas também aquele que falha em seu projeto de resgatar Eurídice do mundo dos mortos, Orfeu impotente que se entrega ao fracasso:

- 1 A mão de Orfeu, enorme destra
abateu-se no peito, funda ausência,
tão suave inexistente mão;
foi delação das coisas,
- 5 inibida mão, ecos martelando-a,
ecos que são cruéis e inexoráveis
como as sublevações que retornaram
e retornaram quando o deus construía;
e agora há éguas nulas nos silêncios,
- 10 as éguas da fecundação final
planturosas e cheias de pistilos
viscosos como suas lesmas,
vermelhos como seus relinchos que martelam
a mão êxul de Orfeu, os retinidos ecos
- 15 temperados de cor, eram dele, de Orfeu
deus sonoro e terrível, hoje vago, vago
tão vago como sua vaga destra;
nem mais diuturna nem com os androceus
dos dedos musicais, amanhã cinco
- 20 apenas dedos reais humanos, cinco
apenas, cinco sinos sem seu íris;
funda submersão desse deus,
agora com seu deão de cerimônias
inventando-lhe os gestos,
- 25 conduzindo-lhe a mão ao seio dos infernos,
contando-lhe até cinco apenas dedos
fiéis à delação desse deão que aponta
a aparência de Orfeu
(Lima, s/d, p. 58).

No Canto II, “Subsolo e supersolo”, o poeta se filia a uma raça degenerada que, mítica e historicamente, padece pelos crimes cometidos. De um lado, a aflição decorrente do reconhecimento de pertença a essa raça; de outro, a necessidade de se buscar alternativas para o estabelecimento da paz. Nesse contexto, o Poema XI exhibe Orfeu destituído de seu

poder encantatório, assinalando a falência do canto que estabelece a comunhão entre os seres.

O poema é, curiosamente, o único de IO cuja métrica não é regular – os versos variam de seis a doze sílabas poéticas. Percebe-se que a estrutura frasal não é linear: compõe-se de apenas um período, em que as ideias se relacionam por associação e o ponto-e-vírgula demarca orações que se vão encaixando sem os componentes frasais necessários à ordenação lógica do discurso, característica que se agrava ao longo do poema. Observe-se como os três primeiros versos, por exemplo, ainda compõem uma oração ordenada ao gosto do discurso racional, em comparação aos sete versos finais, em que orações subordinadas adjetivas (três reduzidas e uma desenvolvida) se encaixam umas nas outras, sem a presença da oração principal, numa enumeração associativa de ideias.

Poder-se-ia verificar no poema, em outros termos, aquilo que Leo Spitzer (1968) chamou de “enumeração caótica”, como característica marcante da poesia moderna, referida a autores como Whitman, Claudel, Ruben Darío, Neruda, dentre outros: enumeração de coisas díspares, oriundas de campos semânticos que parecem se repelir, mas que assimilam formalmente a fragmentação do mundo moderno. Em tese, o verso livre se presta mais prontamente à assimilação desse recurso; o próprio Jorge de Lima, em obras produzidas a partir do contato com o modernismo, aderiu à sua utilização. A volta à forma fixa se daria nas obras da chamada “fase final” da poesia limiana, IO e o *Livro de sonetos*. Especificamente em IO, a forma fixa – cultivada sob vários moldes – se alia à confecção de um poema épico, num momento em que tal gênero gozava de pouco prestígio, estando praticamente consolidada a ideia de o épico ser um gênero inadequado para a expressão de problemas do homem moderno⁴⁶. Nesse contexto, é significativo que a inserção de um poema de verso

⁴⁶ É preciso lembrar que no Brasil a busca pela literatura de expressão nacional, empreendida de maneira pontual desde o romantismo, ofereceu um importante capítulo sobre a discussão do gênero épico. Refiro-me à polêmica iniciada por José de Alencar (1960) a respeito d’A *confederação dos tamoios*, poema épico de Gonçalves de Magalhães patrocinado por D. Pedro II como parte dos esforços para a consolidação do desejo de diferenciação em relação à Portugal, no bojo do sentimento recente de independência. Sob o pseudônimo de Ig., Alencar publicou nos jornais da época críticas à obra, defendendo que a epopeia não era um gênero propício para a efetivação do projeto de consolidação da literatura nacional; a ela, preferiu o romance, embora depois tenha recuado no radicalismo de sua posição e tentando escrever uma epopeia que deixou inconclusa, *Os filhos de Tupã*. De todo modo, a posição de Alencar fomentou a atribuição de desgaste ao gênero épico, o qual teve pouco lugar no modernismo.

livre em IO tematize justamente o fracasso do poder encantatório da lira de Orfeu, dispensando a utilização de recursos melódicos – talvez uma advertência quanto ao desgaste do próprio versolibrismo modernista ou ainda consciência de que a tradição métrica não tem mais efeito encantatório e redentor.

A imagem mitológica de Orfeu dedilhando sua lira é base para a desconstrução que se opera no poema: sua enorme e suave destra é inexistente, inibida, vaga e humana, encontrando o vazio quando se abate sobre o peito. Seus dedos são “apenas cinco sinos sem seu íris”, indicando, por metonímia, o comprometimento do canto no instrumento defeituoso, a que falta justamente o objeto que produz som. Até o oitavo verso, Orfeu constata a imposição de um sofrimento. O gesto da mão abatendo-se no peito sinaliza sua desolação; se antes foi “delação das coisas”, anunciando a composição de um microcosmo a partir do canto, através do qual as coisas passam a existir, agora está inibida porque ecos a destroem. Aquilo que Orfeu produziu pelo canto retorna contra ele como “sublevação”.

Do nono ao décimo sétimo verso, percebe-se que os ecos que martelam a mão de Orfeu, desterrada (“êxul”) do próprio ofício, advêm dos relinchos de éguas que agora se anulam nos silêncios. A imagem das “éguas da fecundação final [...] planturosas e cheias de pistilos” mobiliza a fusão das categorias animal e vegetal, masculino e feminino, para compor a metáfora da fecundidade e do erotismo estéreis construída no poema. Representativas da feminilidade, as éguas possuem pistilos, que compõem o gineceu, órgão feminino reprodutor das plantas; porém, os pistilos têm forma fálica, reforçada por meio da aparência conferida pela imagem poética: viscosos como lemas e vermelhos. Se, no quinto verso, os ecos martelavam a mão de Orfeu, no décimo quarto são os relinchos das éguas que o fazem; portanto, ecos e relinchos se sobrepõem. Nos versos décimo quarto e décimo quinto, os ecos são atribuídos ao próprio Orfeu. A voz poética reconhece a degeneração do poder encantatório, marcando a diferença entre sua imagem passada e presente: “deus sonoro e terrível, hoje vago, vago / tão vago como sua vaga destra”. A humanização de Orfeu relaciona-se à fraqueza adquirida: ele é o responsável pela perda da própria habilidade musical, pela indeterminação de seu canto, na medida em que perde sua condição divina e torna-se humano, fraco, como Adão após a Queda.

Do décimo oitavo ao vigésimo primeiro verso, enfatiza-se a humanização de Orfeu e a responsabilização pelo próprio fracasso: seus dedos são “apenas dedos reais humanos” e sua destra não é mais habilidosa “com os androceus dos dedos musicais”. A referência ao órgão reprodutor masculino das plantas completa a metáfora da falência da fecundidade: as éguas com seus pistilos, cujos relinchos se sobrepõem aos ecos de um Orfeu agonizante e humanizado, consumariam a “fecundação final”? No reino vegetal, é indispensável a presença de um agente polinizador para levar o pólen do androceu ao gineceu, encontrados por vezes na mesma flor, a fim de que a fecundação ocorra e gere uma nova planta. No poema, esse movimento parece estar comprometido porque Orfeu, antes um deus sonoro, perde a dádiva do canto e seus dedos/androceus estão enfraquecidos. Portanto, nada mais nasce da lira de Orfeu.

Os sete versos finais dizem respeito à figura do poeta, deão de cerimônias de Orfeu que lhe *inventa* os gestos. No começo do poema, ao abater sobre o peito sua destra, antes musical, Orfeu depara “funda ausência”, inaptidão para a música; agora o poeta conduz sua mão a outra profundidade, “funda submersão [...] ao seio dos infernos”, terreno em que, no contexto do Canto II, habitam os pecadores mortos que povoavam a ilha. Orfeu “delatava”, anunciava, as coisas; agora “delata”, anuncia, o próprio poeta, o qual, por sua vez, desvela a “aparência” de Orfeu em função de uma imagem mais “real”, mais humana, mais coerente com o universo que o rodeia e, por isso, decaída, imerso no subsolo infernal da ilha. Eis outra leitura possível para a dupla “invenção” a que o título da obra remete: o poeta inventa Orfeu na mesma medida em que é inventado por ele, ambos humanizados, ambos interditados ao poder fundante da palavra poética, reservado a um universo sagrado que se mostra refratário aos homens, segundo a maneira como opera a metáfora religiosa. Se a lógica pós-edênica coloca a redenção dos pecados no além-mundo cristão, Orfeu e o poeta, sem conseguirem se alçar à temporalidade do sagrado, permanecem excluídos do domínio da poesia.

A identificação entre Orfeu e o poeta se dá ainda em outro momento de incerteza a respeito do poder fundante da palavra. No Poema XX do Canto III – “Poemas relativos” –, o poeta define sua imagem a partir de um jogo em que ele e Orfeu, designado como “sósia” do

poeta, se misturam, permutando posições. Deduz-se que o sósia seja Orfeu pela referência à viagem mitológica em busca do Velocino de Ouro, da qual o cantor da Trácia teria participado:

la esquecendo:
eu e meu sósia
somos momentos
entrelaçados.
Ei-lo veemente
volta a seu palco,
sobe a uma origem,
desce de novo,
envolto ou nu,
esse homem gêmeo,
jamais verdugo,
mas palma incerta,
sendo meu pai,
meu filho e neto
e aquele longe
porém limiar
malgrado a clâmide
aberta e alípede,
foi argonauta
podia sê-lo
se esse jacinto
não fosse canto,
canto de galo
crepuscular
profusamente
cedo se oculta
por essas laudas
sem perceber
seu fácil ímpeto
ante a palavra
visualizada;
mas de repente
desaparece
(Lima, s/d, p. 77-78 – grifo meu).

