

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Maria Aparecida de Macedo

**Palavra e Imagem:
as instâncias do silêncio em *Invenção de Orfeu* e nos
experimentos pictóricos de Jorge de Lima**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIA APARECIDA DE MACEDO

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a
orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.**

São Paulo

2009

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

Aos meus pais (*in memoriam*),
Minervino de Macedo e Maria Elvira
Zanatta Macedo, pelo esforço e
dedicação, durante toda a vida, na
difícil tarefa de formar seres humanos
melhores.

Aos meus irmãos Arlindo, Artur, João
Roberto e Ricardo, companheiros de
jornada e, acima de tudo, amigos de
verdade, pela ajuda, força e incentivo
constantes.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas, por
existirem em minha vida, mostrando
que o novo sempre vale a pena.

Às minhas cunhadas, dedicadas
e compreensivas, que fizeram a
diferença em momentos difíceis.

AGRADECIMENTOS

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pela Bolsa-Mestrado, que viabilizou a realização deste trabalho.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pela complementação da bolsa, que possibilitou a continuação dos estudos.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin, que me fez enxergar a literatura como integradora do ser humano.

À Prof^a. Esther Schapochnik, que iluminou o meu caminho na complicada arte de escrever.

À Doroti, Maria Angélica e Mariley, que, como verdadeiras amigas, cederam-me espaço em suas casas para pesquisar, estudar e imprimir o trabalho.

Aos amigos que fiz durante esses três anos, que me deram força nesta caminhada.

A todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

Esta vida, meus senhores, é curta demais para nossa alma, como comprova o fato de que todo homem, o menor como o maior, o mais incapaz como o mais louvado, cansa-se de tudo antes de se cansar de viver.

J.W. Goethe

A poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio; palavra de base. Mas palavra também de desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência da história, que é consciência da morte.

Octavio Paz

*Não convêm esse instante pensamento,
essa brasa nas mãos tão delicadas.
Ali as taças, pouso os lábios, poeta.
A lua sobre as águas. Vem nascer.
Ó tu, sem brasão blau, não te pertubes.
As palavras descansam como noivas.*

Jorge de Lima

RESUMO

Este trabalho estuda a poeticidade em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, e procura traçar uma relação intersemiótica entre partes do poema e algumas produções pictóricas do autor. Considerando a obra um universo simbólico, busca desvendar o paradoxo existente em torno do silêncio e das palavras, numa análise metapoética, visando à articulação entre palavra/silêncio e silêncio/pintura. Tenta traçar o percurso da tradição poética, desde Aristóteles até trabalhos sobre a estrutura da lírica moderna, em que *Invenção de Orfeu* se enquadra. Para isso, a obra de Hugo Friedrich foi fundamental. No texto estudado, o poeta, tal qual Orfeu, deus da música e da poesia, lança-se em uma viagem à procura do autoconhecimento e da inspiração poética. Numa tentativa de descortinar sentidos em uma obra repleta de artifícios estilísticos, a presença do silêncio ganhou destaque. Ele foi analisado como um vazio da significação, como o “Vazio” de Mallarmé ou o “Nada” de Rimbaud, produto da métrica, da mimese, da metáfora, da intertextualidade, da intersemiótica e da idéia cosmogônica do poema, como uma síntese das trajetórias humana e literária. As idéias de Júlio Plaza deram base para a análise de vários excertos do poema em diálogo intersemiótico com telas do autor, evidenciando que palavra, forma e silêncio reverberam múltiplos significados. Textos de Maurice Merleau-Ponty e Carlos Drummond de Andrade também contribuíram para esse diálogo. O resultado da pesquisa foi a elucidação de questões importantes da prática literária, mostrando que tanto a palavra como o silêncio são forças ao mesmo tempo transformadoras e integradoras na arte.

Palavras-chave: poesia brasileira, metapoesia, silêncio, imagem, intersemiótica.

ABSTRACT

This work studies the poetic in *Invention of Orfeu*, Jorge de Lima, and looks for to trace a intersemiotical relation between parts of the poem and some pictorial productions of the author. Considering the workmanship a symbolic universe, it searches to unmask the existing paradox around silence and of the words, in a metapoetics analysis, aiming at to the joint between word/silence and silence/painting. It tries to trace the passage of the poetical tradition, since Aristotle until works on the structure of modern lyrics, where *Invenção de Orfeu* if fits. For this, the workmanship of Hugo Friedrich was basic. In the studied text, the poet, such which Orfeu, god of music and the poetry, is launched in a trip to the search of the self-knowledge and the poetical inspiration. In an attempt to disclose sensible in a workmanship full of stylistic artifices, the presence of silence gained prominence. It was analysed like the area of the meaning, as the “Emptiness” of Mallarmé or the “Nothing” of Rimbaud, product of the metric one, of mimesis, metaphor, intertextual dialog among works, intersemiotics and a cosmogonical idea of the poem, as a synthesis of the human being literary trajectory. The ideas of Júlio Plaza had given base for the analysis of some excerpts of the poem in intersemiotical dialogue with screens of the author, evidencing that word, form and silence reverberate multiple meanings. Texts of Maurice Merleau-Ponty and Carlos Drummond de Andrade had also contributed for this dialogue. The result of the research was the briefing of important questions of literary praxis, showing that word and silence are also transforming and integrative forces in art.

Key-words: Brazilian poetry, silence, image, intersemiotics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O LIRISMO E SUAS CONFLUÊNCIAS.....	13
1.1. A tradição lírica.....	14
1.2. A lírica moderna.....	24
1.3. As confluências da lírica em <i>Invenção de Orfeu</i> , de Jorge de Lima.....	30
2. A QUESTÃO DO SILÊNCIO.....	41
2.1. A presença do silêncio.....	42
2.2. A metáfora como significação silenciosa.....	45
2.3. A intertextualidade como processo silencioso.....	49
2.4. O silêncio intersemiótico.....	56
2.5. <i>Invenção de Orfeu</i> como síntese silenciosa.....	60
3. JORGE DE LIMA: UM “POETA DA MÃO”.....	65
3.1. Jorge de Lima: um poeta-pintor.....	66
3.2. <i>Invenção de Orfeu</i> : palavras plasticizadas.....	67
3.2.1. <i>Invenção de Orfeu</i> e a intertextualidade.....	68
3.2.2. <i>Invenção de Orfeu</i> e a mimese aristotélica.....	75
3.2.3. <i>Invenção de Orfeu</i> e as metáforas.....	81
3.2.4. <i>Invenção de Orfeu</i> e a intersemiótica.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
BIBLIOGRAFIA.....	99

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo o estudo da poeticidade em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Além disso, procuramos relacionar partes do poema com algumas produções pictóricas do autor. No texto, inúmeras afirmações implícitas, porém não-ditas, descortinam um discurso literário altamente hermético e, ao mesmo tempo, aberto a múltiplas significações. Hermetismo e abertura, eis o problema que nos preocupa, pois o silêncio, nesta obra, ganha destaque.

Em *Invenção de Orfeu*, o hermetismo fundamenta-se na presença de uma ausência, no silêncio como possibilidade de sentido, pois “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (ORLANDI, 2002, p. 12). A obra volta-se para o silêncio enquanto ausência. Trata-se de um silêncio como o “Vazio” de Mallarmé, ou o “Nada” de Rimbaud, um silêncio como forma de “‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido”. (ORLANDI, 2002, p.13)

Na busca de um entendimento para um discurso tão heterogêneo como o de *Invenção de Orfeu*, partimos de uma análise voltada para o princípio poético, representado pela figura mítica de Orfeu. Procuramos relacioná-lo com a idéia de Mallarmé sobre o percurso da poesia a partir de Homero. Para o poeta francês, a poesia anterior à de Homero seria a de “Orfeu”, ou seja, seria aquela que recorre “a um tempo remoto, a uma figura mítica, ao símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa”. (FRIEDRICH, 1991, p. 138-9)

Tentamos desvendar, na obra analisada, o paradoxo existente em torno do silêncio e das palavras, pois a vemos como um universo simbólico. Por isso, nos concentramos numa análise metapoética, buscando a articulação entre palavra/silêncio, silêncio/pintura.

Invenção de Orfeu constitui um poema-objeto, já que ali nos deparamos não com uma ilha, mas com penhascos de onde o poeta observa a si mesmo, como se estivesse se autoconhecendo. O poema foi publicado em 1952, com ilustrações de Fayga Ostrower. É dividido em dez cantos, com 11 mil versos, nas mais variadas formas de metrificacão. O autor submeteu a obra à crítica do amigo Murilo Mendes, que a batizou de “Cosmogonia”. Julgando algo muito ambicioso, o autor pensou em

“Canto Geral”, mas abandonou a idéia porque Pablo Neruda havia lançado um livro com esse nome. Foi, então, escolhido o título “Invenção de Orfeu”.

Invenção de Orfeu é uma obra épica-subjetiva. Uma epopéia lírica, como bem disse Fábio de Souza Andrade. É constituída pelos cantos: “Fundação da ilha”, “Subsolo e Supersolo”, “Poemas relativos”, “As aparições”, “Poemas da vicissitude”, “Canto da desapareição”, “Audição de Orfeu”, “Biografia”, “Permanência de Inês” e “Missão e promessa”. Mescla uma narrativa de viagem e de descobertas com uma lírica hermética.

No poema, além das mais variadas formas de metrifcação, figuram metáforas, metonímias, paronomásias, oximoros, paradoxos, dando ao texto um certo neobarroquismo. Ao lado desse transbordamento de imagens, sons e idéias, é uma obra em que o poeta trabalha o signo poético com diversos significados. Num solilóquio contínuo, ele faz uma longa jornada subjetiva, reforçando a idéia do surreal e de uma poesia onírica.

Passados cinqüenta e sete anos da criação de *Invenção de Orfeu*, a obra ainda é pouco compreendida, como previu Murilo Mendes: “O texto de ‘Invenção de Orfeu’, quando publicado, desnorteará certamente a crítica.” Também Fábio de Souza Andrade (2002, p.127) comenta:

Cada vez que a obra de Jorge de Lima vem à baila, traz consigo uma série de questões espinhosas a serem enfrentadas por aqueles que se propõem a tornar mais nítida a compreensão deste escritor plural e de longa história criativa[...]

A beleza e a audácia das obras de Jorge de Lima têm sido comentadas por vários críticos, como Mário de Andrade ao falar sobre o poema “A Túnica Inconsútil”: “E não disse senão a menor parte de tudo quanto faz de Jorge de Lima o ‘caso’ mais apaixonante da poesia contemporânea no Brasil.” (LIMA, 1997, p.90)

Inspirado em *Os lusíadas*, de Camões, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, é um poema nos moldes das epopéias clássicas, modernizado pela figura do herói-poeta, que faz uma viagem subjetiva:

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.

(*I.O.* p.23)¹

Esta pesquisa está organizada em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais.

No primeiro capítulo, “As confluências da lírica”, enfocamos o percurso da poesia desde a mimese de Aristóteles até o rompimento da tradição pelas idéias de Mallarmé e de Rimbaud. Analisamos a estrutura da lírica moderna na busca da força imagética das metáforas ligadas ao silêncio. Depois, analisamos o percurso poético em *Invenção de Orfeu*, onde as confluências da lírica surgem na medida em que a história da humanidade e o passado literário são retomados, numa tentativa de ligar o homem à Verdade sobre si mesmo.

No segundo capítulo, “A questão do silêncio”, a existência do dito e do não-dito proporcionou a pesquisa sobre o silêncio enquanto presença, no universo literário. Várias formas de representação do silêncio foram destacadas: a metáfora, a intertextualidade, a intersemiótica, bem como o fato de o poema poder ser considerado uma síntese e, portanto, aberto a várias interpretações.

No terceiro capítulo, “Jorge de Lima: um ‘poeta da mão’”, analisamos vários excertos do poema e tentamos fazer um diálogo intersemiótico entre alguns deles e telas do autor, mostrando que palavra, forma e silêncio são representados com múltiplos significados. Procuramos apresentar Jorge de Lima como um poeta-pintor para quem a arte tem força transformadora e integradora.

¹ No decorrer da análise, a obra *Invenção de Orfeu* será indicada como *I.O.*

CAPÍTULO 1

O LIRISMO E SUAS CONFLUÊNCIAS

1.1. A tradição lírica

Numa tentativa de entender o homem, os poetas se aprofundam em reflexões. Procuram encontrar respostas para questionamentos diversos sobre o seu próprio eu, o mundo e o cosmos. Buscam expressar, pela palavra, suas constantes inquietudes. Nasce, assim, a lírica.

Há muito tempo, o mundo interior chama a atenção do homem. Aristóteles (384-322 a.C.) via o poeta como um artista que, pela mimese verossímil (imitação do real), produzia uma nova forma de representar as façanhas do homem frente a fenômenos inexplicáveis. Trata-se de uma imitação criativa. Aquela que fornece “possíveis’ interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias.” (COSTA, 2006, p.6)

Segundo Platão (428-347 a.C.), o mundo inteligível, onde está a verdade, só pode ser percebido pelo intelecto. O homem, naturalmente, sente um vazio, uma saudade de algo que, embora já experimentado, não consegue mais lembrar. Platão chama esse vazio de lembrança do mundo das idéias, o qual é regido pela razão e acessado pelos sentidos. Por isso, procurava manter constantes diálogos com seus discípulos a fim de ajudá-los a recobrar a lembrança desse mundo. Para ele, o homem, por meio da memória, ou seja, pelo intelecto, está apto a unir-se ao divino, porque já esteve lá. Essa união dá-se por meio da filosofia, que é a companheira da verdade. O homem vive em um mundo imperfeito, o mundo das cópias, e o acesso à verdade, via intelecto, é o caminho para o retorno.

Para Platão, a verdade está no mundo das idéias e não no mundo das cópias, onde o homem se encontra e, portanto, seria apenas uma cópia. Assim, a mimese, que é a imitação de homens em ação, seria a cópia de outra cópia e se afastaria completamente da verdade:

Se a verdadeira realidade consiste nas *idéias* das coisas, das quais os objetos individuais são meros reflexos ou imitações, assim, quem quer que imite tais objetos estará copiando uma imitação. Desse modo, produzirá algo ainda mais afastado da realidade última. (DAICHES, 1967, p.28-9)

Essa idéia se aplicaria, também, para a pintura, outra manifestação mimética desvalorizada pelo filósofo: “A pintura é uma imitação da imitação que são por sua vez as coisas sensíveis, e a poesia, cópia da conduta inferior, movida por apetites e paixões; por isso ambas são banidas do estado ideal” (MERQUIOR, 1972, p. 4). Para Platão, é a razão que deve orientar o homem para que a ordem se estabeleça. Ela é o divino, pois é por meio da razão que se chega à verdade, que não se encontra na multiplicidade. Por isso, ele considera a poesia perigosa para a *polis*.

Segundo o filósofo, a poesia, fugindo da concepção de verdade, que é a norteadora da razão, é contrária à filosofia. É encantadora e, ao mesmo tempo, nociva, por despertar, no homem, a paixão, desequilibrando-o. Platão considera o poeta um ser inspirado. Sem controle da razão, ele entra em transe para se conectar com a divindade e, de sua boca, saem palavras próprias dos deuses: “O poeta seria um possesso, que não se utilizava das palavras como os seres humanos comuns, mas em delírio, inspirado pelos deuses.” (DAICHES, 1967, p.15)

Numa discussão sobre a educação das crianças, Platão explica suas idéias sobre a função pedagógica da literatura. E não admitia a narração de histórias de homens inferiores ou daquelas que continham mentiras: “todas as histórias narradas às crianças devem ser moralmente edificantes, não cabendo jamais sugerir-lhes idéias errôneas”. (DAICHES, 1967, p.19)

Aristóteles compreendeu a mimese de maneira diferente de Platão e refutou as idéias do mestre. Para ele, a capacidade de imitar é inerente ao homem e vincula-se a sua tendência natural ao aprendizado. A mimese exerce efeito catártico sobre o homem, no momento em que ele se identifica com o objeto imitado. A mimese aristotélica não é a simples imitação do real. Ela é fundada na verossimilhança, que permite a reprodução de um objeto em sua totalidade. O que é verossímil é sustentável e assemelha-se à verdade:

Observa-se que, embora importante, a *verossimilhança* é apenas um dos componentes da poesia, importante porque, ao situá-la na esfera do possível, aproxima-a da filosofia (o que não admitia Platão) sem afastá-la da experiência comum de todo ser humano. (BRUNA, 2005, p. 3)

Lígia Militz da Costa (2006, p.71) afirma: “Interminável nas suas possibilidades de desdobramento inovador, a mimese é um processo sem fim”.

Portanto, ela se vincula a várias modalidades literárias: a épica, a tragédia, a cômica e a ditirâmbica, como já concebia Aristóteles.

Aristóteles tinha predileção pelas tragédias, porque elas explicam o misterioso percurso do ser humano. O homem, não podendo prever seu destino, também não consegue controlá-lo. As tragédias põem a mimese diante do expectador, que, identificando-se com ela, consegue purgar suas emoções negativas. O processo de purgação se dá no expectador e em quem provoca esse sentimento. No momento da manifestação mimética, o poeta passa por um processo catártico, que o aproxima da completude: “Enquanto o poeta purga e melhora o leitor ou ouvinte, fazendo-o ‘mudar de vida’, purga também e também melhora a si mesmo”. (FAUSTINO, 1976, p.31)

A tragédia, para Aristóteles, constitui um meio para a representação do mundo enquanto possibilidade de verdade, e a palavra é o acesso para esse percurso. Ela interfere no sentido de estimular o comportamento superior do homem, ao trabalhar com a mimese interna, que nasce da própria estrutura da obra, ao utilizar figuras que não existem no mundo real, como as mitológicas.

Das tragédias surgiu a poesia: “Quanto à poesia que meramente narra ou imita através da linguagem versificada (destituída de ação), é evidente que possui diversos pontos em comum com a tragédia” (DAICHES, 1967, p.47). Como eram acompanhadas por instrumentos musicais e dança, sendo altamente sensoriais, as tragédias tenderam para o plano individual, para a poesia. Além de sua tendência natural para imitar, o homem tem predisposição para o ritmo e para a melodia, encontrando, na poesia, a sublimação de suas emoções. Os poetas transportaram para a palavra poética toda a força representativa da plasticidade da linguagem teatral, usada nas tragédias.

Na poesia, a palavra ganha significações múltiplas, uma vez que é tratada de forma a expressar as angústias, os tormentos e as manifestações subjetivas do homem, de maneira universal, elevando-o:

O poeta não se limita simplesmente a representar acontecimentos ou situações particulares, que acaso tenha observado ou inventado. Ele as trata de tal modo que lhes realça os elementos universais e característicos, iluminando, assim, a natureza essencial de algum acontecimento ou situação, quer seja ou não historicamente verdadeiro o que estiver narrando. (DAICHES, 1967, p.44).

Em contato com o discurso poético, o poeta regressa ao interior de seu ser e realiza a identificação consigo mesmo. Trata-se de um processo para o autoconhecimento. Depois, retorna modificado. É próprio da poesia mediar as emoções do homem. A expressão poética o conduz à percepção de um mundo sensível e silencioso, que só pode ser tocado pela linguagem: “A visão do ato poético cognoscitivo é um momento em que o poeta percebe de modo global todos os aspectos do ser” (HACKLER, 1979, p. 20). O poeta é portador de uma linguagem que alcança o *logos*², entendido como um processo de inteligibilidade. É por meio desse processo que o poeta alcança o êxtase.

Aristóteles é considerado o fundador da Teoria da Literatura no ocidente. Sua mimese, presente na *Poetica*, é a base para a Teoria Literária até hoje. José Guilherme Merquior (1972, p.05) diz que “a história poética moderna é, em grande parte, a crônica de um retorno a Aristóteles”. Realmente, Aristóteles é tido como o precursor da crítica literária moderna, pois suas idéias, com exceção do que falava sobre a “beleza”, permanecem até os nossos dias.

