

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Centro de Artes e Comunicação – CAC
Programa de Pós-Graduação em Letras

Gestação de Orfeu:
apontamentos mitocríticos sobre *profecia* e *transcendência*
na poesia de Jorge de Lima

Leandro Durazzo

Recife – fevereiro de 2011

Leandro Marques Durazzo

Gestação de Orfeu:
apontamentos mitocríticos sobre *profecia e transcendência*
na poesia de Jorge de Lima

Dissertação entregue ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura e Estudos Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Sébastien Joachim

Recife – fevereiro de 2011

D953g Durazzo, Leandro Marques.
Gestão de Orfeu: apontamentos mitocríticos sobre profecia e transcendência na poesia de Jorge de Lima / Leandro Marques Durazzo.
– Recife: O autor, 2011.
117p. ; 30 cm.

Orientador: Sébastien Joachim.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2011.
Inclui bibliografia.

1. Poesia. 2. Imaginário. 3. Literatura brasileira. 4. Cristianismo I. Joachim, Sébastien (Orientador). II. Título.

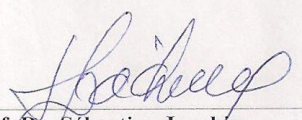
800 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2011-09)

LEANDRO MARQUES DURAZZO

**Gestação de Orfeu: Apontamentos Mitocríticos Sobre Profecia e
Transcendência na Poesia de Jorge de Lima**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 7/2/2011.

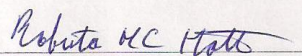
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Sébastien Joachim
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Roberto Mauro Cortez Motta
CIÊNCIAS SOCIAIS - UFPE

**Recife – PE
2011**

Agradecimentos

Ao caminho.

Depois, a todos os caminhos por que passei enquanto escrevia e a todas as pessoas que encontrei enquanto andava. Aos que contribuíram com algo e aos que não contribuíram com nada. Injusto demais seria nomear uns e outros.

Ao mendigo vendedor de chicletes que, num ônibus do Recife, me ensinou sobre Marco Aurélio, Petrarca, sobre os doutores da Igreja, filosofia moderna e desapego na mística oriental.

Aos professores, aos pais e aos amigos, não necessariamente nessa mesma ordem e não necessariamente excludentes entre si.

Às práticas e à ausência de prática, bem como aos momentos de iluminação.

À CAPES, que me pagou em dia quase o tempo todo e cuja ausência teria significado a necessidade de trabalhar, em vez de andar e pensar sobre poesia.

Resumo

Esta dissertação estuda a poesia de Jorge de Lima, especificamente a fase religiosa que cobre os livros *Tempo e Eternidade*, *A túnica inconsútil* e *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. Através de um exercício hermenêutico buscamos esclarecer as relações simbólicas entre as imagens de *profecia* e *transcendência* e seus substratos imaginários. Assim, vemos como a poesia e a tradição cristã a que se vincula o poeta compõem uma constelação de símbolos, imagens e significados próprios, atualizando conteúdos socioculturais anteriores e lançando-os em novas expressões poéticas. Na esteira metodológica da Antropologia do Imaginário, de Gilbert Durand, empreendemos um exercício mitocrítico e apontamos, na órbita da musa Poesia, o potencial criativo e inter-relacional que Jorge de Lima apresenta quando coloca sua obra no caminho de Deus e do Cristo.

Palavras-chave

Jorge de Lima; poesia; imaginário; literatura brasileira; cristianismo

Resumen

Esa tesina estudia la poesía de Jorge de Lima, específicamente la fase religiosa compuesta por los libros *Tempo e Eternidade*, *A túnica inconsútil* y *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. Por medio de un ejercicio hermenéutico buscamos aclarar las relaciones simbólicas entre imágenes de *profecía* y *trascendencia* y sus sustratos imaginarios. Así sabemos como la poesía y la tradición cristiana del poeta componen una constelación de símbolos, imágenes y significaciones propios, actualizando contenidos socioculturales anteriores y lanzandolos en nuevas expresiones poéticas. En las huellas metodológicas de la Antropología del Imaginario, de Gilbert Durand, hechamos un ejercicio mitocrítico y enseñamos, en la órbita de la musa Poesía, el potencial creativo que Jorge de Lima presenta cuando pone su obra en el camino de Dios y del Cristo.

Palabras clave

Jorge de Lima; poesía; imaginário; literatura brasileña; cristianismo

Índice

Apresentação.....	6
Símbolo, mito e constelações imaginárias	10
O símbolo	10
O mito	17
Das religiões e das imagens religiosas.....	21
Os procedimentos do sagrado	22
As crenças e sentimentos religiosos: o <i>numen</i>	24
Tempo e transcendência	27
As imagens ascensionais	35
Águas, vagas, naus: complexo de Caronte, complexo de Orfeu	43
Misticismo, volta ao mundo e construção do Templo.....	49
Profecia, comunicação e modulações órfico-crísticas	56
Profecia e profetismos	58
Brevíssimo tópico sobre a profecia em Israel.....	58
Profecia e tempo no advento do cristianismo.....	61
Profecia mística e cristianismo figurado.....	63
O Filho da Trindade e a função comunicativa.....	68
Jorge de Lima e a poesia transicional.....	73
Mito como objeto transicional coletivo.....	74
Poesia essencial, experiência arquetípica e o encontro da totalidade	77
Orfeu, Cristo e as constelações simbólicas do herói noturno	79
As boas águas e o mar querido	79
Modulações órfico-crísticas do caminho limiano	82
Orfismo e experiência transcendente.....	84
Orfeu e o Feminino.....	88
Mira-Celi: a poética de uma vida inteira	95
Epílogo: indicativos sobre a forma da expressão religiosa	109
Referências	114

Apresentação

Estudar a obra poética de Jorge de Lima implica, desde o início, em eleger determinadas abordagens. Em um poeta de múltiplas fases, marcadamente modernista, regionalista, religioso, hermético, dependendo do poema que se leia, a exigência de foco se faz mais premente. É assim que iniciamos nosso estudo: definindo não as bases teóricas ou referências, mas declarando nossa intenção.

A tríade que compõe nosso material é formada por *Tempo e Eternidade*, *A túnica inconsútil* e *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, livros a partir dos quais o poeta finca seus pés na tradição de um cristianismo consolidado. Mais que isso, veremos que a inserção do poeta das Alagoas no espírito do Cristo não se faz por meio da filiação a conteúdos e formas existentes. Por outro lado, ele tampouco usará a temática cristã para preencher uma necessidade literária de inspiração. A dinâmica cristã da poesia limiana é o que estudaremos aqui, com suas atualizações de um imaginário religioso combinadas à própria expressão poética do crente.

Tendo por objeto os livros declaradamente cristãos, abrem-se à nossa frente questões epistemológicas muito particulares. Poderíamos estudar, nos poemas desses livros, a forma de sua apresentação, a métrica ou, ainda, a estrutura da linguagem utilizada. Seria possível buscar compreensões genéticas dessa poesia, apelando para a realidade externa do poema e entrando, assim, na vida de Jorge de Lima. Seria possível ler os poemas atrás de um discurso existencial, facilmente encontrado – já que a poesia é, quase sempre, o resultado de uma tensão entre o poeta e a vida -, e atribuir ao discurso limiano um caráter existencialista, por exemplo.

Tomamos o cuidado de não acolher completamente nenhuma dessas abordagens, embora todas apresentem contribuições a uma compreensão total do poeta. Nosso objetivo foi, desde o início, estudar aquilo que essa poesia tem em comum com toda a tradição – religiosa e poética. Buscando nas imagens poéticas de Jorge de Lima um imaginário cristão reavivado, definimos em nossa hipótese o motor das investigações que este trabalho apresenta.

Estudar os simbolismos de *transcendência* e *profecia* nos leva a pensar, desse modo, na natureza do tempo – e da Eternidade – bem como na essência da comunicação, relação humana e, especialmente neste caso, linguística. Interessa-nos apresentar, ao longo desta dissertação, as formas pelas quais o poeta constela em torno de seus motivos poéticos as imagens relacionadas à transcendência e profecia, e como essas constelações reforçam determinado horizonte mental. Nossa hipótese, então, é compreender como o imaginário cristão, potencializado pelo exercício da poesia, mobiliza no homem suas crenças, fé, e visão de mundo.

Dentre todos os trabalhos sobre Jorge de Lima (SANT'ANA, 1994), a maior parte diz respeito à última fase de sua poesia, sobretudo *Invenção de Orfeu*. Quando não, focam as análises no conteúdo regionalista, nordestino ou sua etapa ainda anterior, herdeira do parnasianismo. A atenção sobre os motivos religiosos – e míticos – tende a aparecer somente quando dos estudos sobre a fase final, quando *Invenção de Orfeu* cria uma epopeia moderna, um testamento final de seu poeta.

Entretanto, há no poeta de Alagoas uma anterioridade significativa dos símbolos que *Invenção* articula. Temas como a busca da ilha, a música de Orfeu, o cristocentrismo que exala desse grande poema, todos estão presentes em sua poesia da fase “religiosa”, que aqui estudamos.

O trabalho que aqui empreendemos, ainda que tímido e bastante restrito, vai atrás do que Gilbert Durand indicou como procedimento *mitocrítico* (1996). Nosso empenho foi todo no sentido de estudar, ao longo da obra do poeta, linhas-de-força que representassem uma constância semântica em seu trabalho. Pregnâncias simbólicas que, criando – e criadas por – poesia, também remetessem aos conteúdos amplamente humanos que a literatura retrata, ao significados profundos da expressão de uma cultura determinada, até mesmo de sua universalidade. Nesse ponto julgamos nosso exercício muito próximo a trabalhos como os de Northrop Frye, a quem referiremos na última parte deste texto.

Jorge de Lima foi um cristão convertido, um cristão total. No primeiro livro que estudamos, ele é enfático: junto a Murilo Mendes pretende restaurar a

poesia em Cristo. Por isso não concordamos completamente com Fábio de Souza Andrade, especialista na poesia limiana, para quem “não se pode absolutizar a importância do pano de fundo bíblico” (1997, p. 130) nos estudos do poeta. Discordamos em parte porque, mesmo que não se deva absolutizar qualquer fator como determinante, é impossível compreender Jorge de Lima sem compreender também o pensamento cristão, bíblico e evangélico.

Assim, buscamos compreender a imanência de sua transcendência, os fatores sociais, históricos, psicológicos e arquetípicos que tal noção assume em sua poesia. Ao mesmo tempo, procuramos indicar como a poesia se construiu em torno desse núcleo específico, como as imagens se articularam e desenvolveram.

Temos, no primeiro capítulo, uma apresentação dos referenciais sobre os estudos do símbolo de que nos servimos em nossa reflexão. Logo em seguida, tratando de *Tempo e Eternidade*, o capítulo segundo trabalha as imagens de busca e ascensão, fundamentais para o simbolismo da transcendência. Num terceiro capítulo, o caminho trilhado pelo poeta nos leva à compreensão da linguagem enquanto profecia e poesia, enquanto potência de relação. É aí que está a análise de *A túnica inconsútil* e de sua herança bíblica.

No capítulo final, a um só tempo análise poética e conclusão do trabalho, *Anunciação e encontro de Mira-Celi* é tomado como a síntese desta fase pré-hermética, fase religiosa em que o mito de Orfeu se solidifica. O que tentamos compreender, com esta dissertação, são as modulações que as configurações simbólicas do imaginário cristão de Jorge de Lima apresentam.

Dado que nossa intenção primeira era compreender o arcabouço mítico que sustenta a crença e poesia de Jorge de Lima, buscando em referências históricas e literárias o substrato imaginário de sua experiência criativa, não empreendemos um estudo sólido sobre a relação entre forma e conteúdo na arte poética. Assim que há, após a análise de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, um epílogo brevíssimo, no qual indicamos algumas possibilidades de leitura e compreensão dessa relação.

Atentar para as imagens simbólicas de *profecia e transcendência* nos fará percorrer um caminho de alguns milênios. Jorge de Lima, brasileiro nascido ao fim do século XIX, traz em sua poesia tradições de inúmeros

séculos e lugares diferentes. No limite, atentar para as imagens de *transcendência* nos colocará fora do tempo, enquanto a *profecia* permitirá ouvir a voz de Deus através de seu eleito.

Em se tratando de cristianismo, como veremos, essa relação com o Tempo, Eternidade e o divino torna-se bastante específica. O universo mítico da Queda e Redenção por Cristo aparece como restauração da totalidade metafísica perdida na Modernidade, e sua leitura é apropriadíssima ao sujeito contemporâneo. Além de pertinência metafísica – mítica e religiosa, assim -, há um núcleo de desdobramentos éticos que contribui para todo discurso de relacionamento humano, intercultural.

É na busca da totalidade perdida, do retorno ao estado edênico, que Jorge de Lima compõe sua poesia. Por isso fala sobre a Poesia, essência altíssima e inalcançada que congrega homens em torno de uma realidade divina. Como a trajetória do poeta, nossa dissertação buscará o caminho de ruptura, angústia e reencontro. Partindo das imagens iniciais do poeta perdido no mundo, pouco a pouco estudaremos as mudanças do imaginário que se apresenta, atentando para seu potencial poético. Este, por sua vez, desaguará nas imagens místicas de uma realidade divinizada, de uma linguagem encarnada de sentido e significado.

E, neste caminho de mudança poética, em que não só as imagens mas a própria visão da vida sofre alterações, é que está a poesia limiana.

Símbolo, mito e constelações imaginárias

Nas próximas páginas surgirão, diversas vezes, termos e conceitos muito familiares. Mais que familiares, são expressões disseminadas por todas as áreas das Humanidades; da semiótica à antropologia, passando pela teoria da literatura, sociologia, psicologia e suas psicanálises, atravessando os terrenos da história das religiões e quaisquer outras disciplinas que as ciências humanas comportem. Devido justamente a esse caráter de ubiquidade é que tais termos – como *imaginário*, *símbolo*, *mito* – também se prestam às mais variadas abordagens epistemológicas.

Por isso trataremos, neste primeiro momento, de dar a conhecer nosso próprio entendimento sobre *símbolo*, *mito* e *imaginário*, em uma viagem de levantamentos teóricos e epistemológicos. Começaremos analisando o que é *símbolo*, qual seu alcance e quais as origens de suas manifestações.

O símbolo

Presente nas mais diversas áreas de conhecimento, a noção de símbolo nos permite um sem-número de leituras diferentes, sempre de acordo com as bases teóricas que nos orientam. Por isso deixaremos claro, desde já, na esteira de quais pensadores nos encontramos. Mais que isso, abriremos um leque cognitivo que abarque algumas diversas teorias, todas permitindo uma leitura ampla e transdisciplinar do conceito que estudamos.

Da hermenêutica de Paul Ricoeur, passando por C. G. Jung, G. Bachelard e Mircea Eliade, temos em Gilbert Durand o ponto de condensação que servirá de base a nossos propósitos. O autor de *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001) faz convergir em sua obra várias das teorias anteriores que se ocuparam do simbolismo. Como Paul Ricoeur, Durand compreende que o símbolo é a manifestação de um significado oculto, significado esse que se encontra para além de uma materialidade linguística. Não se trata apenas do poder de indicação que um símbolo apresenta enquanto “categoria de signo”, já que “a maior parte dos signos são apenas subterfúgios de economia, que remetem a um significado que poderia estar

presente ou ser verificado” (DURAND, 2000, p. 8). O significado do símbolo tem, transbordando sua realidade linguística, uma segunda dimensão. É nesta dimensão que encontramos o substrato mais largamente antropológico que esse conceito apresenta: por trazer à materialidade um significado que não é material nem materializável, o símbolo contempla uma realidade semântica inalcançável por qualquer outra forma de aproximação.

A ilustrar esse transbordamento de significado que desde já apontamos no símbolo, parece pertinente sugerir uma comparação. Pensemos num sinal de trânsito, signo convencional de utilidade prática: nele está contida uma seta, e esta seta indica claramente a direção que pode ser tomada. O sentido deste sinal – deste signo – é imediato, não aproxima da esfera denotativa nenhum conteúdo excessivo. Para compreendê-lo, i. e., para saber o que aquela seta significa, basta que se conheça o código linguístico vigente neste caso, qual seja, as sinalizações orientadoras do sistema de trânsito.

Por outro lado, tomemos essa mesma imagem, a seta, mas não mais inserida num contexto utilitário. Suponhamos que a seta seja tensionada em um arco, e que este arco esteja nas mãos de um personagem qualquer, de alguma época perdida. Com diligência e concentração, tal herói direciona a pontaria para a lua, numa noite estrelada de plenilúnio. Cá está um simbolismo colocado em movimento – um símbolo disposto em narrativa. Para que se compreenda a carga simbólica *desta* flecha é necessário compreender a história que envolve tal cena, os outros símbolos que se constelam em torno dela (como a lua cheia, a imagem do herói, a pontaria) para, só então, apreender um princípio de sentido que remeta a tal excesso de significação. Porque, como veremos mais à frente, não basta ter a compreensão do sentido de um signo tão-somente dentro de um código linguístico: é necessário que se observe seu movimento, adaptação e valorização em cada contexto.

Podemos ainda sublinhar a semelhança que o símbolo, até certo ponto, mantém com a *metáfora*, e o próprio Paul Ricoeur a evidencia (2000). Tanto a metáfora quanto o símbolo enunciam um significado a partir de uma dimensão linguística que não guarda relação direta com tal significação. Essa semelhança não se prolonga, entretanto, ao passo que a metáfora estabelece sua “transcendência semântica” no nível de um deslocamento lógico-enunciativo. Se dizemos “Deus é pai”, subtraindo o termo de comparação que

aparece em “Deus é *como um pai*”, expressamos que a bondade e o cuidado de Deus para com seus filhos – outra metáfora – permitem tal nomeação. Há um deslocamento lógico apenas, discursivo apenas. Na imagem simbólica, “a correspondência analógica, em função da qual o símbolo representa outra coisa, repousa em uma relação extralinguística que coloca em jogo a imagem ou representação mental evocada, que serve de base à analogia implícita” (MELLO, 2002, p. 83). Além disso, a metáfora não traz à realidade linguística uma realidade semântica inalcançável, como faz o simbolismo.

Ricoeur diz do “excesso de significação”, o sentido que ultrapassa a configuração primária e visualizável, por assim dizer, do símbolo. Durand prossegue, e mostra que tal excedente semântico chega à compreensão humana através de sua repetição. Assim, redundância, recorrência e ritos de atualização permitem, pouco a pouco, que o semantismo se aproxime da face pública do símbolo. Devemos saber, a partir disso, quais as origens da significação simbólica e por quais caminhos ela chega até o homem.

Em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001), obra-chave para a compreensão do pensamento de Durand, é-nos apresentada uma relação fundamental entre o símbolo e suas conexões. Amparado nas descobertas da reflexologia, em que as pulsões motrizes do ser humano podem ser classificadas de acordo com “gestos dominantes”, G. Durand estabelece marcos para a compreensão do imaginário. Tais marcos são a divisão do simbolismo em dois grandes *Regimes*, o *Diurno* e o *Noturno*, que se dividem ainda em três *estruturas*. Junto ao Regime Diurno do imaginário temos a *estrutura esquizomorfa* ou *heroica*, que tem no simbolismo de *ascensão*, *antítese/confronto* e *distinção* suas características básicas. Vincula-se a ela, ainda, os *reflexos dominantes posturais*, cujas derivações *manuais*, *visuais* e *audiofonadoras* se fazem sentir. O Regime Noturno, por sua vez, apresenta duas estruturas diferentes: por um lado, presidida pelas imagens de *deglutição*, *viscosidade* e *redobramento*, temos a *estrutura mística* ou *antifrásica*, que se liga aos *reflexos dominantes de digestão*, com suas derivações *térmicas*, *olfativas* e *táteis*. Também sob o Regime Noturno, a *estrutura sintética* ou *dramática*, cujas imagens cíclicas, rítmicas e de *coincidentia oppositorum*

caracterizam. Aqui temos a *dominante reflexa copulativa* e, derivando dela, justamente os caracteres rítmicos.

A importância dessa compreensão reflexológica dos mecanismos do imaginário se deve a uma preocupação que o próprio Durand apresenta na introdução de sua obra, preocupação essa que fazemos nossa: “para estudar *in concreto* o simbolismo imaginário será preciso enveredar resolutamente pela via da antropologia, dando a esta palavra o seu sentido pleno atual – ou seja: conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens* – sem se pôr limitações *a priori*” (2001, p. 40). Respondendo a um impulso de base - como os da motricidade - que em Durand se denomina *schéme*, o símbolo atualiza um semantismo que, por abstrato e extenso que é, aproxima-se dos arquétipos junguianos. Não sem razão é a Jung que a metodologia vai recorrer sempre que necessário, para que a decifração de um conteúdo simbólico não se limite a seus caracteres sociológicos epidérmicos.

É fácil encontrar na história das ciências sociais momentos em que tal preocupação é suprimida em favor de uma ou outra chave interpretativa. Assim temos, inclusive nas críticas da literatura, pensadores que buscam a explicação dos símbolos de tal autor em sua biografia, ou que procuram a exegese de determinado texto sob um imperialismo sociológico. Sem negar a importância tanto de um fator quanto de outro, devemos continuar com Durand e procurar o processo dinâmico pelo qual tais simbolismos vêm à luz. Este é o *trajeto antropológico*, percurso sempre móvel – e mobilizado – que constitui a própria essência do símbolo. O trajeto antropológico é aquela “*incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social*” (DURAND, 2001, p. 41). Sem medo de exagerar, podemos considerar que o *trajeto antropológico* é exata e justamente o próprio *imaginário*, em seu sentido mais amplo.

Devido a essa dupla formação temos no símbolo uma enorme variedade de apresentações. E é importante que se fale assim: pelo caráter translinguístico de determinado símbolo, este não é *representado* enquanto símbolo, mas sim *apresentado*. E, mais que apresentado um semantismo único, estanque e identificável, cada apresentação simbólica é essencialmente aberta. Mais ainda, Durand ressalta o caráter aberto não só do semantismo simbólico, como também da imagem significante. Assim é que “o signo

simbólico, o «fogo», aglutina os sentidos divergentes e antinômicos do «fogo purificador», do «fogo sexual», do «fogo demoníaco e infernal» (DURAND, 2000, p. 12).

Para que tal aglutinação tenha efeito o símbolo se serve de um mecanismo dinâmico: é pela capacidade de estabelecer ligações com outras imagens simbólicas que ele reforça seu próprio sentido, direciona o significado de sua apresentação. *Polissêmico* e *polimorfo*, o simbolismo assume significado ao se repetir e desdobrar em outras imagens que o reforcem e orientem. Como dito sobre o fogo, é a cadeia de relações simbólicas que permite a qualquer hermenêutica compreender a virtualidade semântica.