O verso curto de quatro sílabas poéticas enforma a rápida transformação de uma coisa em outra, de maneira que as semelhanças entre os termos se multiplicam. A apresentação do sósia termina por ser a apresentação do próprio poeta, já que ambos estão confundidos numa mesma imagem. Como em todo o poema, as definições apresentadas

assimilam elementos contraditórios: o sósia está subindo ou descendo a uma origem, nu ou vestido. A construção do sintagma “jamais verdugo, mas palma incerta” aponta a contradição entre a conduta exemplar e a incerteza da glória. Essa contradição se espelha na referência a Orfeu, “aquele longe, porém limiar”; embora possua aparência heroica (clâmide sobre os ombros, asas nos pés), não pode mais ser argonauta, já que está inserido em um “canto de galo crepuscular”, isto é, um canto decadente, que procura fixar o momento de indefinição entre o dia e a noite. Parece que essa característica do canto em que Orfeu está inserido faz que ele se oculte entre as páginas do poema, indiferente ao próprio dom (seu “fácil ímpeto ante a palavra visualizada”); nesse sentido, o poema é refratário ao poder encantatório da lira órfica. Na sequência do trecho citado, observa-se que o poeta realiza manobras diversas para apreender a palavra poética: “fico empunhando / meu corpo no ar, / dependurado, / meio aderido / a alguns palhaços” (Lima, s/d, p. 78) – referência que relembra a chegada do “Instituto dos claunes”, imitadores de gestos alheios, tal qual o poeta imitando seu sósia. Porém, as manobras parecem ser inúteis, já que ao final o poema é recomeçado por outro sósia.

Maurice Blanchot chamou a atenção para o gesto imperativo de Orfeu, que sacrifica a si próprio e a sua arte na busca por flagrar uma Eurídice obscura que lhe era interdita. Para o filósofo francês, a obra de arte pertenceria a um espaço regido por leis próprias, em que os objetos são subtraídos de sua lógica cotidiana e colocados sob a luz da inutilidade, tão estranha à nossa percepção, já que nos orientamos segundo a lógica diurna e utilitária da “vida ativa” (Blanchot, 2011, p. 41). O artista busca “[...] olhar de maneira diferente os objetos do mundo usual, neutralizar neles o uso, torná-los puros, elevá-los por uma estilização sucessiva ao equilíbrio instantâneo onde se convertem em quadro” (Blanchot, 2011, p. 42). Para tanto, é preciso que o artista se submeta à “exigência da obra” (Blanchot, 2011, p. 42) – e não o contrário, isto é, que a obra se submeta à vontade do artista de subtrair os objetos de sua utilidade –, distanciando-se do tempo do mundo e do trabalho para finalmente poder contemplar esse lugar em que os objetos perdem a utilidade. O produto dessa atividade é, igualmente, avesso à lógica diurna: “[...] escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais

do que a sombra da fala, [...] murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor *silêncio*, se se quiser, enfim, que se faça ouvir” (Blanchot, 2011, p. 43 – grifo do autor). O trabalho do artista, portanto, só se realiza na sua impossibilidade, daí a tensão que, para Blanchot, o caracteriza. Seu comentário sobre *Igitur*, de Mallarmé, é representativo da busca pelo inapreensível: “A meia-noite jamais incide na meia-noite. A meia-noite cai quando os dados são lançados, mas só se podem lançar os dados à Meia-noite” (Blanchot, 2011, p. 184).

O artista que intenta realizar a obra só o faz porque acredita que sua tarefa seja realizável: “A obra atrai aquele que se consagra para o ponto onde ela é à prova da impossibilidade” (Blanchot, 2011, p. 177). No entanto, ao colocar-lhe um ponto final, o artista percebe que nada realizou, pois a obra, depois de feita, suprime seu criador, tem existência autônoma. Escrever uma obra é, nesse sentido, abdicar de si – ideia em que ressoa a impossibilidade direcionada à poesia por meio da metáfora religiosa em IO, enquanto imitação dos santos. Para Blanchot, o que há de mais autoral num escritor é seu poder de silenciar, “[...] essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim” (Blanchot, 2011, p. 18). O escritor escreve para silenciar, para pôr fim à “tormenta da inspiração” à qual está submetido (Blanchot, 2011, p. 201). Querendo permanecer próximo ao espaço da obra que, no entanto, lhe refrata, o artista encontra-se duplamente exilado, pois também não tem lugar no mundo da “vida ativa”, dada a natureza singular (inútil) da atividade a que se dedica. Daí sua situação desastrosa, sacrifício que a obra lhe exige: “O poeta é a intimidade da aflição, do desamparo” (Blanchot, 2011, p. 270).

Assim, o momento em que Orfeu/artista procura apreender Eurídice/obra em sua obscuridade, naquilo que é a impossibilidade por princípio, isto é, olhar o que não pode ser olhado, é a decisão audaciosa do artista que resulta em sua própria aniquilação, “como se renunciar à derrota fosse muito mais grave do que renunciar ao êxito, como se aquilo a que chamamos o insignificante, o não essencial, o erro, pudesse, àquele que lhe aceita o risco e se lhe entrega sem reservas, revelar-se como fonte de toda autenticidade” (Blanchot, 2011,

p. 189). Orfeu “nesse olhar, está *ausente*, não está menos morto do que ela [Eurídice], não a morte dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é sem fim, prova da ausência de fim” (Blanchot, 2011, p. 188 – grifo meu): quando decide abdicar da obra a fim de apreender o inapreensível, Orfeu condena-se a permanecer em sua ausência. A lembrança dessa Eurídice obscura que ele quer fazer permanecer é precária, não se concretiza, não se faz presença; ao passo que sua ausência, consequente da decisão de olhar o que não pode ser olhado, torna-se presença desde então: nunca mais Orfeu sairá desse espaço que é lugar nenhum, nunca mais será reintegrado à “vida ativa”. A imagem de um Orfeu que teria voltado do Hades em companhia de Eurídice, com quem concretizaria a união matrimonial e seria “feliz para sempre” parece imprópria ao mito, o que é corroborado pelo fato de que o descumprimento da condição imposta pelos deuses tenha sido lido sempre como um imperativo.

Em IO, a consciência do poeta de que a tarefa a desempenhar pela poesia é uma atitude sacrificial, tal qual a de Orfeu quando descumpra a condição imposta pelos deuses, confere tensão ao movimento contraditório que estrutura o poema. Se, de um lado, reconhece a pouca eficácia da palavra poética para a fundação de uma nova cosmogonia, de outro sabe que não pode abandonar sua tarefa, como se estivesse submetido à “tormenta da inspiração” blanchotiana. No poema seguinte, assim como se observa em outras passagens de IO, o poeta apresenta a eleição para a poesia como fonte de tormenta:

Interroga-me o Rei. E eu em voz gasta:
Minha mão artesã pertence à lei,
e com ela registrei nas colunatas:
Ó intangível céu, enfim cansei.

Fiquei então ao alto, nesses frisos.
(Eis um pastor oculto me rondando).
Meu ânimo querido dos estilos
olhava do alto o chão e o pastor, quando

a vida era contínua; e as sombras n'água
tremiam o reflexo das ruínas.
Decidi-me de cima desabar-me.

E desabando-me eis que ainda escutei
aquela voz tão grave e tão divina:

fui teu céu; e teu chão sempre serei
(Lima, s/d, p. 135-136).

Poema XI do Canto VII, “Audição de Orfeu”, esse soneto decassílabo apresenta o fazer poético a partir da metáfora religiosa, construída mais explicitamente pela referência à busca do sagrado e pela interlocução estabelecida com uma voz divina. A narrativa contada assinala a distância entre o poeta e o universo do sagrado. Na primeira estrofe, o poeta afirma estar a serviço da revelação divina: é um artesão submetido à lei, ou seja, a algo que lhe é imposto; está sendo interrogado, pois deve prestar contas de sua atividade. Responde com um desabafo, dizendo-se cansado de buscar o inatingível.

Retomando o discurso religioso, observa-se que o mistério de Deus é inatingível porque, de acordo com o Velho Testamento, o homem não respeitou sua lei no princípio dos tempos. A vontade de igualar-se a Deus, conseqüente do orgulho, será sempre punida: primeiramente, com a expulsão do paraíso edênico e, depois, com a desagregação dos povos no episódio da Torre de Babel⁴⁷. Para o exegeta André Chouraqui (1995, p. 117), esse dois episódios representam a violência à lei de Deus suscitada pelo orgulho dos homens, motivado pelo desejo de se igualarem à divindade. O drama da Queda traz conseqüências drásticas que obrigam o homem a reorganizar a vida sem a presença de Deus; o segundo episódio traz a perda da unidade da linguagem. O próprio Deus, que criara a mundo através da palavra, reconhece na narrativa bíblica que a linguagem permite aos homens, unidos, realizarem tudo o que desejam, inclusive possibilitaria o retorno à morada celeste. O episódio da Torre de Babel, que põe em relevo o acesso ao mistério de Deus como um problema de linguagem, cujo impedimento é conseqüente das ações humanas, é também referido em IO: “Inlucidez humana. Tatear nosso. / Muitos nomes perdemos. Restam línguas / mutiladas, sem asas, tartamudas. // Pensamentos travosos, verbos lentos, / e a dureza do exílio lembrada!” (Lima, s/d, p. 207). Nesses versos, o poeta evoca o episódio pela mutilação da linguagem, que traz conseqüências para o fazer poético: a obsessão humana

⁴⁷ Nesse episódio, os descendentes de Noé decidem erguer uma torre tão alta que alcançasse o céu, a fim de ficarem conhecidos e não se dispersarem pela terra. Porém, o projeto não se concretiza: “E Iahweh disse: ‘Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles’” (Gn 11, 6). Deus o arruína temendo que esses homens, no futuro, pudessem construir tudo o que desejassem. Como falassem apenas uma língua, Deus os confunde incutindo em cada um uma língua diferente, e assim a construção não pôde ser continuada.

em alcançar a divindade retirou da linguagem a capacidade de alçar voos, de fundar novas cosmogonias; perderam-se os nomes capazes de designar a comunhão com o sagrado buscada no poema, marcado pelo drama da Queda.