A linguagem literária, a partir do século XII, retoma a plasticidade poética. Os trovadores compõem versos que eram acompanhados por instrumentos musicais, recuperando uma linguagem voltada para o ritmo e a dança, prática também usada pelos antigos poetas greco-romanos:

O princípio fundamental do *mélos* é o encanto (“cham”): a encantação hipnótica que, por meio de seu ritmo pulsante de dança, apela uma reação física involuntária, e não está por isso longe da noção de magia, ou força fisicamente coercitiva. (FRYE, 1973, 274)

As trovas tornam-se altamente sensoriais. Criadas para a oralidade, visto que muitos não tinham acesso às letras, elas ganharam a magia e o encantamento rítmicos, próprios do *mélos*³. Os versos, quando cantados, facilitam a compreensão dos assuntos tratados. Além da tão conhecida *Canção da ribeirinha*, escrita por Paio Soares de Taveirós, poema que dá início ao gênero lírico na literatura portuguesa, outras cantigas retomam a concepção aristotélica de mimese. Assim, o verbo torna-

² *Logos* – palavra; dito; revelação divina, resposta dum oráculo; razão, inteligência. (*Dicionário de grego*)

³ *Mélos* – membro da frase musical; canto rítmico; canto instrumental; canto acompanhado de música. (*Ibidem*)

se corpo, faz-se vibrante e erótico, como se depreende de uma cantiga de Martin Codax:

Quantas sabedes amar amigo
 treydes comig'a lo mar de Vigo
 e banhar nos emos nas ondas.
 Quantas sabedes amar amado
 treydes comig'a lo mar levado
 e banhar nos emos nas ondas.
 Treydes comig'a lo mar de Vigo
 e veeremo'lo meu amigo
 e banhar nos emos nas ondas.
 Treydes comig'a lo mar levado
 e veeremo'lo meu amado
 e banhar nos emos nas ondas.

Nesse poema, uma moça fala de um encontro amoroso com o namorado. A eroticidade aparece no movimento das ondas do mar e no ritmo dos instrumentos que o acompanham. A imagem cria força na sonoridade dos versos, idéia retomada da mimese verossímil aristotélica. É uma representação da verdade, metaforizada no movimento constante da natureza, mimetizando a passagem cíclica da vida.

As cantigas trovadorescas, longe de serem poesias pobres em forma e em conteúdo, se sobressaem por uma plasticidade própria de uma linguagem altamente sensorial. A sonoridade dos versos e a sensibilidade de sentido que deles se observa revelam uma composição para além de uma poesia de técnica simples. Numa carta a Haroldo de Campos, Jakobson (1975, p.149) fala de sua admiração pelas cantigas de Martin Codax:

Admirador que sou da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre som e sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos poéticos e estimulantes descobertas e que inspira as suas extraordinárias transposições dos poemas aparentemente intraduzíveis das mais diversas línguas.

As cantigas, conhecidas pela vassalagem amorosa e pela lamentação da ausência do namorado, trabalham com a idéia do amor sublimado. Numa das cantigas de Dom Diniz, o rei trovador, observa-se essa idéia. A falta desse amor traz um sentimento de morte. A ausência do namorado, que parte para combater em

guerra, deixa uma saudade traduzida pela lembrança do amigo e a espera por sua contemplação: vejo / desejo. É possível viver em plenitude desde que, pelo menos, o contato visual aconteça:

Cantiga XXXVI ⁴

- Non poss'eu, meu amigo,
 com vossa soidade
 viver, bem vo-lo digo;
 e por esto morade,
 amigo, u mi possades
 falar e me vejades.
 Non poss', u vos non vejo,
 Viver, bem o creede,
 Tan muito vós desejo;
 E por esto vivede,
 amigo, u mi possades
 falar e me vejades.
 Naci em forte ponto;
 E, amigo, partide
 O meu gran mal sem conto;
 E por esto guaride,
 amigo, u mi possades
 falar e me vejades.
 - Guarrei, benm o creades,
 Senhor, de me mandades.

No Renascimento, a literatura é marcada por uma busca para a independência do espírito. É um movimento que se opõe à Teologia, desenvolvendo obras que exaltavam o homem e dinamizavam sua vida. Um entusiasmo voltado para o saber e para as artes em geral manifesta-se numa estética literária: o classicismo, que defende os valores dos antigos autores gregos e latinos.

Nesse período, há um rompimento maior com a Igreja. Com o aparecimento da imprensa e o acesso a textos escritos, o homem movimenta-se em torno do conhecimento. Na literatura, a religião cede espaço para os temas mitológicos e é atraída pela beleza e pelas peripécias do ser humano.

O homem aprofunda-se em textos literários e filosóficos e tem acesso às idéias aristotélicas. A mimese surge pela retomada de grandes poetas do passado. Não se trata de simples imitações, pois “a literatura é o discurso voltado para a

⁴ Extraída da dissertação de mestrado de AZEVEDO, Karin E. R.de. Mestrado (Língua Portuguesa) PUC/SP - 2000.

alusão ou, mais propriamente, para a ‘reutilização’ de discursos precedentes”. (ACHCAR, 1994, p.16)

Camões (1524? – 1580), considerado o poeta máximo da língua portuguesa, inspirou-se nas epopéias de Homero e Virgílio para criar *Os lusíadas*, publicado em 1572. Essa grande obra clássica não celebra as façanhas de um único herói, como acontecia nas epopéias greco-latinas, mas “pretendeu glorificar toda a história portuguesa, que ele [Camões] encarnava num herói coletivo – ‘o peito ilustre lusitano” (BECHARA e SPINA, 1974, p.13-4):

As armas e os *barões* assinalados
que, da ocidental praia lusitana.
Por mares nunca de antes navegados
passaram ainda além da *Taprobana*,
e em perigos e guerras esforçados,
mais do que prometia a força humana,
entre gente remota edificam
novo reino, que tanto sublimaram;

No classicismo, a literatura atinge destaque, recupera a força significativa da palavra, que impulsiona o homem em direção ao divino. O processo de mimese interna volta a ser evidenciado, principalmente com o emprego dos mitos. O homem assemelha-se aos deuses, e os deuses submetem-se aos homens. A palavra enaltece o ser humano em sua constante busca pelo desconhecido e por seu próprio interior. O grande mar que tanto o amedronta também o fascina. Sua procura contínua sobre a existência sempre esteve presente na literatura. Ao imitar a natureza, os deuses e as inquietudes internas do homem, o poeta cria uma linguagem com força signíca e com significação múltipla, atingindo uma lírica voltada para seu interior.

No século XVI, surge o barroco, uma estética que foge da clareza e elegância do período que a antecede, o renascentista. O barroco designa uma forma obscura e rebuscada de arte e literatura, que, como afirma Afrânio Coutinho: “Hoje, ninguém tem mais direito de negar a importância e o valor da poesia que produziram, uma forma de arte original e em nada inferior às demais, apenas diferentes e de categoria própria”. (1994, p.204)

A característica principal desse estilo é o rebuscamento lingüístico, com o uso excessivo de figuras de linguagem, principalmente paradoxos, inversões e

paralelismos, como se pode observar nestes dois versos de Gregório de Matos (1636-1696) citados por Bosi (2006, p.31):

Incêndio em mares d'água disfarçado,
Rio de neve em fogo convertido.

No barroco, diante de dilemas entre vida e morte, céu e inferno, sagrado e profano, entre outros, o homem vê-se frente aos antagonismos da própria vida, e “sua alma ficou, assim, uma alma agônica, polarizada entre opostos, dilemática, paradoxal” (COUTINHO, 1994, p. 205). Essa alma reflete-se na literatura, que assume o espírito dual do próprio período histórico.

Gregório de Matos é um dos representantes dessa característica dual. Pelos seus deboches e críticas foi perseguido por falar, de forma irreverente, dos cidadãos corrompidos pelo poder, cobiça, inveja e malandragem. Ele critica as classes sociais, desprezando-as, porém, sempre com bom humor e “picardia”. Suas sátiras são uma tentativa de desmascarar vícios comportamentais próprios de uma sociedade decadente, como mostra Bosi (2006, p.37):

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana e vinha;
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.
Em cada porta um bem freqüentado olheiro,
Que a vida do vizinho e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha,
Para levar à praça e ao terreiro.

No século XVIII, há na literatura uma tendência estética voltada ao passado e aos valores clássicos. É o arcadismo, movimento que vai valorizar a vida do pastor e a do índio, porque ambos integram um ambiente natural. Surgem os poetas-pastores resgatando a mimese da verossimilhança dos poetas greco-romanos. O tema das poesias volta-se para o campo, lugar propício para incorporar o nativo, fruto desse ambiente natural, que será valorizado também no indianismo, primeira fase do movimento literário chamado de romantismo. À poesia, misturam-se idéias traduzidas na crítica aos abusos dos nobres e da Igreja.

O arcadismo tem início com uma poesia pastoril, voltada aos sentimentos amorosos, como os poemas de Dirceu a Marília, de Tomás Antônio Gonzaga.

Depois, passa pela poesia épica, com Basílio da Gama, chegando às sátiras das “Cartas chilenas”, também de Gonzaga. Esses poetas faziam parte de uma burguesia culta, o que resulta num desenvolvimento natural da cultura, como observa Antônio Cândido:

A poesia pastoral, como *tema*, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. (apud BOSI, 2006, p.57)

Mais tarde, na França, Rousseau (1712-1778) abre caminho para uma poesia que, abandonando as idéias de espaço e de tempo, fala do irreal. Por meio da fantasia, o homem pode fugir do habitual e entrar em um mundo onde tudo é possível. Nela, o absurdo, o imaginário e o grotesco relacionam-se, numa mistura de idéias e imagens resultantes de uma perfeita liberdade criadora. “A intensidade lírica, porém, com a qual Rousseau se abandona ao tempo interior, em particular a sua disposição para uma alma adversa ao mundo circunstante, teve uma força que preparou caminho à poesia futura”, explica FRIEDRICH (1991, p.24).

Rousseau (1978, p. 164) desenvolve a idéia de sensibilidade criadora, ao falar da tendência natural do homem de ser levado pelas paixões, pois ele não “começou raciocinando, mas sentindo”. Pelo questionamento interior e com a certeza de uma existência pré-racional, Rousseau contribui para a criação de uma lírica que foge da realidade opressora e se estabelece no mundo da fantasia, onde o poeta tem a possibilidade de criar o inexistente.

A lírica moderna traz consigo, também, uma herança do pensamento alemão. Novalis (1772-1801)⁵ compara o poeta com o “mago”, de acordo com a tradição que via a arte como magia. Por meio da palavra, ele conseguiria transcender, colocando-se como “homem divinatório”: “Da magia, Novalis deduz o conceito de encantamento. ‘Cada palavra é um encantamento’, uma evocação e um exorcismo da coisa que nomeia. Daí a ‘magia da fantasia’ e ‘o mago é poeta’, e ‘vice-versa’” (FRIEDRICH, 1991, p.28). É de Novalis a obra *A flor azul*, símbolo do romantismo, como também o conto *Jacinto e Rosafior*, nomes formados com a palavra flor, metáfora da poesia:

⁵ Friedrich Von Hardenberg adota o nome de Novalis. É um dos expoentes do romantismo de Jena, Alemanha.

Há muito, muitos anos, lá muito longe para os lados do Oriente, vivia um jovem que era uma ótima pessoa, mas muitíssimo estranho. Andava sempre profundamente preocupado com ninharias, até poderíamos dizer que se preocupava profundamente com coisa nenhuma. Caminhava calado, sentava-se em lugares isolados. Enquanto os companheiros brincavam e riam, ele procurava coisas insólitas. Passava os dias a explorar cavernas e a percorrer florestas, a conversar com bichos e pássaros, com árvores e penedos. (NOVALIS, s/d, p.54)

Em *Jacinto e Rosaflor*, o próprio título traz uma integração de palavras, pois Jacinto, nome de origem mitológica grega indica um ser que, após a morte, transforma-se em flor, e Rosa, do latim, também se refere à flor. Logo de início, Novalis eleva sua narrativa, tornando-a poética. A palavra Jacinto, foneticamente, induz-nos a pensar em um ser que é rodeado de sensações e sentimentos de inquietação, próprios do personagem. Novalis, nesse conto, exalta os questionamentos transcendentais, porque “joga livremente com o mundo sensível”. Ele valoriza a elevação do espírito, os aspectos mitológicos, os contos de fadas, as antíteses, criando tensão no leitor, o que marca seu pensamento instigante, dotado de genialidade.

O “idealismo mágico, entendido como a arte de jogar livremente com o mundo sensível”, e a comparação da poesia com a matemática são idéias de Novalis que se estenderam até a lírica francesa, chegando à modernidade:

Podemos nos limitar a compilar os sintomas mais importantes que aparecem nas teorias do Romantismo e que já são os sintomas do poetar moderno. Precisa-se começar com Novalis. Sua poesia não pode deixar de ser levada em conta. (FRIEDRICH, 1991, p. 27)

O poetar análogo à matemática aplica-se a fórmulas de uma lírica que canta contra os hábitos humanos. Ela não tem intenção de explicar. O poeta torna-se neutro em sua composição: “No ato poético a ‘ponderação fria’ detém o comando” (FRIEDRICH, 1991, p.28). Com isso, o poeta moderno experimenta as palavras como gênese de uma mensagem cifrada e vibrante, à procura de um dizer que se complete num todo simbolizado. A característica fundamental da lírica moderna é o afastamento de tudo o que é normal. Não é mais uma lírica voltada aos dramas humanos. Ela é abstrata, desligada do sujeito lírico, tende para o anonimato e eleva

os acontecimentos simples e cotidianos. Ela se volta para a palavra, que se liberta e cria força, vibração, energia e significação múltipla. O poeta, por meio dessa palavra, expressa o seu canto libertador. É a partir dessa libertação que se compreende melhor a poesia moderna.

1.2. A lírica moderna

Hugo Friedrich explica a estrutura da lírica moderna e aponta seus fundadores: Baudelaire (1821-1867), Mallarmé (1842-1898) e Rimbaud (1854-1891), que, rompendo com a tradição, desenham uma nova forma de composição poética. Eles desconstróem as estruturas da lírica para refazê-las de acordo com o mundo moderno e suas manifestações, o que gera uma nova perspectiva para seu entendimento.

Baudelaire revela-se fascinado pela idéia de transformação do que é considerado negativo em algo positivo. Seus conceitos de modernidade e de metrópole ligam-se ao “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria” (FRIEDRICH, 1991, p.43). Esse aspecto, que é visto como negativo, é também positivo, pois atrai uma poética divergente, inovadora e vibrante. O moderno, feito de imagens artificiais, mistura-se ao natural, juntando “a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão” (*Idem, ibidem*). Para ele, a operação mimética passa a ressoar na métrica, tornando a palavra sonora e pouco compreensível, o que a deixa dissonante⁶, assim como o mundo moderno. O conflito do belo com o feio, na visão do poeta, gera tensão e espanto, numa idéia mais adequada do real, já que o mundo moderno manifesta-se diferente e gerador de angústia.

Baudelaire explora o uso da metáfora com exatidão matemática, é o “poetar como um operar frio, análogo ao da matemática”. Utiliza a liberdade criadora para “jogar livremente com o mundo sensível”, entendido como “idealismo mágico”. Ambas são idéias colhidas em Novalis.

⁶ A dissonância é uma tensão que nos leva à inquietude. É um processo de junção da incompreensibilidade com a fascinação.

Assim, a lírica passa por um jogo de desconstrução sintático-semântica e, a partir daí, como num quebra-cabeça, o poeta procura reconstruí-la, causando impacto e tensão e fazendo com que a linguagem ressoe de forma estranha, dissonante e obscura. A dissonância ocorrida nos poemas, a partir da segunda metade do século XIX, é vista como fator de tensão. Ser obscuro é uma opção intencional do poeta. Tendo por fundamento as formas básicas de composição lírica (sentir, observar e transformar), o poeta moderno transforma exageradamente a palavra, tornando-a obscura e hermética: “Há cerca de trinta anos surgiu na Itália uma designação da poesia obscura: hermetismo”. (FRIEDRICH, 1991, p.179)

Mudar da linguagem sintagmática para a linguagem dissonante, transgredindo o poetar tradicional, produz mudança estilística. Ao privilegiar a anormalidade e o feio, a lírica moderna cria uma nova dimensão. Passa a não ter mais relação com o coração, idéia de E.A.Poe (1809-1849), que prega a linguagem da fantasia como linguagem do intelecto, em que a palavra:

realiza então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de estado zero, mas preenche de todas as especificações passadas e futuras. (BARTHES, 1971, p.61)

Quando converte o mundo natural em irreal, o poeta penetra na alma, tornando-se soberano dela. Rompendo com a tradição, ele busca na palavra algo novo, que mostra o homem em meio a seus tormentos. O mesmo ocorre nas artes em geral. Assim, num quadro cubista, por exemplo, o artista destrói a figura natural para pintá-la totalmente diferente. O poeta fará o mesmo com a palavra, pois, para ele, a palavra fala muito mais que o visível. Ela se torna corpo, e o leitor nem sempre capta adequadamente o que ela tem a dizer.

Essa nova forma de produção poética abandona, de certa forma, o leitor à sua própria sorte. A idéia é fazer do leitor alguém reflexivo, um tradutor da linguagem poética, se bem que essa não era a preocupação maior dos poetas modernos. Dessa forma, o leitor também passa a ter a liberdade da sensação e de ver, no poema, até mesmo o impensado pelo autor. A partir daí, esses poetas criam uma poesia ao alcance de poucos.

A beleza da obra já não é mais o acesso ao êxtase como era para os gregos. A antítese “belo” e “feio” causa verdadeira tensão, seu antagonismo atrai, e a

metáfora transforma-se no recurso mais eficiente para a composição lírica, pois faz aflorar imagens inusitadas, e o que é natural passa a ter outro significado. O valor metafórico das palavras as obscurece, porque elas se voltam para si mesmas, chamando a atenção para sua interpretação e criando forças até mesmo transcendentais: “A discordância entre signo e significado é uma lei da lírica moderna, a mesma que da arte moderna” (FRIEDRICH, 1991, p.150). Mallarmé usa as metáforas como força de libertação da palavra do seu significado comum, deixando a imagem se sobrepor a ela e elevando a linguagem a um ponto em que nem sempre é compreendida, mas que a desprende totalmente da realidade corriqueira:

Mallarmé estava firmemente convencido de que a poesia é uma linguagem insubstituível, o único campo em que se pode suprimir por completo a causalidade, a estreiteza e a indignidade do real. (FRIEDRICH, 1991, p.113)

O ocultismo é também evidenciado em algumas poesias modernas. Pela idéia da ligação do poeta com o mago e da poesia com a magia, o poeta opera em seus versos uma alquimia visível, em que a obscuridade une-se ao intelecto, falando indireta e imagetivamente:

Mallarmé nutriu vivo interesse pela literatura ocultista. Num ensaio “Magie”, escreve: “Existe um parentesco secreto entre as antigas práticas e a magia que atua na poesia”; poetas significa portanto: “evocar o objeto calado numa obscuridade propositada, por meio de palavras alusivas, jamais diretas”, e o poeta é o “mágico das palavras”. (FRIEDRICH, 1991, p.134)

A magia é representada pela linguagem, e “o lírico se converte em mágico do som” (FRIEDRICH, 1991, p.50). Com valor vibrante, a linguagem representa e evoca o oculto, rompendo com os limites da realidade. O poeta passa a representar em seus versos uma sonoridade mais valorizada que o próprio sentido. A combinação de som e ritmo, na palavra, cria uma força mágica, encantando os ouvidos.