Devemos atentar para esse fator essencial do simbolismo: sua *mutabilidade* e inesgotável capacidade de estabelecer relações e vínculos. Mircea Eliade, historiador das religiões, já observava isso em seus trabalhos sobre imagens míticas, evocando as conexões em rede que os símbolos desenvolvem (1991). Além das características de polissemia e polimorfismo inerentes ao simbolismo, dois movimentos se vão adequar ao processo de apresentação e decifração – a essa rede de significantes e significados própria da imaginação. Um deles, relativo ao símbolo mesmo, é a força centrípeta que movimenta diversos outros símbolos e referências em torno de uma imagem apresentada. Os elementos que acorrem a um “centro simbólico” são variações de suas linhas de força – significados e significantes que compõem, juntos, a grande extensão de “todas as espécies de «qualidades» não figuráveis” (DURAND, 2000, p. 12). Vem em auxílio dessa apresentação não só os diversos significados que remetem a um mesmo significante – como no caso de *purificação* e *sexualidade* acudindo ao *fogo* -, como também o contrário – com o *fogo* indo em direção das mais diversas qualificações que se possam encontrar. E às mais diversas relações, portanto, devemos despender atenção.

Notamos que o *trajeto antropológico* é a via privilegiada de formação do simbolismo. Nele encontramos um caminho de duas mãos, uma das quais deriva da realidade sociocultural circundante. O trajeto antropológico, como Durand o define, é uma troca *incessante*, um processo de trajetividade que nunca para, em nenhum de seus movimentos. Assim é que o símbolo não se constitui apenas das pulsões motrizes que a reflexologia estudou, não só das pulsões fisiobiológicas, mas também de acordo com as conformações culturais

em que surge. Por outro lado, mesmo *conformando-se* com as influências cósmico-sociais – que são históricas e localizáveis – o símbolo também *forma* essas influências, interferindo na cultura ao passo que lança suas redes rumo aos outros símbolos que lhe são próximos. A um conjunto de símbolos interligados, assim, que movimentam a imaginação de um lado para o outro, apresentando significados e permitindo o devaneio das imagens, chamamos *constelação simbólica* ou *imaginária*.

Constelações imaginárias levam-nos a pensar nas múltiplas referências às quais os simbolismos prestam contas. Como pudemos indicar, há dimensões que extrapolam a materialidade linguística do símbolo, e dimensões que transbordam o semantismo das imagens. Transbordam porque mantêm vínculos nas mais diversas partes, como heranças estéticas – permitindo uma leitura poética – e heranças culturais – no sentido de hereditariedade religiosa, por exemplo, ou ancestralidade cultural. Sublinhando essas diferentes possibilidades de leituras do símbolo, de *hermenêuticas simbólicas*, sabemos com Paul Ricoeur que à multivocidade da imagem simbólica corresponde também uma multivocidade da interpretação, já que esta a atualiza. Falando dessa compreensão, Ana Maria Lisboa de Mello explicita que “símbolo e interpretação tornam-se conceitos correlativos: há interpretação onde houver sentido múltiplo; e é na interpretação que a pluralidade dos sentidos se torna manifesta” (2002, p. 88). Ressaltando a “ampla especificidade” da interpretação, entretanto, observa: “A interpretação parte da determinação múltipla dos símbolos, mas cada ato interpretativo, por definição, reduz a riqueza da multivocidade ao traduzir um símbolo segundo uma grelha de leitura que lhe é própria” (p. 88-89).

Se percebemos que há possibilidades de ler um simbolismo através de sua filiação poético-estética tanto quanto por seu caráter de materialização cultural, percebemos também que essas esferas não se contradizem. Pelo contrário, as duas compõem uma totalidade discursiva que tem por principal característica motivar as comunidades/sociedades nas quais se inserem. Constelações imaginárias surgem, assim, como discursos de profundidade das culturas, o que significa dizer que elas passam a mobilizar, por seu caráter

amplo e genérico de “indizível significado”, as elaborações socioculturais e as próprias formas de pensamento.

Pode-se mostrar que os simbolismos culturais permeiam os discursos sociais, tanto os latentes quanto os patentes. É assim que Michel Maffesoli, por exemplo, consegue apontar a sombra orgiástica de Dioniso sob a fachada de sobriedade apolínea da sociedade contemporânea (1985), ou José Carlos de Paula Carvalho (1997) demonstra os mecanismos através dos quais se relega um conteúdo simbólico-cultural para a marginalidade, oprimindo suas manifestações. No primeiro caso, o professor francês deslinda a aparente racionalidade e unidade “civilizada” de uma sociedade – a nossa – trazendo à luz conteúdos simbólicos reprimidos, por isso latentes, do orgasmo. O mestre brasileiro, em outro sentido, estuda os mecanismos pelos quais o etnocentrismo opera, servindo-se de seu discurso patente para suprimir a Sombra que qualquer valor não aceito geraria. É possível imaginar que esse esforço nunca é completamente efetivo – ou Dioniso nunca mais daria as caras.

Os mecanismos sociopolíticos de controle e repressão do imaginário latente existem, mas suas lacunas são sintomáticas – basta darmos uma olhada por alto na história da psicanálise para ver como o homem sempre é capaz de contorná-los, mesmo que de formas patológicas e obsessivas. Para nossos propósitos, devemos compreender a que essa imperfeição leva. Se falamos de constelações imaginárias, se as consideramos como redes de imagens simbólicas e múltiplos significados sempre por refazer, somos obrigados a imaginar que há a possibilidade de repressão a seu poder poético. Imaginamos ainda que tal repressão não ocorra apenas quando o imaginário latente vai essencialmente contra o imaginário patente, mas também quando as estruturas linguísticas se enrijecem, quando a imaginação poética se petrifica. Além da orgia que brota na sociedade contemporânea – erupção de um conteúdo imaginário reprimido – há a mais sutil insurgência do simbolismo: através da linguagem, do deslocamento sintático-semântico das metáforas e imagens usuais. Um quilo de plumas felizmente sempre será mais leve que um quilo de pedras (PAZ, 1990).

Todo processo de deslocamento linguístico, que faz as plumas pesarem menos e os símbolos falarem mais, são *poiésis*, criação. Mais que isso, por

serem imagens simbólicas, daquelas que lançam mão a diversas outras e se constelam, tais insurgências à ordem fazem nascer *mitos*. Não são discursos lógicos que encontramos agora; não são discursos aprovados por uma comunidade à superfície de suas crenças. Discursos míticos estabelecem uma sutileza simbólica em meio ao universo lógico da realidade – realidade que, por sua vez, também é discurso, também é mito, como veremos.

O mito

Compreendamos o mecanismo do mito. Claude Lévi-Strauss, em *Antropologia Estrutural* (1970), investigou as estruturas que o relato mítico assume, buscando chaves de leitura que favorecessem a compreensão dessa narrativa. Analisando as partes sintáticas que o constituem, foi capaz de evidenciar o que se denominou *mitema* – em analogia ao *sintema*. Ou seja, *mitema* é a menor unidade sintática que compõe o mito, um “pacote sintático” que, através de redundâncias e repetições no decurso da narrativa, estabelecem o significado do conjunto. Durand, quando retoma essa noção, amplia-a para que o mitema não seja mais visto como a menor unidade sintática, mas sim como a menor unidade de significação. Com Lévi-Strauss já tínhamos esse pacote sintático como uma chave de *relações* que comporiam o relato total; com Durand as relações se mantêm, mas ganham a abrangência própria da multivocidade simbólica.

Há uma especificidade que se constrói, aqui. Composto discursivamente como *mito*, esse relato – seja qual for – faz imediata relação com as constelações simbólicas que orbitam o meio no qual surge. Daí que a redundância dos mitemas cria um discurso lógico – conquanto para-lógico – que apela àquela realidade translinguística do simbolismo. O mito é um discurso simbólico, um *sermo mythicus*, feito pela repetição ritmada de sincronismos simbólicos no diacronismo narrativo. Especificidade maior ainda é sua liberdade para com o sentido que apresenta. “Como o mito não é nem um discurso para demonstrar nem uma narrativa para mostrar deve servir-se das instâncias de persuasão indicadas pelas variações simbólicas sobre um tema” (DURAND, 1998, p. 59-60). Isso equivale a dizer que o sentido do mito, bem como o sentido do símbolo, está sempre por descobrir, sempre a se revelar.

Mais que uma forma literária usual da Antiguidade, o mito é a rede de relações simbólicas que complementam – condicionam e dão sentido a – os horizontes mentais de toda cultura. Sua relação direta com a “epifania de um mistério” (DURAND, 2000), a parte indizível que o símbolo encarna, abre campo para que possamos sempre estudar as relações do discurso mítico com a episteme a que se refere. “É, portanto, necessário, procurar qual (ou quais) o mito mais ou menos explícito (ou latente) que anima a expressão de uma «linguagem» segunda, não mítica” (DURAND, 1996, p. 246). Esse é o papel da *mitocrítica*, metodologia de investigação mitodológica que Gilbert Durand faz derivar das bases da antropologia do imaginário.

A mitocrítica, ao tentar evidenciar os mitos diretores e as suas transformações, em um autor ou em uma obra determinada, acaba por ampliar os limites do estritamente literário, para se abrir às questões sócio-histórico-culturais. (TURCHI, 2003, p. 41)

Além do procedimento mitocrítico, heurística do imaginário para análise de material literário, há o prolongamento metodológico em direção a uma *mitanálise*. Esta seria, por expansão, o estudo dos mitos diretores de uma sociedade localizada no tempo e no espaço. Somos capazes de mostrar como, por exemplo, as transformações sociais do ocidente europeu, a partir do século XV, orientam-no rumo a um mito prometeico de progresso técnico, racionalização da realidade e ideal de supremacia humana. No âmbito literário essa irrupção da Modernidade também se faz notar, e Lukács é capaz, em *A teoria do romance* (2000), de apontar as novas formas que assume. Sensível ao *ethos* emergente em Dom Quixote, mostra como a modernidade dilacera o sujeito romanesco, tirando o personagem da totalidade cósmico-narrativa que acompanhava os relatos literários até o fim da Idade Média. Isso implica em uma gama de novas chaves interpretativas que o homem passa a lançar sobre si mesmo: a perda da totalidade – que no mito clássico unia homens aos deuses – introjeta o fio narrativo na psicologia do personagem, assumindo desde uma visão parcial do discurso, já que vinculada a um personagem fragmentário, até a visão parcial do mundo – onde os deuses não mais existem.

Assim é que a formação de mitos leva a compreender os horizontes mentais de determinada cultura, a epistemologia na qual se apoia e, no caso de nossa sociedade ocidental moderna, sua racionalização. A crítica à imaginação, fruto do racionalismo que perpassou a história do pensamento desde o século XV, no mínimo, até o estouro dos positivismos no século XIX, relegou o papel imaginante do simbolismo à marginalização, quando não à fogueira. A rebeldia poética do símbolo e do *sermo mythicus* constituíram, então, uma segunda realidade discursiva do homem moderno, realidade sempre perseguida e isolada. É essa secundariedade que nos cabe interpretar, jogando com suas imagens e significações, se queremos trabalhar com poesia.

Mais uma lição da mitocrítica, pertinente ao estudo das imagens, é o deslocamento da análise imagética que prioriza os substantivos recorrentes no texto – como um “levantamento estatístico de imagens concretas” -, para uma análise que valorize primeiramente o movimento das imagens. Assim, a rede de relações simbólicas vai se tecendo enquanto verbos e adjetivos são colocados em trânsito e diálogo. “No *sermo mythicus*, o substantivo deixa de ser o determinante, o ‘sujeito’ da ação e, *a fortiori*, o ‘nome próprio’, para dar lugar a muitos atributos – os ‘adjetivos’ -, sobretudo à ‘ação’ expressa pelo verbo [...] É o nível verbal que desenha a verdadeira matriz arquetípica” (DURAND, 1998, p. 88-89). O inextricável embasamento cultural que qualquer constelação simbólica mantém é, no momento da mitocrítica, essencial. Os verbos que mobilizam as imagens, suas adjetivações, todas as características relacionais do simbolismo literário remetem para outras realidades – para outros níveis da realidade. “Um símbolo revela sempre, qualquer que seja o seu contexto, a unidade fundamental de várias zonas do real” (ELIADE, 1977, p. 531). Essa afirmação encontra-se no *Tratado de História das Religiões*, referência no estudo do simbolismo religioso. Simbolismo literário e simbolismo religioso, assim, fazem parte de uma mesma realidade, dinâmica e inter-relacional. Ao simbolismo cultural, às suas influências e remissões é que nos dedicamos – sobretudo quando nosso autor é Jorge de Lima, com sua imaginação lírica gêmea de sua fé.

Eis as bases do simbolismo, do mito e da teoria do imaginário. Por elas é que temos a necessidade de ler a obra poética a partir de uma perspectiva

antropológica, holonômica, trabalhando os horizontes da crítica literária junto às imagens oriundas da própria literatura e, sobretudo, do imaginário no qual o autor se encontra. Melhor ainda: não no que ele se encontra, mas com o qual dialoga, ajuda a formar e, com Bachelard, deforma (1990).

Das religiões e das imagens religiosas

Tendo percorrido o caminho que vai dos símbolos ao mito, caminho esse cheio de atalhos, pontes e bifurcações, devemos mais uma vez nos deter em definições. Se Jorge de Lima é um “poeta místico”, como o próprio se considera, precisamos atentar para o que vem a ser esse misticismo, sobretudo o sentimento de *sagrado* que o compreende. Porque toda mística lança mão de uma série de procedimentos e crenças: procedimentos que se articulam em ritualizações, liturgias e organizações de espaço (físico, mental e/ou temporal, como veremos em Eliade); crenças que levam (enlevam e elevam) o homem religioso a sentimentos específicos (em Rudolf Otto). Claro está que tais procedimentos e crenças não se dão em momentos separados da “evolução religiosa”, mas engendram simultaneamente relações que vão de um pólo a outro, ambas contribuindo para o surgimento de um sistema complexo de religião.

E, já que falamos nisso, busquemos primeiramente a definição de *religião*: etimologicamente vinda do latim *religĭo*, culto prestado aos deuses, práticas religiosas, normas e dogmas, religião encontra também a acepção que a relaciona com *religāre*. Esta, em vez de se ater aos cultos e observâncias das práticas, evoca a condição de vínculo entre criatura humana e divindade; é, literalmente, *re-ligar*. Podemos dizer que essa ligação é a senda da completude cósmica, na qual o homem retorna ao Uno – seja Deus, Natureza, Absoluto, Vazio, não importa. Religação que ainda remete a outra esfera de completude: a do homem consigo mesmo. Os diferentes rumos que cada termo assume fazem, mais que polemizar em antítese, reunir a religião em um processo dinâmico e multifacetado. “Não existe – é uma constatação imediata – um termo indo-europeu comum para 'religião'. Ainda, historicamente, diversas línguas indo-europeias são desprovidas desse termo, o que não é de surpreender; é a própria natureza dessa noção que não se presta a uma denominação única e constante” (BENVENISTE, 1995, p.268). *Religĭo* e *religāre* são faces da religião que, em consonância com nossos objetivos, podemos ver justamente como *procedimentos e crenças*.

Ainda com Benveniste: “Se é verdade que a religião é uma instituição, essa instituição, no entanto, não está nitidamente separada das outras, nem

fora delas”. A religião não está separada da vida, porquanto se imbrica nela em todas as esferas: da vida social que Durkheim pode observar em *As formas elementares da vida religiosa* (1989), onde religião se define – entre outras coisas – pela existência de uma Igreja (instituição coletiva), passando pela ética protestante que nos mostrou Weber (1967), ética religiosa que compõe um *ethos* social cotidiano, “banalizador” do sagrado, por assim dizer, até a concepção do sagrado místico e hierofânico, com Otto e Eliade. Religião, mais que um corpo de doutrinas prescritas e institucionais, assim, é disseminação de éticas relacionais, compartilhamento de horizontes mentais e constelações simbólicas em seus sentidos mais latos.

Os procedimentos do sagrado

O primeiro desses pólos da religião, então, os *procedimentos*, faz parte de uma relação humana que é, sobretudo, sociocultural. Eliade (1992) bem demonstra como, organizando-se espacialmente, o homem finca demarcadores que o permitem *ser no mundo* de um modo bastante específico. O espaço, para o homem religioso, não é homogêneo. É o que o mitólogo romeno aponta quando nos demonstra, na dimensão espacial da suposta realidade físico-objetiva, que existem espaços sagrados plenos de significado, espaços cuja *experimentação* pelo *homo religiosus* apresenta-se como única realidade importante. O homem “que encontrou um recinto sagrado, onde se sente seguro, tenta recriar, onde estiver, o mesmo espaço reservado, multiplica os centros místicos sobre a terra, revestindo-os sempre de símbolos e emblemas iguais e repetindo os mesmos ritos, com os mesmos gestos e com as mesmas palavras” (TURCHI, 2003, p. 84). É a ideia de *templo*, noção que será de suma importância em nossa análise posterior da poesia de Jorge de Lima, sobretudo em *A Túnica Inconsútil*. Daí Zaira Turchi nos faz saber da etimologia de *fanático*; do latim *fanus*, é aquele que está dentro do templo. Profano, contrapondo-se a ele, é justamente o que está fora do templo. Fora do espaço sagrado.

Demarcando o espaço, o homem encontra as imagens que o vão acompanhar. Assim, quando institui o templo, o *Axis mundi* que sustém seu universo, o homem se depara com a necessidade impositiva de se colocar no

Centro do Mundo. A imagem do *Centro*, dessa forma, orienta toda a visão de mundo que ele estabelece a partir de então. No centro vai ser plantada a Árvore-Mundo, que une terra e céu, árvore mítica que encontra refigurações ao longo de toda história das religiões e culturas. A própria cruz de Cristo, antes de ser signo do martírio pela crucificação, é árvore-mundo que liga o homem-deus ao Céu, escada que conduz ao Paraíso. E eis que é justamente essa vontade de elevação do homem religioso que interessa a Eliade, seu “desejo de algo *completamente diferente* do momento presente, definitivamente inacessível ou irremediavelmente perdido: o 'Paraíso'” (1991, p. 13). A sacralidade do espaço se movimenta em ritos cíclicos, rituais simbólicos que buscam o retorno a essa totalidade perdida do começo da Criação. A cada ciclo em que o homem se coloca no centro, o poder gerador e primordial do “momento primeiro” se re-apresenta, e a continuidade da existência humana é propiciada. Veremos mais sobre essa concepção de tempo e tempo mítico, adiante.

Diferente do que veremos com relação ao sentimento do sagrado, essas práticas religiosas que assumem formas espaciais remontam diretamente a conteúdos arquetípicos clássicos. Os ritos e liturgias que acompanham tal *estar no mundo* conferem a uma visão sagrada os elementos que, pouco acima, dissemos ser *narrativa mítica*. Como no símbolo, é a redundância das práticas religiosas, no que elas têm de *imaginárias*, que atualiza seus sentidos e vitalidade. Ainda Eliade, ainda sobre a imagem do Centro: “A descoberta ou a projeção de um ponto fixo – o 'Centro' – equivale à Criação do Mundo” (1992, p. 26), e de tal re-Criação é demonstrado, logo depois, “o valor cosmogônico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado”.

Essa redundância de imagens religiosas insere um espaço na dinâmica do sagrado por meio de uma *hierofania*, e toda relação do homem com o espaço transformado assumirá características especiais. A presentificação do sagrado, como Eliade o compreende, é aquilo que, para o homem religioso em questão, representa – ou, mais propriamente, apresenta – um significado transcendente ao mundo. Notaremos mais à frente, quando das imagens do voo e da *ascensão* em Jorge de Lima, como essa orientação espacial caracteriza essencialmente o imaginário religioso, sendo nuclear na perspectiva cristã. O que devemos reter da história das religiões e de suas

Imagens, por ora, é a potencialidade sempre atualizada e presente de uma irrupção do sagrado no plano mundano. “É na história da religião que encontramos os 'arquétipos'; os psicólogos e os críticos literários lidam com variantes aproximativas” (ELIADE, 1991, p. 13) porque “Cada documento pode ser considerado como uma hierofania, na medida em que exprime à sua maneira uma modalidade do sagrado e um momento da sua história, isto é, uma experiência do sagrado entre as inumeráveis variedades existentes” (ELIADE, 1977, p. 24).

O mitólogo ainda vai desdobrar sua tese e apontar que, na experiência do *tempo*, o sagrado também se manifesta. Isso será verdade sobretudo no cristianismo, onde a ideia de *transcendência* se converte em valor supremo. Torna-se claro, desde agora, a importância que tal noção assume para nosso estudo. Antes de enveredar pela transcendência do tempo no imaginário cristão, entretanto, definiremos ainda um pouco mais a ideia de *sagrado*, não mais vinculado a suas hipostasias hierofânicas, mas referente ao sentimento que se experimenta frente à divindade.

As crenças e sentimentos religiosos: o *numen*

Distinguimos procedimentos de crenças, em religião. Benveniste apontava as distinções entre *religio* e *religãre*. Embora tudo que acabamos de expor também se relacione com o sentido de re-ligação do sagrado, através de seus procedimentos rituais, o pensamento de Rudolf Otto tem uma característica única: sem pretender a compreensão de como o sagrado se manifesta, sem observar uma vastidão de exemplos etnográficos atrás de suas recorrências, o teólogo alemão nos faz saber de uma esfera essencial da sacralidade. Esta, o *sentimento* que se experimenta quando do contato com o sagrado e a divindade, irá permitir que compreendamos o sentido *místico* da religiosidade, principalmente a cristã.

Analisando a relação que o homem nas religiões monoteístas mantém com Deus, Otto estabelece diferentes espécies de reações e sentimentos possíveis. Por um lado, o imediato e arqueotestamental, a simples presença da divindade faz surgir no homem um assombro inigualável, um temor profundo. É a face aterradora que Deus demonstra aos antigos hebreus, o Deus da cólera e

da punição. Mas, indiferente a essa referência histórico-bíblica, o contato terrífico com a divindade põe o homem frente a um estado de *mysterium tremendum*. Mistério que assola a alma da criatura humana porque a leva a se deparar com um abismo gigantesco, diríamos intransponível: Deus é tão tremendamente absoluto e magnânimo que, além do terror de sua presença, deixa-nos com o sentimento de pequenez e incompletude. Em *O Sagrado* (OTTO, 1969), essa pequenez é trazida à consciência – mesmo que não à consciência racional – pelo que nosso autor vai chamar de *condição de criatura*. Tal condição é o começo do sentimento profundo do sagrado, que o homem criado por Deus experimenta – e, aqui, o fato de ter sido realmente criado por Deus não importa; basta que se acredite nisso.