É nesse contexto de negação do poder fundante da palavra poética que o poema citado se refere à distância entre o homem e a dimensão do sagrado. O poeta, como eleito para a tarefa da poesia, põe-se em tensão: se não pode alcançar o “intangível céu”, também não lhe é permitido interromper o caminho em direção a ele. A partir da segunda estrofe, o poeta, que observa o mundo do alto embora o céu lhe seja inalcançável, decide “desabar-se”, tentado, talvez, pela figura de Lúcifer, sugerida pelo oculto pastor que o vigia, anjo banido dos céus, tal qual ele deseja se tornar⁴⁸, pois está cansado da busca sem sucesso. A resposta da voz divina marca a impossibilidade de o poeta se libertar da tarefa a que está submetido: “fui teu céu; e teu chão sempre serei”. Caído do céu, o poeta encontra um chão que também pertence à lei de Deus.

O canto em que esse poema se insere, Canto VII – “Audição de Orfeu” –, ao contrário do que sugere o título, tem o silêncio como imagem recorrente; a lira de Orfeu não é mais encantatória, já não apazigua as guerras, não entenece o coração de seus opositores. Esta é a constatação do poeta diante da história da humanidade: “Ó dize-me, canção, que verbo ardente / virá desses caminhos taciturnos?” (Lima, s/d, p. 127). O poeta, na sua busca por reencantar o mundo que não lhe oferece matéria poética, sabe que não pode fazê-lo pois, retomando a metáfora religiosa, reconhece a ineficácia de sua mensagem. O poeta se apresenta como um estrangeiro, um exilado, incendiado pela presença de Orfeu, inflamado pela loucura que sua condição ambígua lhe confere. Sua voz é a de um excluído, a quem não se deve dar ouvidos, obrigado a amargar a memória da Queda. As palavras que pronuncia são tão incompreensíveis e, portanto, tão inúteis quanto o zumbir das abelhas: “Ali está o poeta: tem nos brandos lábios / a abelha vã, a abelha quase louca, / a abelha zumbidora [...]” (Lima, s/d, p. 128-129). No Poema III desse canto, ora quer demitir-se de seu ofício e conclamar os demais poetas a silenciarem-se; ora pede a Deus que o livre dos solilóquios e rende-se aos seus desígnios: “Mendigo de pedir retorno a ser, ó Deus! / E peço-te Lenora, e

⁴⁸ A identificação entre o poeta e Lúcifer aparece em outras passagens de IO, tal como nos seguintes versos: “arcanjo renegado que ainda sou” (Lima, s/d, p. 47).

peço-te meu canto!” (Lima, s/d, p. 133). A tensão entre dar continuidade a seu “ofício parvo” (Lima, s/d, p. 126) e renunciar a ele, que é a tônica desse canto, é sintetizada ao final do Poema VI, em que o poeta se vê entre deus e o diabo: “Ó esta viagem pela encruzilhada ardente / tão cheia de dragões de cada lado olhando-me: / um me escarnece enquanto o outro sendo tridente / não me desfaz da voz asas desse amanhã!” (Lima, s/d, p. 134). Se o primeiro zomba do poeta e o incita a rebelar-se, o outro lhe oferece a esperança de que consiga cumprir sua tarefa. O tridente, item que geralmente remete à figura do diabo, parece nesses versos associado à Santíssima Trindade.

O fato de que o escritor de uma obra literária tenha de impor-lhe silêncio é, para Blanchot, um fenômeno característico dessa arte devido à matéria com que lida. Na esteira de Heidegger, Blanchot distingue a linguagem literária tanto da linguagem cotidiana quanto da linguagem do pensamento: ela “provém do silêncio e ao silêncio retorna” (Blanchot, 2011, p. 32), ao qual toda a determinação escapa. É, portanto, uma linguagem que se anula, é a aparência do que desapareceu, onde apenas o que aparece é a afirmação de que “tudo desapareceu” (Blanchot, 2011, p. 177). Ou seja, ela é presença da ausência: “presença como linguagem e ausência das coisas do mundo” (Blanchot, 2011, p. 39). Por isso, a linguagem da obra literária, ao contrário das demais formas de linguagem, ao dobrar-se sobre si mesma nada revela ao mundo da “vida ativa”, promovendo a respeito desta no máximo um “entendimento impotente” (Blanchot, 2011, p. 271).

Por isso, Blanchot lê a tentativa de realizar a obra como “fracasso irremediável” (Blanchot, 2011, p. 202). No entanto, sua impossibilidade é uma impossibilidade afirmativa:

A obra não proporciona certeza nem claridade. Nem certeza para nós, nem claridade sobre ela. Não é firme, não nos fornece apoio sobre o indestrutível nem sobre o indubitável [...]. Assim como toda a obra forte nos tira de nós mesmos, do hábito de nossa força, nos torna fracos e como que aniquilados, também ela não é forte aos olhos do que é, ela está sem poder, impotente, não porque seja o simples reverso das formas variadas de possibilidade, mas porque designa uma região onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação (Blanchot, 2011, p. 242).

A afirmação da impossibilidade desestabiliza a produção de sentido da “vida ativa”, afeita à lógica dos poderes e hierarquizações diversos, da submissão do universo ao domínio

do homem e dos homens sobre si mesmos. Quanto mais esta se afirma, mais “a arte deve descer para esse ponto onde nada ainda tem sentido, mais importa que ela mantenha o movimento, a insegurança e o infortúnio do que escapa a toda a apreensão e todo o fim” (Blanchot, 2011, p. 270). Se a obra não nos fornece entendimento sobre o mundo, se não responde à lógica da utilidade, resta ao artista a “missão de nos recordar [...] de que tudo o que adquirimos, tudo o que somos, tudo o que se abre na terra e no céu, retorna ao insignificante, onde aquilo que se aborda é o não sério e o não verdadeiro [...]” (Blanchot, 2011, p. 270-271).

Embora defenda que a arte seja compreendida a partir de sua inutilidade, Blanchot termina por atribuir uma “função” a ela, o que não é incoerente se se compreende que ele busca delinear o lugar dessa inutilidade, o “espaço” em que ela possui um valor, não sendo este coincidente com aqueles estabelecidos na “vida ativa”. A obra de arte exige a submissão do artista para oferecer-lhe, em troca, o nada, a ausência de sentido; obriga-o a realizar o irrealizável, “trabalho ilusório” (Blanchot, 2011, p. 13), já que ela retirou-se para um lugar impróprio, tal como a morte, que o olhar de Orfeu jamais alcança. A obra oferece ao artista a ilusão de que pode alcançá-la; o artista acredita que, ao realizar a obra, conseguirá silenciar a tormenta da inspiração. Porém, o artista só o é quando se consagra à obra, por isso está condenado a buscá-la em vão. O que na obra exerce atração sobre o artista é justamente essa *possibilidade impossível*: fixar o momento em que a obra se revela. Esse trabalho é, portanto, uma atividade sacrificial: para disponibilizar à sociedade algo que seja avesso à lógica da “vida ativa”, que represente uma impossibilidade afirmativa, onde a potência da arte se revela, o que só ela pode fazer, o artista se entrega à tensão a que a obra o submete e se anula. Tal como a humanidade pecadora necessitou do sacrifício de Cristo para redimir-se, num tempo em que os deuses estão ausentes necessitamos do sacrifício do artista para “nos recordar obstinadamente o erro” (Blanchot, 2011, p. 270-271) de continuarmos a buscar a compreensão da totalidade das experiências que nos constituem.

Blanchot assinala a tensão que o artista estabelece ao se dedicar à realização da obra, especialmente quando estão em vigor valores desfavoráveis a ela, os quais a ameaçam ao mesmo tempo em que lhe conferem visibilidade. A condição do artista, visto como um

indivíduo sem lugar na sociedade por desempenhar uma função “inútil”, expressa-se, muitas vezes, em diários pessoais, onde, segundo Blanchot, o escritor tenta se recuperar do auto-sacrifício que se impõe ao escrever a obra; esses textos funcionam, então, como um “memorial”, em que procura se recordar “de si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade” (Blanchot, 2011, p. 20). No caso de Jorge de Lima, é na própria IO que a tensão se dá: sendo seu personagem o poeta que busca fundar a ilha por meio da palavra, é nesse mesmo espaço que ele expressa o sacrifício a que está submetido para a execução da obra. Se, por um lado, ele busca na palavra poética a força encantatória de Orfeu, tanto mais necessária quanto mais o mundo se mostra refratário a ela, por outro, percebe que é a própria palavra poética que se mostra refratária a ele:

Um momento há na vida, de hora nula,
em que o poema vê tudo, viu, verá;
e a si mesmo, na cera em que se anula,
sob o fogo dos céus, consumir-se-á.

Há nas fomes dos tempos, uma gula,
umas vicissitudes, fados, ah!
Há tempos em que o canto se modula
sob o sibilo de cassandra má.

Vejo morrer, ó céus, em dura lei,
meus membros, minhas vísceras, meus ossos
sob as rosas de lava que inventei.

Antes que os lábios, amanhã, ó poema,
hirtos se calem, vossos, serão vossos,
esses cânticos de renúncia
(Lima, s/d, p. 123).

Esse poema encerra o Canto VI – “Canto da desapareição” –, pontuado de imagens da falência da poesia, de naufrágios, em que o presente da enunciação se refere a um universo degenerado. Uma das figurativizações da desapareição dos signos poéticos é a Paixão de Cristo, referida em dois poemas (V e VI), em que se ressaltam seus sofrimentos e a indiferença à sua morte; remete, portanto, à desapareição de um símbolo que deveria servir de alento à humanidade, ao qual esse canto não parece se render. Seu tom, ao contrário, é

apocalíptico: “Aqui é o fim do mundo” (Lima, s/d, p. 113); “Tudo é luto e pavor” (Lima, s/d, p. 120), “A ilha é um pranto imenso” (Lima, s/d, p. 121) onde o poder fundante da palavra poética cede lugar à constatação de sua ineficácia.