Longe de qualquer tipo de inspiração, o poeta busca, pelo intelecto, formas de demonstração do *logos*⁷, tornando a linguagem renovadora, transgressora, formadora do inexistente, e, às vezes, dissonante. Mallarmé valorizou a linguagem

⁷ *Logos*: entendido aqui como: razão, inteligência.

dissonante, por ela dar origem a múltiplos significados. O lingüista Jakobson (1896-1982), no capítulo “Lingüística e poética”, de seu *Lingüística e comunicação*, fala sobre esse trabalho do poeta, quando paradigmaticamente mostra o sintagma, mostrando que a “poeticidade’ não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, numa total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam”. Somente o poeta consegue afastar-se das normas, criando uma nova linguagem, uma linguagem insólita, hermética e, ao mesmo tempo, resplandecente. O poeta valoriza a obscuridade, tratando-a como necessidade, como explica Friedrich (1991, p.120): “obscuridade não é arbitrariedade poética, mas necessidade ontológica”. É como se a obscuridade fosse a proteção contra o senso comum:

O estilo simbólico moderno que transforma tudo em sinais para expressar outra coisa, sem assegurar esta outra coisa numa tessitura de sentido coerente, deve necessariamente trabalhar com símbolos autárquicos que permanecem subtraídos a uma compreensão limitante. (FRIEDRICH, 1991, p. 120)

A sugestão das palavras também é um dos pontos relevantes para Mallarmé, assim como para os outros poetas modernos. Ela estabelece um elo entre o leitor e o poema, que é aberto a várias interpretações, em que muitas vezes o que é vulgar e comum ganha valores superiores. O irreal é interpretado como real, o inexistente passa a existir, as formas inexatas conquistam exatidões supremas. É como se a palavra vibrasse a força do espírito:

A infinita potencialidade na qual esta linguagem se move, só se estende ao leitor na medida em que ela o impele a uma potencialidade interpretativa de significado da mesma forma infinita. (FRIEDRICH, 1991, p.121)

Entre o que existe e o que não existe, surge uma lacuna, um “Nada”, que também passa a existir. Por isso, a força do antagonismo e sua estreita relação com a tensão são a fonte geradora do irreal, que se traduz, por meio da fantasia, numa linguagem onírica e metafórica. A linguagem poética tem o poder de penetrar em mundos paralelos, que só a capacidade intelectual criadora da fantasia pode tocar, e o absoluto mostra-se pela ausência ou pela presença do Nada.

Inconformado com o mundo natural, o poeta moderno obscurece sua lírica para se libertar dessa naturalidade e encontrar no “Vazio”, no “Nada”, a esperança de ecoar seu canto libertador e dissonante.

Com Rimbaud, surge o questionamento sobre o “Nada” e sua valorização, pois é a partir dele que se constrói o novo, o moderno. Pelo esvaziamento total da emoção, rompe-se com o natural, partindo para uma linguagem artificial. O “Nada” passa a ser representado como um silêncio que repousa entre as palavras, como algo que o poeta quis deixar propositadamente em segredo.

A musicalidade tem, também, grande importância para os modernos, que viam nela o ressoar corpóreo da linguagem lírica, lembrando um tempo ritualístico, quando o homem primitivo usava os sons e movimentos de seu próprio corpo para representar o cosmos e o ciclo da vida, em que os círculos giram, e nascimento e morte interligam-se e são vistos como naturais à própria humanidade. O poeta moderno busca recuperar, na palavra, a musicalidade tão valorizada pela tradição poética, que usava também instrumentos musicais para acompanhar suas composições: “As ligações tradicionais da lírica são principalmente com a música. Os gregos chamavam as poesias líricas de *tà méle*, o que se traduz habitualmente como ‘poemas para serem cantados’”. (FRYE, 1973, p.268)

Rimbaud experimenta novas possibilidades rítmicas das palavras, em seus versos, e compõe uma lírica voltada à anormalidade, ao estranho. O poeta apropria-se da palavra, tempestiva e arbitrariamente, produzindo com isso uma linguagem dissonante: “Quando sua poesia deixa ressoar coisas ou seres, há sempre gritos e bramidos que se interpolam na canção e no canto: música dissonante.” (FRIEDRICH, 1991, p.63)

Para Rimbaud, como para Baudelaire, a poesia passa pela transgressão da linguagem. Suas produções, que chegam ao ponto do “Nada”, atingem uma condição transcendental, pois ele recupera na palavra sua origem perdida. Rimbaud decompõe frases para recompô-las. Usando a palavra com toda a força criativa, ele fragmenta a sua poesia. É por meio desses fragmentos que o poeta toca um mundo “desconhecido”: “A visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços.” (FRIEDRICH, 1991, p. 62)

Rimbaud e Mallarmé influenciaram sobremaneira a lírica do século XX. Assumiram o pensamento alemão do século XIX e experimentaram as várias possibilidades lingüísticas no campo da poética, criando a forma livre, anormal e

contraditória. Ali, a realidade e o abstrato se interpenetram, a ponto de se confundirem, não sendo mais possível distingui-los. A poesia moderna passa a ser dotada de liberdade total e do desprendimento de quaisquer padrões lingüísticos. Temas corriqueiros e vulgares começam a ser tratados com a mesma intensidade que assuntos obscuros.

“A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal” (FRIEDRICH, 1991, p.110), pois o poeta não busca mais o sentimento do eu-lírico ou de seu mundo, porém uma lírica voltada para a palavra com toda sua força de significação e que, mesmo sendo insuficiente ao dizer, sugere o que não-diz, mas é evocado pelo silêncio. Trata-se de uma poesia com características antagônicas. Constitui-se numa forma de pensar divergente, que incorpora o positivo e o negativo, perseguidos por Mallarmé, pois, para o poeta, a bipolaridade é a causadora da tensão que liberta a poesia do senso comum.

Sob o signo da “desumanização”, o poeta moderno caminha para o anonimato, presentificando o que não existe: o indizível. O desumanizar, que está diretamente ligado ao abstrato, transforma o poeta em pura ousadia, pois ele eleva a palavra ao estado de criação, em que o sensível e o insensível se tocam e se interpenetram, elevando-se e elevando o próprio ato poético. O poeta torna-se o próprio exílio em detrimento da liberdade criadora: paradoxo da desumanização, o homem “aniquila sua naturalidade própria, se exila do mundo, exila também este, para satisfazer sua liberdade própria.” (FRIEDRICH, 1991, p.173)

Tal exílio dá acesso à palavra com poder libertador, dá passagem para uma poesia que rompe o contato do homem com o mundo e o conduz ao caminho do desconhecido, a uma poesia que acontece num espaço interior e exterior ao mesmo tempo. Desta forma, a poesia alcança autonomia e experimenta combinações igualmente autônomas, o que permite várias interpretações, porque a palavra com força criadora gera sua própria realidade, não uma realidade de mundo, mas uma realidade em que ela se faz real e essência espiritual: “Valery usa expressões que deixam vislumbrar algo diverso, ou seja, uma cena espiritual da própria arte poética, para a qual a espera da Musa é mais benfazeja que sua vinda.” (FRIEDRICH, 1991, p.184)

Assim, a poesia apresenta-se como iluminação e presentifica-se como Ser. É dotada tanto de intelectualidade quanto de sensibilidade, num antagonismo fruto do

fazer do próprio poeta, que busca, por meio da clareza do intelecto, o desvendamento do mistério do sensível.

1.3. As confluências da lírica em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima

Em *Invenção de Orfeu*, há uma retomada da tradição lírica. Jorge de Lima resgata a mimese aristotélica, as vozes de poetas passados, a musicalidade das trovas, a valorização dos mitos, tudo com grande estilo. Ele evidencia o caminho para o retorno do ser, via poesia.

Logo no início da obra, a mimese aristotélica encontrada na representação imagética do barco furando as ondas do mar, retoma o conceito de verossimilhança. A palavra cria sonoridade, sentido e materialidade. No som, assemelha-se ao movimento compassado do barco. No sentido, ao percurso silencioso desse barco em direção a uma ilha, metaforizando o caminho subjetivo do homem em busca do autoconhecimento. Na materialidade, o verbo **ser** torna-se corporizado. Ele “é”. Fez-se luz e verdade, lembrando o prólogo bíblico do *Evangelho segundo São João*: “O Verbo era a luz verdadeira que ilumina todo homem” (1985, p.1985).

No excerto a seguir, de *Invenção de Orfeu*, a palavra “proa”, referente à parte do barco que corta as águas, pode ser entendida, no caso, como a intuição do poeta, que se materializa com o verbo “ser” (é). Essa intuição, “é que é timão”, direciona-o. Os versos da quadra ganham ritmo e sonoridade. O som obtido pelo gerúndio “furando” lembra a ação que se prolonga na própria palavra, num movimento descendente do barco no mar. Movimento em que o fonema “x” (de cheio) mimetiza o som das águas cingidas. Depois, a idéia do mesmo movimento, mas agora ascendente, aparece em “furando em vão”:

A proa é que é,
é que é timão
furando em cheio,
furando em vão.

(*I.O.* p. 28)

Numa personificação da natureza, Jorge de Lima retoma, pela palavra, a metáfora da poesia: as flores. É ela, a poesia, que dá sentido à vida. No percurso poético, a natureza participa das dores e das alegrias humanas, metapoeticamente. A sugestão sinestésica alcançada pelos versos garante a multiplicidade de idéias, que tanto faz parte da poética trovadoresca, como da moderna, a partir de Mallarmé:

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

(*I.O.* p.53)

Do caminho obscuro do poeta, resulta *Invenção de Orfeu*. Ele transita desde a preexistência do mundo. Acumula experiências e sensações próprias de criador e criatura. Busca, pela palavra, cantar a essência do homem e evidenciar sua condição divina. Encontra, nas epopéias, a força do verbo incorporado num herói fictício. Usa elementos míticos do mundo clássico, resgatando a mimese interna dos mitos:

As epopéias são. No canto décimo
 os mesmos sofrimentos. E nos outros.
 Partênopé enterrada. Grata gente.
 Mantos trezenos. Rodes arenosas,
 o porco de Erimanto, as carnes prontas,
 as hidras carinhosas, pêlos fuscas,
 as colunas da base sobre os flancos,
 as ilhargas ardentes, ninfas presas,
 ninfas nascendo das sublimes babas.

(*I.O.* p.114)

Numa eterna luta para se elevar e elevar a palavra, o poeta trabalha como um Hércules, “o maior dos heróis teria de ter o maior dos contos, também” (FRANCHINI e SEGANFREDO, 2003, p. 193). Hércules resgata o seu ser interior por meio da

força obscura e estranha que há em cada homem. Ele foi capaz de enfrentar os caminhos desconhecidos, que são daqueles intitulados semideuses, como o poeta. Ambos, herói e poeta, enfrentam todos os percalços da vida terrena para chegarem à plenitude divina. Um, pela força física e mental, metáfora da batalha interior e subjetiva do herói, para superar suas fraquezas humanas. O outro, pela palavra poética, libertando a humanidade da ignorância, da visão imediata das coisas que a rodeiam. O poeta é o herói em *Invenção de Orfeu*. O seu percurso é submerso e obscuro, caminho para o autoconhecimento. Atirando-se numa trajetória às ilhas internas de seu ser, “ilhargas ardentes”, busca a verdade por meio de seu canto libertador.

Parafrazeando Camões, o poeta retoma, metaforicamente, o percurso marítimo do homem, de destino incerto. Com isso, faz uma crítica voltada para a ilusão daqueles que tentam se enaltecer para enfrentar a sua condição inferior, terrena. O homem, sem a poesia, traz em seu sangue o estigma do orgulho. Ter tradição o faz sentir-se superior, porém resulta em nada. Sua vida não passa de história da carochinha, eternizada pela expressão “Era uma vez”. A história da lusitana gente é a temática que enviesa o poema de Jorge de Lima:

Era uma vez um povo de marujos
que quis passar às Índias impossíveis,
dobrando cabos, moçambiques, bacos,
nadando em Áfricas desertas e armadilhas.
Ó herança em meu sangue, devastada!
Ó piloto afogado, ó rei sem nau!

(*I.O.* p.289)

O poeta é a luz e o caminho para a verdade. O herói, em *Invenção de Orfeu*, faz o trajeto inverso daquele feito pelo povo lusitano. Sua intenção é o autoconhecimento. Deixa o orgulho porque seu percurso é interno. Navega pelo mar de seu próprio eu adormecido. O conflito interno do homem em torno da verdade está no livro de memória da humanidade, desde sua queda do paraíso:

Nada foi junto às profecias, nada;
mas através do Livro se avistavam
as terrenas visões através das
sacrossantas visões vistas na Ilha

de Patmos por aquele que pendeu
 fronte humana sobre Deus. Amém.

(*I.O.* p.357)

A retomada bíblica torna cosmogônica essa obra de Jorge de Lima e constitui um de seus “aspectos neobarrocos”, de que fala Pérsio Tabajara Angelucci (2004, p.30):

O significante poético [em *Invenção de Orfeu*] atinge os píncaros com o depurado estilo *imagé*. Lima combina símbolos religiosos e bíblicos com neologismos, firulas regionais, musicalidade e motes folclóricos. A aglutinação intensa e reiterada engendra uma atmosfera nebulosa, salpicada de signos contraditórios, em que o hermetismo sobressai.

As características deformadoras do barroco estão presentes em *Invenção de Orfeu*, principalmente quando o poeta-navegante segue em direção a uma ilha fora do tempo e do espaço, em meio ao caos criado pelo próprio homem, desde sua Queda. Queda que também é deformadora e, portanto, barroca também. Jorge de Lima procura mostrar o caminho para o retorno à Luz e à Verdade, transmitido pela palavra e pelo silêncio simultaneamente. O poeta, estabelecendo uma relação entre palavra-silêncio-verdade e liberdade, explicita o fazer poético como um canto libertador.

Em *Invenção de Orfeu* a tradição poética é constantemente revisitada, inclusive com a valorização da “loura idade” dos árcades. Os sons das flautas e dos tambores são personificados como sinônimos de força e grandeza. O cenário natural é visto como refúgio para o equilíbrio do homem, espelhado no nativo, que se integra a esse espaço para se fortalecer diante de sua luta constante contra injustiças e perseguições:

Não de outro modo outrora ao som de flautas rudes
 e de obeso tambor aedos inspirados,
 da loura idade a grenha de ouro conservaram
 os costumes com o gado, as flores e as romãs
 que tudo se fará contra reis absolutos.

(*I.O.* p.50)

O diálogo paradoxal entre tradição e modernidade, em *Invenção de Orfeu*, é sempre retomado. A intenção de Jorge de Lima é elevar a poesia, impregnando a palavra de sentidos. A perenidade da poesia é alcançada na medida em que nela se instaura o “Nada”, como o silêncio restaurador de sentidos de Rimbaud:

Estávamos esquivados
dos asfaltos e bucólicas,

dos perenes naturais
elementos suportados.

(*I.O.* p.78)

Em *Invenção de Orfeu*, há um apelo para a reflexão quando mostra a paixão pelo poder e pela grandeza como um caminho inverso do autoconhecimento, pois aqueles que se envolvem futilmente numa sociedade marcada pela corrupção da alma alcançam um mundo de ilusões. Jorge de Lima critica a busca do homem pela glória e o seu decaimento no processo de sociabilidade. Para isso, utiliza-se dos nomes de dois grandes pensadores que refletiram sobre o assunto: Montaigne e Rousseau:

Utopia de santo e de sem-Deus,
teu índio, teu avô, teu deserdado
Adão, perfeito Adão sem teus pudores
falsos, consciências, dúvidas, receios,
Emílio bronco, pai de que Rousseau?
De que Montaigne? De que outra convivência?

(*I.O.* p.66)

Jorge de Lima engendra, em *Invenção de Orfeu*, uma trajetória que visa à alteridade poética. Sua constante busca marca as tentativas de uma elevação da própria poesia, sob o signo do autoconhecimento do poeta. A vida em sua plenitude é aberta aos que, para ela, querem renascer. A palavra poética é o caminho para essa vida de significados e sensações múltiplas, que não se acaba no plano físico. A linguagem vibra uma vida pulsante, concebida pela verdade, que se materializa na palavra poética:

Ó presente libídia, vulva em frente
 aos possessos de Deus reencarnado
 que te entreabres com visgos e corolas
 e agiológios de vidas escarlates.

(*I.O.* p.197)

A plenitude de vida expressa-se nas cores do sangue que penetra carne adentro. As palavras tornam-se “carnes”, corpo. Ela está com aqueles que semeiam a verdade, os poetas. O Deus de um desejo latente do homem impulsiona-o a novos rumos, como a paixão, que foi desprezada por Platão. É função da lírica fazer a palavra sobrepor-se a seu significado comum, tocando os sentidos das coisas e elevando o espírito. Trata-se da “arte de jogar com o mundo sensível”, contida na idéia de Novalis. A palavra ligada ao transcendentalismo poético é poderosa. Torna-se o poeta-Deus ou Deus-poeta reencarnado, divinizador do Verbo.

Além da retomada da tradição poética e do claro diálogo com o procedimento barroco, *Invenção de Orfeu* sobressai, na literatura brasileira, por suas passagens surreais, uma das tendências modernas. Ali, um surrealismo proustiano, na lembrança de um tempo de menino, mescla-se com as experiências poéticas de um poeta-médico-pintor. O surreal também está presente nas suas pinturas e fotomontagens. Como para tantos outros, inclusive Baudelaire, que buscava compreensão filosófica em Freud, o surrealismo aparece como expressão mais acertada para a representação do “homem livre de suas relações psicológicas e culturais” (TELES, 1973, p.122). O onírico surge como ato representativo de atividade humana, já que o sono ocupa grande tempo da vida. Em uma entrevista a Paulo de Castro, o poeta revela: “Invenção de Orfeu foi feito como criação onírica. E, portanto, aos críticos cabe explicá-lo ao público.”⁸

No surrealismo, os momentos do sono e de vigília tornam-se paralelos, e a suposta realidade da vigília também passa a ser representada pelo onírico. Assim, as experimentações da ilogicidade são, sobretudo, o estímulo para tornar tudo possível. Daí, o humano e o inumano viverem em harmonia, e a capacidade de convivência dessas duas ordens assume-se possível.

⁸ Entrevista à *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1952. (LIMA, 1997, vol.I, p. 64).

Em seu *Manifesto*, André Breton afirma a importância das descobertas freudianas, pois o “explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais levar em conta realidades sumárias”. (TELES, 1973, p.131-2)

No surrealismo, as imagens do sonho libertam-se das amarras da razão, e o espírito de liberdade criativa apóia-se num confronto de imaginação com a imaginação. Ou seja, uma imaginação como imagem e reflexo, o que a torna especulativa e multiplicadora, conjugando múltiplos sentidos. Bachelard, segundo José Américo Motta Pessanha (NOVAES (org.), 1989, p.153), fala sobre a verdadeira imagem: “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade”. Ele ainda esclarece:

A imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diversas e seria necessária uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*. Tudo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação criadora tem funções completamente diferentes da imaginação reprodutora. A ela pertence essa *função do irreal* que é psiquicamente tão útil quanto a *função do real*, freqüentemente evocada pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito à realidade etiquetada por valores sociais.

Conjugando múltiplos significados, essa imaginação absorve características próprias, revelando autonomia. Ela, ao se apropriar de forças interiores, libera diversos sentidos e provoca um distanciamento da razão, mas, ao fazê-lo, promove também uma espécie de provocação no intelecto:

A imaginação está, talvez, a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito abrigam forças estranhas capazes de aumentar as da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo interesse em captá-las, em captá-las desde o início, para submetê-las em seguida, se isso ocorrer, ao controle de nossa razão (TELES, 1973, p.132).

No estado de vigília talvez haja mais ilogicidade que no estado de sono. Acordado, o homem limita-se a aparências convencionais, e vive uma falsa vida, pois ela não representa sua verdade, mas uma verdade socialmente estabelecida. Isso agrada muito mais ao outro do que a ele mesmo. No sonho, onde há possibilidades ilimitadas, o espírito experimenta sensações diversas. Além disso, uma despreocupação leva o indivíduo a cenas provavelmente estranhas, mas que, a princípio, são possibilidades autênticas.

Invenção de Orfeu tem caráter surreal e ilogicidade, características que aparecem, também, nas pinturas e fotomontagens de Jorge de Lima. O surrealismo, segundo Teles (1973, p. 143), é o:

automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

Na fotomontagem 1 (fig.1), a imagem apresentada, uma mulher trajada elegantemente, pelas mãos bem tratadas e pela pulseira de pérolas, parece revelar uma dama da alta sociedade, porém, sua cabeça é de um primata. Aqui, Jorge de Lima parece querer mostrar que a vida nos padrões que a sociedade impõe leva o homem à irracionalidade espiritual e à valorização da matéria. Terá surgido, então, o homem intelectualmente irracional, idéia que foge totalmente da tradição lírica.

Jorge de Lima participa de um tempo de rompimento intenso com a tradição poética. É criticado e taxado por alguns críticos como poeta que segue certos modismos literários, porque experimentou várias formas de poetas, inclusive a parnasiana, tão criticada pelos modernos. Assim, rompe com a razão em *Invenção de Orfeu* e principalmente nas fotomontagens. Ele faz um recorte do próprio tempo e dos valores lineares que permeiam a arte convencional.

Para Jorge de Lima, o homem, enxergando a vida por um viés onírico, encontra no sono mais significados:

Era um cavalo todo feito em chamas
alastrado de insânias esbraseadas;
pelas tardes sem tempo ele surgia
e lia a mesma página que eu lia.