O aspecto aterrador de Deus, a *majestas* que conscientiza a criatura de sua condição menor, é antes de tudo uma realidade não-racional, sentimento mesmo. Mas, paradoxalmente – como, aliás, costumam constituir-se os sentimentos –, o terror do *mysterium tremendum* apresenta, ao mesmo tempo, uma fascinação, um enlevo que atrai. Ainda como mistério, já que a suprema realidade de Deus se encontra fora da compreensão racional, o *mysterium fascinans* coloca-se ao homem como uma segunda e simultânea natureza da divindade. O sagrado, assim, sublime-terror que envolve o homem e lança sobre ele suas luzes e trevas, assume uma noção muito diferente da que vimos com Eliade. Em Otto, o sagrado é renomeado e passa a se chamar *numen*. Numinosa é sua irrupção no “halo de existência” do homem, irrupção que o faz se sentir existência criada. Mais que isso, existência criada e pecadora, caída, impura e indigna da visão de Deus. Aqui observamos um desdobramento importante no pensamento sobre o *numen* e a relação que estabelece com o *homo religiosus*. Dissemos que o fascínio do sagrado é grande como seu terror, e que frente a ele o homem se encanta e atemoriza; pois, além da *condição de criatura* e de *pecador* que experimenta, o homem exclama a Deus para que este não deixe o pecado passar despercebido (OTTO, 1969, p. 83). Há, aqui, um sentimento imediato e involuntário de reflexo da alma, toda uma subserviência ontológica nesta relação, que o cristianismo foi capaz de explorar em sua ética de queda e redenção. Ainda tratando do sentimento do sagrado, veremos brevemente como este se articula em práticas de redenção e expiação da consciência, para logo após retornarmos às imagens simbólicas

de elevação que caracterizam, sobretudo em nosso poeta, a dinâmica da transcendência.

É necessário entender que, na esfera do numinoso, o sentimento de desvalorização que o homem se autoinflige – involuntariamente – possui um caráter muito diverso daquele que poderíamos apontar nas faltas morais. Porque o sentimento de criatura, não sendo uma consciência da transgressão de normas morais, assume o *pecado* como esfera bastante particular da existência, como uma falta extremamente essencial. Tem-se, nesse sentido, a consciência da *profanidade* absoluta. Contrapondo *profanidade* ao *numen*, Otto desenvolve uma análise do mecanismo de *queda* e *redenção* que o espírito humano encontra para sair da assoladora condição de criatura. Para isso, refina a oposição entre sagrado e profano, dando ao primeiro termo o nome de *sanctum*, o valor numinoso que se contrapõe ao valor não-numinoso do estado de criatura. “Il apparâit alors comme le sentiment de quelque chose qui exige un respect incomparable et en quoi l'on doit reconnaître la valeur objective suprême” (p. 84). *Sanctum* é a hierofania experimentada pelo homem no fundo de sua alma. Por que reforçar tanto essa diferença entre sentimento e valor moral? Porque, como o próprio teólogo aponta mais à frente, o *sanctum* é a base da *transcendência*, por não se tratar de um valor moral, mas existencial. “La transcendance représente en effet une énonciation relative exclusivement à l'être et non à la valeur” (p. 84-85).

Para ultrapassar essa condição sem valor que o ser humano tem face ao *numen*, Otto indica os procedimentos frequentemente utilizados, especialmente na religião de YHWH. Há, aqui, a necessidade de o homem encontrar uma garantia contra a cólera divina – o terror do *mysterium tremendum* -, que o permita, mesmo em sua profanidade, se aproximar do sagrado, e esta surge como *consécration*, “un procédé par lequel celui qui s'approche du *numen* devient lui-même momentanément numineux, perd son essence profane et devient apte à entrer en relation avec le *numen*” (p. 87). A *consécration*, uma das formas de *propitiation* (respectivamente *consagração* e *propiciação/proteção*), tem a característica de ser atribuída ao corpo profano que se aproxima do *numen* pelo próprio *numen*. É assim que o profano consegue se aproximar do sagrado, compartilhando momentaneamente de sua

sacralidade. Otto prossegue e apresenta ainda outra forma de propiciação, agora mais profunda: a *expição*, prática mística por excelência, na qual há o desejo de suprimir os obstáculos da profanidade inerente ao ser-criatura, aproximando-o do *numen*. Aqui, entretanto, essa aproximação do sagrado se dá por uma propiciação derivada da própria criatura profana, de suas práticas religiosas e redenção. Já reorientando nosso texto para o estudo das imagens, o autor lembra que a expiação se apresenta pelas imagens de *lavar*: “lavou-se no sangue no Cristo”, lavagem simbólica através do Batismo, etc. Vale notar, ainda, que a necessidade de expiação, segundo Otto, nunca foi levada tão a sério quanto no cristianismo. Por isso esta é a religião mais perfeita, conclui.

Tempo e transcendência

Jorge de Lima, em *Tempo e Eternidade* (1935), ao lado de Murilo Mendes vai “restaurar a poesia em Cristo”. Importante notarmos desde já que essa frase representa um projeto declarado, um objetivo visado ao longo de todo o livro. Projeto, intenção, diretividade mesma que se exprime em poesia, sobretudo quando o poeta, personagem da porção limiana desse livro, clama aos céus por salvação. Se até aqui vimos o sagrado como a presentificação no espaço de uma atualização do tempo, ou ainda como um sentimento baseado, sobretudo, na relação divindade-homem, tentaremos agora compreender que implicações esses fatores apresentam quando reunidos. O objetivo será estabelecer o desenvolvimento – sempre recursivo e imbricado ao longo da história – que o *homo religiosus* atribui à compreensão do sagrado, mesmo nos momentos e esferas de ação em que *compreensão* não seja a palavra precisa. Assim, por exemplo, poderemos ver o que a jornada pelo Altíssimo tem de relação com a experiência do tempo, para além das explicações epidérmicas que a própria tradição religiosa – em nosso caso, a católica – apresenta.

Dado que a dinâmica religiosa possui movências diversas, a conjunção dos procedimentos e crenças instaura um sentido complexo na vivência do sagrado. O tempo, esse devir que traz a morte ao homem – ou leva-o a ela – assume posição central para o imaginário. Notemos, inclusive, essa ironia involuntária de nossas palavras: o *tempo* assume posição de *centro*. É nesse

sentido que teremos em toda a literatura sobre o simbolismo, bem como na fenomenologia de um Heidegger, por exemplo, o tratamento do tema temporal. O correr do tempo, sua experiência, rompe a lógica do tempo mítico, do tempo das origens ao qual nos referimos brevemente. Porque no tempo mítico há o ciclo e o retorno, a atualização do tempo das origens a cada momento da história; retorno este que renova a vida e permite sua fortificação para a vinda de mais um período.

Quando a tradição ocidental se consolida, embasada sobretudo na perspectiva messiânica do cristianismo, o tempo mítico é aparentemente rompido. Essa colocação do homem num tempo fragmentado e sob a sombra de um Deus único, paradigma das religiões judaica e cristã, tem suas raízes já no zoroastrismo persa e influencia o Ocidente de tal maneira que, descrevendo o herói ocidental, seríamos capazes de compreender o espírito de nossa cultura. Joseph Campbell, entretanto, já o fez: “o típico herói ocidental é uma personalidade e, por isso, necessariamente trágico, condenado a ver-se enredado seriamente na agonia e mistério da temporalidade” (2004, p. 195). Rompida a perspectiva de tempo mítico cíclico, renovável, a mente se orienta para outra direção; o tempo passa a ser uma linha que parte de um ponto no passado rumo a outro, no futuro. Por exemplo, o pensamento que se extrema em evolucionismo positivista, no século XIX, é apenas uma erupção dessa tendência ocidental. O que importa guardarmos é a semelhança de análise que a ideia de *mistério* e *agonia da temporalidade* apresentam. Vimos em Otto que o *mysterium* é terror e fascinação ante a divindade; com Campbell, que o mistério e o terror são frutos de um acontecimento. Este acontecimento precipitador do terrível é aquele que, na história cristã-ocidental, podemos entender como Queda. “Um obscuro e ainda não esclarecido problema na história da ruptura entre os dois mundos envolve a figura persa de Zoroastro e a origem de sua mitologia progressista, orientada eticamente e estritamente dualista que, no que diz respeito a seu espírito, está do lado ocidental do divisor de águas cultural” (CAMPBELL, 2004, p. 196). Embora o problema das origens desse dualismo mitológico fuja ao objetivo de nosso texto, a consideração de sua existência é fundamental. Quando o Tempo surge na Criação, criando outro plano de realidade e vivência, a Eternidade não é mais a única esfera ontológica. Deus, na Eternidade fora do Tempo, ainda é a

Totalidade buscada, e seu Reino é o de outro mundo, o Paraíso. Mas a inserção do homem no segundo mundo, no *tempo*, impede-o de se diluir ou se integrar. O tempo é, acima de tudo, ruptura da felicidade.

Nosso poeta percebe e sente, *Na carreira do vento* (1959, p. 388), que

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Nas asas do seu cavalo
vem um mundo de vassalos.
vem a desgraça gemendo,
vem a bonança sorrindo,
vem um grito reboando,
reboando, reboando.

[...]

Lá vem o vento correndo,
os séculos correndo atrás.
Lá vem um grito de Deus
e um grito de Satanás.
Ligando um grito a outro grito
vem o vento reboando,
reboando, reboando.

Lá vem o vento reboando
com seus cavalos-motores
voando nos aviões.
Lá vem progresso, poeira,
carreira, velocidade.
Lá vem nas asas do vento,
o lamento da saudade
reboando, reboando.

O ritmo forte deste poema, sua cadência e repetição, fazem com que a imagem do vento se una a uma continuidade. Há progressão temporal aqui, em seu enunciado e enunciação. “Montado no seu cavalo”, o vento repete o correr do tempo, encarna-o, conjuga-se com ele. Se o vento é como o tempo – “O vento é o ar em *movimento*”, dizia-nos um programa infantil da TV Cultura - seu cavalo é a própria temporalidade. “Voltaremos a encontrar, a propósito do grito animal, este aspecto ruidoso da teriomorfia. O galope do cavalo é isomorfo do rugido do leão, do mugido do mar e do dos bovídeos” (DURAND, 2001, p. 79), e o próprio cavalo é “símbolo do tempo” (DURAND, 2001, p. 78). Esse ruído teriomórfico a que Durand se refere é a “fala” do tempo, seu discurso de perseguição. No *Regime Diurno das Imagens*, sobre o qual falamos

brevemente no capítulo anterior, a postura heroica de embate e antítese mobiliza-se pela fuga ao tempo e à morte. O tempo, nesse regime, apresenta-se sob as formas teriomórficas, nictomórficas e catamórficas, todas tendo sua valorização negativizada, às quais os símbolos ascensionais, espetaculares e diairéticos vêm se opor.

Mas não há oposição em Jorge de Lima, ainda. O progresso, esse animal catamórfico que degenera a Eternidade de Deus, corre com poeira e barulho, imprimindo no poeta o lamento de saudade pelo Paraíso perdido. Vale a pena, aqui, mencionarmos outro poema em que o ruído surge também como negatividade; é *O clamor que não pára* (p. 395):

- Que clamor é esse que não pára.
que vem de cima,
que não pára?
- Sabei: é o progresso que não pára.

- O progresso é lá de baixo,
esse clamor é de cima.
Que clamor é esse que não pára?

- Sabei, é a muralha do horizonte
que se vai desmoronando,
são as pirâmides do Egito
que o mar está solapando.
É o progresso que não pára.

Essas forças vem dos lados,
o grande clamor é de cima.

- Que clamor é esse que não pára
que vem de cima, que não pára?
- Sabei: - é o mar que está retirando
os ossos dos santos poetas.
São os homens neles tocando
de repente despertando.

- Que clamor é esse que não pára?
- Sabei: são as coisas se formando.
- As coisas não são reais
e esse clamor é profundo.

- Sabei: é o Marceneiro trabalhando,
é vossa mão escrevendo,
é o sol que está se queimando,
os mistérios se acabando,
o fim de tudo chegando.

- Que clamor é esse que não pára?

É a barca de Cristo andando.

Jorge de Lima insere na busca de seu poeta – dele próprio, ao que sabemos – um drama. A estrutura dialógica do poema, a recorrência da pergunta que abre os versos e que instaura a dúvida e a busca pela fonte do som, todos esses elementos unem-se para compor uma clara cena dramática. A direção do clamor que se anuncia antes do início do poema é, imediatamente, identificada: vem de cima. A essa primeira certeza a voz do interlocutor se contrapõe, trazendo a possível fonte de clamor para baixo, para o progresso. Alto e baixo, grave oposição binária que as teorias estruturalistas poderiam apontar, ganham aqui o caráter de oposição semântica. Claro que a oposição enquanto *relação*, que se encontra ao longo do poema, é importante a ponto de contrapor cenários mentais distintos. Por um lado, a visão das coisas do mundo, progresso e avanço histórico (“as pirâmides do Egito/ que o mar está solapando”); por outro, a visão – e audição – do que está para lá do tempo. O clamor é mais que um ruído. É súplica, uma quase convocação. Na tensão entre os interlocutores, o poeta parece apontar para o alto enquanto ouve o clamor, ao passo em que aquele com quem conversa – talvez o mesmo poeta? – aponta para o mundo ao redor e observa o tempo passar. Clamor vindo da eternidade, ruído vindo do tempo. *Sendo* o tempo. Nas duas últimas estrofes essa distinção alto/baixo se esclarece: o correr do tempo se apresenta como trabalho, escrita, o sol se queimando, mistérios findando e o fim, também, chegando. Ouvindo o clamor da Eternidade, o poeta passa a enxergar no mundo um contrapeso: “a barca de Cristo andando”.

Considerando esse balanço entre mundo e transcendência, podemos enfim compreender o que alto/baixo como oposição semântica vem significar. Mais que puramente relacional, essa oposição faz circular uma série de conteúdos imaginários semanticamente carregados, numa relação de “estruturalismo figurativo”, como ensina Durand. Se a ânsia pela Eternidade, que encontra ressonância no clamor que não para, eleva os desejos do poeta, sua inserção no mundo profano, no “século podre” que Jorge de Lima vai lamentar, também exerce uma atração. Isso porque o *tempo histórico* é inserido na lógica cristã, com o correr da história indo desde a Gênese até o previsto Juízo, e segue paralelo ao desejo de transcendência mística limiana. A

busca pelo alto, a escalada *ascensional*, ativa as imagens diurnas que pouco acima referimos. Contra a queda – a Queda, no caso cristão – se constelam as imagens de elevação, chegando ao limite na imagem da cruz que, no curso da história católica, aparentemente perde sua função de escada para representar um episódio específico na história da Criação. Mas o sentido primeiro de um símbolo não se perde, e a cruz vai sempre ligar o homem ao sagrado. De todo modo, essa ideia de “episódio específico na história da Criação” é um momento no trajeto da “barca de Cristo”: paralelamente à busca ascensional está o tempo histórico da Criação, que une todas as criaturas e acontecimentos em um mesmo grande plano. O de Deus.

Em *O mito do eterno retorno* (1981), Eliade nos fala da hierofania do tempo. A encarnação do Verbo, a teofania que foi Jesus dentro do tempo histórico, faz praticamente abolir a lógica cíclica da renovação – o eterno retorno – em favor de uma valorização do Tempo enquanto ontogênico, ele próprio preenchido de significado. Linear, a história da Criação transforma *História* em epifania. Ainda que Jorge de Lima busque a Eternidade mais do que tudo, sua agonia no Tempo é inocultável, nesse primeiro momento. Ele “tinha medo de largar, de uma vez por todas, o tempo pela eternidade. Nesse sentido, *Tempo e Eternidade* [...] é um livro de transição. Jorge de Lima ainda não se havia entregue completamente aos desígnios de sua inspiração ou, como ele diria, ao sopro de seu Anjo-da-Guarda” (BANDEIRA, 1959, p. 84).

A vivência *do e no* tempo, que é natural para a tradição cristã, não se encontra consolidada nesse Jorge de Lima voador. Voltaremos à imagem do vôo e das asas, em breve. Antes, voltemos a Eliade; o romeno adverte, quando trata da *Grande Ilusão* – do tempo e da profanidade - que: “[...] em última instância, a *Grande Ilusão cósmica* é uma hierofania [...] [Compreendendo isso,] viver no Tempo não é, em si, uma ‘má ação’: a ‘má ação’ é acreditar que não existe nada fora do Tempo” (1991, p. 87-88). E continua: “Não somos devorados pelo Tempo porque vivemos no Tempo, mas porque acreditamos na realidade do Tempo e, assim, esquecemos ou desprezamos a Eternidade” (p. 88). O interlocutor de *O clamor que não para* parece direcionar, pouco a pouco, a atenção do poeta para o mundo histórico, enquanto o Tempo se consolida como via possível para o peregrino da Eternidade, por mais paradoxal que isso pareça.

Fundamental para compreender a noção de *misticismo*, o tempo na tradição cristã não assume, historicamente, o sentido que tem para nós, hoje. Nem mesmo a ideia de Juízo Final, crença viva em qualquer messianismo contemporâneo, parecia demorar a chegar. Até o século XV – e mesmo até o XIX -, era inconcebível para a mente cristã pensar num tempo de longa-duração para a existência da humanidade. De acordo com a tradição (São Justino, do século II, Santo Agostinho em *A cidade de Deus*) o tempo da criação equivalia a 1000 anos para cada dia da Gênese (DELUMEAU. 2003, p. 62-63). Jorge de Lima é místico quando deseja o “pulo para a transcendência”, mas radicalmente cristão quando nos fala da revolução do Cristo, da qual “as outras revoluções sociais sejam elas quais forem, francesa ou russa, serão unicamente minutos dentro dessa eterna revolução, que só terminará no dia do Juízo Final” (1959, p. 96).

A quebra da circularidade temporal que a inserção da História como elemento-chave promove, entretanto, assume um curioso paradoxo. Cf. Eliade:

Ora, a noção de ‘salvação’ apenas retoma e completa as noções de renovação perpétua e de regeneração cósmica, de fecundidade universal e de sacralidade, de realidade absoluta e, finalmente, de imortalidade, todas noções que coexistem no simbolismo da Árvore do Mundo (1991, p. 163)

No simbolismo da Cruz, portanto. Nossa insistência nesse aspecto do *tempo* para a tradição escatológica cristã tem sua razão de ser. Por mais que Jorge de Lima fuja a uma compreensão consciente – ao menos em *Tempo e Eternidade* -, tal historicização da realidade religiosa é base para a ideia de misticismo e para as futuras imagens de profecia, que já despontam ao fim desse livro e se vão consolidar em *A Túnica Inconsútil*. Por ora, retenhamos a pouca inclinação de nosso poeta para a aceitação do tempo como realidade possível, como no poema *Aceito as grandes palavras*:

[...]

Aceito os dias com seus cinemas, seus bondes,
seus *flirts*, suas praias de banho, sua atualidade.
Mas deixai-me ver no meio dessa conturbação
o que está acima do tempo, o que é imutável.

Senhor, estou cansado, quero descansar.

Vemos claramente que o tempo é angústia e cansaço, do qual o poeta se esforça por escapar. Em *A concepção cristã do tempo*, artigo de Germano Pattaro incluso na obra organizada por Paul Ricoeur, *As culturas e o tempo* (1975), sabemos que para os cristãos, a Ressurreição de Cristo

é o momento determinante no qual é vencido o antigo *aiôn* e, embora conservando a sua identidade temporal, assinala o início do novo *aiôn* [...] Tão conscientes estavam os primeiros cristãos desse fato que a realidade da Ressurreição constituía para eles um tema ligado fundamentalmente à fé e não à esperança [...] Se o futuro, e não o passado, fosse o ponto em torno do qual gravita o tempo para os cristãos, então a esperança possibilitaria o acesso à Salvação esperada, o que resultaria numa história cujos *kairoi* remeteriam a um *kairos* último, ao *kairos* messiânico que, pelo próprio fato de ser o último, transformaria o tempo da espera em um tempo despido de significação ao longo de todo o seu curso. Se, ao contrário, a esperança encontra sua base na fé, proclama que o passado de Cristo jamais está ausente na moldura do tempo e afirma a sua certeza de que ele é *kyrios* de todo o futuro (PATTARO, p. 215)

Importante sabermos disso porque, a partir do Cristo, a concepção judaica de tempo como história divina sofre um abalo. Se antes do Novo Testamento temos a história sob o aspecto de Criação, orientada para a vinda de um Messias e o reconhecimento do povo eleito, depois dele isso se atualiza e “se descobre ser secundária a duração do tempo de espera”. Talvez por isso Jorge de Lima não se sinta tolhido pela aceitação do tempo como realidade divina: mesmo aceitando a realidade histórica pós-Cristo, a espera necessária pelo Juízo, nosso poeta joga com a duração do tempo profano. Não importa tanto, para ele, o tempo que a história vai demorar para alcançar o fim. Depois da vinda de Cristo – e com a certeza de sua volta – Jorge de Lima tem todo o direito de buscar meios instantâneos de transcender ao tempo decaído. Afinal, Cristo restabelece ao Homem uma condição já não tão ruim quanto a da Queda, e é permitido a ele, agora, homem-poeta-cristão, buscar a Eternidade pelo meio mais sagrado que encontra no século, a poesia. Ele está preocupado com o tempo, canta suas dores, mas além da libertação final pelo Juízo crê que há transcendência meta-histórica, mesmo que fugaz. A partir da exegese

neotestamentária há “a influência de uma outra concepção do tempo, que parece atribuir menor significado ao futuro em benefício de uma concepção espacial da história” (PATTARO, 1975, p. 203). Eis, aqui, o *alto* como *outro lugar*, longe do tempo e próximo de Deus. Eis a transcendência por meio da *elevação*.

As imagens ascensionais

Além do clamor que vem do alto, direção nitidamente fixada, Jorge de Lima observa as alturas também com outros semantismos. Porque se Deus e a Eternidade se encontram nos céus, dimensão inalcançável ao homem (ELIADE, 1977), ao alto também se erigem imagens de diferentes nuances. A ele vai a escada xamânica, de degraus iniciáticos, como também o percurso místico de ascetismo e purificação. As imagens que *Tempo e Eternidade* apresentam assumem quase que uma trajetória clara: à angústia inicial do tempo profano, que já citamos e que é, até metade do livro, o tom principal, vem substituir uma constelação de imagens que, ainda que ascensionais, se profanizam.