O soneto de tradicionais versos decassílabos segue nos quartetos um esquema rímico⁴⁹ em que o primeiro verso rima com o terceiro, o quinto e o sétimo; o segundo, com o quarto, o sexto e o oitavo. Em se tratando dos tercetos, somente o primeiro o faz, sendo o último composto por dois versos (o décimo segundo e o décimo quarto) que não rimam entre si ou mesmo com qualquer outro verso do soneto. O último verso, apesar de não rimar com os demais, estabelece com o penúltimo uma rima interna que, posta em relevo, alteraria o ritmo do decassílabo: “hirtos se calem, vossos, serão / vossos esses cânticos de renunciação”. O último verso, considerado tradicionalmente um elemento de grande valor para o soneto, trazendo a “essência do pensamento geral da composição” (Bilac, 1905, p. 164), cuja rima é sua chave de ouro, é justamente o ponto em que o esquema se rompe, detalhe que, dentro da forma fixa, como estruturação da linguagem poética, reforça o tema da desintegração do canto.

Numa outra perspectiva, a opção pela ausência da rima no último verso pode ser índice da tensão na linguagem poética entre o som e o sentido, como a vê Agamben (2002). Se a possibilidade de *enjambement* caracteriza a linguagem poética, o último verso de um poema, ao qual o recurso não pode ser aplicado, indica uma crise do verso, “como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido” (Agamben, 2002, p. 146). A desvinculação do verso final com os demais indicaria que “o poema procura uma saída suspendendo por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética” (Agamben, 2002, p. 146), que marca sua fragilidade por denotar a impossibilidade de que a linguagem poética se prolongue no tempo.

⁴⁹ Olavo Bilac (1905, p. 168), em seu *Tratado de versificação*, afirma que, embora nunca tenha havido regras fixas para a colocação das rimas no soneto, a mais praticada, em relação aos dois quartetos, é aquela em que o primeiro verso rima com o quarto, o quinto e o oitavo; e o segundo, com o terceiro, o sexto e o sétimo. A posição que observaremos a seguir é listada por Bilac como uma variante.

O poema tem como tema a própria dissolução numa “hora nula”, de revelação visionária que engloba presente, passado e futuro, quando o poema “tudo vê”. Sondar a revelação é lidar com o imponderável: o momento em que ela se dá equivale ao momento em que ela se perde, tal como quando Orfeu volta o olhar para Eurídice e não pode retê-la em sua obscuridade ou quando se busca apreender o instante da morte. Por meio da revelação da linguagem poética, o mundo desaparece, já que ela nada pode revelar, e a linguagem deixa de ser referencial, representativa das coisas, para ser *presença da ausência* (Blanchot, 2011, p. 39): a única coisa que a revelação diz é que, ao se dar pelo poema, ela desaparece e o consome. Esse momento é marcado por vicissitudes, contidas nas “fomes dos tempos”, insaciáveis; é um tempo de crise, daí o canto se modular “sob o sibilo de cassandra má”. A personagem mitológica aí referida permite ler a imagem do poeta como um visionário cujas profecias são descreditadas⁵⁰, como as vozes embriagadas que restaram na “hesitação” do poema. Se o tempo em que o poeta se encontra é regido por Cassandra, sua habilidade com a palavra poética torna-se inútil e vai levá-lo à anulação de si, pela “dura lei” que mutila seus membros. Sua invenção poética são “rosas de lava”, poema que se consome à medida que se faz. Resta-lhe, ao final, registrar sua renúncia ao canto, impor-lhe seu silêncio, pois este é o único poder que, por hora, a palavra refratária da revelação lhe concede.

Identificado a um “novo Orfeu” (Lima, s/d, p. 71), o poeta oferece de si a imagem de alguém que sofre a tensão advinda da impossibilidade de realizar a tarefa para a qual se consagra. Diante da falência da tentativa de fundar um mundo por meio da palavra poética, já que seu sucesso é precário, o poeta reconhece a impotência da linguagem como inerente à condição humana: “metal humano em chama purgatório, / fumando claridades de um minuto, / mas sofrendo na carne, mas sofrendo / o instrumento da voz que vem rachado” (Lima, s/d, p. 161 – grifo meu). Os versos apontam a condenação humana, a precariedade do afastamento dessa condição na fruição de claridades momentâneas e o sofrimento imposto pelo impedimento da linguagem.

⁵⁰ Cassandra, quando criança, teve os ouvidos beijados por serpentes, e isso a tornou sensível à voz dos deuses; posteriormente, tendo se recusado a dormir com Apolo, que dela se apaixonara, o deus a amaldiçoa ao fazer que ninguém desse atenção às suas profecias.

IO é uma obra que coloca a realização poética sempre no plano de uma vontade não efetivada. Escrever o poema é um trabalho que o poeta toma como fracasso irremediável, tentativa repetida à exaustão e que terminará inconclusa ou falida: “[...] emudeço / com uma hesitação que vem do início; / só tenho algumas vozes mas tão trôpegas / que mais parecem fontes embriagadas” (Lima, s/d, p. 33). O poeta expressa o desejo de silenciar desde o momento em que se pôs a escrever o poema; este permanecerá como “hesitação”, cujo resultado é uma conjunção de vozes embriagadas. Assim, o canto em IO muitas vezes é formulado a partir de sua negação, como nesta estrofe do Canto VIII:

Se alguma ave cantou, cantou em nunca,
sumariamente nula nesse flórido
cômodo desprazido, talvez ermo,
num metal quilométrico sem aros
para aguentar o morto que me levam
sepulto entre meus pés e teus soluços
(Lima, s/d, p/ 169).

A ave, como figura do poeta, é apresentada a partir de sua anulação, característica que o canto também assimila. O lugar em que a ave nula pronuncia o canto é delineado com adjetivos contraditórios: flórido e desprazido, isto é, próspero mas que causa desgosto, o que talvez se possa relacionar com a situação contraditória do poeta em IO, entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética. O poeta anuncia seu funeral segundo uma construção sintática que parece revelar ao mesmo tempo distanciamento e aproximação da voz enunciativa à situação descrita: “o morto que *me* levam sepulto entre *meus* pés”. O lugar em que a ave nula canta é também o lugar em que seu corpo será posto, “metal quilométrico sem aros”, imagem que sugere, pela extensão e inteireza do metal, o peso de seu corpo, figura da gravidade de seu sofrimento. Assim, o lugar em que a ave nula canta pode ser lido como o próprio poema: lugar contraditório que termina por indicar a autoanulação do poeta.

Blanchot, ao tomar o gesto de Orfeu como imagem para a relação entre o artista e a obra, considera que o trabalho realizado por meio da arte seja o de desconcertar a produção de sentidos por meio dos discursos que organizam a vida ativa; por isso, a linguagem

artística, especialmente a da arte moderna, seria obscura⁵¹. Isso pressupõe que a tarefa atribuída à arte se faça ver no cotejo com um elemento que lhe é exterior; ela seria, assim, hermética, dobrada sobre si mesma. O desejo de produzir qualquer efeito na realidade mundana estaria posto fora dela. Em IO, diversamente, ocorre que a tensão conferida à tarefa de organizar o caos e fundar a ilha por meio da palavra é justificada a partir da percepção que o poeta assume de elementos da realidade histórica e mítica, figurados no microcosmo que a ilha representa. Para Blanchot, a negação afirmativa da linguagem poética constata o vazio da linguagem no seio da vida ativa; para o poeta de IO, a negação afirmativa está dentro do próprio poema, estruturado na contradição. A constatação da impropriedade da tarefa do poeta termina por dizer de sua propriedade, necessária enquanto possibilidade de afastamento das condições que lhe impõem silêncio. Como já foi dito, o fato de o poeta ser o personagem às voltas com a aventura poética possibilita que a tensão seja assumida dentro do próprio texto, e não, como Blanchot observa, entre o texto e o mundo exterior.

Interessa reter o gesto irrecusável do Orfeu blanchotiano, consciente do desejo de flagrar uma Eurídice obscura e da aniquilação de si mesmo e do canto posta por esse movimento. Ao desvelar a fragilidade desse Orfeu, excluído do domínio da própria arte, o poeta de IO radicaliza a precariedade já identificada na afirmação do poder encantatório da lira. A imagem desconstruída de Orfeu não trai o mito: ela evidencia que os elementos postos em contradição são dois extremos de uma mesma linha.

⁵¹ É de se notar a diferença entre as opiniões de Blanchot e Candido no que diz respeito à maneira como a obscuridade da linguagem literária pode incidir sobre a realidade. Enquanto a contribuição que Blanchot identifica está na desorganização do sentido dos discursos participantes da linguagem racionalista, Candido (2004, p. 177) entende que “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. [...] A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo”. Para Candido, é a organização da linguagem, sob a forma literária, que age sobre o caos do espírito e do mundo; portanto, é como estrutura que ela exerce um dos níveis de seu caráter humanizador.

Capítulo 6 – O projeto épico de *Invenção de Orfeu*

Agenciando campos diversos para compor a contradição, o poeta de IO põe, de um lado, a narrativa bíblica do Gênesis, Dante e as “palavras fiéis” que lhe oferece e o Orfeu de posse da lira encantatória; e, de outro, a representação de Cristo sacrificado em prol da humanidade, a epopeia camoniana e Orfeu destituído de seus poderes. A afirmação do poder fundante da palavra poética, representada pela primeira tríade, nunca deixa de assinalar sua precariedade; ela é mais a enunciação do desejo do que sua realização. E, se tal precariedade não fosse identificada no seio da própria afirmação, ela se faria pelo contraste com a negação do poder fundante da palavra poética, figurada na segunda tríade. A negação, com isso, parece ser o lado mais forte da estrutura contraditória de IO; porém, é dela que o poema se sustenta ao longo dos dez cantos. Assim, a imagem da estrutura de IO é circular, pois o movimento de negação e afirmação nunca chega ao termo.