Depois lambia os signos e assoprava
a luz intermitente, destronada,
então a escuridão cobria o rei
Nabocodonosor que eu ressonhei.

(*I.O.* p.162)

Nesse trecho, o texto de Jorge de Lima dialoga com o fato bíblico sobre o sonho do rei Nabucodonosor. No mundo onírico, como um profeta, o poeta é o porta-voz da verdade. Uma verdade buscada no silêncio das “aparições” e representada por imagens surreais. Assim, a idéia freudiana sobre o mundo dos sonhos na vida do homem é representada poeticamente. A verdade não pode estar convencionada a padrões, porque se limitaria às preocupações humanas e não à revelação do espírito:

O surrealismo poético aplica-se hoje a restabelecer em sua verdade absoluta o diálogo, desembaraçando os dois interlocutores das obrigações de cortesia. Cada qual prossegue simplesmente no seu solilóquio, sem procurar dele usufruir um prazer dialético especial e impô-lo absolutamente a seu próximo. (TELES, 1973, p.151)

Invenção de Orfeu é um poema metapoético e intertextual. Nele, Jorge de Lima reconstrói o percurso da lírica desde o mito de Orfeu, que percorreu um caminho subjetivo para encontrar sua inspiração poética. O poema é subjetivo, hermético e onírico. Em meio às palavras, o poeta denuncia a presença de uma ausência, metaforizada no percurso do deus Orfeu e no caminho adâmico para a purificação do homem. O discurso silenciado nas palavras reflete-se no herói que tenta resgatar a espiritualidade, via poesia. O herói-poeta, ao mesmo tempo, é um deus mitológico e um Adão: Mito porque trabalha sua jornada subjetiva; Adão porque é um homem em busca do conhecimento sobre o seu destino. Dessa jornada subjetiva e da busca do conhecimento surge o autoconhecimento. Desse modo, o silêncio, que é criado pela palavra, gera significados além da nominabilidade. Essa é a função da poesia: dizer aquilo que não diz, silenciosamente:

[...]desejo de esquecer tempo e espaço existidos;
e em vós e em vossa paz meus solilóquios paro-os,

penetro-me do Verbo em seus silêncios claros,
invisto-me de vós, vossa frente me espia

através dessa pedra em que nasce o meu dia.

(*I.O.* p.45)

Aqui, o poeta está em conflito. Um conflito atemporal e não espacial, em que a palavra é a revelação da verdade e a restauradora da paz e do equilíbrio humano. Paz e equilíbrio que calam os questionamentos interiores. O ato poético traz à luz a completude do **ser**, silenciada numa força ascensora da verdade e que impulsiona o homem para o autoconhecimento.



Figura 1

CAPÍTULO 2

A QUESTÃO DO SILÊNCIO

2.1. A presença do silêncio

Esta pesquisa não enfoca o silêncio dos filósofos, ou o dos religiosos, nem mesmo aquele que nasce da elipse na frase. Mas procura focar o silêncio enquanto presença de uma ausência, o silêncio que “não está apenas ‘entre’ as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial de significação”. (ORLANDI, 2002, p.71)

Aqui, o silêncio é relacionado ao “Nada” de Rimbaud, que não é um Nada “sem-sentido, ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa” (ORLANDI, 2002, p.70). Aqui, o silêncio é entendido como um espaço entre o positivo e o negativo, um paradoxo da reflexão enquanto acesso ao conhecimento, porque ele se sobrepõe ao significado, destinando-se a dizer o que a palavra não diz. O ato poético gera sentidos não-ditos, presentificados no silêncio, que se abre a significações diversas, onde o não-dito torna-se pura representação do já-dito: “A intervenção da ação poética pelo discurso se faz desvendamento do silêncio expressivo.” (HACKLER, 1979, p.23)

A amplidão de sentido que o silêncio representa conduz o ato poético à supremacia da comunicação com o *logos*, que não se esgota na palavra, pois esta é insuficiente para uma completude significativa. O silêncio liga-se à palavra, ampliando-a em sua significação, numa totalidade operada pela sensibilidade, que é a ligação geradora da criação. Nesse sentido, o silêncio, em uma obra, nega a evidência da palavra, ao mesmo tempo em que a alcança: “O sentido fundado pelo discurso literário reside nesse poder: a palavra devolve-se sempre ao silêncio, e o silêncio constitui-se sempre pela palavra.” (HACKLER, 1979, p. 25)

Portanto, a linguagem poética surge da negatividade, pois o silêncio, negando a palavra, afirma-se por meio dela. Essa dicotomia da linguagem poética, que transita entre o dito e o não-dito, na qual o silêncio se torna expressão significativa, é imprescindível, uma vez que amplia a possibilidade de interpretação da obra, que se volta para o seu “em-si”, ou seja, volta-se para ela mesma, enquanto a nominabilidade torna-se desnecessária.

A dispensa da nominabilidade figura em diversas obras literárias, porque o universo dito não conduz à completude do pensamento literário, necessitando-se da

sensibilidade para captar o que na obra é ocultado, o não-dito, que não se restringe ao nome, mas ultrapassa-lhe o significado. Na “Quinta história”, conto do livro *Legião estrangeira*, Clarice Lispector sugere que o processo de nomeação é pouco importante, pois a “história poderia chamar-se ‘As Estátuas’”. Outro nome possível é ‘O Assassinato’. E também ‘Como Matar Baratas’” (1999, p. 74). Para HACKLER (1979, p.23), “o inominável se faz presente a despeito das palavras que o arrancaram do seu ser silencioso e através desse mesmo ato o rastrearam.”

Fernando Pessoa, na poesia de seu heterônimo Alberto Caeiro, também não se preocupa com a nomeação, mas sim, com a qualidade das coisas. O silêncio caeiriano é gerado pelo olhar de primeiridade, que, segundo Peirce, “é a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise” (PEIRCE, 2005, p.14). Ou seja, é o momento em que o signo não existe. É o momento em que entramos em contato direto com o objeto. É um olhar sem raciocínio e sem nenhum julgamento:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

(CAEIRO, 2004, p.60)

O poeta trata do silêncio da arte poética, aquela que permite a transmutação de um pensamento em puro sentido: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la” (CAEIRO, 2001, p.44). A palavra, para ele, tem que ser livre e não deve estar subordinada ao homem, que a utiliza como instrumento de separação da realidade das coisas. Caeiro, segundo Fernando Segolin (1992, p.35):

é aquele – dentre os poetas-textos criados por Pessoa – que assume, em sua raiz, o problema da irreversível separação que entre a palavra e o mundo, entre o verbo e o homem se estabeleceu, determinando a impossibilidade total de conhecimento direto da realidade.

O silêncio, realmente, é o restaurador da completude significativa dos objetos literários de todos os escritores que fazem da literatura um elo de ligação entre o

homem e o *logos*. Assim, em *Invenção de Orfeu*, o poeta torna-se o criador, e a obra é sua via de acesso à totalidade de um sentido nela perdido. A consciência da palavra, o dito, em oposição à completude de significado buscado pelo silêncio, é condição para a integração entre o intelecto e o sensível, o que gera uma infinita multiplicidade de sentidos, que se tocam para além do significado e do significante:

Os silêncios gritantes e os sóis mudos
 povoam o subsolo dessas ilhas.
 E achareis nele grandes trevas vivas
 como o pai dos irmãos Karamazof,
 trevas urdidas nas sombrias ceras
 das abelhas noturnas segregando
 um mel sem paz de rio subterrâneo
 mas mel dos ópios das papoulas surdas
 e um fogo frio queimando-se a si próprio.

(*I.O.* p.111)

Neste excerto, a fricção do antagonismo – intelectualidade, pela palavra, e sensibilidade, pelo dizer poético – cria o indizível, num submundo latente. Nesta região ínfima e obscura, rodeada de paixões, reside o sêmen poético, essência da verdade, que penetra as coisas e os mundos natural e inumano, ensurdecendo-os e queimando-os num fogo bóreo, oximoro que representa o fogo gerado e consumido nele mesmo. As “trevas”, iluminadas pela “vida”, e o doce do “mel”, contrastando com o sabor “das papoulas” opiárias, revelam os “Subsolo e Supersolo”, antíteses criadas para o Canto II, do qual o excerto faz parte. O conhecimento buscado pelo poeta torna-se condição antagônica, silenciada sugestivamente no interior do ser poético.

O poeta não rejeita a palavra, pelo contrário, deixa-a falar, apropria-se dela como um instrumento libertador, que permite a presença de uma ausência, simultaneamente, presente: “Conter aquilo que nega sob a forma de presença da ausência é o que constitui o discurso literário, que cria o espaço e provoca a gênese daquilo que só existe pelas palavras.” (HACKLER, 1979, p.52)

2.2. A metáfora como significação silenciosa

A palavra efetivamente significativa é material de acesso ao silêncio. Esse silêncio é expresso de forma imagética, quando o poeta faz uso de metáforas, que se sobrepõem ao tropo, mostrando-se em um grau mais elevado. Assim, a palavra, portadora do dizer, é condutora do acesso ao todo metaforizado, em que elementos diversos harmonizam-se, causando estranheza semântica e tornando possível o mergulho no inexpressado, que alcança na ausência a sua tangibilidade. A ausência criada imbrica na simultaneidade de imagens, que apontam para a completude do dizer poético.

Jorge de Lima, em sua obra, parece revelar o autodescobrimento do poeta e a criação da poesia, metapoeticamente. Explora, também, toda a possibilidade analógica do signo, que pode ser observada naturalmente na obra, por meio de uma linguagem metalingüística, ou melhor, metapoética, que surge com a exploração da metáfora em seu mais alto grau. Sobre a metalinguagem, Samira Chalhub (2005, p.20) diz:

A função poética define-se também como exploradora das fontes analógicas dos signos, ou seja, o que há de virtualidades, de potencial de semelhança entre as estruturas sígnicas resultará numa recuperação do sensível do signo.

A metáfora, grande recurso dos poetas e usada de forma abundante por Jorge de Lima, está ligada à metapoética da obra, pois o poeta explora-a, sobrecarregando conotativamente sua linguagem, como um verdadeiro instrumento de sua imaginação. João Gaspar Simões, no prefácio de *Invenção de Orfeu*, refere-se ao que Vico fala sobre a metáfora:

O “homem”, escreveu o célebre filósofo italiano, “antes de ter chegado ao estágio em que seu espírito concebe formas universais, encontrou-se formando idéias imaginárias. Antes de refletir com um espírito claro, apreendeu com faculdades confusas e perturbadas; antes de poder articular, cantou; antes de ter falado em prosa, falou em verso; antes de ter usado termos técnicos, usou metáforas, e o uso metafórico das palavras era-lhe tão natural como o a que nós chamamos natural.”

Em *Invenção de Orfeu*, a metáfora faz-se representar na mimese, que está ligada tanto à gênese da poesia, como ao retorno do homem a Deus, relacionando-se com a idéia de conflito e morte. Morte não no sentido de fim, mas da necessidade dela para o renascimento, para a idéia de começo, fim e retorno, que mimetiza o ciclo da vida, como a figura mitológica da Fênix, ave que, segundo a tradição egípcia, vivia muitos anos e acabava consumida pelo fogo para renascer das próprias cinzas. A Fênix, símbolo do eterno retorno, mostra que o elemento fogo, ao mesmo tempo em que consome tudo, gera tudo de novo.

Na literatura, a morte, ou a passagem pelo mundo inferior, é o caminho para que o homem tome consciência de sua própria vida e da necessidade de se autoconhecer. Num sentido velado, em *Invenção de Orfeu*, o poeta, como Virgílio e Dante, desce ao inferno, trajetória de vários heróis, como Odisseu, Enéias, Hércules, e de Orfeu. Todos vão em busca de uma verdade oculta. Para atingirem o autoconhecimento, renunciam ao caminho pela vida, o lado positivo, e buscam respostas no mundo das sombras, o lado negativo. A linguagem não consegue preencher todos os espaços dessa travessia para a revelação da verdade e do caminho ao “conhece-te a ti mesmo”. Para a completude do dizer, o silêncio torna-se necessário.

A morte, vista como travessia, figura na literatura há muito tempo e é objeto de estudo em diferentes áreas de conhecimento. Foucault, por exemplo, trata

do parentesco da escrita com a morte. Esta ligação põe em causa um tema milenar; a narrativa ou a epopéia dos Gregos destinava-se a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era para que a sua vida, assim consagrada e glorificada pela morte, passasse à imortalidade. A narrativa salvava esta morte aceite. (FOUCAULT, 2002, p.35-6)

O parentesco da escrita com a morte é metaforizado pelos poetas quando falam desse percurso subjetivo. Assim, Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, dá um sentido velado para a sua criação por meio de um movimento opositivo e desintegrador, que, ao mesmo tempo, integra: vida/morte, morte/vida. Enquanto um se finda, inicia-se o outro. Ambos são significativos e espelham-se mutuamente, como no mito de Narciso, que encontra o amor em sua própria imagem, pois busca, em seu “eu” refletido no lago, mas obscurecido pelo silêncio e escondido pelas

diversas máscaras que encobrem o real, a completude do Ser: Entretanto, “sem poder consumir o seu amor, acabou se transformando numa bela flor roxa de folhas brancas [...]” (FRANCHINI e SEGANFREDO, 2003, p. 113). Metapoeticamente, ao completar-se buscando a morte para o ressurgimento, Narciso passa pela alquimia que o faz transcender, metamorfoseando-se em flor, signo representante da poesia.

A complexidade do tema de *Invenção de Orfeu* liga-se à idéia de antagonismo – ação/negação, positivo/negativo, dito/não-dito, expressão/inexpressão, matéria/espírito, significado/significante – e à utilização de recursos que expressam o silêncio:

E na selva selvagem me sustenta.
Equilibra-me, ó força ascensionária,
voz inicial de meu sempre silêncio.

(*I.O.* p.199)

Nos versos citados, a idéia de silêncio é reforçada pela aliteração criada com o fonema “s”. Aqui, o poeta penetra num caminho obscuro, como a “selva escura” de Dante, para se autoconhecer, para adquirir algo velado, mas necessário para seu equilíbrio. Ele vai em busca de ascensão espiritual, silenciada, no decorrer do poema, pelas escolhas lingüísticas feitas. Trata-se da palavra, essência da poesia, que carrega, no dizer, aquilo que não-diz. Assim, o poeta revela a constante busca por sua *anima* – a inspiração poética necessária para a completude do ser.

A linguagem em *Invenção de Orfeu* é carregada de significados. Nela, pela busca constante por um mundo oculto sob o caos da humanidade e pela criação artística como promessa de recuperação do elo entre o homem e o divino, a metáfora figura a todo o momento, numa construção fanopáica e onírica.

O poder da metáfora na descrição da realidade confere à poesia um valor hermenêutico, ou seja, o mais íntimo dos sentidos, ultrapassando o próprio tropo. Esse poder instaura-se pela idéia de metaforizar a metáfora:

como se o poema por inteiro fosse
a angústia transportada para a face
com o vôo recomeçado de seu tema.

(*I.O.* p.183)

Trata-se de um tema que transforma a “palavra” em “face”. Essa face volta-se à “potência criadora da linguagem”, numa procura incessante e transitória pelo desconhecido que se faz futuro, gerador de angústia e padecimento, mas que está em eterno devir. A “face”, reveladora da intimidade pessoal, é o caminho do sujeito lírico para um “vôo” ao desconhecido, que é silenciado numa volta ao percurso subjetivo do Ser. Um ser poético que busca, pela palavra, o desvendamento da verdade que está no interior dele mesmo:

A metáfora apresenta-se então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder *heurístico* desdobrado pela *ficção*. (RICOEUR, 2000, p.13)

A partir dessa visão hermenêutica da metáfora, *Invenção de Orfeu* torna-se a própria metáfora do percurso poético, que transforma a linguagem em potência criadora e libertadora da verdade.

As metáforas, em *Invenção de Orfeu*, explodem em múltiplos significados, numa fabulação silenciosa do próprio verbo poético. Elas se vinculam a um princípio de energia contida na palavra, que se inflama por meio do antagonismo. A palavra cria uma espécie de efeito catártico no leitor, porque sua reação frente ao antagonismo leva-o a questionamentos, pois o faz curioso pelo conhecimento da significação. É a Fênix na palavra, idéia defendida por Bachelard, em que a ave “explode em palavras inflamadas, inflamantes. Está no centro de um campo ilimitado de metáforas” (1990, p.53).

Sendo a figura da Fênix a representação do próprio antagonismo, já que é por meio da morte que ressurge para a vida, ela se aplica à vibração das palavras. Essas são lançadas num vôo poético surpreendente, libertando-se num primeiro momento, devido a seu efeito antagônico. Depois, encontram-se pela força da procura de sentido lógico. É nesse momento que a Fênix bate suas asas para alcançar a pirocidade de que fala Bachelard. Ela se inflama com a iluminação do pensamento e a clareza da idéia e se converte em conhecimento. A prática poética encontra nessa visão a intensidade do Verbo, tornando-o alquímico, pois ele é convertido de seu sentido básico e bruto (chumbo) em iluminação (ouro). É a palavra apropriando-se da imagem para transcender em significação. Também é a imagem criando sentido por meio da palavra:

E a ave opaca voando, voando, e após
transfixada de luz pousada em vale
secreto, entre dois seios, indecisa,
ave com suas penas, tudo um ouro

(*I.O.* p.183)

Para Bachelard (1990, p.80), “o ato poético é como um ato essencial que ultrapassa em um só jorro as imagens associadas à realidade”. Ou seja, no criar poético, as palavras libertam-se de sua significação comum e se tornam plásticas. Essa plasticidade torna a palavra viva nela mesma. A palavra, nesse estado, cria um clarão que resplandece em imagem. Imagem que se reproduz no intelecto do leitor, expandindo sua capacidade cognitiva. As imagens, ultrapassando o limite da razão, são pontes para o acesso a um significado muito além das possibilidades associativas corriqueiras. Surgem, assim, as metáforas das metáforas.

2.3. A intertextualidade como processo silencioso

Em praticamente toda criação artística, a intertextualidade está presente, pois, sendo “filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história” (PLAZA, 1987, p.07). Por meio das alusões, ela amplia a informação comum:

As alusões, assim como as outras modalidades do jogo intertextual, constituem formas privilegiadas através das quais o texto literário se “sobrecarrega” de sentido, ao superpor ao contexto das palavras efetivamente utilizadas um outro contexto, provindo de um outro discurso – um discurso da “tradição literária” de que se estão reutilizando palavras, expressões, imagens ou traços de estilo. (ACHCAR, 1994, p.16)

Passagens intertextuais aparecem em diversas obras literárias. Assim, Alberto Caeiro em “Poemas inconjuntos”, do livro *Poesia*, retoma, criticamente, o modo de olhar a humanidade de Jacinto, personagem de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós:

- Aqui tens tu, Zé Fernandes (começou Jacinto, encostado à janela do mirante) a teoria que me governa, bem comprovada. Com estes olhos que recebemos da Madre Natureza, lestos e são, nós podemos apenas distinguir além, através da Avenida, naquela loja, uma vidraça alumiada. Mais nada! Se eu porém aos meus olhos juntar os dois vidros simples dum binóculo de corridas, percebo, por trás da vidraça, presuntos, queijos, boiões de geléia e caixas de ameixa seca. Concluo portanto que é uma mercearia. Obtive uma noção: tenho sobre ti, que com os olhos desarmados vês só o luzir da vidraça, uma vantagem positiva [...] Tens aqui pois o olho primitivo, o da Natureza, elevado pela Civilização à sua máxima potência de visão. E desde já, pelo lado do olho portanto, eu, civilizado, sou mais feliz que o incivilizado, porque descubro realidades do Universo que ele não suspeita e de que está privado. (QUEIRÓS, 2001, p.13).