Na esteira de Bachelard, Gilbert Durand aponta as diferentes valorizações que as imagens ascensionais podem apresentar. Se, por um lado, elas indicam o impulso rumo ao sagrado, o caminho que liga chão a céu é capaz de assumir diversas posturas éticas. Daí que, além de direção do sagrado, a verticalidade também se liga à direiteza moral, à hierarquia – política monárquica, litúrgica ou militar -, ao monoteísmo e às práticas de elevação que entrelaçam pureza, castidade, moral e santidade. Jorge de Lima busca Deus nas alturas, mas também busca elevar sua visão e seu próprio ser. É bastante do aspecto ascético – mesmo que não litúrgico e monástico – que o poeta se aproxima.

Para que notemos isso basta retomarmos o poema em que, mesmo aceitando a vida “com seus *flirts*”, encontra-se no poeta a angústia e a ânsia pela elevação. Como à dominante postural se vinculam as imagens heroicas, estrutura simbólica da antítese polêmica, podemos observar em *Tempo e Eternidade* diversos momentos em que a resolução de uma oposição de forças só é possível pelo conflito. “Semanticamente falando, pode-se dizer que não há

luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma. O *Regime Diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese” (DURAND, 2001, p. 67). Claramente sujeita ao Regime Diurno da Imagem, a ética inicial do livro é inequívoca: “Capitão-mor que noite escura!/ Uivam molossos na escuridão” (LIMA, 1959, p. 383). Noite densa e negativa, que retorna em muitos dos poemas iniciais: “A noite desabou sobre o cais/ pesada, cor de carvão./ Rangem guindastes na escuridão/ [...] Capitão-mor que noite escura/ desabou sobre o cais/ desabou nesse caos!” (p. 384-385) e “Dentro da noite, da tempestade/ a nau misteriosa lá vai” (p. 386). “Numa noite longínqua eu acordei/ com o tremendo rumor da ventania” (p. 389) e, novamente, “A noite desabou sobre o cais/ pesada, cor de carvão./ Uivam cães na escuridão” (p. 390). Vale ressaltar que todos esses versos pertencem a cinco diferentes poemas, nos quais ainda surgem imagens de navegação, sobre a qual falaremos mais à frente. Sendo o início do livro composto como uma unidade narrativa – o que percebemos pela repetição de versos rítmica e semanticamente gêmeos -, *Tempo e Eternidade* abre como uma jornada iniciática. Contra as trevas, porque todo desejo de luz leva a esse tipo de simbolismo: uma jornada iniciática de elevação.

No poema *O navio viajando* (p. 385), terceiro do livro, lemos que

Entre o mar e a terra viajo há séculos,
sem encontrar céu, sem encontrar céu.
Mas tenho a ânsia desse país.
Minha caravela não pode voar,
não pode subir,
não pode subir.
O plano do mar já está dividido.
Há muitos selvagens nas ilhas famintas,
os cais são escuros, há muitos escravos
nas pátrias selvagens.
Os degredados para onde vão?
Minha caravela não pode voar,
não pode subir,
não pode subir.

Eis o primeiro poema que contrapõe ativamente o desejo ascensional à noite/queda negativa. Por seu claro e direto discurso enunciativo, não repetiremos os significados das imagens limianas com um vocabulário crítico.

Contentemo-nos com sublinhar, apenas, a estreita relação entre as paisagens terrenas/profanas – como em “os cais são escuros” – e a carga semântica da noite, seja no escuro da tempestade ou na pele negra dos “muitos escravos”. Símbolos catamórficos e nictomórficos, recorrentes e imbricáveis, fazem compor o plano imaginário ao qual o poeta se contrapõe. No poema seguinte, *A mão enorme* (p. 286), teremos quase que uma continuação do anterior:

Dentro da noite, da tempestade,
a nau misteriosa lá vai.
O tempo passa, a maré cresce,
o vento uiva.
A nau misteriosa lá vai.
Acima dela
que mão é essa maior que o mar?
Mão de piloto?
Mão de quem é?
A nau mergulha,
o mar é escuro,
o tempo passa.
Acima da nau,
a mão enorme
sangrando está.
A nau lá vai.
O mar transborda,
as terras somem,
caem estrelas.
A nau lá vai.
Acima dela
a mão eterna
lá está.

A nau misteriosa, da qual não se sabe o nome, “que não se lê na escuridão” (p. 384), navega no passar do tempo sob a mão enorme maior que o mar. Duas imagens, aqui: o mar, como totalidade latente – voltaremos a isso ao tratar da *ilha* como fundação -, vincula-se à trajetória da nau, compondo com ela uma viagem que, feita de elementos antagônicos – nau/mar -, se sustenta. Por outro lado, acima, a mão enorme de Deus, que situa a Eternidade no plano superior, longe do que entenderemos, alguns poemas à frente, como a “barca de Cristo”. Note-se, também, que “o vento uiva” como vem “correndo, montado no seu cavalo”. Ao tratar das manifestações ascensionais, especialmente em suas características hierárquicas do monarca-juiz, Durand ensina que “o cetro encima a sua autoritária verticalidade com uma ‘mão da justiça’ ou uma ‘flor-de-lis’, atributos nitidamente fálicos” (2001, p. 138). Em tal

autoridade – e autoritarismo – ascensional confundem-se os atributos de soberania e virilidade, pureza e retidão. Assim, a mão muitas vezes apresenta todo o semantismo do poder de elevação. Alto, escada, asa, mão; todas imagens que se conjugam no vôo, como no poema *Pelo vôo de Deus quero me guiar* (p. 386-387), do qual citamos um trecho:

[...]
Ando naufragado,
ando sem destino.
Pelo vôo dos pássaros,
quero me guiar.
Quero Tua mão
para me apoiar,
pela Tua Mão
quero me guiar.
Quero o vôo dos pássaros
para navegar.
[...]

Direto ao antropólogo, vemos que o

instrumento ascensional por excelência é, de fato, a asa, de que a escada de mão do xamã ou a escadaria do zigurate não é mais que um sucedâneo grosseiro. Esta extrapolação natural da verticalização postural é a razão profunda que motiva a facilidade com que as fantasias voadoras, tecnicamente absurdas, são aceitas e privilegiadas pelo desejo de angelismo. O desejo da verticalidade e da sua realização até o ponto mais alto implica a crença na sua realização ao mesmo tempo que a extrema facilidade das justificações e das racionalizações. A imaginação continua o impulso postural do corpo. Bachelard, depois dos xamãs místicos, viu muito profundamente que a asa é já um meio simbólico de purificação racional. Donde resulta paradoxalmente que o pássaro não é quase nunca visto como um animal mas como simples acessório da asa (DURAND, 2001, p. 130-131)

Por toda a fase religiosa de Jorge de Lima, e mesmo depois, as asas e alturas desempenharão papel importante. Mais à frente, já não estritamente vinculada a uma ética racional e purificadora no sentido ascético, as imagens da ascensão estarão relacionadas a uma visão profética e a um papel do poeta enquanto *elo*. Não nos adiantando, entretanto, voltemos à busca angustiada pela pureza. Em *O poeta perdido na tempestade* (p. 389-340) temos o primeiro núcleo de entrega, de arrebatamento frente à voragem de Deus:

Numa noite longínqua eu acordei
com o tremendo rumor da ventania.
Que é isso, meu Deus? Olhei o céu,
e o vento forte me ensopou de chuva.
Vinha com o vento um bruaá de vozes.
Donde vinham essas vozes eu não sei.
O meu navio se perdeu e entrei
na mais negra confusão do mundo.
A tempestade, Senhor! A tempestade
com a vossa força arrebatava o mundo.
Eu era pequenino ante a violência,
ante o choque brutal da vossa ira.
Eu não podia me ajoelhar, Senhor,
eu só podia cair e eu caí.
Fui arrastado pela vossa força
como aspirado pelo vosso hálito.
A tempestade, Senhor! A tempestade,
mais do que a tempestade, a vossa ira,
a vossa majestade, a vossa face.
Eu não podia ver a vossa face!
As trombetas soaram: homens e árvores,
bichos e águas pelos ares densos
foram arrancados pela grande força.
No espaço eu divisei o medo bruto
dos cavalos caídos na voragem,
as crinas reluzentes, desgrehadas,
e seus torvos relinchos pelos ares.
Vi as folhas das plantas como loucas
se agarrando nos galhos decepados.
Até o próprio vento tinha medo,
Uivando, uivando como um jaguar.
Lá embaixo era uma gota, gota apenas
o mar, o grande mar, o imenso mar.
E toda a humanidade, todas as feras
no horror supremo dessa confusão,
o instinto de viver perdendo então
nem homens e nem feras eram mais,
eram qualquer coisa além da vida,
além da morte, além da morte.
Eu queria encontrar os meus sentidos,
eu queria encontrar-me e não podia.
Eu não podia me ajoelhar, Senhor.
Eu só podia cair. Vós não deixastes.

“Tremendo rumor da ventania”, vento e “um bruaá de vozes”, a força do que se transforma em tempestade, toda a narrativa do poema encaminha o leitor – e o poeta navegante – para a irrupção da face majestosa de Deus, para o horror e a violência desse acontecimento. Já notamos como Otto classifica as formas de manifestação do sagrado, de modo que agora daremos espaço a

palavras do próprio Jorge de Lima, em seu diário íntimo às portas da morte, de 1953:

Não é o santo, o homem da Graça, o poeta místico, mas a criatura decaída diante de Vossa Presença, o temor diante da Majestade, o que se julgava só nos momentos de desgraça, sem no pecado Vos enxergar, ausente de Vós, Senhor: eu indigno da imortalidade que recusei e de Vós que para mim inclinai Vossa Face, perante quem os Anjos velam, com as suas asas, as suas fronteiras luminosas; cegai-me Senhor, para que eu possa contemplar o mistério que sois Vós, Senhor (LIMA, 1959, p. 162)

Pela profusão de imagens e simbolismos que rondam o poema e essa última citação, guardemos algumas ideias reunidas em núcleos semânticos. Para o *alto* estão convergindo todas as imagens, desde o vento e a tempestade – que arrancam nau e criaturas rumo ao espaço – até a face luminosa dos anjos de Deus. Na *noite* é que se dá a tempestade, anúncio da chegada do Senhor, e é dela que a Majestade arranca seus seres, permitindo sua salvação. Notemos, por exemplo, que o *vento* – cujo sentido profano e temporal já assinalamos –, e os *cavalos* caídos na voragem, com suas “crinas reluzentes, desgrenhadas/ e seus torvos relinchos pelos ares” fazem convergir muito bem tanto as imagens *teriomórficas*, das quais o cavalo é um exemplo, quanto as *catamórficas*, em sua queda dentro da tempestade.

Unindo poema e diário, atentemos para o horror nas exclamações quando o poeta diz “Eu não podia ver a vossa face!”. Assim como a *mão*, por uma sequência de derivações e contiguidades semânticas – “Se os esquemas verticalizantes [...], no macrocosmo natural, vão dar à valorização do céu e dos cumes, vamos verificar que no microcosmo do corpo humano ou animal a verticalização induz várias fixações simbólicas de que a *cabeça* não é a menor” (DURAND, 2001, p. 141, grifo nosso) – temos na *cabeça* e na *face* também uma simbólica da elevação. Mais, citando uma análise de Victor Hugo, conhecemos o sentido da *face* como “símbolo da elevação orgulhosa, da individuação para além do rebanho dos irmãos e em face da própria pessoa divina”, sendo esta tão frequente que nos permite falar em um “complexo da frente” (DURAND, 2001, p. 142). Não cremos poder levantar um *complexo* da frente, em Jorge de Lima, mas certamente sua recorrência nos aspectos

frontais e majestosos do sagrado – todos simultâneos -, desde Deus até os anjos, reforçam um *complexo de elevação*, do qual a tradição mística cristã e a cultura platônica ocidental não se esquivam.

Ainda como derivação do impulso ascensional, e para reforçar sua imagística, à escada, à asa, à mão e à cabeça vem se unir o anjo, ele próprio ser de elevação e potência. Se o pássaro é apenas um acessório que dá razão à asa, a extrapolação dessa ideia nos leva ao *anjo*, porque articula em sua imagem tanto a *ascensão* quanto a *leveza*, *pureza celeste* e *potência militar*. “De tal modo que podemos dizer, enfim, que o arquétipo profundo das fantasias do voo não é o pássaro animal mas o anjo, e que toda a elevação é isomórfica de uma purificação porque é essencialmente angélica” (DURAND, 2001, p. 135).

Tanto sob a ótica da salvação que *O poeta perdido na tempestade* denota quanto no final de nossa passagem pelo diário de Jorge de Lima – “cegai-me Senhor, para que eu possa contemplar o mistério que sois Vós, Senhor” -, há imagens que se centram na função *visual*, articulando uma constelação muito importante: a *visão transcendente*, para a qual a *cegueira* assume papel essencial. Explicando essa aparente contradição, Durand nos diz que, no processo de eufemização da cegueira, o

sacrifício do olho [...] é o meio de *reforçar a visão* e de adquirir a vidência mágica. Verificamos que a extrema valorização intelectual e moral do órgão visual traz como consequência a sua oblação, porque o órgão carnal sublima-se, e uma segunda vista, arquetípica no sentido platônico do termo, vem substituir a visão comum (2001, p. 154).

É assim, e por aí, que aos símbolos ascensionais vão se ligar os símbolos *espetaculares* – dos quais a visão é uma imagem. Em outros poemas encontraremos imagens de elevação, sobretudo referentes ao domínio verbal de *ascender* e *eleva*r. Mas como desaguamos na luz e nos apontamentos sobre a visão e os simbolismos luminosos, indicaremos os poemas em que a *ascensão* faça mobilizar outras ideias, valências adjetivas particulares. Quando canta à *Estrela*, *ó estrela!*, Jorge de Lima se dirige à estrela morta, cuja única evidência é a luz que ainda chega a nós. Esvaziando desse corpo celeste suas características mais marcantes, já que a luz permanece apenas como

simulacro de uma antiga existência, o poeta louva a realidade transcendente como realidade total. “Da noite que vim/ pra noite que vou:/ Relâmpago de Deus – sou” (p. 394). Tal como raio, como flecha, o relâmpago aciona as altitudes e a vontade direcionada e reta. Durand já nos mostrou como o raio se articula às imagens de impulso e ascensão, mesmo que seu sentido parta dos céus rumo à terra. “Em óptica o raio luminoso é direto e direito em toda a acepção destes termos. A nitidez, a instantaneidade, a retidão da luz são como a soberana retidão moral” (DURAND, 2001, p.153). Instantaneidade que também atribui ao relâmpago a fugacidade, na qual se poderia encadear a leveza e pureza do espírito. Estas últimas noções ainda são encontradas no *Sono e despertar do poeta* (p. 396), que transcrevemos na íntegra:

O meu nascimento me acordou,
a minha morte me adormecerá.
Tu levas um cadáver para onde amigo?
A vida é cheia de guizos
tapa os ouvidos dorme, dorme.
Dorme, dorme, a noite é boa,
o dia é oco como um guizo.
A minha morte me adormecerá.
O meu nascimento me acordou.
Tu levas um cadáver para onde, amigo?
Sol, sê testemunha que o fim já chegou,
que a carne morreu,
que a alma está viva.
Antes de tu te extinguíres, Sol,
olha o espírito continuando.

Jorge de Lima parece fechar nossa discussão sobre a *vivência* no Tempo e Eternidade. Se mais acima dissemos que sua angústia vinha do tempo, momento/vida em que busca a transcendência mística pela experiência da poesia, já aqui parece que ela encontra termo. Uma espécie de fim, ao menos, porque o poeta assume um discurso diferente da antítese polêmica que víamos até agora. Basta pensar que, poucos versos atrás, seria absurdo ouvirmos da boca desse cristão que “a noite é boa”. Aqui há uma espécie de integração ou, ao menos, uma eufemização dos valores negativos da noite. A vida profana, a “barca de Cristo”, a “nau misteriosa”, o tempo carnal necessariamente vivido pelo homem, antes da morte e do Juízo, esse pequeno período começa a ser aceito *per se*. Não pela sua *validade própria*, ainda, mas

pela sua *nulidade essencial*. Retomando um Eliade já citado, parece que Jorge de Lima compreende que “‘má ação’ é acreditar que não existe nada fora do Tempo” (1991, p. 88). Dessa forma, não acredita, e passa a olhar para a vida como uma passagem da alma eterna pelo espaço mundano da Criação. É possível que, após tanta angústia, oposição, desejo de elevação, tenha havido “a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a outro” (ELIADE, 1991). Atribuindo essa ruptura à própria ascensão, Durand nos diz, lembrando Bachelard, que a imaginação ascensional “é, assim a ‘viagem em si’, a ‘viagem imaginária mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (2001, p. 128). Uma viagem, a vida.

Em entrevista sobre Jorge de Lima e *Invenção de Orfeu*, derradeiro livro do poeta, César Leal menciona que o alagoano “está se referindo às belas imagens de vôo, asas e *barcos* das quais trata Dante em sua conversa com Catão, ao chegar ao Purgatório – cantos II e III” (COLARES; LUCHESI; TENÓRIO). Tendo trazido nossa mitocrítica até este ponto no qual já comentamos as “belas imagens de vôo, asas”, e tendo chegado a uma “ruptura” ontológica na qual Jorge de Lima se apresenta como poeta em mutação, entregue por fim à “viagem da vida”, passaremos agora às imagens do *barco* e da *navegação*.

Águas, vagas, naus: complexo de Caronte, complexo de Orfeu

Através de seus poemas de fuga e elevação, Jorge de Lima singra o mar. As qualidades que a água apresenta, como bem mostrou Bachelard (2002), fluem por seu corpo semântico de maneiras variadas, dependendo das valências que se dão ao substantivo. Desse modo, já no primeiro poema de *Tempo e Eternidade*, ao qual retornamos, há o *navio*, e a água que nos importa, nesse primeiro passo, apresenta-se no poema seguinte (*A noite desabou sobre o cais*): é o “mar tenebroso”.

O poeta não conduz a embarcação mas, sendo poeta, conduz os homens. “Abancai-vos, meus irmãos”, diz à tripulação. E quando pergunta ao capitão-mor, na *Distribuição da poesia*, “onde é o Congo?/ Onde é a Ilha de São Brandão?”, busca imediatamente uma direção segura, sagrada e seca

para se orientar. É contra as águas que o navio vai se opor, e pelo navio é que a vida se metaforiza em viagem. Condutor de homens, como Cristo em sua barca, como Orfeu com argonautas, Jorge de Lima lança no início de sua jornada uma iniciação. Está atrás da *ilha*, contra o *mar tenebroso* das *noites negras*, e à ilha lança vistas como lança voz a Deus. Esse simbolismo vai reaparecer no Canto Primeiro de *Invenção de Orfeu*, intitulado “*Fundação da Ilha*”, obra máxima e final do poeta. No início de *Tempo e Eternidade*, entretanto, introduzindo sua fase propriamente religiosa, essa busca dá seus primeiros sinais, pouco a pouco criando condições para que o deságue na fase “*hermética*” de *Invenção* seja possível.

A “Ilha de São Brandão”, que surge como destino possível, é o arquétipo da *ilha* em uma mitologia cristã. A *Navegação de São Brandão* é um famoso romance que

relata a viagem do santo irlandês e de seus companheiros a um além marítimo que é “uma terra dos bem-aventurados”. Uma versão anglo-normanda desse poema, datada de cerca de 1200, descreve essa terra como um lugar de todas as felicidades, onde não se conhece a fome, nem a sede, nem os excessos do calor e do frio, nem a doença, nem o sofrimento (DELUMEAU, 2003, p. 77)

Sintomático que a temática da *navegação*, com suas imagens de ilhas e tempestades orbitando a narrativa, encontre-se no início da jornada. Se Jorge de Lima vai em busca de Deus, vai, por isso mesmo, atrás de um significado para a existência. Para sua realização. “As águas não podem transcender a condição do virtual, dos germes e dos estados latentes. Tudo o que é *forma* se manifesta acima das Águas, desprendendo-se delas” (ELIADE, 1991, p. 152). Eis a razão de a nau percorrer o mar tenebroso, buscando ancoragem acima da condição disforme que são as águas primordiais. Ainda sobre os aspectos nictomórficos da água, vemos com Durand que a “água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva” (2001, p. 96) e que, sendo convite direto a morrer, “ofeliza-se”. Desse modo a água noturna, turva e pavorosa, exerce um efeito de atração que a nau de Jorge de Lima luta por contrariar. Procurando pela ilha, enfim, o poeta viaja pelo mar como quem atravessa o Aqueronte. Em torno das águas negras – obstáculo e desafio imposto ao homem – vão-se

organizar, por exemplo, os esforços do nadador, guerreiro das águas, e, por extensão, do navegador. “Para certas almas, *a água é a matéria do desespero*”, nos explica Bachelard (2002, p. 45). A água é o “elemento melancolizante” e, nas tempestades do poeta Lamartine, um “*elemento sofredor*” (BACHELARD, 2002, p. 94).

Em *A água e os sonhos*, o filósofo dos elementos desdobra essa angústia ante a água com uma indagação: “Não terá sido a Morte o primeiro navegador?” (p. 75). Sob certa perspectiva, a travessia na barca de Caronte pode não ser vista como a *última* viagem, mas a *primeira*. “O herói do mar é um herói da morte” (p. 76), e o *herói* é, por definição, aquele que aceita o embate contra as forças contrárias. Lançar-se intencionalmente em direção a algo, além de característica do impulso heroico é, por certo, um aspecto da *viagem* em si. Se esta for uma viagem nas águas, ainda mais: “A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. ‘Partir é morrer um pouco’” (p. 77). Curiosamente, para encontrar a terra é preciso se perder no mar, viajar contra o mau tempo e correr o risco do naufrágio. Lembremos Jorge de Lima: “Ando naufragado,/ ando sem destino/ [...] quero outro caminho/ para caminhar” (p. 387). Bachelard chega a indicar essa composição água/viagem/morte como um *complexo de Caronte* e Durand, quando o associa ao *complexo de Ofélia* resultante do “convite direto a morrer”, também o expande: sabendo que em sonhos relativos a afogamento é comum o “sentimento de incompletude que se manifesta por imagens de mutilação” (2001, p. 99), o antropólogo chega ao lógico *complexo de Orfeu*. E Orfeu é convocado a nosso texto, pelo texto de Jorge de Lima.

Há uma série de elementos que caracterizam, desde já, a jornada limiana como *órfica*, em seu sentido poético e religioso. Voltaremos a isso no próximo capítulo, mais detidamente. Aqui, contentemo-nos em observar que uma das semelhanças que Orfeu tem com Cristo é justamente o mergulho numa outra realidade, “paralela”, através da qual empreende uma missão. Mais importante que isso, neste momento, é o fato de que tal missão acaba por resultar em flagelo, em mutilação: Cristo crucificado ou Orfeu despedaçado, ambas as imagens indicam uma mudança de estado do ser.