A ilha, metáfora para a construção do poema, é ela mesma um signo circular: “Que é uma ilha afinal senão um círculo?” (Lima, s/d, p. 98). Deleuze (2006) identifica na ilha deserta uma imagem que atrai e afasta os homens: se “o homem só pode viver bem, e em segurança, ao supor findo (pelo menos dominado) o combate vivo entre a terra e o mar” (Deleuze, 2006, p. 17) de que as ilhas dão testemunho; ao mesmo tempo a ilha oferece a imagem do lugar de onde se pode recomeçar, o lugar de uma segunda origem. “A segunda origem [...] é mais essencial que a primeira, porque ela nos dá a lei da série, a lei da repetição, da qual a primeira origem apenas nos dava os momentos” (Deleuze, 2006, p. 22). Como segunda origem, a ilha marca tanto a catástrofe anunciada pela primeira origem quanto o caráter ritual que a lei da série lhe imprime. Em IO, a ilha como metáfora para a construção do poema cumpre ambos os destinos: o recomeço do mundo se justifica em face de um presente sombrio, associado tanto ao mito bíblico da Queda quanto a eventos históricos referidos no poema; a repetição do evento de fundação de mundo por meio da palavra lhe confere o caráter ritual que promoveria o reencantamento do mundo.

O recomeço a partir da ilha é, no entanto, impossível: “[...] toda ilha é e permanecerá teoricamente deserta” (Deleuze, 2006, p. 18), pois o que a caracteriza é o movimento de

separação entre terra e mar; o deserto é posto fora da ilha, naquilo que a circunda. “A ilha é o que o mar circunda e aquilo em torno do que se dão voltas, é como um ovo. Ovo do mar, ela é arredondada” (Deleuze, 2006, p. 19). A ilha e o ovo reservam o mistério impenetrável da segunda origem, em torno do qual o poeta de IO gravita: “E eis os climas por dentro de outros climas, / e no âmago dos âmagos – esse ovo, / e esse *silêncio trágico* nesse ovo” (Lima, s/d, p. 18 – grifo meu). Por isso, o poeta é excluído de seu domínio, é um náufrago que gira em torno da ilha/poema, sem conseguir realizar o recomeço. O que IO expressa ao longo dos dez cantos é o desejo desse recomeço, fundado na contradição entre possibilidade e impossibilidade. Daí emerge o projeto épico de IO. A contradição é elemento essencial para que ele se configure, pois permite a “modernização” do gênero pretendida por Jorge de Lima⁵².

Mas, afinal, qual seria o modelo de epopeia que contrasta com o texto de IO e que o poeta pretendeu modernizar? De modo geral, costuma-se considerar épicas obras de caráter narrativo que recontam fatos históricos ou míticos literariamente, em estilo sublime. Originária da tradição oral, cuja transmissão dependia da figura dos recitadores, a poesia épica representava o registro de feitos heroicos reconhecíveis por determinada comunidade, havendo-se, portanto, com a memória coletiva. Soma-se a isso o plano literário, que a diferencia do discurso histórico na medida em que se pretende verossímil, e não necessariamente verdadeira, e pressupõe a presença de um narrador que reelabora a tradição oral ou a matéria histórica. A presença do maravilhoso, isto é, a interferência dos deuses nas ações humanas, é um dos elementos da poesia épica que contribui para distinguir o discurso histórico do literário e justificar a sorte e o caráter sublime do herói épico, alçando-a, portanto, ao plano ficcional.

Se, por ser ficcional, a epopeia difere da história, por outro lado não se conforma ao romance. Coloca-se entre ambos: com o primeiro, compartilha a matéria a ser registrada. Nas sociedades ágrafas a poesia recitada tinha a função de preservar a tradição, aceita como

⁵² “Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopéia” (Lima, 1997, p. 64).

verdade histórica⁵³. Herdeira dessa forma de poesia, a epopeia manteve o compromisso com a história. Com o romance, assemelha-se por se apresentar como discurso ficcional narrativo. Ambos se constituem a partir da presença de um narrador que, à diferença do historiador, não só pode manipular com mais liberdade a matéria histórica, por não se filiar à veracidade dos fatos, mas também apresentar as ações com objetivos outros que não explicar ou analisar sua ocorrência.⁵⁴

De sua proximidade com a verdade histórica, a epopeia fez-se um gênero que encerra uma “dimensão utilitária” (Benjamin, 1987, p. 2000). Comparado ao narrador moderno, o narrador antigo – que para Benjamin se identifica com o narrador da epopeia e dos contos de fada, ao passo que o primeiro se identifica com o do romance –, é aquele que transmite uma experiência pessoal ou alheia, que sabe dar conselhos, que revela sabedoria. Nas epopeias Homéricas, por exemplo, é notório o relevo dado ao reconhecimento de valores de civilidade: narram-se detalhadamente as cerimônias de acolhimento do estrangeiro e os povos que não respondem aos preceitos estabelecidos são considerados incultos. Pode-se também apontar como integrante dessa dimensão utilitária a valorização do sentimento de nacionalidade e/ou religiosidade, como ocorre na epopeia camoniana: além de cantar os feitos heroicos que enaltecem a nação portuguesa, a missão catequizadora justifica as conquistas e o jugo dos povos que não acolhem a crença cristã.

O herói épico é, por isso, um representante da coletividade que possui uma missão a cumprir – ao passo que o herói romanesco é um “indivíduo problemático” (Lukács, 2000, p. 75) – e a partir dela deve ensinar suas virtudes: coragem, astúcia, retidão de caráter, respeito aos deuses ou devoção religiosa, amor à pátria, dentre outros. Para caracterizá-lo, o narrador se vale de um personagem histórico ou mítico que indicie tais valores, com o que alcançará mais facilmente a verossimilhança (Hansen, 2008, p. 44). No romance, ocorre situação

⁵³ “In heroic poetry it is commonly assumed that the age confers dignity on a story, and that what has been long preserved is likely to be true” (Bowra, 1978, p. 40).

⁵⁴ A despeito de tais semelhanças, as três formas discursivas aqui anunciadas, como já foi dito, se singularizam: a histórica se apresenta como verdade; a romanesca, como ficção; e a épica, como ficção que se vale de verdades compartilhadas coletivamente. Entendo que seja possível problematizar a relação entre discurso e verdade para cada um dos gêneros em suas especificidades, já que aqui ela foi apresentada de maneira um tanto quanto parcial; porém, interessa-me averiguar, mais do que os desdobramentos epistemológicos do conceito de verdade, as implicações gerais da forma de apresentação do gênero épico em relação às demais.

diversa: o herói não espelha um princípio moral, não tenciona o ensinamento ou compartilha suas experiências. Ele busca atribuir sentido a vivências individuais.

Na epopeia, o sentido das experiências vividas é garantido por uma ordenação do mundo muito específica. Para Lukács (2000, p. 31), o mundo grego em que floresceu a epopeia homérica era caracterizado pela totalidade, um mundo “perfeito e acabado” em sua dimensão restrita:

Pois totalidade, como *príus* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo.

O sentido está presente no mundo grego porque nele ser e objeto, embora separados, se reconciliam na ação, pois esta traça em torno de si um círculo fechado onde “o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas” (Lukács, 2000, p. 25). Alcançar, pois, o sentido implica apenas transpor a distância entre sujeito e objeto; é uma operação de *cópia* do mundo dado, e não de *criação*. As formas vêm à tona, são consequentes da homogeneidade do mundo. Em oposição a isso, o mundo moderno se caracteriza por uma ampliação dos limites da experiência que afasta definitivamente sujeito e objeto, o que vai determinar a busca da “imanência do sentido à vida”: a totalidade só pode ser *criada*, não mais experienciada. As formas tornam-se fruto de um processo coercitivo imposto pela contingência de um mundo esvaziado de sentido. Por isso, Lukács considera que a epopeia teve de desaparecer para dar lugar ao romance: “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000, p. 55).

Benjamin também entende que a epopeia não seja um gênero produtivo na modernidade, pois seu narrador é aquele que compartilha experiências, e estas “estão deixando de ser comunicáveis” (Benjamin, 1987, p. 200) – processo que ele atribui ao desenvolvimento das forças produtivas. A consolidação da burguesia, a invenção da imprensa, o privilégio da informação em detrimento do saber são fatores que acentuam a

segregação entre sujeito e objeto. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Benjamin, 1987, p. 201).

As impossibilidades traçadas para o épico na modernidade, ao invés de inviabilizar o trabalho com o gênero, são assumidas em IO justamente como aquilo que permite sua atualização, numa contradição programática que estrutura os sentidos do texto. Colocar uma epopeia sob a regência da lira de Orfeu já denota a contradição entre a duração épica narrativa, dotada de sentido totalizante, e a consciência órfica quanto à precariedade da arte, cuja eficácia dura apenas o momento da execução da lira. Porém, mais do que o Orfeu cujo poder encantatório é precário mas civilizador e, por isso, comportaria algo da “dimensão utilitária” atribuída ao gênero épico, em IO a vigência de um Orfeu impossibilitado de executar seu instrumento leva ao extremo a contradição entre épica e lírica: não é simplesmente a lírica em oposição à épica que está em jogo nessa imagem, mas uma lírica que declara sua própria ineficiência no seio de um discurso de proporções épicas.

A quase total ausência de narratividade é um indício da impossibilidade de que o herói da aventura de fundação de mundo se apresente como indivíduo de conduta exemplar, que pode ensinar algo a partir da experiência, como o Dante da *Comedia*; o poeta de IO certamente teria mais semelhanças com o herói romanesco, caracterizado como indivíduo moderno. Sua experiência é fragmentária; sua identidade é multifacetada, constituindo-se dos crimes perpetrados contra a humanidade, desde o drama da Queda. Ao assumir a culpa por esses crimes como fomentadores de sua biografia, o poeta de IO figura um heroísmo bastante distinto daquele da epopeia tradicional. A missão a cumprir, por isso, é sempre posta no plano da dúvida. Se, de um lado, a predeterminação para a tarefa é colocada num plano mítico, de outro a efetividade da tarefa é constantemente questionada, fazendo voltar o questionamento em direção ao mito e à história, desvelando a precariedade da verdade que eles ensinam.