O olhar de Caeiro reforça a simplicidade, contrapondo-se ao olhar “artificial” e impregnado de enganos de Jacinto:

É noite. A noite é muito escura. Numa casa a grande distância
Brilha a luz duma janela.
Vejo-a, e sinto-me humano dos pés à cabeça.
É curioso que toda a vida do indivíduo que ali mora, e que não
sei quem é,
Atrai-me só por essa luz vista de longe.
Sem dúvida que a vida dele é real e ele tem cara, gestos,
família e profissão.
Mas agora só me importa a luz da janela dele.
Apesar de a luz estar ali por ele a ter acendido,
A luz é a realidade imediata para mim.
Eu nunca passo para além da realidade imediata.
Para além da realidade imediata não há nada.
Se eu, de onde estou, só vejo aquela luz,
Em relação à distância onde estou há só aquela luz.
O homem e a família dele são reais do lado de lá da janela.
Eu estou do lado de cá, a uma grande distância.
A luz apagou-se.
Que me importa que o homem continue a existir?
É só ele que continua a existir. (CAEIRO, 2004, p.116)

Falas de CIVILIZAÇÃO, e de não dever ser,
 Ou de não dever ser assim.
 Dizes que todos sofrem, ou a maioria de todos,
 Com as cousas humanas postas desta maneira.
 Dizes que se fossem diferentes, sofreriam menos.
 Dizes que se fossem como tu queres, seria melhor.
 Escuto sem te ouvir.
 Para quê te quereria eu ouvir?
 Ouvindo-te nada ficaria sabendo.
 Se as cousas fossem diferentes, seriam diferentes: eis tudo.
 Se as cousas fossem como tu queres, seriam só como tu
 queres.

Ai de ti e de todos que levam a vida
 A querer inventar a máquina de fazer felicidade! (CAEIRO,
 2004, p.117)

Enquanto Jacinto, em um primeiro momento, valoriza o fruto do aparato proporcionado pela civilização, Caeiro valoriza o olhar que enxerga o mundo e as coisas com simplicidade. A intertextualidade torna-se silêncio, porque, o entendimento da mensagem poético-literária pede do leitor inferências que só se efetivam com a interatividade, que permeia o ato reflexivo de leitura, completando o diálogo entre obras distintas.

O silêncio gerado pelas palavras de um diálogo entre objetos literários distintos é como uma voz adormecida na memória até ser despertada pela percepção dessa linguagem intertextual. Cada autor que trabalha com essa intencionalidade busca promover um intenso processo sensível-reflexivo na mente do leitor, tornando sua obra rica, dinâmica e atual pelas constantes redescobertas que permite.

No jogo criativo literário há, também, a intertextualidade temática. É o caso das trajetórias percorridas pelos dois Orfeus, o do mito grego e o protagonista da obra de Jorge de Lima. Ambos estão em busca: um pela inspiração poética (Eurídice), outro pelo autoconhecimento. Trata-se da função integradora da literatura expressa num processo de intertextualidade temática.

A linguagem essencialmente intertextual de *Invenção de Orfeu* cria um espaço para o silêncio que se estabelece pelo diálogo constante com a história da humanidade e com diversos clássicos da literatura, Camões inclusive:

Ó Memórias dos mares, Taprobana,
sou da raça de nautas submergida.
E este monstro! Que monstro tão antigo!
Tão puro Adamastor, tão reversivo,
tão grosso deus, tão pura geografia!
Não quero exatidões nem astrolábios.
Ontem se arrou a terra, replantou-se
A progênie dos seres indivisos.

(*I.O.* p.99)

A mensagem, em *Invenção de Orfeu*, é revelada por formas, ritmos e metáforas que se fundem numa versificação incomum, num turbilhão de idéias, numa constante retomada da palavra como representação do passado refletido no presente, pressagiando o futuro. *Invenção de Orfeu* é um palimpsesto, em que os tempos interpenetram-se, sem que cada um se revele mais ou menos significativa.

Em um solilóquio contínuo, Jorge de Lima faz uma longa jornada interior por meio de uma poesia em que o silêncio revela-se pela linguagem imagética carregada de significado, o que torna a obra hermética. Nela, o silêncio é revelador de um percurso em um mar incerto, em busca de uma ilha igualmente incerta, em que o espaço e o tempo não existem:

Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto.

(*I.O.* p.24-5)

O poema faz referências principalmente à jornada do homem, desde o seu surgimento até a sua capacidade de se transformar, de figura incapaz de uma plenitude espiritual, em um ser com o mais alto grau de ligação com o cosmo. A poesia é engendrada num horizonte apocalíptico, pois a temática central é a grande tragédia do homem, decorrente de sua expulsão do paraíso, seu esforço para voltar a Deus e o inevitável juízo final. Outro claro diálogo, agora bíblico.

Assim, Jorge de Lima concebe seu projeto de “Livro-Cosmo”, idéia perseguida por muitos autores, como afirma Leyla Perrone-Moisés (2003, p.162):

Vimos, frequentemente exposta, a aspiração dos escritores-críticos ao Livro-Cosmo, aquele livro que é o universo em si mesmo, e a admiração pelos escritores que perseguiram, de diferentes maneiras, esse objetivo: Dante, em sua *Comédia*; Donne, em *Do progresso da alma*; Mallarmé, no projeto do *Livro*; Joyce, em *Ulisses*. A aspiração ao Livro-Cosmo é tão antiga quanto o próprio objeto livro.

Esse assunto, ligado à História do homem e ao seu surgimento, aponta para a grande característica da lírica moderna: resgatar temas para decompô-los, recuperando-os até o ponto em que o intelecto e a profundidade da alma são postos em relevo. F. Schlegel, em um dos fragmentos de *Idéias*, diz:

[...] todos os poemas clássicos antigos estão interligados entre si, de modo inseparável, formando uma totalidade orgânica, constituindo na verdade um Poema Único, o único em que a arte poética aparece em estado de perfeição. De modo análogo, na literatura perfeita, todos os livros devem ser um Livro Único, e num tal livro em eterno devir se revelará o evangelho da humanidade e da formação.” (CHIAMPI, 1991, frag. 95, p.44)

Jorge de Lima cria uma intertextualidade bíblica como transgressão, como crítica à condição do homem, que padece por não compreender a força do Verbo criador, impregnado de Silêncio, transmissor da palavra como força cósmica. Esse diálogo bíblico abre espaço para a reflexão, em que a poesia torna-se Luz e caminho para o conhecimento do Ser:

Padeço, Ré vegetal,
por ti.
Estavas no meio do éden.
Uma voluta cingia-te,
voluta que tinha voz,
voz que tinha sedução.
Cedi.

(*I.O.* p.35)

A “voluta que tinha voz”, a serpente, que pertence ao reino animal, é a própria consciência do homem, porque está ligada à liberdade. Ela seduz Adão para se libertar das regras que lhe foram impostas. Nessa perspectiva, a maçã, pertencente ao reino vegetal, representa o conhecimento. É algo que tem cheiro, sabor, colorido

e maciez, processo sinestésico que causa prazer como o conhecimento também provoca.

O poeta explora o duplo sentido da palavra “Ré”, ou seja, aquele que se liga ao signo maçã, símbolo do pecado, e aquele que leva o homem para trás, não como atraso, mas como reconhecimento de um passado ligado à criação do homem e o seu elo com o divino.

Essa interpenetração dos reinos, que provoca prazer e dor, é a antítese metaforizada do próprio ato de criação de Deus e do poeta. Suas imagens ligam-se também à idéia da recíproca alimentação entre os seres, em que tudo se iguala em importância, numa fusão que mimetiza o eterno processo de vida/morte/retorno, no qual a poesia, cujo signo é a flor, é a engrenagem da roda que movimentava o mundo:

Éguas vieram, à tarde, perseguidas,
depositaram bostas sob as vides.
Logo após borboletas vespertinas,
gordas e veludas como urtigas

sugar vieram o esterco fumegante.
Se as vísseis, vós diríeis que o composto
das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,

os mais belos centauros do alto empíreo,
pelas pétalas desceram atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios.

(*I.O.* p.39)

No poema, o diálogo entre o poeta e os reinos hominal, animal, vegetal e mineral torna a palavra transformadora e integradora, numa linguagem impregnada de silêncio. Além disso, a condição de vida estática, fria e silenciosa do mineral metaforiza a necessidade de uma base sólida para o processo de criação, uma vez que o excerto faz parte do primeiro canto: “Fundação da ilha”:

Quem te fez assim soturno
quieto reino mineral,
escondido chão noturno?

(*I.O.* p.34)

Há, também, em *Invenção de Orfeu*, um diálogo constante com os mitos, o que faz da obra um emaranhado de símbolos, pois, de acordo com BRUNEL (1997, p.734):

O mito representa uma forma acabada e complexa daquilo que pode ser chamado de *linguagem simbólica* ou significativa, já que o sujeito humano exprime de fato ele mesmo, em oposição à linguagem dos objetos que é designativa, informacional e utilitária. Tudo aquilo que dá sentido e valor ao homem existente, tudo aquilo que o expressa, passa por essa linguagem simbólica, da qual a poesia e a linguagem religiosas são expressões privilegiadas.

Em *Invenção de Orfeu*, a linguagem transcende-se em imagem, e o poema, representado por Orfeu, deus da poesia, aparece como resgate de um princípio poético perdido no tempo, que ressurge numa mistura de arte, filosofia, ciência e religião. Sobre esse tema, Hugo Friedrich (1991, p.138-9) comenta:

Mallarmé declarou certa vez, numa conversação, que a poesia perdeu o caminho a partir da grande aberração de Homero. Quando lhe perguntaram o que havia antes de Homero, respondeu: Orfeu. Decorreu a um tempo remoto, a uma figura mítica, ao símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa.

O fazer poético em *Invenção de Orfeu* é metaforizado sob o signo Orfeu. É uma trajetória interior e silenciosa feita pelo herói-poeta, em que o intelecto não pode se sobrepôr à sensibilidade e nem esta àquele. Ambos expressam o estado da alma do poeta, que se assemelha a um deus ao criar seu canto, canto expresso pela palavra revestida de silêncio, gerador de mensagens cifradas. Segundo Everardo Rocha (2006, p.12), “[...] o mito possui uma mensagem cifrada. Mais diretamente isto quer dizer que o mito atrai a interpretação. E interpretações é o que não falta ao mundo dos mitos”.

Jorge de Lima, com seu Orfeu, cria um poeta à procura da poesia. Em sua lírica, porém, o código, ultrapassando o significado e o significante, expressa uma mensagem insólita. Assim, em *Invenção de Orfeu*, a palavra torna-se caminho para a revelação da verdade. A obra, uma metáfora do silencioso percurso do poeta em busca do conhecimento do Ser, mostra, já no primeiro excerto do Canto I, seu

aspecto intertextual, refletido num silêncio que impulsiona o leitor a fazer inferências, relacionando-o ao texto camoniano:

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.

(*I.O.* p.23)

2.4. O silêncio intersemiótico

Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, faz uma abordagem intersemiótica da literatura e da pintura. Com um olhar crítico e altamente sensível, mostra o silêncio como parte indissociável de cada uma dessas linguagens, pois tanto em uma como em outra, é o silêncio que produz o acesso ao processo reflexivo, como explica Alberto Tassinari (2004, p.151) no posfácio da obra:

O mundo silencioso da pintura, mas que é também linguagem, e a linguagem tácita da literatura, que também requer o silêncio, se juntam para Merleau-Ponty sob a mesma categoria da expressão primordial fundada na percepção porque, tanto na pintura como na literatura, o caráter diacrítico do signo as comanda, ainda que o signo pictórico seja mais próximo da percepção do que o da língua.

Para o filósofo francês, os traços da pintura de Van Gogh ou de Vermeer tornam-se um signo de seus próprios nomes. Suas pinceladas, impregnadas de silêncio, materializam-se como particularidades sígnicas:

O que faz para nós um “Vermeer” – Malraux mostra-o perfeitamente – não é o fato de essa tela pintada ter saído um dia das mãos do homem Vermeer, é o fato de o quadro observar o sistema de equivalências segundo o qual cada um dos seus elementos, como cem ponteiros em cem mostradores, marca o mesmo desvio, é o fato de falar a língua Vermeer. (Merleau-Ponty, 2004, p.92)

Júlio Plaza (1987, p.21) afirma que “o próprio pensamento já é intersemiótico”. Realmente, ao se pensar em um objeto, ele é representado por um signo em forma de outro signo. Ao pensar em árvore, o homem pensa no estereótipo e não na palavra árvore, porque o objeto não é representado em nossa mente em forma de letras, mas como figura. Nesse sentido, há uma aproximação maior do pensamento com a pintura. No processo criativo do artista, também há uma tradução intersemiótica, quando produz uma cena em sua mente para, depois, descrevê-la narrativa ou pictoricamente. Trata-se de uma linguagem cinematográfica, traduzida via criatividade. No plano narrativo, o artista utiliza-se de palavras, enquanto no pictórico, utiliza-se de pinceladas. Ambos os planos são impregnados de silêncio, que é gerado pela reflexão.

Assim, na literatura, os recursos estilísticos são essenciais. A sinestesia, por exemplo, produz maior proximidade entre o signo e a realidade, porque garante uma visão ampla do objeto representado: “A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real” (PLAZA, 1987, p.46). Numa visão intersemiótica, o poeta transfere à palavra sua sensibilidade expressiva, arrancando-lhe o mais profundo sentido que a linguagem pode expressar.

Carlos Drummond de Andrade, em “Arte em exposição”, do livro *Farewell*, também trabalha o processo intersemiótico em sua poesia, pois, como afirma Silviano Santiago, no posfácio da obra: “Seus olhos vão diretamente ao detalhe que dá forma ao quadro ou à escultura e que, para ele, ilumina o todo, se ilumina sob forma de poema”:

Gioconda (*Da Vinci*)

O ardiloso sorriso
alonga-se em silêncio
para contemporâneos e pósteros
ansiosos, em vão, por decifrá-lo.

Não há decifração. Há o sorriso.

(ANDRADE, 2006, p.42)

Esse processo intersemiótico busca por um leitor interativo. Explora o aspecto cognitivo da leitura de mundo por variados sentidos. O impacto da imagem de “Gioconda”, presente no silêncio de seu sorriso, é traduzido, via palavra também silenciosa: “sorriso/silêncio”. Com isso, o poeta torna-se, ao mesmo tempo, observador e observado, integrando-se às linguagens.

No poema “Unidade”, também de *Farewell*, a intersemiótica está na tradução, para palavras, do signo sofrimento que une os seres, em qualquer trajetória:

As plantas sofrem como nós sofremos.
Por que não sofreriam
se esta é a chave da unidade do mundo?

A flor sofre, tocada
por mão inconsciente.
Há uma queixa abafada
em sua docilidade.

A pedra é sofrimento
paralítico, eterno.

Não temos nós, animais,
sequer o privilégio de sofrer.

Para Drummond, o sofrimento da flor é ser “tocada por mão inconsciente”, o da pedra, a sua imobilidade, e o do homem, a impotência frente aos fatos da vida. Para Jorge de Lima, o sofrimento está no percurso da própria existência:

A estatura da vida nivelada
em dor e suor, em sangue e guerra imunda,
em olvidos de céu antes e após.

(*I.O.* p.394)

Em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima se apropria da palavra, criando combinações inusitadas. Ali, as palavras pulam, vibram, tomam forma e movimento.

O leitor não deve decifrar, mas sim, chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem sequer figuravam no plano do autor.

Nessas duas artes extremamente sensoriais, algo quase irreal é revelado, numa obliquidade propositada, pelo poeta-pintor, pois a pintura para ser poesia, necessita expressar para além das coisas já ditas ou já vistas. Para Jorge de Lima, o ser poético nunca se finda, mas se torna múltiplo. Não é consumido, porque é incessantemente renovado. O silêncio, sendo revelador, presentifica-se, sinestesticamente, pela voz e pela cor, transformando-se num elo reflexivo de ligação com o cosmos:

Havia um ser não consumido
roçando a voz fora da cor,
possível tudo.

(*I.O.* p.105)

2.5. *Invenção de Orfeu* como síntese silenciosa

Invenção de Orfeu é um projeto de criação de um espaço caótico reunindo várias linguagens. Nele, Jorge de Lima procura ouvir a voz do silêncio. Nele, o poeta faz uma analogia entre a constante incompletude do homem frente a sua incapacidade de entender a palavra geradora de silêncio e o caos da humanidade, produzido pela Queda, um tema milenar. Esse tema, já tratado por vários artistas, é recuperado pelo autor como elo entre o homem e a sua consciência divino-poética. Sua poesia, visando ao autodescobrimento, é a tentativa de tradução dos conflitos subjetivos do homem.

O poeta também recupera a idéia de transmutação dos signos, criando, por meio de metáforas, sinestésias sígnicas. Ao pensar em flor, o homem pensa em cor, cheiro e espessura, o que o leva ao silêncio, permitindo a conversão do objeto flor no signo poesia, uma realidade metarreal: “Ao representar, o homem esquematiza o

Delas, instâncias silenciosas surgem a todo o momento, ecoando e reverberando sensações e sentidos múltiplos:

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

(*I.O.* p.33)

A sonoridade dos verbos em terceira pessoa do plural transmite, por meio do “m”, a idéia de prolongamento do som, mimetizando o movimento constante das águas do rio. Nessa perspectiva, a plasticidade da palavra não só representa o objeto, mas faz com que a composição poética alcance o sentido intersemiótico.

Invenção de Orfeu é um projeto ousado, em que o poeta-pintor trata a poesia como processo intersemiótico, pela tradução da linguagem visual do pensamento tanto para a poesia (linguagem verbal), quanto para o diálogo entre essa poesia e algumas de suas pinturas/fotomontagens.

Em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima remete a um mundo repleto de imagens reveladas por uma linguagem liberta de relações significantes. A palavra é gerada pela força silenciosa de uma vibração opositiva: “dito” e “não-dito”, por um sentido gerado nele mesmo e aberto à multiplicidade de idéias, lembrando o que diz Merleau-Ponty (2004, p.75): “A palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida”. O poeta utiliza-se de duas realidades, a linguagem e o mundo, para criar uma terceira: o silêncio. Esse silêncio penetra o mundo circundante para se presentificar como instaurador de sentido.

Na poesia e na pintura de Jorge de Lima, percebe-se uma intersecção de idéias silenciosas, expressando sua visão de mundo. Ele se lança à observação incessante das coisas que o rodeiam para transformá-las em sensações arbitrariamente integradas, mas que necessitam do silêncio para sua significação. Assim, ambas, poesia e pintura, renunciam ao “dizer” pela coisa que “diz”.

Jorge de Lima, pela projeção que faz da poesia na pintura, mostra que seu objetivo é despertar para o caráter ambíguo da arte. Ou seja, as obras abrem-se a interpretações diversas. O leitor/observador passa a ser co-autor, porque vai entendê-las de acordo com sua experiência de mundo, como explica Hugo Friedrich, ao falar da poesia de Mallarmé (1991, p.121-2):

real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por outros signos em série infinita, pois o próprio ‘homem é um signo’ (PLAZA, 1987, p.46):

Sonâmbulas as flores
 conservam pelo dia
 as noites.
 Os ouvidos das pétalas,
 e seus lábios de olor
 recordam-se
 transidos e orvalhados,
 indiferentes, frios,
 tão frios.
 Jamais os dias quentes
 poderão aquecer-lhes
 os seus sangues noturnos
 tão frios.
 Agora nos jardins
 espalham
 nos silêncios intactos
 suas presenças frias,
 tão frias.
 São beijadas, porém
 volvidas
 à lembrança das noites
 permanecem veladas
 e frias.

(*I.O.* p.53-4)

A personificação da natureza e a sinestesia presentes no texto revelam uma plasticidade para além da imagem. Uma imagem sugestivamente feita de sentidos. O noturno é visto como o signo do mistério, e o sono, a noite, o orvalho e o frio aparecem para dele compartilhar. A penumbra espalha-se pelo ambiente silencioso, e a natureza é inserida como cúmplice perfeita desse cenário.

Para Peirce (apud PLAZA, 1987, p.18), o pensamento só pode ser representado por meio de signos, e estes, como *ícone*, *índice* e *símbolo*. Assim, *Invenção de Orfeu* está repleto de signos. Como *ícone*, relaciona-se às metáforas, como *índice*, às metonímias e como *símbolo*, ao aspecto sintetizador, à terceiridade de que Peirce (2005, p.14) fala e que está ligada à “consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento”.

No percurso poético de *Invenção de Orfeu*, o passado é apresentado metonimicamente e expresso por meio de metáforas. É a reprodução do processo

de contigüidade pelo eixo da similaridade, desviando o olhar direto das coisas e do mundo. Assim, metonímica e metaforicamente, o poeta cria uma síntese da história da humanidade como um símbolo de acesso à verdade.