É Baco, Orfeu [...], Cristo, os dois ladrões com os membros partidos [...]. todos heróis mutilados no decurso de uma paixão. Pode-se dizer que há um verdadeiro complexo agrolunar da mutilação [...], as personagens são enfermas, só têm uma perna ou são cegas de um olho e 'lembram provavelmente mutilações iniciáticas' (DURAND, 2001, p.307)

Tal mudança, “promoção ontológica” fruto de uma jornada de iniciação, situa o herói numa narrativa específica. Tendo como elemento central a navegação e a luta contra as águas, à procura de uma ilha, o poeta de *Tempo e Eternidade* abre o livro com a história de um *batismo*. Se a “imagem exemplar de toda criação é a Ilha que subitamente se ‘manifesta’ em meio às águas” (ELIADE, 1991, p. 151), o batismo configura-se como renascimento de um ser através de sua submersão/dissolução nas águas e sua posterior emersão/retomada da forma. Batismo é *renascimento*, como Jesus batizado por João Baptista, como o batismo pós-natal de toda criança cristã. O enfrentamento das águas negras, das tempestades, serve a Jorge de Lima e a seu personagem como um adversário a ser superado, rumo a uma elevação ôntica. A viagem nas águas, os complexos de Caronte, Ofélia e Orfeu, toda a constelação de imagens que se articulam em torno da intencionalidade heroica da nau que segue fazem reforçar esse caminho de afirmação e busca que os primeiros poemas apresentam.

Vale notar, ainda, que o enfrentamento das águas tenebrosas só é possível pelo uso da *embarcação*, e por meio desse navegar o poeta procura a luminosidade diurna. Entretanto, ligada a toda rede de simbolismos que originam o movimento batismal das imagens, a embarcação possui a ambivalência que também a remete, por sua constituição e forma, aos domínios noturnos da imaginação. “A barca, mesmo que seja mortuária, participa assim, na sua essência, do grande tema do embalar materno” (DURAND, 2001, p. 251). É a nau de Jorge de Lima que serve como uma casa móvel, espaço minimamente seguro para contrabalançar as tormentas externas. Durand, referindo Barthes e Bachelard, nota na embarcação um simbolismo que se vai enredando em torno da figura da Mãe, em cujo bojo carrega uma vida em potência. A proximidade do barco que navega rumo à claridade com os símbolos da intimidade noturna, que confunde barca lunar com carro solar, serve para estabelecer uma fértil ambiguidade: para que se

renasça para a luz é necessário que se nasça, e o continente maternal que a nau simbolizaria, assim, desde já nos apresenta componentes noturnos da imagem.

Após *O poeta perdido na tempestade*, que analisamos pouco acima, o elemento narrativo que liga os primeiros poemas perde um pouco de sua força. Não que deixe de existir, mas não subsiste uma recorrência tão constante dos mesmos elementos, embora “a noite escura que desaba sobre o cais” torne a aparecer mais à frente. Os novos elementos narrativos inseridos nos poemas passam a direcionar a visão poética para outras possibilidades, até mesmo para outras formas de expressão. Em *Lutamos muito* (p. 391), por exemplo, o tom epistolar e pessoal, quase de oração, vem para dar mais sentido ao que aconteceu sob a voragem da tempestade.

Lutamos muito, fiquei cansado,
fiquei caído. Quando acordei
Tu me ungiste, Tu me elevaste.
Tu eras meu pai e eu não sabia.
Eu sofri muito. Furei as mãos.
Ceguei. Morri. Tu me salvaste.
Eu sou teu filho e não sabia.
Lutamos muito: eu Te feri.
Perdoa Pai, pensai meus olhos:
eu era cego e não sabia.

No poema seguinte ao *Sono e despertar do poeta*, aquele em que Jorge de Lima nos diz de uma “noite boa”, temos a descrição visionária do Paraíso pré-Queda. O poema é *A planície e as flores carnívoras* (p. 396), e nele está a admiração do Éden:

[...]
Uma velha tarde de mil séculos sem ocasos berrantes
circundava a planície.
Que doçura pacífica abrangia a planície!
[...]
Mas no além da planície
uma noite existia abraçando a floresta,
a floresta, Senhor, uma floresta morna
onde o teu inimigo semeou carnes brancas
de princesas banidas, de mulheres raríssimas
fechando as pálpebras para mim.
Quando deixei a floresta, Senhor,

Na planície só havia grandes flores carnívoras.
Os abutres tinham descido sobre os cavalos brancos.
A noite tinha caído sobre o suor dos rios.

Aquilo que é “noite boa” para Jorge de Lima não parece durar muito tempo sem o crescimento de certa tensão, já que uma noite pesada novamente se infiltra em seu Paraíso e em sua poesia. Devemos notar, ainda, que na planície os rios e riachos são águas imensamente valorizadas, como percebemos neste e num outro poema, *O poeta vence o tempo* (p. 402):

Já não vejo mais a paisagem de plantas carnívoras.
Levada pelos riachos a água velha canta de novo.
Como tu tenho harpa e tenho Deus.
E num dia bíblico assim
fora dos tempos duros
A relva ignora sua tragédia e alteia as folhas inocentes.
Regresso ao teu tempo, Davi.
posso voltar às origens,
e sentir como tu
que sou mais forte que o rei,
mais forte que todos os Golias
Mas não sei como tu
distinguir se essa estrela claríssima
é a estrela da manhã
ou se é mesmo a poesia
que nós vemos no céu
- antecedente e posterior a tudo.

Para que as águas nos conduzam através das tempestades iniciais do poeta, levando-nos a uma verdadeira transcendência temporal – enunciada até mesmo no título do poema! -, relembremos Bachelard: “A água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada” (2002, p. 163). É assim que Caronte afoga o poeta em tempestades divinas para que ele possa, elevando-se para além do Tempo, enxergar os rios edênicos. Se por todo o livro até aqui a luta contra o tempo e a noite foi diretriz, basta o poeta vencer o tempo para sua poesia também soar mais vitoriosa. Como “antecedente e posterior a tudo”, ela vem dos céus e permite a Jorge de Lima observar realidades que até então pareciam encobertas, distantes demais da pureza divina. Com a harpa, componente do arquétipo órfico que o poeta inaugura, o personagem de *Tempo e Eternidade* é capaz de amenizar sua angústia frente

ao tempo que passa porque inaugura uma potência musical até então obstruída pelo rumor da tempestade.

É assim que o olhar se volta a outras eras, a outros mundos já perdidos, e as descrições e narrativas dos poemas seguintes se colocam sob a cúpula do tempo revivido, da possibilidade cíclica de estar nos tempos bíblicos de Davi. Ao lado da busca por Deus, que vem desde o início e permanece – sendo Deus, inclusive, quem permite o contato com a verdadeira poesia –, Jorge de Lima soma à jornada um anseio pelo conhecimento poético que *transcende* o tempo e o mundo mas *revive* o tempo e o mundo. Com Deus e harpa a seu lado, surge no poeta de Cristo um poeta de Orfeu: “A ameaça das trevas inverte-se numa noite benfazeja, enquanto as cores e tintas se substituem à pura luz e o ruído, domesticado por Orfeu, o herói noturno, se transforma em melodia e vem substituir pelo indizível a distinção da palavra falada e escrita” (DURAND, 2001, p. 235). A assunção do tempo mítico bíblico, que foge aos “tempos duros” e desponta junto à “estrela claríssima”, equilibra o potencial órfico-noturno dessa “nova” poesia com a elevação espiritual diairética da etapa anterior. Jorge de Lima não se torna estritamente noturno, mas a “tarde oculta no tempo” começa a infiltrar elementos místicos em seu discurso cristão, e através da água que estudamos até aqui somos levados a procurar os sentidos componentes do *misticismo*.

Misticismo, volta ao mundo e construção do Templo

Pudemos saber, pouco acima, que o tempo cristão é cíclico e histórico, numa dinâmica permanentemente apocalíptica e renovadora, e atentamos para o possível desdobramento místico dessa condição. Quando Jorge de Lima volta o verbo para os tempos bíblicos, transcende a historicidade presente e estabelece, poeticamente, uma *ilha temporal*, um paraíso provisório com o qual se identifica. A poesia, estrela claríssima que nosso Orfeu não consegue (ainda) divisar distintamente, assume ares de trilha mística, caminho pelo qual o poeta alcança os céus. “Logo, a equivalência vida mística = retorno ao Paraíso não é um hápax judeu-cristão, criado pela intervenção de Deus na história; é um ‘elemento’ humano universal de uma incontestável antiguidade” (ELIADE, 1991, p. 168).

Junto a essa acepção geral, “como fez notar Michel de Certeau, ‘místico’ tornou-se um substantivo apenas no século XVII, tendo essa evolução semântica sido precedida no Ocidente pelo restabelecimento e enriquecimento da literatura consagrada à percepção intuitiva do divino” (DELUMEAU, 2003, p. 354). É também a esses termos que Durand, quando classifica uma das estruturas do imaginário noturno como *mística*, faz referência: “Daremos ao adjetivo místico o seu sentido mais corrente, no qual se conjugam uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta” (DURAND, 2001, p. 269).

Roger Bastide, estudando os *Poetas do Brasil* (BASTIDE, 1997), também ressalta o misticismo como elemento importante em nosso poeta: “[...] o que caracteriza o misticismo é ser uma fusão da alma com a divindade, com a Unidade Suprema de que saem todas as coisas e para qual todas as coisas voltarão” (p. 124). Profeticamente, explicita o caráter paradoxal da história cíclica/apocalíptica, sendo capaz de compreender o tom particular do misticismo em Jorge de Lima, quando diz que “não é verdade que o místico escape inteiramente a seu meio e a seu tempo. Escapa certamente no breve instante de sua evasão em Deus, mas desde que deseje exprimir sua sensação, traduzi-la, ele se serve evidentemente daquilo que conhece, daquilo que experimenta” (p. 128). Essa indispensável inserção do místico num meio determinado, especialmente quando faz uso de códigos linguísticos e culturais localizados, é, nos próprios dizeres de nosso poeta, “a dificuldade da questão da linguagem poética”. Dificuldade que “reside precisamente nisso: ser linguagem do poeta e ser comunicável” (LIMA, 1959, p. 73). Esse aspecto específico do material poético e de sua criação será trabalhado no próximo capítulo. Retenhamos, aqui, apenas essa necessária vinculação que o poeta/místico estabelece com seu meio social, histórico e humano; é a partir dela que poderemos entender a depuração das imagens mundanas que o fim de *Tempo e Eternidade* inicia.

Porque se as imagens até aqui eram de busca e elevação, uma inclinação mais terrena passa a habitar os poemas seguintes. Vejamos, por exemplo, *Canção de Davi na janela* (p. 403), que retrata a passagem bíblica do desejo do rei Davi pela mulher de Urias:

A mulher de Urias estava tomando banho.

Eu vi a mulher de Urias.
Peitos mais belos eu nunca vi.
Quebrei a cítara, versos não faço,
eu vi a mulher de Urias,
peitos mais belos nunca hei de ver
[...]
Se olho o mundo vejo os dois peitos.
Se olho o céu vejo os dois peitos.
Não sou mais rei, versos não faço.
Trono não quero.
Só quero a mulher de Urias.

Devemos notar que neste poema a voz-lírica assume o personagem de Davi, e o canto do poeta recria um passado mítico de queda e tentação. Poderíamos atentar para o fato de as imagens da mulher de Urias estarem envoltas nas águas, pois ela “estava tomando banho/ no riozinho que passa/ em frente de meu palácio”. A fartura e recorrência dos dois peitos, daquele corpo o mais belo já visto, levam a poesia para os tempos bíblicos e as vivências mundanas de Davi, que cai e erra. O poema seguinte, sintomático da mudança de conduta, é justamente *Davi caindo* (p. 404), que transcrevemos integralmente.

Sequei o mar, matei os peixes,
venho do vício, da lama escura,
quero de bruços cair no chão,
tirar meus olhos, deixar que o fogo
venha lambear meu coração.
Que valem os olhos
na escuridão?
Sequei o mar, matei o mundo,
aves do céu
comei meu crânio.
Minha palavra caiu nas pedras.
Sou vosso mudo, Senhor meu Deus.
Vento violento
Secai meus tímpanos
eu tenho medo da ira santa.
Deixai somente dentro de mim
a primitiva Dor que reinou.
Vento de Deus, soprai minha dor,
as chamas do inferno ardem, Senhor.

A entrega à voragem da ira santa, das chamas do inferno e do merecido castigo – e redenção – pela dor aproximam-se muito da conduta de mortificação bastante conhecida pela história da mística cristã. Como a via

mística confunde elementos noturnos de intimidade com imagens diurnas de ascetismo e superação, haverá sempre uma tensão no caminho místico em busca da totalidade. Deixar que o fogo venha lamber o coração, por exemplo, é imagem que remete diretamente aos simbolismos espetaculares do Regime Diurno da Imagem. Ainda, todas as imagens que nesse poema nos levam a pensar em um flagelo desejado – “tirar meus olhos”, “comei meu crânio”, “sou vosso mudo”, “secai meus tímpanos” – compõem a realidade sensorial e, especialmente, a intenção de se privar dos sentidos. Essas privações, todas atribuídas à oblação dos órgãos carnis, cumprem o mesmo objetivo que já observamos a respeito da cegueira e mutilação. Note-se, por exemplo, que os órgãos ofertados ao sacrifício guardam similaridades com os simbolismos ascensionais, de potência e clareza: olhos, cabeça, palavra. O fogo que purifica conjuga-se com o coração que sente, intimamente. Ainda que vinculadas a técnicas ascéticas, de purificação e elevação espiritual, essas novas imagens começam a se aproximar de um caráter místico noturno na medida em que vão se ambientando em paisagens mundanas e humanas, trazendo elementos estritamente carnis, como a mulher de Urias, ou depurados e transformados em amor primordial, como no poema *Amada vem* (p. 405):

[...]

Amada minha, traze a eternidade para nós.
Traz a estrela que me prometeste.
Traz tuas sobancelhas como asas.
Perdi o paraíso; não to posso dar.
Dar-te-ei o sonho em que te geraste:
o começo das águas em que te vi flutuando.
Vem como estás, vem molhada das fontes.
Vem como estás, recoberta de folhas.
Vem do meu barro, amada minha, vem.
Vem, virgem através do tempo, vem.
Vem cantando através da dor, vem.
Vem com o primeiro pecado, vem.

Vem que tu foste gerada para mim.
A porta está aberta, amada vem.

A propósito desse novo núcleo temático, que começa a surgir em torno da bem-amada, Afrânio Coutinho tem a precisão de apontar que, “em meio da intemporalidade divina, o poeta se julga, demiurgicamente, com o poder de

sonhar bem-amadas também intemporais ('Amada vem', 'A distância da bem-amada')" (COUTINHO, 2001, p. 116). Trazendo o olhar para o mundo, mesmo que um mundo rico em simbolismos sacros e de divindade, Jorge de Lima permite uma quebra em sua unilateralidade inicial: não mais se vai apenas do homem a Deus, mas dos céus alcançados também se olha para o homem. E para a bem-amada.

Claro está, entretanto, que tal bem-amada não se encontra em qualquer mulher. A figura mítica que ela se torna traz desde Eva, "molhada das fontes", vinda do barro do homem, "com o primeiro pecado", até a própria Poesia que "está muito acima", portadora da estrela, com "sobrancelhas como asas", gerada em sonho e, sobretudo, cantante mesmo na dor. A Poesia, bem-amada, buscada por toda a vida e encontrada quando encontrado Deus, é não só elevação espiritual como purificação material, re-dignificação do corpo e do mundo profano. A partir da bem-amada o poeta de Cristo, também poeta de Orfeu, volta ao mundo de onde fugia para, com sua compreensão distinta e elevação divina – demiúrgica, como fala Afrânio Coutinho –, restabelecer o potencial do tempo mundano.

Para que a visão da Poesia não se perca, para que a bem-amada não sofra com as intempéries do relento, Jorge de Lima constrói um novo lugar para guardá-la. Com Poesia e bem-amada em segurança, postas sob o teto da arte poética e sobre um Centro do Mundo sagrado, dá-se início a construção do Templo, marca seminal que o fim de *Tempo e Eternidade* apresenta. Em *A poesia está muito acima* (p. 408), um dos últimos poemas do livro, vemos qual novo objetivo está presente na jornada para Deus:

Quero edificar o templo, o grande templo, quero materiais.
Quero fazer o altar para os holocaustos e os incensos.
E queimarei os perfumes inúteis nas narinas de Deus,
nos cabelos dos arcanjos, no hálito de todos os eleitos.
Quero oitenta mil braços para cavar montes e derrubar
[madeiras,
e uns trezentos mil para colher água pura
Quero um para adivinhar onde tem ouro, onde fica o sol.
Buscai-me um ladrão para roubar a lua.
Vinde escultor fazer um querubim com dez côvados de asas
segurando um cálice descomunal e uma palma de bronze.
E sobre os capiteis haveis de colocar um peixe-voador

voando para não sei.
Chamai Salomão para varrer o templo com sua sabedoria
e com suas mil mulheres, com suas éguas, e com seu cajado.
E depois que venha o fogo do céu queimar as oferendas.
E tudo caia com os rostos na terra
porque a poesia está muito alta
acima de vós, mundo muito pequeno!

Atentemo-nos para a imagem do *ouro*, elemento que em si sintetiza a motivação colocada no poema pela expressão inicial “quero materiais”. Com Durand, sabemos que “há, com efeito, duas significações opostas de ouro para a imaginação, conforme é reflexo ou substância produzida pela Grande Obra, mas essas significações misturam-se e dão muitas vezes símbolos muito ambíguos” (2001, p. 148). Reflexo luminoso ou substância material, o ouro apresenta duas valorizações distintas também em *Tempo e Eternidade*. Em seu primeiro poema, *Distribuição da poesia* (LIMA, 1959, p. 383), o poeta angustiado diz: “Não tirei ouro da terra/ nem sangue de meus irmãos”. Nesse momento, estritamente solar, Jorge de Lima nega o ouro como elemento da distribuição da poesia, bem como nega o sangue - aquele, símbolo da intimidade material; este, símbolo nictomórfico da passagem negativa do tempo. Na construção do templo de *A poesia está muito acima*, busca-se o ouro e a direção do sol – fazendo, assim, com que o ouro mantenha sua característica espetacular -, mas se procura o ouro, “substância íntima [resultante] da digestão química” (DURAND, 2001, p. 264). Digestão química ou orgânica são apenas variações da dominante *digestiva*, à qual se vai ligar a *estrutura mística do imaginário*, com seu esquema verbal de *confusão* – completamente diverso daquele esquema verbal de *distinção*, que caracteriza a estrutura heroica do imaginário diurno. É por isso que, para que ao ouro sejam atribuídas suas duas significações opostas, Jorge de Lima vai convocar “um ladrão para roubar a lua”.

Deveríamos considerar, além do ouro, outras imagens convocadas para compor o templo, como as “águas puras”, o “querubim com dez côvados de asas”, a “palma de bronze” e o peixe-voador. Todas essas figuras ascensionais, construídas com materiais retirados da terra, criam o tom paradoxal que configura a tentativa do poeta de render culto à Poesia. No último momento do poema, quando a todo o esforço é contraposto o fogo dos

céus, a afirmação de que “a poesia está muito alta/ acima de vós, mundo pequeno!” nos faz sentir toda a dificuldade de ligar o mundo ao sagrado. Esse sentimento de impossibilidade volta a atormentar Jorge de Lima quando diz, nO *tormento* (p. 409):

[...]
Abri o livro diante do povo
pensando que o povo estava no nível do Alto.
Mas o povo não pode enxergar os silêncios do livro.
Nem suportar a claridade esquisita que das páginas saía.
Baixei a cabeça no maior dos desânimos.
E o tempo me chamou para morrer.
A eternidade me chamou para viver: irei.

Tendo encontrado Deus, em sua busca inicial e solitária, o poeta lança algumas tentativas de traduzir sua experiência para aqueles que não transcenderam o tempo, para os que cegaram sem receber em troca a visão da eternidade. Ao tentar restabelecer a validade do tempo profano como tempo histórico, de espera e esperança cristã – tempo esse no qual todos os homens estão inseridos; tempo transcendido apenas nos breves momentos em que se alcança a Poesia -, a arte de Jorge de Lima anuncia a Poesia do Senhor: “Eu vos anuncio a Bem-Amada./ Até a consumação dos séculos os nossos irmãos que nascerem/ se reunirão como nós./ Os profetas *in illo tempore* se reuniram como nós./ Nós somos elos apenas./ Eu vos anuncio a consolação” (p. 412).

Depois da transcendência, a profecia. Veremos agora como se articulam as tentativas de nosso poeta para traduzir a verdade divina em linguagem humana, em poesia escrita. Jorge de Lima mesmo apresentará uma série de observações sobre essa necessidade premente, que Roger Bastide apontou pouco atrás como inserção do místico no mundo cultural que compartilha. A partir daqui o poeta místico vestirá a túnica inconsútil e, em nome das mágicas do Senhor, virará profeta.

Profecia, comunicação e modulações órfico-crísticas

Se o poeta voltou ao tempo e ao Templo, depois de vislumbrar a Eternidade, foi para dizer a seus irmãos que há um caminho possível de salvação. Apelando à linguagem poética, seu instrumento por excelência, Jorge de Lima inaugura um momento de reformulações em sua obra, porquanto reformule sua própria postura frente à vida. Aquela fragmentação do homem perdido na Criação deixa de fazer sentido, pois agora há a compreensão de uma vontade maior, a visão de Deus e de seu curso na História. Todas as situações incorporam-se num grande plano incompreensível para o homem, ainda que compreensível para a divindade e passível de ser sentido, de forma breve e obscura, pelo poeta.

No poema que abre *A túnica inconsútil* (1938), sintomaticamente intitulado *Poema do cristão* (LIMA, 1959, p. 425), vemos claramente essa nova tomada de consciência frente ao mundo, tanto material quanto metafísico, em sua totalidade enquanto *realidade* para o poeta transfigurado:

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.
Os milênios passados e os futuros
não me aturdem, porque nasço e nascerei,
porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas
que eu decompou e absorvo com os sentidos
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo.
[...]
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;
[...]
Não há escuridão mais para mim.
Opero transfusões de luz nos seres opacos,
[...]
venho e irei como uma profecia

Atentemos para essas imagens mostradas aqui: o *sangue* que *jorra*; a *visão* universal; *milênios passados* e *futuros*, vinculados a um processo cíclico de *renascimento*; a *unidade* com todas as coisas, observada pelos *sentidos* e pela *inteligência transfigurada*; a *unidade ubíqua* em *Deus* e na *matéria* –

grande diferencial, que logo exploraremos – e, finalmente, o poder de *operar transfusões de luz*, estando o poeta na qualidade de *profecia*.