Fazendo naufragarem os lusíadas na abertura do poema, o início *in media res* de IO marca os “barões assinalados” com o signo da desdita, sorte que não será modificada. A epopeia camoniana é o contraponto a partir do qual se configuram as noções de heroísmo e

história: o poeta como herói da aventura permanentemente inconclusa e fracassada de fundar a ilha, bem como os anônimos, violentamente banidos do processo de definição dos limites históricos; a história como narrativa não linear ou progressiva, e que por isso só pode ser apreendida por uma epopeia que abra fraturas dentro do texto. O poeta de IO propõe um épico de naufrágio, em que o barco à deriva não atinge um destino previamente traçado. Como a ilha, o barco sem rumo se faz metáfora para o poema: a dispersão narrativa, a variação nas estruturas poéticas, a ausência de unidade dão forma à ideia de história inscrita em IO.

Ao assimilar o naufrágio como modo de configuração do épico, o poeta de IO insere dentro da epopeia a negação de si mesma. De dentro do discurso literário, a epopeia se faz antiepopeia. É como epopeia antiépica – ou antiepopeia épica, se se quiser – que o poeta modula esse gênero literário para fazer caberem nele discursos mais afeitos à percepção de seu tempo histórico. O tempo das grandes guerras que teriam inviabilizado a possibilidade das narrativas, na perspectiva benjaminiana, lançou nova luz (seria mais adequado dizer “novas trevas”) à história da humanidade, entendida em IO no plano mítico de uma história da Queda. Dessa perspectiva, torna-se inviável a noção de heroísmo segundo os moldes épicos tradicionais, especialmente referidos à epopeia camoniana, a partir da qual o poeta de IO reescreve a história da colonização brasileira pelos portugueses. As guerras de conquista – motivo épico por excelência – não promovem a fala, a transmissão de uma experiência exemplar que deve ser preservada, mas o silêncio do poeta e sua notação das fragilidades inscritas nessas concepções. Há, por certo, um compromisso com a história assumido por esse épico de naufrágio: justamente o de lançar dúvidas sobre a maneira pela qual outros discursos contaram uma mesma história.

Apêndice – As epígrafes de *Invenção de Orfeu*

Índice para os sentidos assumidos por um texto, as epígrafes apontam sutilmente suas linhas-mestras, iluminando algo que, de outro modo, talvez ficasse subentendido; servem como advertência ao leitor. Jorge de Lima foi pródigo nesse quesito: são cinco as epígrafes que marcam o texto de IO e, somadas, chamam a atenção para a relevância da ideia de “construção” ou de fundação de mundo como base do poema. Estão dispostas em sua abertura da seguinte maneira:

E, quando a casa se edificava, faziam-na de pedras lavradas e perfeitas; e não se ouviu martelo, nem machada, nem instrumento algum de ferro, enquanto ela se edificava.

III Reis, 7

E revestiu com tábuas de cedro os vinte côvados a partir do fundo do templo, desde o pavimento até ao mais alto, e destinou-o para a casa interna do oráculo, ou Santo dos Santos.

III Reis, 16

Lavrou também nas superfícies, que eram de bronze, e nos cantos, querubins, e leões, e palmas, apresentando como que a figura de um homem em pé, e com tal arte que não pareciam gravados, mas sobrepostos ao redor. Deste modo fez dez bases do mesmo molde da mesma medida, e de escultura semelhante. Fez também dez bacias de bronze, cada uma das quais continha quarenta batos, e era de quatro côvados; e pôs cada bacia sobre cada uma das dez. E, das dez bases, pôs cinco na parte direita do templo, e cinco na esquerda; e pôs o mar na parte direita do templo, entre o oriente e o meio-dia.

III Reis, 36, 37, 38 e 39

Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo.

9. Isaías, XLII, 10

J'étais ganté. Les insulaires m'emmenèrent dans leurs vergers pour que je cueillisse des fruits semblables à des femmes. Et l'île, à la dérive, alla combler un golfe où du sable aussitôt poussèrent des arbres rouges. Une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement et tout un peuple l'admirait sans se lasser. Je retrouvai sur le sol la tête faite d'une seule perle qui pleurait. Je brandis le fleuve et la foule se dispersa. Des vieillards mangeaient l'ache et immortels ne souffraient pas plus que le morts. Je me senti libre, libre qu'un fruit mur. Un troupeau d'arbres broutait les étoiles invisibles et l'aurore donnait la main à la tempête. Dans les myrtaies, on subissait l'influence de l'ombre. Tout un peuple entassé dans un pressoir

saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir. Ils brandissaient d'autres fleuves qui s'entrechoquaient avec un bruit argentin.

Guillaume Apollinaire
IL YA – p. 240, 241 – *Onirocritique*

As três primeiras epígrafes, retiradas do terceiro livro de Reis, são referentes a traduções portuguesas da Vulgata⁵⁵ de São Jerônimo: as duas primeiras segundo Pe. Antônio Pereira de Figueiredo, em tradução realizada no final do século XVIII; a terceira, na versão do Frei Matos Soares, publicada em 1942. Referem-se à construção do templo de Deus e do palácio de Salomão.

Segundo o relato bíblico, Salomão, conseguindo administrar com justiça e sabedoria divina os conflitos em seu reino, concretiza a promessa feita pelo pai, Davi, de construir o templo divino. A descrição, nas epígrafes, é a de um ambiente suntuoso e de amplas proporções, realizado com destreza a partir de materiais nobres. Observa-se, no primeiro excerto, que o recorte do versículo parece conferir autonomia à linguagem bíblica de fundação de mundo, pois a indeterminação do sujeito do verbo “fazer” associada à ausência de ruídos confere à construção do templo um aspecto mítico, como se fosse edificado sem a interferência humana; ao passo que, no contexto bíblico, a ausência de ruídos pode ser percebida de maneira mais objetiva na afirmação de que as pedras haviam sido talhadas antes da construção se iniciar, daí martelos e outros instrumentos não se fazerem necessários.

O versículo que constitui a segunda epígrafe segue, no texto bíblico, a promessa feita por Deus de habitar o Templo e não abandonar seu povo, caso Salomão observasse seus mandamentos. Por isso, Salomão constrói o oráculo ou Santo dos Santos, para o qual o trecho chama a atenção. A renovação das promessas de Deus com o povo eleito, motivada pela reincidência no pecado, é um tema que o poeta de IO transforma em metáfora para a composição do poema; o poema, como fundação de uma nova cosmogonia, desejará ser o lugar da revelação da presença do sagrado no mundo, tal qual o templo bíblico.

⁵⁵ Na Vulgata, os livros de Reis estão divididos em quatro partes, que correspondem, na Bíblia hebraica, aos livros I e II de Samuel e aos livros I e II de Reis, propriamente. Para a consulta de edições traduzidas desta última, veja-se, respectivamente às três primeiras epígrafes, I Rs 6, 7; I Rs 6, 16 e I Rs 7, 36-39.

A terceira epígrafe, referente à construção do palácio de Salomão, destaca o trabalho do artesão na decoração do palácio. Na arte do artesão, se representa um microcosmo: anjos, animais, o homem e o mar, todos de bronze. Sua destreza permite que os objetos representados deem a impressão de coisas reais. Essa epígrafe dialoga com o trabalho do poeta como artífice da linguagem, cuja missão é fundar a ilha segundo uma imagem verossímil.

A quarta epígrafe foi retirada da segunda parte do livro de Isaías, “Livro da consolação de Israel”, dedicado ao anúncio das boas-novas que virão com o fim do cativeiro babilônico. Provavelmente o trecho – que não encontra correspondência textual com nenhuma das traduções bíblicas em língua portuguesa – foi alterado por Jorge de Lima, destacando a presença das “ilhas” no versículo original. Compare-se a epígrafe “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo” com Is 42, 9-10: “As primeiras coisas já se realizaram, agora vos anuncio outras, novas; antes que elas surjam, eu vo-las anuncio. Cantai a lahweh um cântico novo, cantem o seu louvor desde as extremidades da terra os que descem ao mar e tudo o que o povoa, as ilhas e os seus habitantes”. Preservou-se a metáfora bíblica, em que todos os seres cantam o anúncio das coisas novas que surgirão; porém, somente as ilhas permaneceram na citação. Em IO, a ilha é o microcosmo em que se dará a tentativa de fundação da nova cosmogonia pelo poeta, onde todos os seres se reúnem.

A última epígrafe se refere à obra de estreia do poeta francês Guillaume Apollinaire, *L’enchanteur purrissant*, publicada em 1909; o trecho contém uma antropogonia pontuada por imagens surrealistas. Ao lado das referências bíblicas, cujo recorte lhes acentua o aspecto mítico, desvinculadas do contexto de origem, o trecho retirado da obra do poeta francês destoa pela estranheza e violência das imagens ao oferecer uma antropogonia que parte de um assassinato coletivo: “Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir” (Apollinaire, 1977, p. 76).

Diferentemente da afirmação do poder fundante da palavra poética que se depreende dos recortes bíblicos, *L’enchanteur purrissant* deixa entrever um tema caro à modernidade: a falta de visibilidade da arte. Desde Baudelaire, o poeta perdeu na lama sua

auréola; meio século depois, Apollinaire dá um passo adiante no que diz respeito à reformulação das formas de dizer da poesia moderna. Fomentador das vanguardas europeias, foi responsável por cunhar o termo “surrealismo”. Em suas obras, a postura assumida em relação à modernidade não é a da desconstrução da tradição, à maneira dadaísta, mas sua releitura, de maneira que, através de procedimentos formais que a atualizam, possa figurar questões do presente.