Utilizando os termos peircianos, Júlio Plaza, em *Tradução intersemiótica*, estabelece

um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor (1987, p.8)

Nesse sentido, o caráter sintetizador de *Invenção de Orfeu* liga-se ao símbolo do percurso poético em busca por uma tradução. Tradução que se volta ao Verbo como criador do silêncio, que possibilita múltiplas interpretações, em que passado-presente-futuro se integram.

Ao contrário do que a crítica diz, Jorge de Lima, principalmente em sua *Invenção de Orfeu*, utilizou-se da economia de palavras de que fala Ezra Pound⁹, ao criar sua epopéia como uma síntese da incessante busca do homem pelo aperfeiçoamento do espírito. Nela, há vozes da tradição poética, encenada em uma viagem de vida/morte/retorno, em que os mundos mítico e real entrelaçam-se numa perseguição ao caminho da Verdade. Segundo a crítica, o poema fugiria aos moldes do poetar moderno. Entretanto, é possível observar que sua linguagem é condensada, fragmentada e surreal, evidenciando o caráter essencialmente moderno da obra:

No caos me deito, na luz me esvoaço,
no mar me lanço, engulo em seco,
era preciso.

De mim me vou reunanimado,
choram no cais bocas fechadas,
bigodes lentos.

⁹ Ezra Pound e Richard Aldington (1991, p.9) estabelecem três princípios básicos do poetar moderno: 1) tratar diretamente a “coisa”, seja ela subjetiva ou objetiva; 2) não usar palavras que não contribuam para a apresentação e 3) compor seguindo a sequência da frase musical e não obedecendo a um metrônomo.

Conversa vai, conversa vem,
depois a flor comendo insetos
parodialmente.

Tempo de após, dança do início,
sou tão perplexo entre as muralhas.
Menoridade.

(*I.O.* p.104-5)

Aqui, o poeta liberta-se por meio da palavra e da métrica silenciosas. Na palavra, o silêncio completa a idéia de interpenetração das coisas e dos tempos, no mundo. Na métrica, o silêncio traduz imageticamente, com a disposição dos versos em triângulos invertidos, a Queda do homem. A intenção do poeta é mostrar a pequenez existencial do homem, ligada ao desconhecimento da Verdade sobre si e sobre o Verbo materializado. O caos criado pela imagem impregnada de silêncio é um caminho oculto para a recuperação dessa Verdade:

Quando cessou o simum, ali surgiu o mar morto,
morto por explosão, sim, morto e em estupor fundo,
o bafo é um ar de tumba, o céu sem luz, soturno, oco,
oco pela explosão que o consumiu, varreu-o para
sempre, de qualquer som, pois esse céu é jejuno
e tão-somente zona obscura como um borrão dúbio
como um borrão insano, incorporado à medula
do mar morto, sim, morto e pra sempre morto, morto.

(*I.O.* p.230-1)

Nesse excerto, do canto V, "Poemas da vicissitude", Jorge de Lima explora as palavras para metaforizar o percurso interior do homem, obscurecido pela morte, o lado oculto, o caminho da busca pela Verdade. As imagens parecem revelar a criação do mundo de forma invertida, como se houvesse uma implosão geradora do caos. *Invenção de Orfeu*, com sua linguagem imagética, mostra, constantemente, o som da voz do silêncio. É esta voz do silêncio que metaforiza o percurso do homem, desde sua origem, passando pelo caos, gerado pela Queda, até a busca pelo retorno à "Luz", que está na própria poesia:

Datas, números, leis dantescas,
 Início, início, início, início,
 Poema unânime abrange os seres
 E quantas pátrias. Quantas vezes.
 Poema-Queda jamais finado
 Eu seu herói matei um Deus
Genitum non factum Memento.
 Não sou a Luz mas fui mandado
 Para testemunhar a Luz
 Que flui deste poema alheio. *Amém.*

(*I.O.* p.61)

Em *Invenção de Orfeu*, cada canto ou estrofe pode desprender-se da obra. Portanto, não há uma seqüência linear. Tem-se, apenas, a sucessão da idéia-síntese, que está ligada ao autodescobrimento do homem. Sua peregrinação é a procura pela ascensão do espírito, alcançada, silenciosamente, pela poesia. O poema é feito em pedaços metonímicos, o que cria, na mente do leitor, um espaço preenchido pela voz do silêncio.

O poeta liberta a palavra impregnada de silêncio, também, para traduzir o percurso hermético de Orfeu, metáfora do caminho interno e silencioso dos que buscam a Verdade. Essa metáfora liga-se à poesia, enquanto acesso ao autoconhecimento.

A palavra silenciosa, em *Invenção de Orfeu*, tem a plasticidade mimética; dá acesso à exteriorização do interior do homem por representar a linguagem dos mitos; multiplica-se em imagens metaforizadas, o que torna a obra fanopaica; cria o processo sensível-reflexivo, por meio de intertextualidades literária e temática e é ponte para um diálogo intersemiótico.

Portanto, nesta obra, o poeta torna-se um oráculo, em que os deuses sopram a revelação da Verdade silenciosamente, por meio do Verbo materializado pelo fazer poético:

Orfeu, para conhecer teu espetáculo,
 em que queres senhor, que eu me transforme,
 ou me forme de novo, em que outro oráculo?

(*I.O.* p.159)

CAPÍTULO 3

JORGE DE LIMA: UM “POETA DA MÃO”

3.1. Jorge de Lima: um poeta-pintor

Em 23 de abril de 1893, em União de Palmares, nasce Jorge Mateus de Lima. Morador de um sobrado em frente à Serra da Barriga, onde Zumbi construiu o seu Quilombo, desde menino, esteve imerso em uma série de mitos e lendas: “Hoje noto que era o meu caminho natural, inevitável, pois minha infância me fez místico.”¹⁰ Esse misticismo parece fluir com maior intensidade em *Invenção de Orfeu*, quando ele se revela livre para cantar um mundo metafísico.

Além de poeta, romancista, ensaísta, formou-se em medicina, foi político e professor. Também fazia exercícios pictóricos e fotomontagens. Utilizava-se do processo intersemiótico no diálogo entre algumas passagens de *Invenção de Orfeu* e a linguagem visual. Ele une numa tensão duas artes altamente sensoriais, a poesia e a pintura, permitindo ao leitor maior reflexão, como diz, numa entrevista a Armando Pacheco:

[...] os meus quadros são perfeitamente [compreensíveis], e, se não o são algumas vezes, isso ocorre por insuficiência de minha técnica, pela ausência das leis comuns às escolas e talvez porque esse ambiente de poesia intuível envolva esses quadros. Já disse e repito: minha pintura deficiente, imperfeita, autoditada é tão-somente um complemento de minha poesia. (LIMA, 1997, p.50)

O poeta, em suas telas e fotomontagens e também em *Invenção de Orfeu*, ultrapassa os limites do natural, afastando-se dos liames da racionalidade. Suas imagens surgem como choque dos contrários, numa alquimia produzida pelo fogo gerador do conhecimento. É a mesma Fênix de que fala Bachelard: “Um escritor sensível, acumulando as antíteses até a intimidade de suas frases, acompanha com contradições múltiplas o martim-pescador, fênix de nossos campos, fogo voador, flor de fogo, vivendo no clarão da imaginação” (BACHELARD, 1990, p.57). Jorge de Lima se opõe à realidade corriqueira pelas imagens sobrepostas, na pintura, e pela palavra multifacetada, na poesia.

¹⁰ Entrevista com Jorge de Lima reunida em edição comemorativa aos 80 anos de nascimento do poeta, por Rubens Jardim, 1973, p.11.

Por seguir várias tendências, Jorge de Lima foi considerado um poeta contraditório pela crítica. Teve quatro fases: a primeira como neoparnasiano, influenciado por Bilac, quando fica conhecido como “o príncipe dos poetas alagoanos”. A segunda fase, de 1927 a 1932, quando produz o poema “O mundo do menino impossível”, tornando-se ortodoxamente modernista. A terceira fase, quando seu catolicismo aflora em *Tempo e Eternidade*, de 1935, escrita com Murilo Mendes. Na quarta fase, insere o surreal em sua poética, produzindo *Invenção de Orfeu*, uma obra rica e heterogênea, que leva o homem à reflexão sobre seus propósitos e anseios. Trata-se de uma poesia que discute a função do poeta como criador e criatura.

Tal como Claude Monet, Jorge de Lima também pode ser considerado um “poeta da mão”. Esta expressão foi usada por José Américo Motta Pessanha quando fala do filósofo Gaston Bachelard, que via na pintura de Monet a mão de um artista que criava poesia com suas pinceladas impregnadas pelo olhar que busca o instante efêmero envolto por luz natural:

Monet, eterno enamorado da natureza, olho atentíssimo a vigiar os matizes do mundo para transportá-los, poeta da mão, às telas prodigiosas, madrugava para presenciar o espetáculo nunca o mesmo do despertar da luz e das ninféias. Sacerdote da arte, diariamente oficiava seu culto à natureza, à luz, ao tempo e à sacralidade da beleza. Criou quadros votivos, sábios quadros votivos, marcados por delicada forma de amor, de caridade. Sábio, Bachelard entendeu o sentido da sabedoria de Monet, essa ninféia apaixonada pela luz. (NOVAES (org.), 1989, p.163)

3.2. Invenção de Orfeu: palavras plasticizadas

A plasticidade, em *Invenção de Orfeu*, vivifica as palavras. Ela é a mimese criadora de Aristóteles. É a alquimia do fogo gerado pela aproximação de duas grandes palavras que vibram no processo criativo do artista. É a intertextualidade silenciosa que põe o homem diante de seu passado, constantemente. Também é a intersemiótica ligada tanto à tradução da linguagem sígnica do pensamento de que

trata Júlio Plaza, como ao diálogo entre a linguagem verbal e a visual de algumas das pinturas e fotomontagens desse “poeta da mão”.

A tradução do pensamento em poesia, em *Invenção de Orfeu*, eleva a palavra poética, tornando-a elo de ligação entre o homem e o divino. No poema, as trajetórias humana e inumana interpenetram-se numa viagem subjetiva à procura de um conhecimento velado. Jorge de Lima canta um mundo visível para mostrar um mundo invisível. Essa invisibilidade presentifica-se no silêncio, gerado pelas palavras cifradas, numa simultaneidade de metáforas verbais e visuais. É o poema à procura de uma tradução sígnica.

Na apresentação das análises de textos e telas, foram adotadas separações por subtítulos com o objetivo de destacar o que há de mais representativo neles, embora outros aspectos também tenham sido estudados.

3.2.1. *Invenção de Orfeu e a intertextualidade*

Canto I – Fundação da Ilha

Excerto I

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.

(*I.O.* p.23)

No primeiro Canto, “Fundação da Ilha”, Jorge de Lima, mantendo um claro diálogo com o procedimento barroco, faz uma paródia a *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, como crítica à tradição poética. Como é deformador e imperfeito, o barroco aparece para criar inquietação. O mesmo ocorre com *Invenção de Orfeu*: seu barão é sem descendência ilustre, sem arma e sem fama alguma. É um barão que busca o autoconhecimento e canta o amor, o que é típico do poeta lírico.

O poeta explora o duplo sentido da palavra “fado”, que indica tanto o destino, como um tipo de canção popular em Portugal. Sua opção lexical é apropriada ao objetivo desse barão, que é movido pelo desejo de cantar o amor – resgatando o princípio poético – e de ser um navegador, ou seja, um poeta viajante, aquele que vai em busca da Verdade. Aliás, essa idéia do poeta viajante aparece em muitas outras obras, como em Homero, Dante e Fernando Pessoa.

No poema, o barão representa o poeta, e seu barco ébrio é o destino incerto e a busca pela poesia. Já a ilha citada representa a própria poesia, via de acesso ao autoconhecimento. Assim, metapoeticamente, Jorge de Lima conduz o leitor ao poema-objeto, representado pelo deus Orfeu, que também é o símbolo da criação da poesia, pois o mito, segundo Mircea Eliade (1989, p.13), é sempre a narração de uma criação.

O poeta quer cantar o amor, numa viagem de percurso subjetivo e incerto, mimetizado pelo movimento ascendente e descendente do mar, num caminho atemporal e silencioso.

Canto I – Fundação da Ilha

Excerto II

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.

(*I.O.* p. 24)

Nesse excerto, há a representação metaforizada do poeta como um barão ébrio, incerto, só de manchas condecorado. Ficando entre o mar (elemento água), o céu (elemento ar), e o chão (elemento terra), ele se identifica com o fogo, que o guia. A palavra, sendo o fogo, coloca o poeta ao lado do conhecimento. Seu trabalho é levar conhecimento aos homens, papel transcendental e que remete ao mito de Prometeu. Submetido ao eterno suplício de ser atormentado por uma ave que lhe come o fígado, esse deus é condenado a permanecer preso por correntes a uma

rocha, porque desobedeceu a Zeus ao levar o fogo (conhecimento) aos homens: “O herói Prometeu é o símbolo da desobediência *construtiva*. É preciso desobedecer aos pais para fazer melhor do que os pais. Desobedecer para agir é a divisa do criador.” (BACHELARD, 1990, p. 105)

O fogo, no excerto, é silenciado entre os elementos da natureza, e o poeta, mesmo ébrio, sem equilíbrio, como o ritmo do mar, revela-se, por este fogo alquímico, em busca de uma completude inaudível a tudo que se mostre vivo. O fogo do intelecto segue o poeta em sua missão milenar. Ele se torna a representação da palavra (*logos*), como o fogo prometéico: “Prometeu tem o domínio intelectual do fogo.” (BACHELARD, 1990, p.106)

O poeta é levado por um caminho ainda desconhecido, que é o início de uma trajetória. O percurso é feito pela água do mar, elemento que representa o líquido seminal da criação (*spermatikos*). O fogo prometéico e a água seminal – *logos spermatikos*¹¹ – penetram as coisas e os seres de um mundo novo, fecundo de poesia.

Canto I – Fundação da Ilha

Poema IV

Vós sabeis onde estão as latitudes,
longitudes, limites, tordesilhas
e as fronteiras fechadas para as ilhas.
Mas além dessas firmes certitudes,

há o túnel que Virgílio descobriu
e onde o ódio torcicola as criaturas,
suor e pranto correndo num só rio;
e há as bocas sagitais – corolas duras,

(*I.O.* p.27)

Nesse trecho, como em vários outros no decorrer do poema, Jorge de Lima faz referência à jornada de Dante, em *A divina comédia*, quando o poeta e Virgílio¹² descem ao Círculo V, o dos iracundos:

¹¹ Entenda-se: *logos* (grego): representação da palavra; *spermatikos* (grego): semente.

¹² Públio Virgílio Marão (70-19 a.C.) – poeta que acompanha a jornada de Dante Alighieri em *A divina comédia humana*.

Um pouco adiante o rio doloroso
formava o charco Estige, remansando
as vagas pelos sítios ermo e fragoso.

Em tudo em torno atento reparando,
divisei no paúl seres imundos,
escuros, nus, raivosos, urros dando.

(1991, Inferno VII, 106/11)

Virgílio, como um mestre, acompanha a jornada de outro poeta, Dante, metaforizando a idéia de que a poesia está ligada à origem e ao fim da trajetória humana pelo mundo terreno. Ligados, poeta e mestre, descem ao inferno em uma jornada interior, na tentativa de encontrar, pela palavra, um eu adormecido e confuso.

Tanto em *A divina comédia*, como em *Invenção de Orfeu*, o poeta passa por várias tormentas, chegando a lugares vis, sombrios e escuros. O poeta de Jorge de Lima chega a um lugar de dor e de sofrimento, onde o “suor” é o signo do esforço dos que estão ali para sair e o “pranto” é o signo da dor. Ambos, dor e sofrimento, estão juntos em “um só rio”, aquele que compõe a trajetória da descida ao Hades. É como se o poeta estivesse se lançando ao seu eu interior, ainda obscuro, em busca de se autoconhecer.

Canto VII – Audição de Orfeu

Poema I

A linguagem
parece outra
mas é a mesma
tradução.

Mesma viagem
presa e fluente,
e a ansiedade
da canção.

Lede além
do que existe
na impressão.

E daquilo
que está aquém
da expressão.

(*I.O.* p.247)

A viagem subjetiva de Orfeu – que desce aos infernos em busca de sua *anima*, inspiração poética, representada pela figura mítica de Eurídice – é a mesma do poeta em *Invenção de Orfeu*. Trata-se da intertextualidade como função integradora da literatura. Suas travessias expressam-se pelo paradoxo “presa e fluente”, porque o caminho é incerto mas inevitável. A força poética vibra na ansiedade da palavra sonora. Como uma canção ritmada, num compasso de caminhada, ela trafega pelo além, caminho silencioso criado na impressão (palavra), que está aquém da expressão (silêncio).

A “Audição de Orfeu”, silenciada em sua busca mítica, opera na palavra múltiplos significados, característica da própria lírica enquanto mensagem cifrada. A audição é, ao mesmo tempo, inaudível, porque é representada pelo silencioso percurso do poeta, que está “vinculado ao mundo da música e da poesia”. (BRANDÃO, 2005, p. 141)

Na verdade, treva e luz acompanham a travessia do deus-poeta, que se ilumina nas trevas, porque consegue recuperar sua inspiração poética, e se obscurece quando está próximo à luz, ao se deixar influenciar pela razão, que lhe causa dúvida: “Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela ‘carência’ e por invencível *páthos*, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou *para trás*, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas” (BRANDÃO, 2005, p.142). A interpenetração das viagens do deus e do poeta em *Invenção de Orfeu* ocorre por meio da busca pela presença de uma ausência, paradoxalmente representada pelo silêncio presentificado na palavra como força geradora do ato poético.

Canto III – Poemas Relativos

Poema XXIV

A sextina começa
de novo uma ária espessa

(sextina de procura!),
 Eurídice nas trevas,
 Ó Eurídice obscura,
 Eva entre as 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.

(I.O.155-7)

O nome Orfeu, deus da música e da poesia, pode ser relacionado à obscuridade, porque ele esteve no Hades à procura de Eurídice, sua inspiração poética: “Por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citaredo

trácio, ao menos por etimologia popular, com (*orphnós*), ‘obscuro’, (*órphne*) ‘obscuridade’. (BRANDÃO, 2005, p.141)

No poema, Jorge de Lima liga a palavra poética à música (ária)¹³. Como é composta por uma só voz, a ária pode ser relacionada à descida de Orfeu ao Hades, com seu canto solitário em que a harmonia é obtida pela junção entre palavra e silêncio:

Orfeu, com sua cítara e sua voz divina, encantou de tal forma o mundo ctônio, que até mesmo a roda de Exíon parou de girar, o rochedo de Sísifo deixou de oscilar, Tântalo esqueceu a fome e a sede e as Danaides descansaram de sua faina eterna de encher tonéis sem fundos. (BRANDÃO, 2005, p.142)

Eurídice é metamorfoseada em Eva, entendida aqui como a sedução que estimula o homem a alcançar o conhecimento, o que causa prazer. Ela representa o estímulo da busca interior pela Verdade sobre si mesma. As trevas, onde nem sombras existem, ligam-se a essa procura interior. “Infernos, Evas, trevas” representam a consciência velada, obtida no caminho da morte, porque é por meio dela que se ressurgue para a vida: “sextina que procura acabar e começa”.

Em “**trevas**” e “Evas”, as palavras interpenetram-se, mas realçando o escuro, em que a inspiração poética (Eva ou Eurídice) se esconde. Assim, é a luta do poeta pela palavra que alcança essa inspiração no repouso das “aves, Evas”, anagrama que relaciona a poesia (Evas) à liberdade de criação (aves).

O antagonismo existente nas expressões “lua submersa e obscura” e “entre as celestes Evas a Eva da terra espessa” liga os mundos celestial e inferior, e a “Eva espessa”, Eurídice, “a mais que todas as Evas”, passa a representar o silêncio pelo qual se atinge o autoconhecimento.

¹³ Ária – Arte poética – poema de forma fixa, por via de regra em versos decassílabos, composto de seis sextilhas e, quase invariavelmente, um terceto (denominado *tornada, envio ou remate*), e no qual cada uma das últimas palavras dos versos da 1ª sextilha (não rimados, bem como os demais) se repete no fim dos versos das estrofes seguintes, mudando, porém, de posição, dentro de um processo: a 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª palavras finais, da 2ª estrofe em diante, devem corresponder à 6ª, 1ª, 5ª, 2ª, 4ª, e 3ª da estrofe anterior.