Porque, importante notar, o poeta inicia seu livro com um poema que o identifica não só a um profeta, mas à profecia mesma, compartilhando com ela sua qualidade transicional. O poeta-profecia vai e vem por entre as eras, do início ao fim do mundo, transmitindo a palavra criativa que faz saber da Criação, apresentando o mundo do Cristo aos leitores/ouvintes de sua poesia.

Se considerarmos que as imagens acima destacadas compõem um quadro completamente ambivalente quanto a suas aproximações imaginárias (por exemplo, o *sangue* que *jorra* no mesmo contexto sintático do *transfusor de luz*, regimes Noturno e Diurno fazendo referência ao mesmo personagem), somos diretamente remetidos àquela mudança pela qual passou o poeta no meio de *Tempo e Eternidade*. Lá, quando em busca da Eternidade, o poeta era angustiado; logo após, no encontro com Deus, desfez-se em nulidade frente ao arrebatamento do sagrado. Tal arrebatamento negava ao poeta qualquer identificação com o mundo, profano ou não, porque o colocava frente a uma transcendência absoluta, Deus fora do tempo e da ordem da Criação. A partir daí, em *Tempo e Eternidade* mesmo, notamos aquele lento retornar às origens terrenas, com as visões da mulher e a construção do templo para a Poesia arrebatadora. É a atualização desse templo que temos aqui, por fim, no início da túnica sem costuras. A atualização de um esforço para conectar a poesia do Deus das alturas com o mundo terreno de sua Criação.

É assim que poderíamos antepor os domínios semânticos que o poeta assume, constituindo-se ele próprio um paradoxo funcional, veículo da linguagem poética. De um lado, o noturno, temos o já citado sangue que jorra, a *unidade* com todas as coisas, percebida pelos *sentidos*, e sua integração com a *matéria*. De outro lado, diurno, a *visão universal*, *inteligência transfigurada*, presença em *Deus* e valorização da *luz* sobre os seres *opacos* – opacidade característica de um domínio noturno negativo, daquele tipo que o imaginário diurno luta por superar. Entretanto, extremando uma tendência que o retorno às paisagens bíblicas e a presença da bem-amada já permitiam antever, o discurso do poema denota uma composição de opostos, erguendo um ser ao mesmo tempo noturno e diurno, construído como paradoxo em essência e forma.

Para reforçar essa conjunção de opostos, observemos as imagens que deixamos de fora no parágrafo acima: *renascimento* e *profecia*. Como vimos no capítulo anterior, quando do estudo sobre a noção de tempo na tradição cristã, o ocidente é indelevelmente marcado pela concepção linear da História, por sua influência rumo a um fim dos tempos apocalíptico. Assim que qualquer menção a um nascimento e renascimento, como no “nasço e nascerei” de Jorge de Lima, destoa imediatamente da grande tradição mítica a que o poeta se liga. Um *renascimento* remete a imagem para o domínio cíclico de um imaginário noturno e dramático, nos moldes de Durand (2001, p. 281), em que para toda oposição semântica e antitética (sejam das luzes heroicas ou da intimidade mística de nível noturno) corresponde um movimento circular de dramatização e “síntese” de antagonismos. Não pensemos, entretanto, que tal movimento é de fácil resolução: como Durand mesmo adverte (2001, p. 279) o mito do retorno é “sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo”.

E esse retorno triunfal e definitivo no imaginário cristão, sabemos bem, é aquele excelso dia do Juízo que virá, efetivando uma ordem que o desenrolar da Criação já prepara. O Apocalipse (do grego *apokálypsis*, i. e., *revelação*) é linha de chegada na corrida histórica de um cristianismo quer assentado sobre dogmas e concílios, quer nas comunidades pré-eclesiais do início da era cristã, posteriormente julgadas como hereges. O que importa, aqui, é notar que o futuro do mundo é uma *revelação*, e a linguagem da revelação é sempre uma *profecia*.

Profecia e profetismos

Brevíssimo tópico sobre a profecia em Israel

A ideia de profecia pode, por sua natureza divinatória, ser relacionada às práticas humanas desde o mais remoto culto religioso. Entretanto, a partir das religiões abraâmicas, monoteístas, assume-se *profecia* como uma noção muito mais bem estabelecida, já que esta passa a designar vinculações diretas entre o povo eleito e Deus, a divindade única e suprema. Na profecia do deserto, quando Deus (lahweh; YHWH) faz ouvir sua mensagem, o profeta que a

recebe encarna o papel de vínculo entre essas duas partes tão distantes, embora aliadas. É indispensável compreendermos os cenários históricos onde se ensaiam os primeiros passos da profecia bíblica, porque a ela Jorge de Lima também vai se ligar.

Com efeito, se o profeta fala para seus contemporâneos, se tenta esclarecer as situações em que vivem seus compatriotas, sua mensagem será mais bem compreendida se percebermos o que estava em jogo nas intervenções proféticas. Para ler melhor os profetas, deve-se passar obrigatoriamente pela história (ASURMENDI, 1998, p. 9-10)

Prefigurando a importância da História na perspectiva da realidade cristã, o judaísmo já apresentava, no Antigo Testamento, o caráter total do tempo e sua vivência enquanto plenitude, devido à Aliança com o Deus de Israel.

[...] essa Aliança [*berith*], que o profeta *restitui*, une um destino singular (o do profeta), a história de um povo excepcional (Israel), e um Deus criador de história (*laweh*); ela está além da fratura do individual, do social e do transcendente; ela é a Relação concreta que cobre o campo do teológico, do político, do social, do subjetivo (RICOEUR, 1996, p. 85)

Há o motivo básico, sobretudo nas tradições orientais, de que uma resposta ou sugestão só é dada quando alguém a pede, pergunta por ela. “Mas o que caracteriza o profetismo bíblico é que a divindade também fala sem que lhe seja perguntado! [...] na Bíblia, o fenômeno da palavra da divindade, oferecida ao homem, sem que este lhe peça o que quer que seja, é onipresente” (ASURMENDI, 1988, p. 18). Essa intromissão nos assuntos do homem só é possível por conta de sua Aliança com o povo de Israel, que estabelece um canal direto de comunicação e um estatuto de participação de Deus na realidade histórica – embora, como não poderia deixar de ser, aos homens não seja permitida qualquer participação na realidade transcendente da divindade. Comunicação profética, então, em que as visões dos profetas “- no projeto de Deus de Israel – constituem a força e o impulso que permitem sair de situações sem saída, de realidades bloqueadas, onde todas as outras instituições se mostraram impotentes” (ASURMENDI, 1988, p. 11).

Sabemos, ainda, que a profecia não se presta a uma racionalização lógico-linguística, sendo antes a transmissão de um contato essencial do diálogo Deus/homem.

[...] a Aliança é uma relação “dialogal” inicial, entre Deus e o homem, relação dialogal que atinge com o profeta o seu grau extremo de virulência, de contestação dramática e de dor. Esse diálogo postula um Deus “patético”, inclinado para o homem, e do qual o profeta tem o conhecimento “simpático”: não que ele seja um possuído, pois não é apenas pelo “espírito” de Deus que ele é dominado, mas por sua “palavra”, momento comunicável do “espírito”; o profeta sofre violência e a palavra é um fogo devorador, mas ele sempre tem algo a *dizer*, algo a *comunicar*. (RICOEUR, 1996, p. 105)

Prova da atenção que Jorge de Lima dá a essas referências, o poema *Invocação a Israel* (p. 488) nos diz do “povo da escolha de Deus, fonte da grande poesia, da grande inquietação,/ da grande tragédia, povo de eterno exílio e de perene caminhada”. Claro está, entretanto, que para o poeta, homem de conversão religiosa, a própria “Sinagoga longínqua” perde sua exclusividade no decorrer da História, sobretudo na história do Cristo. Diríamos, aliás, que Israel não só perde a exclusividade frente a Deus como até mesmo nega sua condição de povo eleito. Diz o poema: “Por que afastaste de ti a face familiar de Deus?/ Por que rondas filho pródigo, faminto das profecias?”. É a revolução do cristianismo que se apresenta, nesta invocação a Israel.

[...]
Povo que mataste teus profetas
e grande comparsa da Tragédia, imolaste o Mestre dos teus
[profetas,
regressa à raça de Deus de que abdicaste enganado pelos
[homens da Lei;
e te ensinaremos a nova medida da Poesia e da Sabedoria
e da Igualdade para a Grande Comunhão.
Ó povo estrangeiro no mundo,
o Eleito da grande poesia que transcende o tempo e o espaço,
acompanha-te porque aumentas a sua insaciedade
e o aturdes com o mistério e com as sentenças do início;
porque és potencial de que ele é sequência
e desdobramento nas escalas de Deus:

porque foste, és e serás Testemunho da história de seu único
[Mestre;
e como o poeta és visado e estrangeiro no mundo.
Vem que te mostraremos o caminho da Comunidade,
e em troca de tua Sinagoga longínqua
te ofertaremos a tríplice Igreja iluminada
e te investiremos com a Túnica Inconsútil que enjeitaste.

Invocação, curiosamente, que se inverte em convite logo após o início do poema. Porque há, nos primeiros versos, uma invocatória do poeta, chamando Israel como fonte de poesia e musa inspiradora, certamente com o objetivo de construir sua própria poesia cristã. Entretanto, após invocar a nação feito musa, Jorge de Lima aponta suas falhas e quedas, anunciando em seguida a possibilidade de comunhão. Invocação como convite a um novo mundo de sentidos e realidades, apenas possível porque Cristo instaura, na história da Criação, a possibilidade da conversão espiritual, mística do encontro com Deus. A profecia de Israel, antes vinculada ao povo eleito, à Aliança e à figura do profeta como rememorador desse vínculo quase institucional, converte-se em profecia cristã, universal, mística e de caráter revolucionário porque comum a todos os homens que assim o queiram.

Como o “profetismo bíblico, no sentido hebraico do termo, pára precisamente onde começa o cristianismo” (NEHER apud RICOEUR, 1996, p. 108), devemos agora adentrar num novo horizonte de pensamento, e dar a palavra ao Cristo de Jorge de Lima.

Profecia e tempo no advento do cristianismo

Já dissemos do caráter sagrado com que o tempo é investido na tradição cristã. Isso porque, quando o Verbo se faz carne, o desenrolar da história passa a significar atuação de Deus no mundo dos homens. Pois que, “na religião bíblica, a interpretação da história precede radicalmente a do tempo, que dela deriva [...] O princípio normativo do cristianismo situa-se, assim, no âmago da história e ao longo da linha do tempo” (PATTARO, 1975, p. 199). Importante retomarmos essa noção porque, a partir da era cristã – sobretudo depois do século III, como veremos -, a vivência dos homens no

tempo assume novo significado, já que ocorreu a passagem do Cristo, o suposto segundo Messias do judaísmo, prefigurado no Antigo Testamento.

Definindo os quatro tipos de profetismo no Antigo Oriente, temos com Neher que:

No primeiro tipo, a profecia é um aspecto dos “ritos” destinados a conjurar a instabilidade da ordem cósmica e a fragilidade da própria divindade (Mesopotâmia) ou a resolver a crise aberta pela morte do rei divinizado (Egito); esse tipo pressupõe um tempo ritual, no qual o rito ao mesmo tempo repete a angústia do homem e a pacifica ao celebrar o acordo original contado em um mito de compensação (o homem que sobrevive ao Dilúvio, a torre que liga a terra ao céu etc.); cada tempo ritual restaura o acontecimento mítico, como se vê no ritual do ano novo babilônico ou no ritual da sucessão real no Egito.

No segundo tipo, a reivindicação de justiça surge com as outras conquistas do espírito laico (legislação e administração dos impérios, física e sofisticada gregas); essas conquistas pressupõem um tempo cíclico, o da astronomia, perto do qual o tempo dos homens figura como acidente e desordem; os deuses estão do lado da ordem espacial e não do drama da história.

No terceiro tipo, representado pela Ásia Menor, o Irã, os mistérios gregos, a mística cristã, o fiel participa de um “mistério” (da vegetação, da deificação, da Cruz); aqui o tempo é recusado.

Finalmente, no quarto tipo, representado por uma corrente judaica do tempo de exílio e sobretudo do segundo templo, e, é claro, pela geração neotestamentária, o fiel é contemporâneo de um Cristo; ele já está no fim; ele não está mais na expectativa; ele vive no instante da contemporaneidade (NEHER apud RICOEUR, 1996, p. 107)

Creemos que essa citação faz saber de modo bastante claro a trajetória da profecia no mundo antigo. Notadamente vinculada aos dois últimos tipos, a profecia cristã é tão marcada pela existência histórica do Cristo que se faz necessário, no desenrolar da Igreja, uma série de diretrizes e resoluções para defini-la. Considerando que a ideia messiânica do Juízo Final, constante no Apocalipse de João, atribui à mentalidade cristã uma esperança de retorno, a instituição romana decretou, a partir do terceiro século,

uma dinâmica institucionalizadora de homogeneização de pensamentos e de ritos, bastante centralizadora, que implicava uma desvalorização e marginalização do apocaliptismo messiânico. Os concílios de Hipona (393), Cartago (397), Éfeso

(431), sucessivamente, marcam uma atitude cada vez mais firme, face à fixação autoritária dos textos considerados *revelação*. Para Orígenes, o Reino dos Santos profetizado situava-se na alma de cada um, enquanto Santo Agostinho toma uma posição já plenamente institucional – a Igreja (a Cidade de Deus) era já a realização histórica do Reino dos Santos, o milênio terrestre profetizado realizava-se já na Igreja (CAPELO, 1994, p. 22)

Diferente do que ocorria antes do nascimento de Jesus e da formação, ainda que vaga e lenta nos primeiros séculos, da tradição cristã, depois da vida de Cristo a noção de apocalipse sofre uma certa crise. Não são apenas Orígenes e Santo Agostinho que compreendem o apocalipse sob a perspectiva ora de um misticismo salvífico, ora de uma institucionalização histórica. Após o episódio da Cruz – a Tragédia que Jorge de Lima poetiza – há uma verdadeira ruptura de compreensões sobre o tempo e a vida histórica, sobretudo com relação ao caráter da profecia. “O profeta que pode dizer: *vi o Filho do Homem* não é mais profeta no antigo sentido da escatologia. Ele não está mais no tempo. O fim está com ele ou por trás dele” (NEHER apud RICOEUR, 1996, p.108)

A profecia de fundo cristão, desse modo, deixa de ser uma previsão do futuro messiânico e se coloca mais como a realização de um esforço missionário. Quer na perspectiva mística, quer na institucional, a disseminação da palavra do Cristo e do conhecimento do Reino de Deus não se configura mais como espera escatológica, mas como trabalho de pregação e anunciação de uma realidade transcendente. Mística mesmo, poderíamos dizer, porquanto vinculadora de realidades distintas e desejosamente íntimas.

Profecia mística e cristianismo figurado

Certamente nosso intuito não é dizer que o cristianismo de Jorge de Lima foi um falso cristianismo. Muito pelo contrário: sua aproximação poética com a ideia mística de um Orígenes, bem como sua fidelidade e adoração à Santa Igreja, faziam-no enquadrar-se completamente num cristianismo vivo e institucional, por mais que durante a história essas duas qualidades não tenham sempre caminhando juntas. O que propomos com *cristianismo figurado* é, antes, a característica eminentemente poética que o alagoano possui e pela

qual se expressa, atribuindo às imagens cristãs um universo semântico muito próprio.

Figura toma-se aqui na acepção ampla de imagem portadora de símbolos. A retórica ensina que figura é toda expressão cujo significante remete a outro significado que não o convencional, dito literal. Metáforas e alegorias são linguagem figurada na medida em que o seu fundamento é a translação analógica de um significado a outro (BOSI, 2002, p. 60)

Sobre imagens e símbolos definimos nossa filiação no começo deste trabalho. A referência à Retórica, desse modo, serve não para justificarmos um estudo do simbolismo, mas para traçarmos lógicas de analogia. O cristianismo figurado - não cristianismo figurativo porque a tradição cristã está repleta de imagens - é a tomada mística do cristianismo, sua realocação discursiva em outro plano lógico-semântico, disposto em poesia de modo a permitir um contato numinoso com a transcendência. Era a isso que víamos Jorge de Lima apontar quando de sua ânsia pela transcendência imediata, independente e anterior ao aguardado Juízo do grande Dia.

Não que o Cristo de nosso poeta seja outro Cristo. Justamente por ser Jorge de Lima um homem posterior à vida do Messias Ihe é permitido ressaltar aspectos seus que os anteriores não puderam sequer cogitar. Vejamos, por exemplo, a quem *O manto do poeta* (LIMA, 1959, p. 428) cobre.

E o manto do poeta Ihe foi dado frente a frente
e investido pelas próprias mãos do Senhor.
E o manto era talar e por fora tinha cordas de harpa
para transmitir a todas as gerações
o som de seus gestos e de seu andar.
[...]
E abaixo do manto havia a túnica interior
em que o livre arbítrio permitia a inscrição das insígnias
opostas.
[...]
E Deus vendo que o manto se ajustava à sua criatura,
achou tudo muito bom e soprou-Ihe de novo nos olhos
e Ihe prometeu a túnica inconsútil.
Em vão a mulher de Putifar Ihe puxará o manto
quando ele decifrar os sonhos de Faraó.
Mas ele depositará o seu manto para a Musa pisar.
Mas enxugará com ele as lágrimas dos pobres ou os pés de
[seus discípulos
ou retirará a sua cinta para enxotar os cínicos

ou o enfunará como uma vela imensa que o levará pela rota de [Elias.

Tal poeta é o Cristo, pelo que sabemos ao fim do poema. Entretanto, pelo papel que a poesia assume em Jorge de Lima, caberia a heresia de dizermos que em sua obra todo poeta também é Cristo (do grego *khristós*: aquele que é ungido do Senhor). Isso porque a Musa, poesia essencial da grande transcendência, se transmite pelo homem que enuncia a verdade do Senhor, seu poeta e profeta. “A palavra ‘profeta’ é um termo grego que pode ser traduzido por ‘aquele que fala na frente’” (ASURMENDI, 1988, p. 13) e, por essa etimologia, o poeta inspirado tem o dom da profecia ao mesmo tempo em que poetiza o mundo da divindade, traduzindo-o aos homens.

Notemos como, após a sagração do manto pelo sopro renovado sobre os olhos do poeta, o discurso narrativo assume nova constituição. Remetendo a simbolismos de movimento aéreo e espetacular, essa configuração traz ao poema uma estrutura discursiva denominada, justamente, *narrativa profética*. Fiorin aponta que, embora muito rara, nessa estrutura narrativa “usa-se o subsistema do futuro (concomitância, anterioridade e posterioridade ao futuro)” (FIORIN, 2006, p. 58). Já que “a mulher de Putifar lhe puxará o manto” em vão, enquanto o poeta age objetivamente conjugado no futuro, podemos inferir que sua vestimenta divina é, mais que emblema sagrado, verdadeira condição ontológica.

Há nessa atualização da santidade de Cristo um elemento notável: já que a profecia em sentido estrito deixou de ser um evento futuro - a espera judaica pela realização do tempo -, a profecia cristã se consolida sob a égide de uma hermenêutica.

Há uma ponta que comunica a figura enunciada com o evento que deverá um dia acontecer. Entre os pólos – a figura plasmada no pretérito e o seu cumprimento no futuro – vigoram o desejo e a consciência atual. É o olhar presente que busca a palavra passada servindo-lhe de mediador e tradutor, mantendo-a viva [...] É a história contemporânea do intérprete com os seus ideais e valores, as suas nostalgias e utopias, que escava e traz à luz o passado forjando elos de coerência interna sem os quais a profecia apareceria como *vana verba*, delírio da imaginação (BOSI, 2002, p. 61)

A ênfase no caráter hermesiano do *tradutor*, o transmissor da verdade divina por meio da poesia, marca bem esse caminho que seguimos. Bosi é feliz em ressaltar, em sua breve análise sobre a profecia, o caráter que a *novidade* assume na tradição cristã. Quando diz de “um tempo que procede no sentido de sua plenitude” (BOSI, 2002, p 63), concorda com nossa perspectiva sobre o tempo no cristianismo. Porque se tudo já foi feito, já aconteceu, resta agora compreender o ocorrido enquanto o derradeiro Fim não se apresenta. Por isso os esforços de exegese e hermenêutica, ressaltados por todos os doutos padres da Igreja, cabem neste momento de entendimento da profecia.

É um discurso raro, atípico, por isso significativo, de valorização do novo e de um tempo que se adianta já não mais em direção à morte dos indivíduos e à entropia das nações. Não mais o famigerado “tempo roedor das coisas”, “tempo minaz” [...] A começar pela palavra “evangelho”, que quer dizer precisamente boa-nova (BOSI, 2002, p. 63-64)

Superando uma acepção antiga de profecia, portanto, o cristianismo – e o cristianismo místico de Jorge de Lima – passa a tomar para si uma demanda outra: atribuir significados novos a discursos simbólicos passados, trazendo ao mundo dos homens uma comunicação do divino modificada por sua particularidade histórica. *O poeta no Templo* (LIMA, 1959, p. 431), exemplo dessa poesia, ilustra e define um pouco mais aquela condição ontológica a que nos referíamos pouco acima.

O poeta no Templo é um ser velocíssimo
e ele próprio um templo que penetra outro templo.
[...]
Ele fala palavras que são palavras do Pai.
Ele fala palavras que são palavras do Filho.
Todos os seus pensamentos são pensamentos do Espírito.

O poeta dentro do Templo usa duas coroas juntas:
uma de espinhos, outra de Rei do mundo.
[...]

O poeta dentro do Templo é uma multidão de vozes,
uma multidão de gestos, é uma multidão de passos
indo e vindo com Cristo antes do Mestre nascer,
indo e vindo com o Mestre antes do mundo nascer.
[...]

O poeta no Templo tem a visão de Patmos:

da cidade sem Templo, porque o Templo é o Senhor
e o Cordeiro é sua lâmpada iluminando o mundo.

Antes de qualquer apontamento quanto aos símbolos implícitos neste poema, devemos lembrar que foi com a construção do Templo para Deus e sua poesia que Jorge de Lima encerrou o núcleo semântico de *Tempo e Eternidade*. Assim, assumir que o poeta é um templo consagrado a atuar dentro do Templo nos faz saber, sempre por vias paradoxais, que ele também é aquela unidade essencial da poesia, porquanto seja seu comunicador. É o masculino-feminino que *penetra* no grande Templo para fecundá-lo com a palavra do Pai enquanto, por outro lado, encontra-se *multiforme, polifônico, dentro* do Templo, numa confusão de imagens individuais contidas por uma noção sacra de intimidade.