O livro é uma peça de teatro mesclada com trechos narrativos em torno da lenda do mago Merlin e seu amor pela feiticeira Viviane, personagens do Ciclo Arturiano. A narrativa inicia-se com a seguinte pergunta: “Que deviendra mon coeur parmi ceux que s’entr’aiment?” (Apollinaire, 1977, p. 7). A partir daí, o narrador relata o episódio da concepção de Merlin, quando uma jovem donzela foi seduzida por um demônio que se apresentou uma noite em seu quarto. Aos doze anos, Merlin é enviado a Uther Pendragon; mais tarde, usará seus poderes mágicos para que este conquiste a duquesa da Cornualha, Igraine, enquanto seu marido Gorlois era assassinado numa emboscada.

Segundo a lenda, da traição de Pendragon e Igraine nasceria o futuro Rei Artur, educado por Merlin. Porém, a narrativa sobre o “encantador em putrefação” interrompe – e desvia – justamente nesse ponto a referência à mitologia bretã: logo após ajudar Pendragon a conquistar Igraine, Merlin, decepcionado por ter conhecido a perversidade humana, se refugia numa floresta profunda e obscura. Ali conhece Viviane e por ela se apaixona. Tencionando enganar Merlin, Viviane propõe, em troca de seu amor, que ele a inicie no conhecimento mágico. Depois de muito aprender, ela o faz entrar dentro de um túmulo, em meio à floresta “profonde, obscure et périlleuse” (Apollinaire, 1977, p. 9).

Dentro do túmulo, o encantador em breve entrará em putrefação. A peça/narrativa se concentra nesse desvio da lenda, incluindo aí diversas vozes. Dentro da floresta profunda e obscura, iniciar-se-á uma discussão sobre a morte de Merlin, da qual ele mesmo participa, já que se “il était immortel de nature et [...] sa mort provenait des incantations de la dame, l’âme de Merlin resta vivante en son cadavre” (Apollinaire, 1977, p. 10). Um sem número de personagens integram o debate sobre Merlin estar ou não morto, sobre a necessidade ou não de procurá-lo; alguns se colocam a favor da busca, outros contra. Recurso teatral, a

discussão sobre a busca de Merlin vai se tornando uma estratégia para que cada personagem se revele. A fala do corvo é exemplar desse procedimento: “Ils sont bien méchants ceux qui fabriquent des tombes. Ils nous privent de notre nourriture et les cadavres leur sont inutiles” (Apollinaire, 1977, p. 14).

Levado ao extremo, o procedimento de autocaracterização permite que figurem na peça/narrativa personagens que não se relacionam à busca de Merlin, mas apenas se encontram na floresta e dissertam sobre suas próprias questões. Tais personagens entram e saem de cena, sem outra implicação que não a de “desconcertar” o curso da narrativa, diluindo a tensão que a progressão do enredo daria à trama, criando um efeito cômico. De um lado, a configuração do texto como peça se justifica no momento em que a narrativa se desvia da lenda, propondo, como indica o título, que o tempo narrativo se concentre no rápido lance da putrefação do cadáver. De outro, as falas dos personagens não permitem a narrativa progredir em direção ao clímax e ao desfecho. O tema amoroso, que havia sido anunciado como linha-mestra da narrativa na pergunta de abertura, também vai sendo diluído. Ocorre, portanto, uma quebra das expectativas, que constrói o efeito de humor – recurso que contribui com a reformulação das formas de aproveitamento da tradição.

De todo modo, os temas amor e morte estão intimamente associados. Nesse sentido, ganha relevância a cena envolvendo Angélique e os coros masculino e feminino. Em sua primeira entrada, Angélique, referindo-se à morte de Merlin, diz não haver razão para que uma mulher mate um homem. O coro feminino reconhece na floresta um “cheiro de fêmea” e afirma que “Les mâles sont en rut parce qu’une irréalité a pris la forme de la réalité” (Apollinaire, 1977, p. 31). Essa “irréalité raisonnable” é a própria Angélique, a quem o coro masculino declara amor porque, como ela, procura “ce qu’il y a de plus beau dans le siècle: le cadavre de l’enchanteur” (Apollinaire, 1977, p. 31-32). Mas sabe, ao mesmo tempo, que sua busca é vã, pois o cadáver está sepultado e jamais será visto. Angélique se confessa maldita e os coros masculino e feminino professam: “Le beau cadavre pue peut-être” (Apollinaire, 1977, p. 32). Angélique será violada pelos homens até a morte; os abutres, sentindo o odor do cadáver, arrastam “la chair de la morte visible” (Apollinaire, 1977, p. 33). Os personagens que assistem à cena discutem se Angélique é bendita ou maldita, se se assemelha ou não a

Deus, se será absolvida ou condenada. A busca pelo belo é busca pelo inalcançável; é a “*irréalité raisonnable*”, uma irrealidade que tomou a forma de algo real, a forma da arte. Em *Le poète assassiné*, a falta de lugar da arte também resultou no assassinato público da figura do artista, expressamente comparado a Orfeu despedaçado pelas mênades.

No dia seguinte, ao mesmo tempo em que o sol incide sobre a floresta, também ilumina a vila Orkenise, de onde parte Tyolet para a floresta. Esse personagem revela também uma face órfica, pois tem a virtude de arrebanhar os animais com um assovio. Ao contrário de Orfeu, porém, que sabe acalmar os seres que ouvem seu canto, Tyolet não conhece as consequências de seu assovio. Ao arrebanhar os animais, Tyolet se vê desprotegido e acredita, por isso, ter feito uso irresponsável de sua arte, pois congrega criaturas que não compreende, que nada têm em comum com ele e que, além disso, poderão atacá-lo; sente-se acovardado. Leviatã, o monstro bíblico, aconselha-o a não mais assoviar; do contrário, seria tomado como uma serpente. A habilidade de Tyolet o singulariza a ponto de deixá-lo sem lugar tanto entre estranhos quanto entre semelhantes. E esse estranhamento/encantamento o coloca sob risco de morte, como ocorre nas histórias de Orfeu e Angélique, bem como na do próprio Merlin, vítima de seus conhecimentos mágicos. Dessa perspectiva, o poeta é aquele que se oferece ao sacrifício, pois deve estar consciente do risco. Mas Tyolet não tinha consciência do risco e logo sai de cena; no entanto, havia feito o trabalho de reunir as criaturas que irão, finalmente, iniciar o processo de putrefação do cadáver de Merlin. Em Tyolet, Merlin identifica alguém que se recordou do “*sifflement originel*”; e acrescenta: “*Voilà le mal*” (Apollinaire, 1977, p. 48). A face órfica de Tyolet não afirma o alcance do belo; ao contrário, contribui para aniquilar sua existência.

Retomada a associação do cadáver sepultado com o belo inalcançável, as hordas devoradoras da carne podre poderão ser responsabilizadas por inviabilizar a busca, por fazerem desaparecer o cadáver. Merlin amaldiçoa esses seres, mas entende “[...] que le travail qui consiste à dénuder la blancheur des périostes, est bon et nécessaire” (p. 48); maléficos à sobrevivência do cadáver, são, no entanto, úteis à continuidade da vida cotidiana. Mas, do ponto de vista de quem terá seu “pobre corpo” consumido, melhor seria se ele fosse cremado, daí o conselho de Merlin às hordas devoradoras para que elas

encontrem e roubem o fogo a fim de cremar o cadáver. Merlin lhes convoca a desempenhar o papel de Prometeu, que roubou o fogo de Zeus para dá-los aos homens – narrativa lida como imagem da conquista do conhecimento científico que daria aos seres humanos poderes semelhantes aos dos deuses. Cremar o cadáver com tal fogo implica retirar a arte do horizonte da vida cotidiana, afastar o que é inútil. Aliás, é de se notar que a floresta, antes “profunda e obscura”, torna-se, nesse momento da narrativa, “fraîche et florale” (Apollinaire, 1977, p. 41), “florale et ensoleillée” (Apollinaire, 1977, p. 49). O conhecimento racional, metaforizado sob o signo solar, compete com o conhecimento poético (ou mágico), associado à obscuridade.

Ao final da peça/narrativa, o tema amoroso volta ao centro do debate. Viviane, a dama do lago, acredita que os homens não sabem amar as mulheres; Merlin diz que as mulheres não conhecem o amor. O diálogo se acirra até que Viviane abandona a floresta, onde se mantivera velando o túmulo de Merlin, e volta à sua morada dentro do lago. A última parte da peça/narrativa consiste no monólogo “Onirocritique”, pronunciado por Merlin, ao que tudo indica. Entre o estribilho “Mais j’avais la conscience des éternités différentes de l’homme et de la femme”, que marca a inconciliável relação entre gêneros, a atmosfera de sonho dá o tom das cenas surrealistas: em Orkenise, cantam as macieiras; alguém se oferece para ser sacrificado, seu ventre é aberto, sua carne é comida pelos participantes da cerimônia. Ao cair da noite, Merlin se vê centuplicado e logo dá à luz cem meninos. Centuplicado, Merlin nada até um arquipélago, onde cem marinheiros o acolhem e o matam noventa e nove vezes. Resta, portanto, apenas um Merlin, que se arrebenta de rir e dança de quatro, enquanto os marinheiros choram. Na sequência, as criaturas desaparecem da superfície terrestre, embora se ouçam cantos de toda parte. Merlin se sente separado por séculos das sombras que passam e se desespera. Assim termina o mago: “[...] mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes” (Apollinaire, 1977, p. 77). A peça/narrativa finaliza com uma imagem de dispersão. A utopia surrealista que se depreende do sonho de Merlin, se reafirma a incompatibilidade amorosa, por outro lado centuplica as possibilidades da arte, na imagem do corpo – o “belo cadáver” – semeado por todos os lugares.

O trecho citado, como indicou Jorge de Lima, foi retirado de “Onirocritique”, em meio ao delírio de Merlin. A ideia de construção de mundo e a motivação da ilha à deriva⁵⁶, que enche um golfo de onde brotam árvores vermelhas, justificam, à primeira vista, a inserção do trecho, já que a linguagem a que o poeta recorre para fundar a ilha passa pela proposta surrealista certamente influenciada por Apollinaire. Mas há outros pontos de contato entre a peça/narrativa e IO, tais como a apropriação da tradição que vai sendo reformulada, a manipulação das características atribuídas aos gêneros literários e a discussão sobre a crise da arte.