3.2.2. *Invenção de Orfeu e a mimese aristotélica*

Canto I – Fundação da Ilha

Poema VI

A proa é que é,
é que é timão
furando em cheio,
furando em vão.

A proa é que é ave,
peixe de velas,
velas e penas,
tudo o que é a nave.

A proa é em si,
em si andada.
Ave poesia,
ela e mais nada.

Soa que soa
fendendo a vaga,
peixe que voa,
ave, vôo, som.

Proa sem quilha,
ave em si e proa,
peixe sonoro
que em si reboa.

Peixe veleiro,
que tudo o deixe
ser só o que é:
anterior peixe.

(*I.O.* p.28)

Aqui, a brevidade da métrica tetrassilábica parece fazer ecoar uma canção navegante. A alternância de sons, obtida com a repetição do verbo *ser* (é) na última palavra do primeiro verso e na primeira palavra do segundo verso, relaciona a palavra com a origem do mundo, como se ela fosse um ser vivente. Victor Hugo¹⁴

¹⁴ Victor Hugo (1802-1885) – autor de *Os miseráveis*.

faz essa mesma relação num trecho conhecido como “*Les Contemplations*” (apud. FRIEDRICH, 1991, p.32):

A palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa; nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato externos esperam – e muito mais ainda: é cor, noite, alegria, sonho, amargura, oceano, infinidade; é o “logos” de Deus.

Jorge de Lima usa a metáfora (*A proa é timão*) para obscurecer sua poesia, pois a “proa” é a primeira parte do barco rumo ao horizonte e não é direcionada por ninguém. A *proa*, na poesia, é a intuição do poeta. Ressoando seu poder altamente musical, ela leva ao desconhecido. O poeta mistura elementos de natureza marítima e os introduz sinestesticamente: *Soa que soa/ fendendo a vaga/ peixe que voa, ave, vôo, som*. A sonoridade ecoa pela escolha sígnica: *peixe sonoro/ que em si reboa*, além da repetição dos hiatos em *ao*. Com os ditongos existentes em *peixe* e *deixe*, o poeta fecha a última estrofe, referindo-se à vida anterior a tudo que se revela vivo. A repetição do fonema “x” mimetiza o som do marulhar da água batendo no barco.

O poema, como um todo, presentifica-se com a materialidade do signo, por meio do verbo *ser*. Sua linguagem é sensorial. A aliteração que ocorre com o fonema “v” lembra o vôo da ave-poesia. Imagetivamente, a letra “v” dá a idéia de asas que voam. O que o poeta quer é atingir é a liberdade. Ele se torna livre como o pássaro ao vento. A busca por essa materialidade incorpora-se no pronome oblíquo *si*, num processo reflexivo do caminho para o autoconhecimento.

Neste excerto, a expressão metafórica atinge alto nível, pois o poeta seleciona as palavras para criar uma sonoridade que mimetiza o barco furando as ondas em busca da ilha, que é a poesia. Cria, também, uma musicalidade imagética, que leva o leitor a embarcar nessa viagem subjetiva em busca da poesia.

A opção lexical *ave-poesia* pode ser relacionada à tela *Pássaros e flores* (fig. 4), já que a rosa/flor é a metáfora que representa a poesia: “A significação de ‘flor’, como equivalente de palavra poética, remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística” (FRIEDRICH, 1991, p.107). Essa mesma relação aparece em Mallarmé, como cita Friedrich (1991, p.105-7):

Surgido da garupa e do salto
De um vidro efêmero,

Sem adornar a vigília amarga,
O colo ignorado se interrompe.

Creio que duas bocas não beberam,
Nem seu amante nem minha mãe,
Jamais à mesma Quimera, eu,
Silfo deste gélido teto!

O puro recipiente de bebida alguma
Senão da viuvez incansável,
Agoniza mas não consente,

Ingênuo beijo dos mais fúnebres!
A nada expirar anunciando
Uma rosa nas trevas.

A ligação da poesia com a pintura, em Jorge de Lima, corresponde a um diálogo intersemiótico. Nelas, figuram simultaneamente imagens, cores, formas palavras e sons, porém o sentido de tudo só é revelado pelo silêncio restaurador da completude significativa das artes. Nelas, as linguagens verbal e visual tomam corpo.

Canto III – Poemas Relativos

Poema XVI

Os dois ponteiros
rodam e rodam,
mostrando o horário
irregular.

Horas inteiras
despedaçadas,
horas mais horas
desmesuradas.

Com seu compasso,
lá vem a morte
pra teu transporte,

e com os dois braços:
esta é tua hora,
levo-te agora.

(*I.O.* p.144-5)

Jorge de Lima, nesse poema, explora a disposição das palavras no espaço do papel, mimetizando a figura do pêndulo de um relógio que personifica a morte e sua travessia para um outro mundo. Essa travessia remete a Caronte, o condutor das almas da mitologia greco-romana, que as transportava pelo rio Aqueronte, em um barco que se movia num compasso marcado tal qual o som do tic-tac do relógio. Esse ritmo, associado ao remo do barqueiro, representa o tempo de vida esgotado e a anunciação da hora da partida (a morte).

“Os dois ponteiros” do relógio que “rodam e rodam” metaforizam a trajetória humana feita de momentos incertos, porque não há domínio sobre eles. O ritmo alcançado pelo som dos versos tetrassilábicos confere à poesia uma plasticidade própria, semelhante ao compasso do relógio.

Percebe-se, na primeira estrofe, a vida em sua plenitude, o homem em seu percurso terreno. Na segunda estrofe, a vida já mostra momentos de cansaço e de incertezas. Na terceira, há a aproximação da morte e, na quarta, finda-se a vida. Nessa última estrofe, há treze sílabas métricas, número que é o signo da morte. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1997, p.151), há um capítulo dedicado a esse número, o qual impede que a personagem Lobo Neves aceite uma nomeação para presidente de uma província: “[...] esse número significava para ele uma recordação fúnebre. O pai morreu num dia 13, treze dias depois de um jantar em que havia treze pessoas. A casa em que morrera a mãe tinha o nº 13. *Et coetera*. Era um algarismo fatídico.”

Na última estrofe, o poeta personifica a morte, inserindo sua voz e seus dois braços (os ponteiros do relógio) no poema. O silêncio da morte ganha palavra e corpo. A idéia de silêncio é reforçada com a semelhança do fonema “s” em “compasso” e “abraço”. O barqueiro, fantasmagoricamente, aproxima-se para fazer cumprir a inevitável passagem, a morte, o caminho para o retorno do Ser.

Canto V – Poemas de Vicissitude

Poema I

Dó desse instante cotidiano
que eram momentos inseridos.
Iam nas ruas grécias idas,

chinos, índios, indo fundidos,
 sóis tão poentos como as frutas
 nascidas nas ervas corrutas,
 mais gildas e várias suzanas,
 nereidas, cadelas fulanas,
 lixeiros colhendo invenções
 das escadas – convenções:
 dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó,
 dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

(*I.O.* p.201)

O poema apresenta versos octossílabos, finalizando com duas seqüências de escalas musicais: uma ascendente e outra descendente. Apenas o primeiro verso é um eneassílabo e o décimo é um redondilho maior, ou seja, ao número nove sucede o oito, e o sete o antecede, relacionando o poema ao Canto V, de que faz parte: “Poemas da Vicissitude”¹⁵.

Este excerto é iniciado pelo lexema *dó*, que tanto pode ser lido no sentido de compaixão, de pena do “instante cotidiano”, tão efêmero e fugaz e que se mistura a outros momentos do tempo presente, como no sentido de primeiro grau da escala diatônica natural – o sinal da nota *dó* na pauta. Essa escritura leva a pensar no que Claude Lévi-Strauss diz: “Relativamente ao aspecto da similaridade, a minha convicção era que, tal como sucede numa partitura musical, é impossível compreender um mito como uma seqüência contínua” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p.67). Ou seja, o mito, tal como uma partitura musical, deve ser lido diacrônica e sincronicamente.

Se o mito está sempre ligado à “criação”, como coloca Mircea Eliade, e se a palavra é a representação do *logos*, confirma-se, assim, a hipótese de que o universo pode ser lido como uma partitura musical. Essa mesma colocação aparece em *Dom Casmurro*, capítulo IX – “A ópera”, em que o narrador desenvolve a teoria de um velho tenor italiano que dizia que “*a vida é uma ópera e uma grande ópera*”. (ASSIS, 1984, p.19)

O excerto em estudo pode ser lido como uma partitura musical, pois nele início e fim relacionam-se, deixando perceber o símbolo do infinito, o oito horizontal, como uma seqüência rítmica e sucessiva de acontecimentos, em que tudo se interpenetra: diversos países, pessoas e também tempos (passado e presente). O

¹⁵ Vicissitude: mudança ou variações de coisas que se sucedem; alternativa.

segundo e o quarto versos, com verbos no particípio passado (inseridos e fundidos), intercalados por um gerúndio (indo) refletem a idéia de mescla dos tempos expressos no “instante cotidiano”.

No texto, palavra e música se misturam, como em **chinós**, que traz em si o substantivo **hinós**, cânticos de louvores. A semelhança entre **índios** e **indo** evidencia uma interpenetração entre povos e tempos. Tal interpenetração cria diversos sentidos, pois “sempre foi privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados”. (FRIEDRICH, 1991, p.104)

Canto VI – Canto da Desaparição

Poema XI

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.

Veio 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 renúnciação.

(I.O. p.244-5)

Este poema-renúncia é personificado, pois ele tudo vê, viu e verá e a si mesmo (presente, passado e futuro), simultaneamente. A busca do poeta integra-se à incandescência da alquimia poética como as asas de Ícaro: “e a si mesmo, na cera em que se anula,/ sob o fogo dos céus, consumir-se-á”. Personagem mítica e inconsciente de sua condição semi-humana, Ícaro lança-se ao fogo alquímico que o atrai, tendo suas asas consumidas por ele: “Após haver ultrapassado a linha dos grandes e acolchoados montes brancos, [Ícaro] ficara pairando sobre eles, enquanto o sol arrancava um brilho intenso de suas asas. Sua pele refletia um tom dourado, e

parecia que ele era o próprio filho do Sol”. (FRANCHINI e SEGANFREDO, 2003, p.56)

Novamente o poeta usa a palavra “fado” no sentido de destino e de canção. É o canto que denuncia um tempo devorador de tudo. Essa anunciação é alongada pelo som da palavra “sibilo”, pois o fonema “si” é estendido pela repetição do “i” da sílaba seguinte. O som da palavra é agudo e prolongado, como seu próprio sentido. É o silêncio denunciando o término do tempo. O sibilo liga-se ao vaticínio de Cassandra, personagem mítica que tem o dom do presságio, mas é desacreditada. Irmã de Páris, ela prevê a queda de Tróia, mas não é ouvida:

Enamorado da jovem troiana, [Apolo] concedeu-lhe o dom da *mantheía*, da profecia, desde que a linda jovem se entregasse a ele. Recebido o poder de profetizar, Cassandra se negou a satisfazer-lhe os desejos. Não lhe podendo tirar o dom divinatório, Apolo cuspiu-lhe na boca e tirou-lhe a credibilidade: tudo que Cassandra dizia era verídico, mas ninguém dava crédito às suas palavras. (BRANDÃO, 2005, p. 87-8)

Portanto, o poeta traça aqui um paralelo entre sua canção e o percurso do mito, determinado pela tragédia, visando à renovação. Tudo, no mundo, é marcado pelo tempo e pela morte. Apenas a criação artística (“rosas de lava que inventei”) permanece. Trata-se, portanto, da perenidade poética.

3.2.3. Invenção de Orfeu e as metáforas

Canto VIII – Biografia

Excerto I

Falaremos palavras, pensaremos
pensamentos, e então nós subiremos
para cima vestidos de vestidos,
tocaremos as carnes, sentiremos
a verdade fugir de nossas mãos,
e nossas mãos cingirem outras mãos.

(I.O. p.281)

Os pleonasmos que aparecem nos três primeiros versos deste excerto dão a idéia de retorno ao pensamento primitivo, pois o homem traz consigo características próprias de um ser pensante e falante. Com as expressões “falar palavras” e “pensar pensamentos”, o poeta metaforiza aspectos da vida humana, misturando a linguagem visual (do pensamento) com a linguagem verbal. Com as ações de “tocar a carne”, “sentir a verdade fugir de nossas mãos” e “nossas mãos cingirem outras mãos”, ele se refere ao homem que se deixa levar pelas paixões. O potencial da palavra “vestidos” faz-se presente por seu emprego em classes gramaticais diferentes: participio passado e substantivo.

Com isso, Jorge de Lima atinge, pela palavra, sentidos intensificados pelo próprio fazer poético.

Canto VIII – Biografia

Excerto II

Ó meninos, ó noites, ó sobrados,
 ó sonetos vindouros, quatro andares
 de rimas e azulejos, Isadoras,
 Isas, Ineses, Lúcias, inda em flor,
 os dias transformando-me e a vós outras
 relativas pessoas. Nós aqui.

(*I.O.p.357*)

Neste excerto, Jorge de Lima relembra os tempos de menino, quando vivia em um sobrado em frente à serra da Barriga, onde Zumbi fundou o seu quilombo. Nos dois primeiros versos, melopaicos pelo uso das interjeições, ele exalta seu passado, retomando o “O Acendedor de Lampiões”, soneto parnasiano que permitiu que lhe fosse atribuído o título de “príncipe dos poetas alagoanos”. Essa forma poética, o soneto, traduz-se nos “quatro andares de rimas e azulejos”, ou seja, dois quartetos e dois tercetos.

Embora o poema descreva fatos essencialmente biográficos, como numa lembrança proustiana, Jorge de Lima metaforiza a transcendência poética, por meio de figuras femininas, como um polissigno da flor, signo da poesia. Assim, as palavras atingem um estado para além da percepção comum. Com os pronomes

“me” e “vós”, ele sugere a transmutação do Ser, que se instaura na pluralidade do “nós” e se presentifica pelo advérbio “aqui”. O poeta descreve o seu percurso poético e subjetivo, silenciado numa volta à essência da palavra: a poesia.

Canto V – Poemas de Vicissitude

Poema IX

Os soluços da noite procuraram
a garganta das coisas
e falaram.

Eram nomes de musas e de seres
que surgiram dos hálitos
encarnados.

Com 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.

(*I.O.* p.212-3)

Jorge de Lima, nesse poema, faz referência à trajetória do homem obscurecida pela morte. O poeta, metonimicamente, transporta para a palavra a sensação de dor e de procura dos seres na escuridão. Uma escuridão que incorpora uma voz silenciada pelo trajeto misterioso da descida ao mundo inferior.

Com o verbo “ser” (era), o poeta busca uma fabulação do próprio verbo, representada por seres diáfanos, num antagonismo com o ambiente. Nas três primeiras estrofes, Jorge de Lima mostra a procura dos seres pela Verdade, que nasce da palavra poética. Na quarta estrofe, evidencia a interpenetração do tempo, da distância e das línguas, que se compactam dentro da noite, lugar misterioso em que tudo se nivela. Com as palavras “ômega” e “início”, cria o aspecto integrador da linguagem, gerando um sentido único.

Um novo mundo é parido sob o caos criado pelo homem e sua constante insatisfação, ilimitada pela falta de domínio sobre as coisas. O bem e o mal, antítese que indica o aspecto de repulsa e atração, evidenciam o mesmo movimento das palavras, que se separam pela força do antagonismo e se atraem para o entendimento do sentido. Atravessando o presente e o futuro, o passado arrasta os descaminhos do homem e suas lamentações.

A repetição do verbo haver no pretérito (houve) reverbera o próprio som, confundindo-se com o verbo “ouvir”. É o som do silêncio que envolve o poema como um todo. É uma voz que vem do passado, presentifica-se, ecoando no futuro.

A passagem pelo mundo inferior (como o inferno) é de sacrifício e de dilaceramento, materializada pela descida existente na própria métrica de cada estrofe: o primeiro verso é um decassílabo, o segundo um hexassílabo e o terceiro um trissílabo, num total de treze estrofes. Novamente surge o número treze, o signo

da morte. No som do fonema “s” em “suor de sangue” e “suicídio”, ecoa a voz do silêncio. Silêncio que se estende pela presença do mesmo fonema em “lúcido” e “inflexível”. Trata-se da palavra poética buscada do interior do ser e impregnada de silêncio. Jorge de Lima cria o movimento de descida (inferior), metaforizando o caminho difícil do poeta à procura de inspiração.

3.2.4. *Invenção de Orfeu e a intersemiótica*

O nome “Jorge” e a tela “São Jorge”¹⁶

Nesta tela (fig.2), o autor relaciona seu próprio nome com a pintura: “Seu santo: São Jorge, padroeiro da Inglaterra e santo de macumba”¹⁷ (LIMA, 1997, vol.I, p.33). Quando menino, escutava várias histórias aterrorizantes sobre os negros fugitivos da Serra da Barriga. Aos oito anos, quando visita a Serra, perde-se, tendo que passar a noite numa das casas rústicas do lugar, fato que despertou sua sensibilidade criativa:

Sem qualquer exagero, posso dizer que naquele instante pela primeira vez me senti tocado pela poesia. Todo o imenso panorama que descortinei então – o rio Mundaú, que segundo a lenda nascera das lágrimas de Jurema, de um lado a serra dos Macacos, do outro a planície do Jatobá, os campos verdes da Terra-lavada, o Fundão, a Tobiba, os bangüês, a Great Western, as olarias, e lá longe a igreja da minha padroeira e o sobrado em que eu nascera, tudo aquilo entrou pelos meus olhos deslumbrados de menino e nunca mais saiu de dentro de mim. (LIMA, 1997, vol.I, p.24)

Esse ambiente místico é apresentado pelo poeta em várias de suas criações, inclusive em *Invenção de Orfeu*. A eterna luta do bem contra o mal vincula-se à temática da tela de Jorge de Lima. O nome de São Jorge, signo dessa luta, é traduzido pela linguagem visual do quadro, numa relação intersemiótica. A tradicional figura montada num cavalo produz o movimento de combate do guerreiro,

¹⁶ Tela de 1944 (PAULINO, Ana Maria, 1995, p.107).

¹⁷ MIRANDA, José Tavares de. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 de agosto, 1952. Nossos Escritores.

eternizado pela lança que cinge o dragão. Este, com maior luminosidade¹⁸, acresce ao tema a idéia da luz do bem (própria do guerreiro) refletida sobre o mal (figura do animal mítico). O aspecto fabular do quadro é representado pela imagem do castelo, relacionado à função do santo de protetor da Inglaterra. A figura de mulher que chama a atenção do santo-guerreiro pode ser ligada à deusa da justiça, que ocupa o lado direito da figura.

Aqui, o “poeta da mão” cria a imagem de um ambiente etéreo, que transcende em poesia plasticizada. Suas pinceladas traçam uma combinação sígnica do intelectual “Jorge” – aquele que é seguro de si – e do guerreiro intuitivo, “o poeta”. Essa relação lembra o que fala Jean Paul Sartre (1994, p.59) sobre a função intelectual do escritor:

É com muita propriedade que Roland Barthes distinguiu os escreventes e os escritores. O escrevente se serve da linguagem para transmitir informações. O escritor é o guardião da linguagem comum, mas ele vai mais longe, e seu material é a linguagem como não-significante ou como desinformação; é um artesão que produz um certo objeto verbal através de um trabalho sobre a materialidade das palavras, tomando como meio as significações e como fim o não-significante.