Não insistiremos sobre o caráter apocalíptico da visão poética: “O poeta no Templo tem a visão de Patmos”. Importante ressaltar, entretanto, devido a isso e às múltiplas caminhadas com Cristo, que a visão profética e a essência poiética presentes no misticismo de Jorge de Lima se encaminham, pouco a pouco, para uma ética de *relação*. Se ao poeta sabedor da divindade – seja em visão numinosa ou conhecimento do futuro – é reservada a honra de comunicar Deus e homens, à linguagem do poeta é reservado o estatuto de instrumento sagrado. Palavras do Pai, do Filho e pensamentos do Espírito, desse modo, não são apenas referências engrandecedoras de uma poesia mundana. São, acima de tudo, seu núcleo de Verdade.

Já que ser poeta é partilhar com o Cristo o aspecto *khristós* de sua natureza, seu espírito *crístico*, assume-se também que ser veículo da poesia divina é sofrer da agonia e do martírio de Jesus. Apenas indicando algo que já referimos antes, essa agonia e martírio veiculados pela Cruz dão, num prolongamento simbólico, a imagem da *árvore* e todos seus semantismos ascensionais. Por essa característica simbólica podemos dizer, com relação à comunidade cristã, que

a meditação da agonia de Jesus foi primeiramente como um instante de fogo; em seguida, ela se estende em duração ao se fazer argumento; ao mesmo tempo, ela se desloca do eu para o outro, da solidão para a comunicação [...] a conquista de outrem se refere a um desenlace estritamente cristão,

cristocêntrico, de todas as antinomias: apenas a agonia da Cruz compreende concretamente nela mesma todas as contrariedades da condição humana (RICOEUR, 1996, p. 96)

Desse modo passamos da noção abrangente de *profecia enquanto revelação* para uma mais específica, que nos traz a necessidade de pensar a *relação comunicativa* oriunda do dizer profético. É a isso que nos ateremos no próximo tópico, estudando a dinâmica *transicional* de um processo cultural inter-humano, transicional porque coletivo e congregacional.

O Filho da Trindade e a função comunicativa

Até onde podemos perceber, a experiência da agonia de Cristo atualiza todas as características presentes na mentalidade do ocidente – poderíamos até estender essa abrangência ao cristianismo oriental, mas nos faltam bases que justifiquem tal hipótese, de modo que ateremos nossas indicações ao pensamento religioso cujo epicentro é Roma e que se espalha, através dos séculos, para o resto da Europa ocidental.

Cabe, aqui, uma revisão de nosso caminho já trilhado, sobretudo para evidenciarmos a vinculação que Cristo realiza enquanto simbolismo noturno dramático (DURAND, 2001). Soubemos, quando da busca pela transcendência, que nosso poeta manifesta um complexo de imagens ascensionais, às quais se aderem imagens espetaculares e, em menor escala, diairéticas. Desses três núcleos imagéticos, “esquemas verbais”, o que mais ressaltamos – por nosso interesse epistemológico na noção de *transcendência* – foi a ascensão pela escada, que deságua no símbolo da árvore-mundo. Mais que apenas árvore, por nossa vivência cristã a árvore ascensional se plastifica na imagem da Cruz, evento histórico-mítico que, no cristianismo, assume posição central.

Se tratássemos dessa acepção da imagem *Cruz* atribuindo a ela tão-somente o valor de ascendência, tanto Cristo quanto Jorge de Lima estariam apenas figurados sob uma referência do Regime Diurno da Imagem. Entretanto, por um movimento narrativo que pudemos evidenciar ao compreender a importância do fluxo do tempo histórico na lógica cristã, à Cruz é acrescida a noção de árvore como apresentação do drama agrolunar. Isso

significa que, mais que ascender aos céus, a Cruz passa a ter o caráter de renovação temporal por seu atributo cíclico básico: às diferentes estações do ano correspondem diferentes condições com que ela, árvore, se apresenta. É assim que encontramos, no quadro de classificação isotópica das imagens (DURAND, 2001, p. 443), tanto Árvore quanto Cruz como arquétipos “substantivos” do Regime Noturno da Imagem, mais especificamente sob a estrutura sintética/dramática do imaginário.

Ascendendo aos céus ao mesmo tempo em que penetra nas profundezas da terra, a árvore denota um sistema de *ligação ambivalente* que outra imagem da mesma estrutura sintética vem conotar. Esta, o *Filho*, terá imediata correspondência com a história que Jorge de Lima constrói em poesia. O Filho não só é parte da Trindade como permite ao homem conhecer essa esfera divina, que no cristianismo leva à transcendência do Pai. Árvore e Filho, ambos ligados ao mítico drama agrolunar, fazem saber da interligação de todas as coisas, muito distante daquela visão diurna em sentido estrito, que se esforça por separar, purificar, distinguir. Este elemento *relacional* que surge na poesia profética de *A túnica inconsútil* pode ser entendido, cf. Durand (2001, p. 299), como uma narrativa que

[...] serve de suporte arquetípico a uma dialética que já não é de separação, que também não é inversão dos valores, mas que, por ordenação numa narrativa ou numa perspectiva imaginária, faz servir situações nefastas e valores negativos para o progresso dos valores positivos.

O símbolo do Filho, ainda, mais que representar uma parte da tríade patriarcal do mundo cristão, serve como foco de transferência para um drama mítico anterior, o da “desolação da deusa”. Essa migração de núcleos mitemáticos, responsável por uma modificação nas imagens simbólicas de cada núcleo narrativo – da Deusa para o Filho, por exemplo -, aparece na constituição do imaginário como “uma primeira tentativa de racionalização” (DURAND, 2001, p. 300) do drama de ruptura e catástrofe da perspectiva cósmica que o mito enuncia. Por ser insuportável a um único objeto conter em si a coincidência dos contrários, o surgimento do Filho não só nos remete à narrativa bíblica do Verbo que se fez carne como, por outro lado e mais

profundamente, insere nesse discurso histórico uma característica feminina de base, matriarcal porque relacionada à deusa-mãe de onde se origina.

O símbolo do *Filho* seria uma tradução tardia do androginato primitivo das divindades lunares [...] O Filho manifesta assim um caráter ambíguo, participa da bissexualidade e desempenhará sempre o papel de *mediador*. Que desça do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de duas naturezas: masculina e feminina, divina e humana. Tal aparece o Cristo (DURAND, 2001, p. 300)

Ao Filho, no contexto cristão, se junta ainda o símbolo do *Messias*, que direciona o drama da redenção àquele caráter histórico cuja variação messiânica de todos os profetas se faz sentir. Guardemos, por esse motivo, a similitude entre Filho e Messias, como também seus aspectos básicos de *mediador* e *mensageiro*, símbolos dinâmicos e indefiníveis quanto à interpretação que ressaltam a não-prioridade de um sentido antecedente à própria imagem.

Observaremos agora como o poeta crístico, figura central da narrativa limiana, desenvolve-se em meio ao mundo terreno em que é Templo ambulante e palavra inspirada. O cenário do poema *O poeta que dorme dentro de vós* (LIMA, 1959, p. 454-455) se constitui de oposições e complementaridades, figurando um ser descrito com inúmeros atributos. A essa profusão de qualidades e características dizem respeito os elementos que Jorge de Lima escala como essenciais à poesia, à compreensão da verdade de Deus.

Ele possuía mãos longas
e seus olhos eram meigos.
Ele era duro, ríspido e triste
e algumas vezes contentíssimo.
Se alguém olhasse bem de perto
decerto logo enxergaria
que viera ele de muito longe
e que havia luas extintas
espalhadas pelo seu corpo.
Ele era puro como um menino
e era sábio como um profeta;
mais ligeiro que qualquer flecha
ia dum século para outro.
E via através das superfícies.
Mas rápido se enternecia

pois era a vida que entrevia
com seus desastres sucessivos.
Ele se lembrava de quando
dormira nos tempos sem fim.
Existia nas suas mãos
um halo que ninguém sabia
se era do céu ou do inferno.
E suas espáduas possuíam
um barulho de asas voando.
Sofria muito o ser estranho
com a iniquidade dos irmãos,
com a opacidade dos homens
O mundo era muito pausado
para seus passos gigantesco.
Muitas mulheres o vaiaram
pois não ouvia seus apelos
se esses apelos eram sujos.
A ninguém temia esse homem;
só a si próprio se temia
e aos seres que nele havia,
aos túmulos que nele moravam.
Quando pousava a mão num homem
logo esse homem se retraía,
ficavam os ossos do homem,
pois o demais ele comia,
com sua memória lendária
Amava ir todas as tardes
pelas praias do mar andando,
falava com as algas e as conchas
e ia dormir nas marés cheias
embalado nas águas móveis.
Suas marés eram diversas,
sua sombra ia aos desertos.
Ele tinha chegado antes,
antes do mundo ser criado:
era um ser duplo, triplo, quádruplo,
era sem tempo e sem espaço
e ao mesmo tempo realíssimo.
Nas florestas negras e imensas
com sua pura inteligência,
vagabundeava muitas vezes.
Várias princesas o chamaram:
passou por elas procurando
o ser ideal que imaginou.
E nunca o encontrando no mundo
repousa, repousa, repousa
dentro de cada um de vós.

Depois de levar o homem caído, sofredor, ao encontro de Deus, tornando-o poeta, Jorge de Lima encaminha seu personagem a outro patamar, mais elevado justamente porque caracterizado pela potência da *comunicação*. Esse patamar a que nos referimos é o que promove o poeta da palavra

sagrada ao símbolo de *anjo*, ser de trânsito livre e que sobe e desce os degraus da escada divina para tocar os homens em suas vidas de “desastres sucessivos”.

Notemos como o poema é composto de antíteses complementares, *coincidentia oppositorum* dignas de um Regime Noturno da Imagem: triste/contentíssimo; puro/sábio; ubiquidade (que é, por definição, uma complementaridade de opostos, como em “ia dum século para outro”); céu/inferno; “era um ser duplo, triplo, quádruplo”; sem tempo e sem espaço/realíssimo. Tais oposições são reforçadas por elementos de composição desse personagem, como o fato de ter vindo ele de “antes do mundo ser criado”, “de muito longe”, de haver em seu corpo “luas extintas” e um halo em sua mão.

Não tomamos o anjo, entretanto, como arquétipo substantivo do Regime Diurno, colocado em oposição polêmica com o animal. Nesse caso, anjo seria o simbolismo extremado da ascensão, luminosidade espetacular e, São Miguel liderando os exércitos do Paraíso, também diarese. Aqui, dado o percurso que temos empreendido, anjo se apresenta como aquele “próprio critério da imaginação simbólica. São símbolos da própria função simbólica que é – como eles! – *mediadora* entre a transcendência do significado e o mundo manifesto dos signos concretos” (DURAND, 2000, p. 25).

O poeta que mora dentro dos homens, assim, é como o espírito crístico, talvez mesmo *o próprio espírito crístico*, o potencial de ser ungido do Senhor e comunicar à terra a existência dos céus. Mas este conhecimento se envolve em paradoxos, já que deve obrigatoriamente passar pela palavra concreta, realidade linguística, a fim de ser comunicado. Se tal conhecimento deixa de ser vivenciado imediatamente, sendo antes constituído em mito, imagem ou poema, “esta gnose, porque concreta e experimental, terá sempre tendência a figurar o anjo dentro dos mediadores pessoais do segundo grau: profetas, messias e, sobretudo, a mulher” (DURAND, 2000, p. 31).

Se acrescentarmos o poeta nessa tríade de “anjos do segundo grau”, seremos levados a pensar na *linguagem poética* e em como ela se efetiva em discurso próprio, como se especifica e de que maneira realiza seu propósito. É a isso que seguiremos, agora.

Jorge de Lima e a poesia transicional

Se há, em *A túnica inconsútil*, a preocupação de que a linguagem transmita estados poéticos específicos, previamente experimentados pelo poeta em sua busca pelo numen, é aí que se situa nosso interesse. Como Jorge de Lima expressa diversas vezes em entrevistas e na própria constituição de sua poesia, a dificuldade do fazer poético é justamente “ser linguagem do poeta e ser comunicável” (LIMA, 1959, p. 73).

Em nosso auxílio, assim, trazemos algumas noções da psicanálise de Winnicott, cuja elaboração da teoria dos *fenômenos transicionais* (WINNICOTT, 1975) abre o campo dos estudos literários para diversas formulações posteriores. Assim, já que o importante para nosso poeta é a *transmissão* do conteúdo poético ao leitor, é interessante sabermos o que esses fenômenos transicionais representam na constituição de uma psique integrada, integração essa que, com Jung (2000, p. 269), compreendemos sob o nome de *individação*, “processo que gera um ‘in-dividuum’ psicológico, ou seja, uma unidade indivisível, um todo”.

O processo de individuação é compreendido, ainda, como a vivência integral da união entre opostos, o “tornar-se si-mesmo” (JUNG, 2000, p. 113). Deste modo é que temos o fenômeno transicional como fenômeno poético (de *poiésis*, criação), responsável pela integração entre partes. Assim como *poiésis* não se faz ordenada e racionalmente, a poesia e o processo de individuação dependem de uma vasta realidade psíquica e emocional, sendo compostos por elementos tanto conscientes quanto inconscientes. De todo modo, mesmo que tangencial à apreensão abstrata e racional, a poesia é “um modo de conhecimento; se bem um conhecimento que não seja ordenado ao discurso ou ao raciocínio, mas à simples fruição poética” (LIMA, 1959, p. 67).

Essa não-ordenação do saber poético é o que marca a escrita da poesia, já que a toda produção corresponde uma comunicação desejada. A tal caráter de *troca* que a poesia apresenta, dada sua constituição oblíqua e transversal a quaisquer racionalismos, aproxima-se o sentido de *experiência transicional*, que definimos: é transicional toda experiência que vincula os elementos internos e subjetivos de um indivíduo com a realidade concreta exterior à qual ele está exposto. Assim como o *trajeto antropológico* que Gilbert

Durand formula, os fenômenos transicionais são ponte entre a compreensão do mundo e a atuação nele, que decorre da compreensão ao mesmo tempo em que a estabelece.

Essa teorização de Winnicott surge quando da observação de bebês em processo de individuação. Nessa fase do desenvolvimento, a criança passa de uma ilusão de onipotência – sentimento gerado pela não diferenciação entre ela e a mãe – para uma constatação de que existe, além de seu próprio corpo, uma realidade concreta externa, independente de si. Essa ruptura da ilusão de totalidade precisa, para ser bem estabelecida, de um elemento de ligação, que permita a transição gradual da onipotência para a percepção da realidade. No caso de bebês, como mostra o psicólogo, essa ligação é normalmente realizada por um cobertor, bicho de pelúcia ou qualquer objeto material com o qual a criança se familiarize a ponto de não o deixar de lado um segundo sequer.

Objeto transicional, esse elemento liga as duas fases de desenvolvimento da percepção individual, permitindo uma integração satisfatória da criança com o meio, no mesmo movimento em que o separa conscientemente da mãe – que era, até então, extensão de seu próprio corpo. No exercício dessa individuação, se o objeto transicional estiver ausente ou for retirado da criança antes de sua integração com a realidade externa, toda uma gama de problemas psíquicos pode ser originada.

Já que transicional é o meio de troca entre diversos conteúdos concebidos e percebidos, a noção que na criança diz respeito ao objeto passa a ser, na vida adulta, estendida ao símbolo e ao imaginário, coletivizando-se no brincar, nas experiências culturais e, sob o prisma de interação linguística, na poesia. Concebida como *potência criativa e relacional entre subjetividade concebida e objetividade percebida*, a dinâmica transicional alcança até mesmo a composição do mito, desdobrando-se em novas teorizações dos estudos da psique.

Mito como objeto transicional coletivo

“O artista é como o Errático do mito:/ Onde pensa que é o fim, surge-lhe à frente/ A estrada interminável do Infinito!” (LIMA, 1959, p. 194). As palavras

de Jorge de Lima nos fazem saber de sua concordância com o caráter fluido e multiforme da arte poética. Por essa fluidez, proximidade do espaço transicional, a poesia também se aproxima do mito. Como pudemos notar no início deste trabalho, mito é a disposição em sintaxe narrativa de núcleos simbólicos, semantemas carregados de significação arquetípica, por isso *mitemas*. Pela composição semântica sobredeterminar a ordenação sintática – que se coloca do lado de uma racionalização do discurso – o mito é, estruturalmente, um *discurso criativo*, poiético.

Assim que, baseado na criação e re-criação de sentidos através de símbolos recorrentes, o mito propicia às realidades subjetivas e objetivas uma ponte por meio da qual seus conteúdos interagem. Como o objeto transicional que permitia à criança reunir duas percepções individuais – internas e externas –, o mito reúne percepções e concepções não mais de um indivíduo, mas de uma coletividade.

O mito não pertence à ordem da realidade exterior ou material, é óbvio, mesmo se pudermos concebê-lo, assim como faz Lévi-Strauss, como uma maneira de conhecer o mundo e organizá-lo. De fato, se ele interpreta a realidade exterior, apenas transforma a subjetividade de quem a percebe. Também não pertence à ordem da realidade psíquica, pois afinal de contas esta só pode ser individual. O mito, assim como o jogo para a criança, situa-se na intersecção: pertence em parte à realidade psíquica [e] liga-se de maneira evidente à realidade exterior. (GREEN, 1994, p.133)

É baseado nessa reflexão que teremos, com Green, a noção de *mito como objeto transicional coletivo*. Estudando as expressões míticas e a construção de obras literárias pela dinâmica psicossociológica do fenômeno transicional, ele ainda é capaz de indicar a experiência linguística do texto literário como um *objeto transicional transnarcísico*.

Reforçando essa ideia, de uma experiência da literatura que ultrapasse as individualidades dos sujeitos envolvidos, Jorge de Lima expressa, em entrevista, sua visão sobre a transmissão da poesia. Perguntado sobre o que buscava quando escrevia seus poemas, é categórico: “Há interesse em fixá-la [em texto] para que o estado poético experimentado pelo poeta se reproduza, com maior ou menor intensidade, conforme o leitor, num grande número de pessoas” (LIMA, 1959, p.70).

Assim, se o estado poético se transmite por meio do texto literário, o instrumento da palavra de Deus procura tocar todos os homens, disseminando-se. É a essa experiência congregacional, de identificação, que também chega André Green (1994, p.25), quando escreve:

De fato, todo leitor deseja profundamente ter escrito o livro de que gostou e que o despertou para o prazer, assim como todo escritor goza por identificação com o prazer que ele mesmo provocou. Um lugar metafórico, um *espaço potencial* como diz Winnicott, constitui-se entre escritor e leitor.

Esse reconhecimento do outro e do que é do outro, bastante distinto da inicial ilusão de onipotência, encaminha o homem para a convergência com suas próprias referências culturais, seus laços comunitários. A congregação do homem em torno da figura do Cristo, por exemplo, preparando a chegada da verdadeira Revolução do Juízo Final (LIMA, 1959, p. 96), é terreno fértil para a compreensão mútua e o compartilhamento de experiências poéticas, sobretudo pela agonia da Cruz e a mítica da Redenção.

Se os desejos são compartilhados por toda uma sociedade, a perspectiva grupal vem se revezar com as posições individuais. O desejo muda de *status*, torna-se desejo coletivo porque é reconhecido como socializado, partilhado pelo conjunto dos membros do grupo (GREEN, 1994, p. 133)

Mais que transicional, potencial enquanto objeto coletivo, a poesia torna-se arquetípica ao evocar imagens que transcendem a própria significação de seus signos. Linguagem transfigurada, compartilhada e direcionada à Criação, a poesia arquetipal da comunicação abre caminho para o deslumbramento estético/numinoso, consolidando seu papel de instrumento diferenciado.

Em teologia, espírito paráclito é o Espírito Santo, a quem os adjetivos *mentor* e *intercessor* também dizem respeito. Em *Espírito Paráclito* (LIMA, 1959, p. 462), Jorge de Lima evoca toda a potência dessa poesia que dizemos *essencial*:

Queima-me Língua de Fogo!
[...]
Espírito, tu que és a boca de todas as sentenças,

toca-me para que os meus irmãos desconhecidos e longínquos
[e estranhos,
compreendam a minha fala para todos os ouvidos que criares!
Exceder-me-ei em meus limites,
crescerei em todas as distâncias,
serei a palavra transcendente, a profecia, a revelação e as
realidades!
[...]
Unge-me teu sacerdote, teu vinho, teu pão,
tuas sementes, tuas perspectivas!
[...]
Espírito Paráclito, amo-te com os meus cinco sentidos,
com a minha imaginação,
com a minha memória e com os outros dons poéticos e
[proféticos e reconstituidores que ultrapassam minha espessa
matéria e meu espírito translúcido!

Interessante notar como os núcleos simbólicos se vão complementando. Aqui, além de imagens de profecia, transcendência, palavra sagrada e atuação sobre o mundo dos homens encontram-se também símbolos de intimidade, sensorialidade e uma importante variação ctônica do mito de Deus Pai. Se já observamos que Cristo e o Messias são duas imagens noturnas por seu semantismo intrínseco, devemos ressaltar que a ligação entre *pão* e *vinho*, tradicionais na liturgia cristã, reforça essa materialidade da esfera sacra, ainda que a conecte aos mitos uranianos do Altíssimo (DURAND, 2001, p. 301).

Ao pedir a unção como sacerdote, vinho, pão, *sementes* e *perspectivas*, o poeta pede a completude de um potencial essencial para a vida no mundo. Arquetípica e potencial, desse modo, a poesia de caráter transicional toca na base da alma humana e de suas aspirações. Sem nunca termos saído do plano religioso, voltemos agora a analisar alguns de seus elementos.

Poesia essencial, experiência arquetípica e o encontro da totalidade

Já que toda experiência poética é experiência religiosa, dada a função comunicativa e mediadora de ambas, podemos dizer que as duas buscam a totalidade, noção abstrata mais relacionada a um impulso que a um vislumbre claro e determinado. Essa totalidade, entretanto, por mais abstrata que se apresente, não se encontra tão distante daquele processo de individuação a que nos referimos. Mais: não se encontra tão distante da ideia básica de *integração* e *reconhecimento*, que mobilizam as práticas de relação e

congregação entre os homens, a exemplo do mito como objeto transicional coletivo.

Essa totalidade buscada remete o homem ao âmago dos simbolismos, dos arquétipos que estruturam todo desenvolvimento cultural. Ser Cristo, como o poeta alcança ser, não só o autoriza a falar em nome de Deus ou vislumbrar os reinos divinos, mas faz com que ele assuma uma condição muito mais humana. Isso porque, radicalmente, despertar o espírito crístico é encontrar o centro de humanidade que reside no horizonte mental do homem do ocidente. Tratando do sentimento dessa experiência, diz Campbell (1991, p. 163):

fator estético essencial: o ritmo, o ritmo harmonioso das relações. E, quando o artista flogou um ritmo feliz, você experimenta o esplendor. Você foi pego num raptó estético. É a epifania. É o que, em termos religiosos, poderia ser pensado como a revelação do princípio crístico em todas as coisas.