A representação de Tyolet como um Orfeu desastrado e medroso que, ao invés de exercer seu poder encantatório para o bem da arte, o faz, meio ingenuamente, para o mal, já que contribui para a putrefação do cadáver de Merlin; a representação do cadáver como o próprio corpo da arte em putrefação; a ironia constantemente dirigida ao discurso artístico que não consegue se inserir no contexto da “vida ativa” – tudo isso na peça de Apollinaire diz muito sobre a concepção poética da modernidade, quando a arte tem de se haver com uma crise de dizibilidade, referente à reformulação das formas de dizer, e de visibilidade, dada a falta de lugar com que se depara em meio à vida cotidiana (Rancière, 1995).

IO é certamente tributária dessa concepção artística. A representação da aventura fracassada do poeta em fundar a ilha procurará, a seu modo, enfrentar a crise assinalada, que se faz presente no poema pela contradição entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética. Diferentemente de Apollinaire, porém, que recorre à ironia dirigida ao discurso artístico, o caminho traçado pelo poeta de IO será propor o resgate do alcance místico da palavra poética, orientada pela metáfora religiosa, que se evidencia nas epígrafes bíblicas, como possibilidade de fundação de uma nova cosmogonia.

Observa-se, assim, que as epígrafes de IO anunciam duas linhas percorridas ao longo do poema. As epígrafes bíblicas afirmam o poder fundante da palavra poética, que se fará um modo de estruturação da obra referido ao mito de criação do mundo, ao discurso de alcance do sagrado na *Comédia* de Dante e à figura de Orfeu em posse do poder encantatório da lira. De outro lado, a citação de *L'enchanteur purrissant* evidencia a negação

⁵⁶ O “Il y a” – expressão que funde o verbo haver, na língua francesa, com a sonoridade da palavra “ilha” – apostro por Jorge de Lima à indicação do trecho não consta do original.

do poder fundante da palavra poética, que o poeta de IO desenvolverá a partir da identificação com o Cristo crucificado, da negação das epopeias de guerra em face do modelo camoniano e da desconstrução do poder encantatório da lira de Orfeu.

Referências bibliográficas

1. Bibliografia de Jorge de Lima e fortuna crítica

Andrade, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997 (Críticas Poéticas; 6).

Busatto, Luiz. **Montagem em Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

Cavalcanti, Luciano Marcos Dias. **Invenção de Orfeu**: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima. Campinas, SP: 2007 (tese de doutorado).

Cavalcanti, Povina. **Vida e obra de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.

Faustino, Mario. “Revendo Jorge de Lima”. In: _____. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 219-274 (Coleção Debates).

Lima, Jorge de. Auto-retrato intelectual. In: _____. **Jorge de Lima**: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 35-67.

_____. “Desprezo contemporâneo pela poesia”. In: _____. *Jorge de Lima*: poesia completa: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 46-48.

_____. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

_____. Poemas. In: _____. **Jorge de Lima**: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 201-251.

Mendes, Murilo. “Invenção de Orfeu”. In: Lima, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952, p. 415-420.

_____. “Os trabalhos do poeta”. In: Lima, Jorge de. **Jorge de Lima**: poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 126-129.

Merquior, José Guilherme. “O modernismo e três de seus poetas”. **O elixir do apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 97-134.

_____. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

Monteiro, Ângelo. **O conhecimento poético em Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Caliban; Alagoas: EDUFAL, 2003.

Sant’Ana, Moacir de M. de. **Bibliografia anotada de Jorge de Lima (1915-1993)**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994a.

_____. **Jorge de Lima: entre o real e o imaginário.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994b.

Simões, João Gaspar. Invenção de Orfeu. In: Lima, Jorge de. **Jorge de Lima: poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 100-112.

2. Textos teóricos e críticos em geral

Adorno, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: _____. **Notas de Literatura I.** Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89 (Coleção Espírito Crítico).

Agamben, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. In: **Cacto**, n. 91. São Paulo: Alpharrabio, 2002, p. 142-149.

Alencar, José de. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: _____. **Obra completa.** Vol. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 865-922.

Auerbach, Erich. Os apelos ao leitor em Dante. In: _____. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica.** Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007 (Espírito Crítico), p. 111-132.

_____. Dante e Virgílio. In: _____. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica.** Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007 (Espírito Crítico), p. 97-109.

_____. Farinata e Cavalcante. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 151-176.

_____. *Sermo humilis*. In: _____. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica.** Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007 (Espírito Crítico), p. 29-76.

Benjamin, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas, vol. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

Bilac, Olavo. **Tratado de versificação.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

Blanchot, Maurice. **O espaço literário.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Bloom, Harold. A estranheza de Dante: Ulisses e Beatriz. In: _____. **O cânone ocidental.** Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 103-139.

Borges, Jorge Luis. **Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare.** Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Bowra, Cecil Maurice. **Heroic poetry**. Hong Kong: The Macmillan Press, 1978.

Brandão, Jacyntho José Lins. O orfismo no mundo helenístico. In: Carvalho, Sílvia M. (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Edunesp, 1990, p. 25-34.

Brunel, Pierre. As vocações de Orfeu. In: Bricout, Bernadette. **O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente**. Tradução Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 39-61.

Bueno, Antonio. Orfeu reinventado: Murilo Mendes, cem anos de um poeta contemporâneo. Disponível em <http://web.archive.org/web/20050309194424/http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/murilobueno.html>. Acessado em 01/06/2013.

Campos, Haroldo de. **Bere'shit: a cena de origem e outros estudos de poética bíblica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Candido, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

Chouraqui, André. **No princípio**. Tradução Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

Chwartz, Suzana. O sopro de Deus e as águas da criação. In: Gohn, Carlos (org.). **A bíblia e suas traduções**. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 243-252 (Coleção Judaica).

Cidade, Hernâni. **Luís de Camões: o épico**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

Cirurgião, António. **A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

Curtius, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

Deleuze, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. Trad. Luiz B. L. Orlandi. In: _____. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 17-22.

Eliade, Mircea. **História das crenças e ideias religiosas, volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis**. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **História das crenças e ideias religiosas, volume II: de Gautama Buda ao triunfo do cristianismo**. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Eliot, T. S. Tradition and the individual talent. In: _____. **The sacred wood: essays on poetry and criticism**. London: Methuen and Co., 1976, p. 47-59.

Fraga, Maria do Céu. Sextina. In: Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011, p. 903-904.

Friedrich, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

Girard, René. Não há só interpretações, há também os fatos. In: Girard, René; Vattimo, Gianni. **Cristianismo e relativismo**: verdade ou fé frágil? Tradução Antônio Bicarato. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2010, p. 95-119.

Hamburguer, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Hansen, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: Teixeira, Ivan (org.). **Épicos**: O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 17-91.

Horácio. Arte poética. In: Aristóteles. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 53-68.

Kayser, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

Lemos Junior, Wilson. As finalidades do ensino do canto orfeônico na escola secundária brasileira (décadas de 30 e 40). Disponível em <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documents/Individ/Eixo4/170.pdf>. Acessado em 06/06/2013.

Lukács, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

Marcuse, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

Ménard, René. **Mitologia greco-romana**. Vol. 2. Tradução Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

Neiva, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 2009.

Nietzsche, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Paz, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Debates).

Platão. O banquete. In: _____. **Apologia de Sócrates; O banquete**. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 93-166.

Rancière, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalhete [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 (Coleção TRANS).

Rozenchan, Nancy. As muitas faces de Eva. In: Gohn, Carlos (org.). **A bíblia e suas traduções**. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 195-210 (Coleção Judaica).

Russel, Bertrand. **História do pensamento ocidental**: a aventura das idéias: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Tradução Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Sena, Jorge de. A estrutura de “Os lusíadas”. In: _____. **A estrutura de “Os lusíadas” e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 65-176.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. Baco (Mito de). In: _____(coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011, p. 59-63.

_____. Função e significado do episódio da “Ilha dos Amores” na estrutura de *Os lusíadas*. In: _____. **Camões**: labirintos e fascínios. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 131-143.

Simpson, Pablo (org.). **O rumor dos cortejos**: antologia da poesia cristã francesa do século XX. São Paulo: Editora FAP-UNIFESP, 2012.

Sptizer, Leo. La enumeración caótica en la poesía moderna. In: _____ **Lingüística e historia literaria**. Tradução Raimundo Lida. Madrid: Editorial Gredos, 1968, p. 247-291.

_____. **Três poemas sobre o extase**: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. Tradução Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Tringali, Dante. O orfismo. In: Carvalho, Sílvia M. (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Edunesp, 1990, p. 15-23.

Unamuno, Miguel de. **La agonía del cristianismo**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

3. Demais textos literários

Alighieri, Dante. **A divina comédia**. Tradução J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1955.

_____. **A divina comédia**. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998 (edição bilíngue).

Apollinaire, Guillaume. L’enchanteur purrissant. In: _____. **Oeuvres en prose**. Paris: Gallimard, 1977, p. 5-77.

_____. **Le poète assassiné**. Paris: Gallimard, 1979.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2006.

Borges, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. 29-38.

Camões, Luís de. **Os lusíadas**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1990.

Kempis, Tomás de. **Imitação de Cristo**. Tradução Mons. Manuel Marinho. São Paulo: Hedra, 2008.

Lautréamont, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesias: cartas: obra completa. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Mendes, Manuel Odorico. **Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino**. Vol. 1. São Luís: EDUFEMA, 1995.

Moraes, Vinícius de. **Orfeu da Conceição**: tragédia carioca. Rio de Janeiro: [s.n.], 1956.

Ovídio. **Metamorfoses**. Tradução Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.

Poe, Edgar Allan. **O corvo e suas traduções**. São Paulo: Leya, 2012.

Rimbaud, Arthur. **Poesia completa**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995 (edição bilíngue).