Canto V – “Poemas da vicissitude” e a tela Cavaleiro da Esperança¹⁹

Poema XVI

Se essa fábula continua

¹⁸ “A economia e o bom aproveitamento do espaço, aliados à precisa distribuição dos volumes e das cores, são visíveis na tela intitulada *São Jorge*. Sem demarcar a perspectiva, que é dada pelas cores e tons – o castelo e a figura de mulher estão colocados em nível mais afastados -, o primeiro plano se estabelece ao ser ocupado pelo dragão, pelo cavalo e pelo santo que veste a armadura. Mas, dos três, apenas o dragão e o cavalo (nessa ordem, pois o dragão é mais luminoso) são as imagens que primeiro se destacam na composição. Só depois é que a vista procura o guerreiro e, numa terceira etapa, localiza a mulher (uma de suas musas?) e, por último, se detém no castelo. O traçado em curva ascendente do dragão e a diagonal descrita pela imagem eqüestre motivam maior destaque para ambos. E traduzem o uso pouco convencional do espaço. São também eles que oferecem ritmo e movimento ao quadro. A parcimônia no uso das cores é outro aspecto a ser considerado. Apenas com o branco, o azul, o cinza o artista criou a ilusão de planos e organizou a precedência entre as figuras.” (PAULINO, 1995, p.90)

¹⁹ Tela de 1941 (PAULINO, Ana Maria.1995, p.104). O epíteto Cavaleiro da Esperança refere-se a Luís Carlos Prestes, líder esquerdista brasileiro. Jorge Amado escreveu uma biografia romanceada de Prestes, chamada *O cavaleiro da esperança* (AMADO, Jorge. 1979, p.12). Prestes é visto como o mito sebastiano.

mantém antes seu cavalo,
 não só o cavalo mas sua
 presença, ausência e intervalo;
 não faz mal que eu me desmonte
 e me vá só e esquecido,
 quero apenas que me conte
 alguém tê-lo acometido,
 que o arrancou de seus cascos,
 que o derrubou de seus topes,
 que lhe assacou feios ascos,
 privando-o de seus galopes;
 e que depois o atingiu
 com lança baixa no peito
 que dentro dele a imergiu
 com tal fereza e tal jeito,
 que relinchos e nobrezas
 sob paus se esconderam
 e em dormentes correntezas
 para sempre se perderam.

(I.O. p.222)

Há uma relação intersemiótica entre esse poema e a tela *Cavaleiro da Esperança* (fig.3), pois cavaleiro e cavalo estão ligados diretamente à fábula. O lirismo espontâneo da pintura reflete-se em uma visão tridimensional, em que o presente sugere o passado de um tempo errante e fabular e um futuro obscurecido pela morte.

Imagens sobrepostas surgem tanto no poema (presença, ausência e intervalo), quanto na pintura (o rosto do centro, os cavalos e as lanças). Essa contextualização leva a uma leitura sincrônica e ao mesmo tempo diacrônica, pois tempos, figuras e espaços interligam-se como se fossem mundos paralelos: passado-presente-futuro, homem-animal, imagem-sombra, real-imaginário. São os signos icônico, indicial e simbólico de que fala Júlio Plaza. Ou seja, o passado a ser traduzido, o presente como tensão criativo-tradutora e o futuro à procura de um leitor.

A possibilidade da conquista de um mundo ideal, perdido em “dormentes correntezas”, é representada pela forma hipotética da poesia, que se espelha nas fábulas em que os cavaleiros batalham pela ordem e pelo resgate da Verdade, pelo bem que compartilham com a humanidade.

Instâncias silenciosas surgem na poesia e na pintura, que representam um mundo idealizado, em que o sujeito lírico é um “cavaleiro da esperança”, capaz de romper, com sua lança, a rigidez de um tempo ditatorial, já que a tela é uma homenagem a Luís Carlos Prestes. Na tela, o movimento ascendente das lanças aponta para um caminho superior, ritmado pelo galope que impulsiona o cavaleiro ao futuro. Embora enfrentando todas as diversidades, ele caminha rumo a um mundo etéreo. Na poesia, esse movimento é descendente, pois o poeta faz o caminho inverso, porque pela morte ressurgem-se para a vida.

Canto IX – “Permanência de Inês” e a tela “Pássaro e flores”²⁰

Estavas, linda Inês, nunca em sossego
e por isso voltaste neste poema, [...]

Queimada viva, logo ressurecta,
subversiva, refeita das fogueiras,
adelgada como início e meta;
as palavras e estrofes sobranceiras
narram seus gestos por um seu poeta
ultrapassado às musas derradeiras
da sempre linda Inês, paz, desapego,
porta da vida para os sem-sossego.

(*I.O.* p.364)

Jorge de Lima apropria-se da figura mítica de Inês, um símbolo do amor idealizado, que Camões introduz, liricamente, em sua narrativa épica, *Os Lusíadas*. Ele se utiliza de Inês para falar, metapoeticamente, da poesia, pois “Inês de Castro representa um símbolo poético correspondente à perenidade da própria poesia”²¹ (LIMA, vol.I, 1997, p. 63). Além disso, usa antíteses, provocando tensão e sugerindo a seqüência cíclica de presença e ausência, início e fim, via poesia. Percebe-se aqui a poética do fogo de que fala Bachelard, mostrando a Fênix, que se inflama com a proximidade de duas palavras antagônicas para renascer com um novo significado.

Para ressurgir como a ave mitológica, “o poeta da mão” faz a figura de Inês passar por uma alquimia tanto nas palavras (“Queimada vida, logo ressurecta” e

²⁰ Tela de 1941 (PAULINO, Ana Maria. 1995, p.116).

²¹ Entrevista concedida a Paulo Castro – Encontro com Jorge de Lima. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1952.

“refeita das fogueiras”), como na tela “Pássaros e Flores” (fig.4), com a representação da ave morrendo e ressurgindo da morte, símbolo do eterno retorno. A dualidade vida/morte aparece nos claros e escuros e nos movimentos descendente e ascendente dos pássaros. As aves, imersas em flores alaranjadas, que fulguram em raios flamejantes, mimetizam o nascimento e a morte. Nessa tensão poética, a arte diz o silêncio e permite uma leitura intersemiótica.

Canto X – “Missão e Promissão” e a tela “Crucificação”²²

Poema XX

No momento de crer,
criando
contra as forças da morte,
a fé.

No momento de prece,
orando
pela fé que perderam
os outros.

No momento de fé
crivado
com umas setas de amor
as mãos
e os pés e o lado esquerdo,
Amém.

(*I.O.* p.414-5)

Este poema remete à oração católica *Credo*. Aqui, novamente “morte” e “ressurreição” aparecem como tema da poesia de Jorge de Lima. No poema, dois tipos de versos expressam o silencioso movimento da métrica. Os versos hexassílabos dão a idéia de abertura, lembrando a imagem dos braços de Cristo preso à cruz. Depois, os versos se comprimem em dissílabos, lembrando os pés pregados na cruz.

O poema-oração, denotando devoção e fé, dialoga com o quadro “Crucificação” (fig.5), numa relação intersemiótica. Percebe-se, na tela, a imagem de

²² Tela de 1949 (PAULINO, Ana Maria. 1995, p.104).

sofrimento do Cristo, reforçado pelo vermelho intenso do fundo da pintura. O ambiente que envolve as figuras solidifica-se num cenário frio, envolto em pedras, marcado pelo momento do último suspiro.

O poeta-pintor revela um mundo superior, constituído de palavras e de imagens, expressas por pinceladas lexicais, tanto em sua composição lírica, como em sua produção pictórica. Ambas são iluminadas pela presença de uma ausência, por um silêncio revelador e múltiplo em significação.

Assim, em *Invenção de Orfeu*, sempre há uma idéia anterior que atravessa o poema, palimpsesto que busca um sentido e um caminho para o retorno do Ser, perdido pela “queda” adâmica e redimido pelo caminho crístico. O poema atrai múltiplas interpretações e, como o próprio mito, possui uma mensagem cifrada. O que o poeta procura é elevar sua lírica, utilizada como caminho para a “missão atual do Poeta e as promessas que ele deve oferecer ao mundo que há de vir”²³ (LIMA, vol.I, 1997, p. 65).

²³ Entrevista concedida a Marques Gastão – Restauremos a poesia em Cristo – proclama com entusiasmo o grande poeta Jorge de Lima. *Diário da Manhã*, 6 de janeiro de 1953.



Figura 2



Figura 3

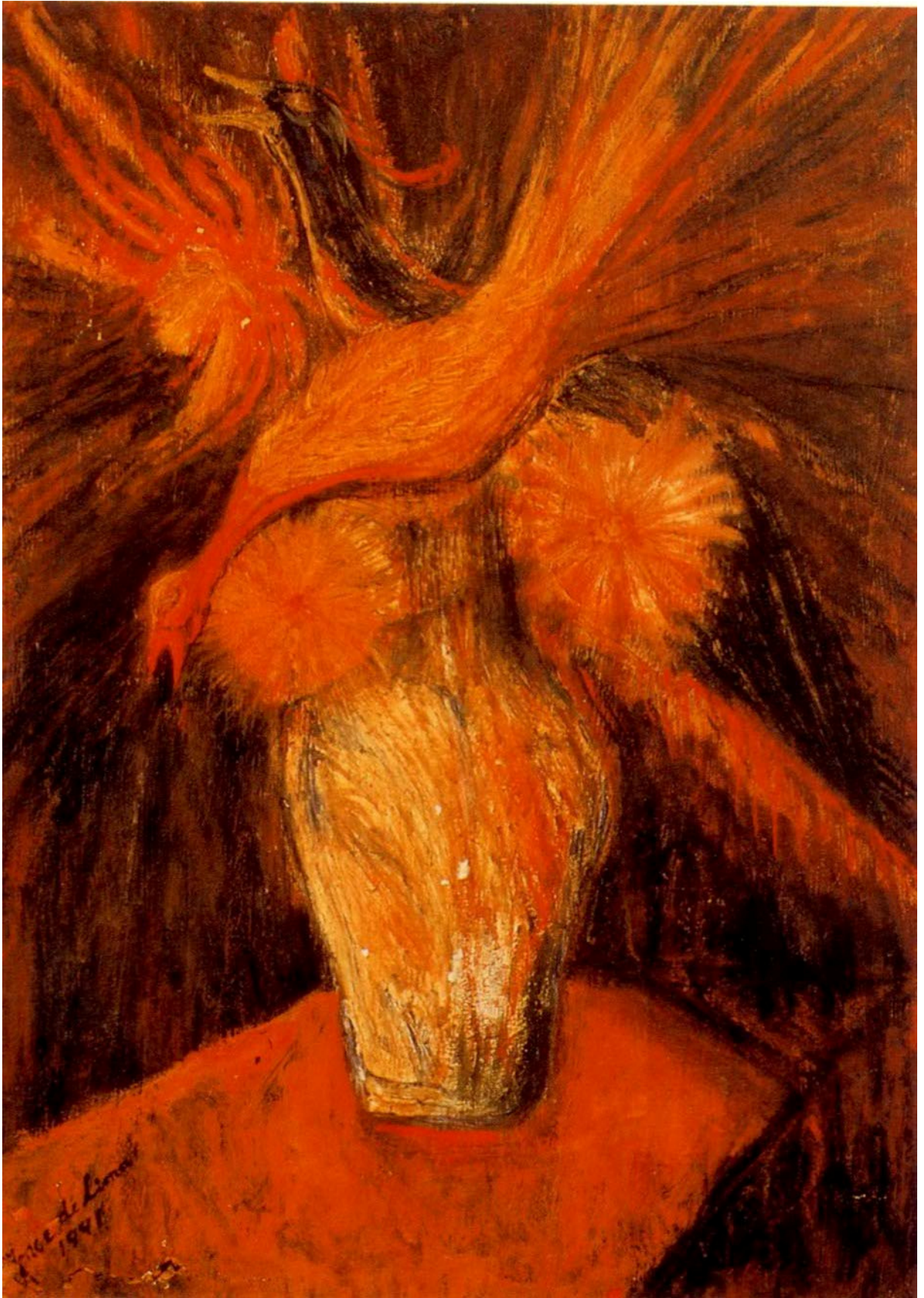


Figura 4



Figura 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contra o tempo e em poesia recompostos
somos todos poetas, natos poetas,
os que têm voz porém podem cantar
a doce inspiração subdividida,
gravar-se dessas noites patinadas
de sóis que foram ontem sóis cantores.

(*I.O.* p.327)

O estudo da poeticidade em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, revelou uma obra em que o silêncio aparece como um vão da significação, sugerindo uma aproximação com o “Vazio” de Mallarmé ou o “Nada” de Rimbaud.

Na busca de desvendamento de um discurso tão hermético e silencioso como o de *Invenção de Orfeu*, esta análise partiu da figura mítica do deus da música e da poesia em sua procura por Eurídice, na tentativa de traçar um percurso subjetivo do poeta, em sua obra. Um percurso tal qual o do deus mitológico, pois ambos, o deus e o poeta, buscam a presença de uma ausência, interpretada aqui como a inspiração poética e o conhecimento sobre si mesmo. Como resultado disso, surge um discurso repleto de informações implícitas, não-ditas.

Na tentativa de captar sentidos ocultos, buscou-se por uma ligação entre a poesia lírica e *Invenção de Orfeu*. Para isso, delineou-se o caminho da lírica desde Aristóteles, passando pelo trovadorismo, renascimento, classicismo, barroco, arcadismo, chegando à lírica moderna com as idéias de Novalis, Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud.

Ficou claro que, em Jorge de Lima, há constantemente um enfrentamento com a própria linguagem poética, que é impregnada de silêncio. Um silêncio que, algumas vezes, é personificado, ganhando forma e voz. No poema, há sempre uma idéia antagônica que, ao mesmo tempo, integra, lembrando a poética do fogo de Bachelard, e desintegra, ao criar múltiplas metáforas. Em *Invenção de Orfeu*, esse antagonismo transita entre encontros e desencontros, nascimento e morte, atração e

retração, imagem e reflexo:

Aqui e ali
me encontrareis,
entre um poema
ou em seu curso,
além e aquém,
oculto e claro,
vivo ou demente,
ou mesmo morto,
ou renascido
como meu sócia, [...]

(*I.O.* p.147)

O silêncio está presente em todo o universo literário. Por meio dele, os autores alcançam a completude significativa em suas obras, com um transbordamento de mensagens que vão além do significado comum das palavras. Na literatura, as palavras, não sendo suficientes para expressar a mensagem, necessitam do silêncio e dos recursos estilísticos e intertextuais para compor nexos. O autor trava uma batalha com a linguagem, para arrancar-lhe o sentido mais profundo e lançá-lo ao leitor:

Se escrever consiste em *comunicar*, o objeto literário aparece como a comunicação *para além da linguagem*, pelo silêncio não-significante encerrado pelas palavras, embora tenha sido produzido por elas. Daí a frase “É literatura” que significa: “Você fala para não dizer nada”. Resta-nos perguntar o que é esse *nada*, esse não-saber silencioso que o objeto literário deve comunicar ao leitor. A única maneira de realizar tal busca é retornar do *conteúdo significativo* das obras literárias ao silêncio fundamental que o cerca. (SARTRE, 1994, p.59)

Uma análise metapoética de *Invenção de Orfeu* revelou as várias maneiras como o silêncio foi ali indicado: pela mimese criativa, pela metáfora, pela intertextualidade e pelo fato de o poema poder ser considerado uma síntese das trajetórias humana e literária.

Em *Invenção de Orfeu*, o diálogo entre tradição e modernidade é sempre retomado. Assim, clássicos como *A divina comédia* e *Os lusíadas* são revisitados, num exemplo de intertextualidade e de busca de uma completude, via poesia: “As presenças de Camões e de Dante explicam-se pelo próprio desígnio de Jorge de Lima: construir uma epopéia centrada no roteiro do homem em busca de uma plenitude sensível e espiritual”. (BOSI, 2006, p. 456)

Por ser poeta e pintor, Jorge de Lima possibilitou a reflexão sobre algumas possíveis relações intersemióticas entre partes de sua poesia e algumas de suas telas, o que fez com que a pesquisa se voltasse para a semiótica e a intersemiose.

A pesquisa encaminhou-se na expectativa de atingir sentidos pelo contexto e pela forma. Buscou-se por significados ausentes ou silenciados, de tal maneira que foi preciso imaginação para captá-los. O autor mescla conhecimento e sensibilidade, gerando múltiplas interpretações, um dos aspectos marcantes de sua poesia. Na obra, o real e o irreal interpenetram-se, traçando um paralelo entre positivo e negativo, dito e não-dito, imagem e sombra, vida, morte e ressurreição, que se ligam ao movimento cíclico do cosmos. Nesse contexto antagônico, como eixo para a reflexão, a palavra é exaltada pelo poeta como libertadora de imagens.

O estudo de *Invenção de Orfeu* evidenciou que, em busca da perenidade poética, Jorge de Lima usa várias linguagens para transmitir a voz do silêncio:

Desarticulação, libertação.
 Ó contingência: desarticular,
 dançar, parecer livre, exteriormente;
 e ser-se mudo, e ser-se bailarino,
 nós bailarinos, todos uns funâmbulos,
 todos uns fulanos. Então, dancei-me.
 Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.
 Polichinelo, polichão dessa ilha.

(*I.O.* p.91)

Sob o signo da “desarticulação”, o poeta liberta a palavra e o silêncio, pela poesia, o “perpétuo Orfeu”. Palavra que não é precisa, nem é articulada, mas se equilibra e baila numa corda ou num arame, metáfora do espaço em que o poeta cria. Ele também se torna equilibrista e dançarino, já que detém os movimentos rítmicos que compõem a coreografia. Uma coreografia silenciada na palavra poética, plasticizada pelo antigo personagem teatral de nariz longo, corcunda e com roupas

coloridas: o polichinelo. De aspecto esquisito, essa figura alegre e movimenta todo o ambiente em que se encontra. As linguagens do corpo integram-se à linguagem poética. O polichinelo é, ao mesmo tempo, hermetismo e abertura. Hermetismo, porque é misterioso e enigmático. Abertura, porque estimula a imaginação dos que o vêem. Trata-se da antítese que metaforiza o próprio fazer poético de Jorge de Lima, materializada no chão da ilha, alicerce da poesia.

BIBLIOGRÁFIA

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**. São Paulo: Edusp, 1994.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia humana**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

AMADO, Jorge. **O cavaleiro da esperança**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **Teresa**: revista de literatura brasileira . nº 3. São Paulo, 2002.

ANGELUCCI, Pêrsio Tabajara. **Aspectos neobarrocos em *Invenção de Orfeu***. Dissertação (Mestrado). São Paulo: PUC, 2004.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Indiana: Klick, 1997.

AZEVEDO, Karin Elizabeth Rees de. **A língua portuguesa no século XIII**: um estudo histórico lingüístico das cantigas de amigo de Dom Dinis. São Paulo: PUC, 2000.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Trad. Norma Telles. Organização e notas: Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. A.Arnichand e A.Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BECHARA, E. e SPINA, S. **Os lusíadas**: Antologia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1974

BÍBLIA DE JERUSALÉM. **O novo testamento**. São Paulo: Paulus, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

BRUNA, Jaime. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAEIRO, Alberto. **Poesia**. São Paulo: Schwarcz, 2004.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

CHIAMPI, Irlomar de (coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Do barroco**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

DAICHES, David. **Posições da crítica em face da literatura**. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1967.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

FAUSTINO, Mário. **Poesia – Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: dicionário da Língua Portuguesa. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. A.F.Cascais e E.Cordeiro. Prefácio de J.A.B. de Miranda e A.F.Cascais. São Paulo: Passagens, 2002.

FRANCHINI, A.S e SEGANFREDO C. **As 100 melhores histórias da mitologia**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M.Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. **Anatomia crítica**. Trad. Péricles Eugênio S.Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HACKLER, Maria da Conceição Pedreira Brandão. **A fabulação do silêncio**: por uma poética do indizível. Dissertação (Mestrado). Salvador: UFB, 1979.

ISIDRO PEREIRA, S.J. **Dicionário de grego**. 8ª ed. Portugal: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 23.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax**. Trad. Aspectos da teoria da syntax. São Paulo: Abril, 1975.

JARDIM, Rubens (org.). **Entrevista com o autor em edição comemorativa dos 80 anos de nascimento de Jorge de Lima**. São Paulo: FFLCH, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Trad. Antônio Marques Bessa. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

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

_____. **Poesia completa**, vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu; A luta com o Anjo; Os trabalhos do poeta. In: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. P.Neves e M.E.G.G.Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

NOVAES. Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo: Schwarcz, 1989.

NOVALIS. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogos. Apres. Notas e Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **A flor azul**. Portugal: Colares, s/d.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. São Paulo: UNICAMP, 2002.

PAULINO, Ana Maria. **Jorge de Lima**. São Paulo: Edusp, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1991.

QUEIROZ, Eça de. **A cidade e as serras**. São Paulo: Hedra, 2001.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**: ensaio sobre a origem das línguas. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Trad. Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SEGOLIN, Fernando. **Fernando Pessoa**: poesia, transgressão, utopia. São Paulo: Educ, 1992.

SIMÕES, João Gaspar. Prefácio à Invenção de Orfeu. In: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)