Citação que nos remete diretamente à fala de Jorge de Lima sobre a necessidade de fixar poesia em poemas, sensação epifânica em estrutura linguística. Propriedade constantemente retomada em seus poemas, a união de contradições como formadora da poesia é convocada enquanto fértil discurso não-racional, propiciador de uma compreensão integrada das realidades. *E tudo é imprevisto* no discurso profético do imaginário limiano, como no poema (p. 465).

[...]
só a linguagem dos mortos é sábia
e só a linguagem da contradição,
no decorrer dos anos tem sentido e é poesia
[...]
E o desespero do poeta contaminará as criaturas
porque ele é o vidente de Deus.
[...]
E na longa travessia ele divertirá os tristes e os perturbados
porque ele é o palhaço de Deus

O texto continua com oposições compondo a figura do poeta: amargo/doce; exaltado/abatido; amado/desprezado; escarnecido/louvido. Só a linguagem dos mortos é viva, criativa e potencial; só ela conduz à essência que é interior, espiritual no sentido do paracleto que já lemos. A poesia de Jorge de

Lima, por transicional e arquetípica, integra o imaginário em uma religação do si-mesmo. Poesia de fundo religioso que inaugura, independente de seu cristianismo, um potencial de religião. A lira que o poeta carrega e que vai desembocar na *Invenção de Orfeu* é, desde já, de uma musicalidade órfico-crística.

Orfeu, Cristo e as constelações simbólicas do herói noturno

As boas águas e o mar querido

Antes de tratarmos especificamente das imagens órficas presentes no cristianismo limiano, consideramos válido estabelecer uma breve comparação deste livro, *A túnica inconsútil*, com o anterior *Tempo e Eternidade*. Tivemos a oportunidade de demonstrar como as águas do mar são tenebrosas, no começo da jornada iniciática. Pouco a pouco elas vão se iluminando, perdendo o caráter de água densa e pesada, sobretudo quando já não são mais uma ameaça ao poeta navegante que chegou à ilha procurada.

Em *A túnica inconsútil* o mar está presente desde os primeiros poemas, mas de forma radicalmente distante daquela água negra contra a qual se debatia o poeta angustiado. Quando procura saber *Onde está o mar* (LIMA, 1959, p. 426), Jorge de Lima pergunta, em busca de alternativa ao mar que “é cada vez mais amargo”:

Onde está o mar inocente – propriedade do poeta?
[...]
Os siris comem olhos de cadáveres irreconhecíveis.
Homens que comem siris cada vez mais tem escamas nos
olhos
e veem menos o mar.
Onde está o mar? Onde está o meu mar?

Em seguida, em *O novo poema do mar* (LIMA, 1959, p. 427):

Ó homens servis, o mar não é isso que acaso pensais!
Ó homens servis, o mar não é o peixe
e nem muito menos a trilha explorada!
Oh! vinde a mim, poetas amados:
expliquemos aos homens os mantos do mar.

Enxergai, homens servis, as pegadas de Cristo
e o sangue das guerras nas espumas do mar.
E abaixo das espumas as ondas que abraçam os corpos
[volutuosos.
E abaixo dessas ondas a água fria, a água quieta, a água azul.
E abaixo da água azul as montanhas que ainda guardam a
[presença de Deus.
E mostremos aos homens servis, ó poetas amados,
os vales do mar, os profundos vales do mar,
onde os naufragos, os afogados e os suicidas dormem,
onde as âncoras há séculos repousam,
onde descansam os aviadores desaparecidos,
e onde há colunas partidas e estátuas mutiladas
das cidades que afundaram no mar.
Se ides à praia banhar-vos, cuidado!
que vós perturbais quem dorme no mar!

Desde o título temos a mudança de perspectiva: a água é *nova*. Pouco acima pudemos ver a valorização que a ideia de novidade recebe no cristianismo, por causa dos evangelhos e da realização histórica de sua epifania. Não é demasiado risco supormos que essa novidade assenta-se, aqui, justamente em uma anterioridade imaginária. Se as águas turbulentas que circundavam e escondiam a ilha ansiada eram, no livro anterior, sinais inconfundíveis do mundo profano, o mar do poeta é, aqui, realidade transcendente e circundante, simultânea e sobreposta à existência do mundo.

Num fascinante desvelamento dos segredos aquáticos, temos os versos que se sucedem em novas imagens, umas sob as outras. Às espumas inquietas e tumultuosas seguem as ondas dinâmicas, vagas que já desafiaram o poeta antes, quando este se encontrava perdido no mundo. Depois das ondas, mais abaixo – mais profundamente, portanto -, estão as águas frias, quietas, azuis. Esses atributos da serenidade (DURAND, 2001; BACHELARD, 2002), quietude e estabelecimento de uma motivação não angustiada, abaixo do qual se encontra Deus sobre as montanhas, levam o poeta a uma contemplação passiva, mística porque tranquila.

Inserindo a História no mar, acumulam-se nele despojos de eras passadas, naufragos, afogados, aviadores e âncoras antigas, colunas e estátuas mutiladas. Não insistiremos no significado da mutilação; basta notarmos que o local onde se depositam todos esses vestígios do passado é um vale sob as águas, vale próximo às montanhas de Deus e que, por isso, está também próximo daquelas planícies primevas de antes do ataque das

trevas. Talvez os vales submersos sejam mesmo essas planícies, todos convergindo na espera do grande Dia, o que se reforça pela menção aos que “dormem no mar”.

A *túnica inconsútil* deseja explicar aos homens os mantos do mar. Tentaremos, no próximo poema, compreender essa explicação que paira sobre o livro. Vejamos que em *E a nau navegou, navegou* (LIMA, 1959, p. 466), o poeta canta:

E aconteceu naquela noite em que o poeta dormiu só,
sem o calor da companheira para lhe encher os sonhos,
sem o rumor da cidade poluída, lá embaixo,
sem a fala do amigo que o acordasse às pressas;
ter um estranho sonho que lhe foi permitido contar:
e foi que havia inventado um navio para atravessar o mar.
E Deus tendo visto que na terra
ainda havia um homem capaz de inventar uma nau,
deu-lhe o dom de navegar e de descobrir o mundo
e o poder de amansar e circunscrever o vento:
e sob o braço estendido do Senhor
o poeta conseguiu impor a lei às águas
e suspender a âncora e alçar as velas.
E lhe foi ordenado não levar seres vivos
sendo um casal de cada espécie ou cada raça,
ou em qualquer outra diferenciação
porque os homens divididos já não são irmãos!
E o navio não possuía escravos
nem no leme, nem nos remos, nem no bojo sombrio,
e só os homens da bússola orientavam a nau:
o sopro que a impelia era o Vento de Deus
com que o homem fizera todas as descobertas,
pois Ele tinha visto que ainda existia um homem
capaz de navegar e descobrir o mundo!

Quando Deus vê que há no mundo alguém capaz de construir uma nau, elege o poeta. A nau não parece muito diferente do Templo que o poeta construiu para o Senhor, em nome de sua Poesia. Pelo contrário, pela nau é que se descobrem os conteúdos para além do mar revolto do mundo profano, que se encontram ilhas e fundam irmandades. Vejamos: o homem que navega e descobre o mundo, através de dons de Deus, acalma os ventos do tempo e os confina a um círculo continente. A imagem do círculo é importante, porque ao representar a totalidade – cíclica – do tempo integrado, apresenta também o espírito da tripulação que vai navegar.

Impondo lei às águas o homem prossegue em uma embarcação sem divisão alguma. Se “os homens divididos já não são irmãos”, o esforço que se faz na barca de Cristo é o de congregar os iguais: não há escravos em nenhuma parte. A totalidade integrada da embarcação segue nas águas domadas da Criação porque os homens soltaram amarras em favor do vento condutor. Através da integração em Deus, por meio do espírito crístico que foi descoberto em todo homem, em cada poeta, é possível a Jorge de Lima vestir a túnica inconsútil, túnica sem costuras porque sem qualquer repartição, toda ela moldada em uma única peça da existência.

Acalmando ventos, águas, homens, recompondo a unidade de todos os elementos, nosso poeta enfim assume a função de cantor da noite e do drama da união. É Orfeu quem surge ao lado de Cristo, e Jorge de Lima os acompanha.

Modulações órfico-crísticas do caminho limiano

No capítulo anterior desta dissertação, quando falávamos do complexo de Orfeu, este personagem foi chamado pela primeira vez a nosso trabalho. Apontamos, então, que as imbricações órficas e cristãs – ou crísticas, como passaremos a tratá-las – eram várias e permitiam, por sua proximidade temática e expressiva, uma compreensão da função iniciática do exercício poético. Esta última consideração, mais bem desenvolvida nos tópicos seguintes, permitirá que compreendamos agora o que é o *orfismo* enquanto experiência criativa e por que sua presença num discurso cristão e profético passa a ser fundamental.

Em ensaio premiado pela Academia Alagoana de Letras, terra de nosso poeta, Márcio Scheel (2005, p. 100) tem o discernimento de apontar, analisando a poesia de Jorge de Lima como transcendência, que

Orfeu é o poeta sob o signo trágico. O eu-lírico de Jorge de Lima, por outro lado, é o poeta sob o signo do drama: o desconhecimento total dos motivos que lhe marcam a alma, que o precipitam no caos de tantas inquietações, de tantas buscas, de tantas e cruciantes tentativas de se auto-compreender.

Quando falávamos das imagens já bastante noturnas da poesia de *A Túnica Inconsútil*, colocamos no plano do Regime Noturno da Imagem tanto o Cristo quanto o Messias, mas não ressaltamos sua especificidade estrutural. Porque não é apenas ao Regime Noturno que os dois pertencem, mas também à estrutura *sintética* ou *dramática* do Regime, assim como a Cruz e a Árvore, que trabalhamos. Especificidade maior quando sabemos, com Durand (2001, p. 345), que o drama das imagens, seu potencial rítmico e harmônico, alcança também uma simbolização que a *música*, enquanto imagem, evidencia.

Orfeu é música, pela sua incorporação mítica. A perspicácia de Scheel ao apontar o caráter dramático de Jorge de Lima está lado a lado com nossa intenção interpretativa: o poeta é dramático porque é harmonizador, é congregador de uma totalidade. É Cristo e, mais que o Orfeu literário, é *órfico*.

Vale atentarmos para essa diferenciação. Se o mito grego e o conceito de *orfismo* estão ligados por uma sucessão temporal, com este sendo explicado historicamente por aquele, após seu nascimento o orfismo transcende o personagem Orfeu (RIFFATERRE, 1970, p. 14). A construção de um sentido órfico transcende, ainda, até mesmo seu contexto original. Vindo das religiões mistéricas da Grécia Antiga, assenta-se de tal modo na mentalidade moderna, sobretudo romântica, que poderemos encontrar estruturas órficas em diversos poetas oitocentistas.

A explicação trans-temporal – ou a-temporal, apelando para o semantismo do pensamento arquetípico – encontra-se em seu próprio seio: o apelo criativo de um orfismo, religião de iniciações, é mítico por essência. Estabelece releituras e recriações para prosseguir comunicando seu papel fundamental na integração humana, e se realiza sempre que a poesia é encarada como desvelamento de uma verdade oculta.

Se acusávamos Jorge de Lima de conformar-se em um imaginário diurno e polêmico, no início de sua conversão religiosa – na época de *Tempo e Eternidade* -, devemos a justiça de explicitar sua clara transformação. Passo a passo, pouco a pouco, aquilo que tínhamos como princípio de uma jornada iniciática vai definindo seu percurso, avançando no caminho rumo à sua própria reformulação. Com Cristo-Orfeu, temos um Jorge de Lima dramático, distante daquele angustiado em busca da luz.

Para compreendermos melhor a influência que essa constelação simbólica assume em nosso poeta, constelação que se vai desdobrar ainda mais nas obras posteriores, precisamos compreender a base do orfismo, seus sentidos e apresentações.

Orfismo e experiência transcendente

Insistiremos no aspecto iniciático desse imaginário órfico. Sua base permanece a mesma, quer entre autores pagãos da antiguidade ou bispos da Igreja: em todos os aparecimentos, textos intitulados *Dos mistérios* mantêm um núcleo de similaridade notável.

Uns e outros, celebrando por meio de iniciações o amor e a benevolência de um deus (Mitra, Ísis e Osíris para os pagãos; Jesus Cristo para os cristãos), penetravam num mistério de salvação desconhecido antes, o mistério oferecido pelo deus celebrado nas iniciações (SESBOUÉ, 2003, p. 235)

Sabemos que na estrutura sacramental cristã, ainda, o contexto geral da iniciação antiga permanece. Temos uma salvação por meio de um percurso determinado, neste caso Jesus Cristo, em que o deus desce a planos inferiores da realidade para redimir e buscar uma alma já perdida. No caso do Cristo, a alma da humanidade é resgatada.

Eixo da narrativa iniciática, a viagem a outro mundo é estrutura que a descida de Deus à terra, por meio de seu Filho – “e o Verbo se fez carne” (JO, 1:14) -, mantém e atualiza. “O traço fundamental [do orfismo], reduzido à sua forma mais simples, é a penetração de um herói num mundo paralelo ao dos seres vivos, mundo paralelo e diverso do real, palpável e visível aos seres humanos comuns” (CARVALHO, 1990, p. 11)

Reconhece-se “dans le personnage d’Orphée le type du poète sacré et visionnaire, et ils trouvaient dans ses aventures mystiques le prototype de la quête gnostique” (RIFFATERRE, 1970, p. 11). A busca gnóstica, genericamente definida como procura pelo conhecimento oculto, estabelece a importância do mundo dualista. Se à realidade visível corresponde outra, divina e alcançável pela poesia, é nesta última que se deve buscar o conhecimento do mundo.

Porque, notemos, “mundo” não é mais compreendido apenas como espectro terreno da realidade, mas como toda uma Realidade, conjunto de terra e Paraíso – além dos óbvio reino complementar da Criação: o inferno. “Toutes les créations, la visible comme l’invisible, sont concentrique à Dieu” (HUGO apud RIFFATERRE, 1970, p. 20).

Ponte entre as parcelas da totalidade, a poesia aparece como “uma intuição mais ou menos clara da existência e da ação de Deus na criação material e na humanidade” (LAMARTINE apud RIFFATERRE, 1970, p. 25). Por isso que ao poeta cabe essa dinâmica transicional de fragmentar-se e logo se recompor: é no contato entre os dois aspectos da realidade que o poeta se faz presente e, especialmente intérprete de uma Verdade.

Si tout se correspond, si tout élément du réel a par conséquent un sens caché, il s’ensuit qu’il faut à cette langue un interprète. D’où création d’un personnage qui devra être apable de percevoir l’invisible dans le visible [...], le signe dans la chose, l’organisation occulte qui indique dans quel sens déchiffrer: il sera donc Voyant. Il devra être capable de comprendre, voire de maîtriser l’univers, une fois le mot trouvé [...]: Il sera donc initié ou mage (RIFFATERRE, 1970, p. 22-23)

O poeta é um guia de iniciações, ele mesmo um iniciado. Mistagogo, visionário, vidente: “sabemos que *Orfeu é citado e fundador de iniciações, ou melhor, a mântica teléstica apresenta-se nos quadros do xamanismo* [...] o pensamento inconsciente se vale desse arsenal como um ‘campo de objetos transicionais’” (PAULA CARVALHO, 2002, p. 129).

Penetração num “reino do entre dois”, portanto, como diria Schärer (PAULA CARVALHO, 2002). O deslocamento rumo a outra esfera da realidade favorece os cultos de mistérios, práticas extáticas e enleaves espirituais. Em Jorge de Lima, pela função divina que este dá à poesia, a experiência poética é algo similar a tal deslocamento do ser. De princípio de uma jornada de iniciação o trajeto do poeta passa a ser, então, experiência iniciática total.

Ser de fronteiras, passageiro (VAN GENNEP; DUVIGNAUD) e liminoide (TURNER), personalidade anômica, consciência dissimultânea de tipo simbólico-onírica (TACUSSEL), o poeta órfico-crístico testemunha o mistério porque se move numa zona intermediária, estado crepuscular (SCHÄRER

apud PAULA CARVALHO, 2002, p. 113), de modo que seus universos simbólicos são dramáticos, confundentes.

“E mais uma vez remetemos aos mitemas de Orfeu enquanto xamã grego, pois essa *consciência desdobrada* ou essa *consciência dúplice* é característica do xamã, ou melhor, da experiência do xamã” (PAULA CARVALHO, 2002, p. 113). A noção de realidade dupla – uma real, acessível aos sentidos, outra acessível à alma (a realidade da Verdade) – é conceito fundamental do simbolismo (RIFFATERRE, 1970, p. 19).

Enxergar a realidade transcendente, como já pudemos observar, exige certa mutilação, que no contexto ocidental traz consigo uma carga de angústia e sofrimento – imediatamente ostentados como contrapontos da louvada *superação*. A oblação dos olhos, o sacrifício da vontade e a entrega a Deus são requisitos para a iniciação cristã. Com esse novo estatuto

[...] le poète a un triple regard, l'observation, l'imagination, l'intuition. L'observation s'applique plus spécialement à l'humanité, l'imagination à la nature, l'intuition au surnaturalisme. Par l'observation, le poète est philosophe, et peut-être législateur; par l'imagination, il est mage, et créateur; par l'intuition, il est prêtre, et peut-être révélateur. Révélateur de faits, il est prophète; révélateur d'idées, il est apôtre... (HUGO apud RIFFATERRE p. 9)

Essa tripla qualidade da visão poética, profética, crística enfim, designa a senda da elevação humana. Apelando ao *surnaturalisme*, modo de surrealismo dos conteúdos simbólicos da psyche, o homem pode trazer à realidade terrestre a realidade invisível. Sem ser xamã tribal, sendo profeta do deserto – ainda que poeta das Alagoas -, Jorge de Lima insere-se na trilha que o leva a novas descobertas. Sua iniciação já é solidez, mas solidez fluida como os símbolos que a compõem. O poeta encontrou Deus, encontrou Cristo dentro de si próprio e, por isso, encontra a si mesmo em toda a realidade.

[...] a iniciação xamânica, e portanto a órfica, é uma “*iniciação de teor místico e individual*”. Nesse sentido é que se marcam seus *aspectos de desvinculação com a sociedade* (e as sociedades de iniciação) e seu caráter solitário pois, lembramos, a “*descida aos infernos*” no orfismo é fundamentalmente uma “*descida nas profundezas do si-mesmo*”. Esses quadros de hermenêusis caracterizam plenamente a experiência do “moi orphique” [...] Por isso

muitos pesquisadores ficam atarantados tentando buscar “fatos” de vinculação iniciática, sem se aperceber que os gradientes conscienciais do xamã movem-se no domínio das frequências oniroides, e mais, que as “doenças” de teor somato-psíquico não só são “situações-limites”, como diz Jaspers, indicadoras da escolha-chamado-vocação, mas integrarão as próprias “feridas simbólicas” das provações iniciáticas, sobretudo nas iniciações místicas – não nas iniciações heroicas, que tem um caráter “coletivo” de partilha da carga simbólica -, e isso não só no xamanismo órfico, como na mística cristã, por exemplo (PAULA CARVALHO, 2002, p. 129-130)

É preciso que atentemos para esse percurso místico da psyche: se o indivíduo é desligado do grupo, durante a iniciação, e se volta para dentro, para si-mesmo, tal interiorização não é fácil e livre de tensões. Como toda integração supõe uma quebra – uma Queda – ou, ao menos, uma fragmentação, o caminho poético é doloroso para um imaginário que tem seu centro redentor na crucificação.

Entretanto, místico e individual, tal percurso permite variações. Na fase religiosa de Jorge de Lima “prevalece a ideia de um catolicismo muito particular, que se constitui e se afirma a partir da visão íntima e singular do poeta” (SCHEEL, 2005, p. 31).

Tal singularidade é o que temos na constituição de uma poesia órfica. “Cel potentiel s’accroît infiniment du fait que le personnage est mis en scène à la frontier des deux réalités : ces deux pôles créent les conditions d’un échange dramatique, d’un va-et-vient dont le dynamisme altère la représentation du Voyant” (RIFFATERRE, 1970, p. 25).

Temos ainda que, nesse trajeto de referências e constelações simbólicas, a disposição do discurso narrativo se altera. Se a mimesis é focada na aventura narrativa sob gênero épico/heroico, o autor usará procedimentos e figuras que, tradicionalmente, componham uma realidade objetiva;

si au contraire le mimésis s’organise autour du héros, elle fera usage des genres, procédés, figures qu’on utilise normalement pour décrire une réalité subjective, pour faire voir, comme dans le premier cas, mais à travers les émotions, les sentiments d’un intermédiaire (c’est une solution au problème que pose à l’écrivain la mimésis du surréel : s’il ne peut le montrer, il peut du moins décrire les réactions psychologiques que la vision

suraturaliste suscite chez le héros) (RIFFATERRE, 1970, p. 15)

Essa narrativa, por transmitir ao leitor aquilo que o herói sente, acaba por aproximar (quando não sobrepor) as intimações pessoais do poeta, fazendo com o que leitor sinta o que o poeta sente, por meio do herói ficcional. É a fusão – e con-fusão – entre imaginário pessoal e imaginário narrativo que começa a aparecer. É certo que precisamos distinguir, desde Mauron,

entre o homem e a obra, ou melhor, entre o “moi social” e o “moi créateur” (“moi orphique”), sabendo que, em termos de *pensamento inconsciente* e “*função oscilante*” (Kris), a obra (esses “*seres de linguagem*” e os “*objetos internos*”, que são o *fantasma* ou o *mito pessoal*) é que explica o homem, fazendo-o através dessa função que Mauron chamou de “moi orphique”. É portanto a função “moi orphique” que devemos considerar (PAULA CARVALHO, 2002, p. 129)

Entretanto, mesmo distinguindo as duas funções que se dinamizam no processo criativo, é mister frisar que ao poeta e ao poema correspondem valores semelhantes, pois um engendra o outro ao mesmo tempo em que por ele é engendrado. O complexo poeta/poesia que Jorge de Lima nos oferece, assim, prossegue circulando imagens e constelações imaginárias. O potencial comunicativo e integrador apresenta ainda um aspecto para o qual não atentamos, e a essas imagens lançaremos agora nosso olhar.

Orfeu e o Feminino

Observamos brevemente a figura da bem-amada, quando de nossa leitura sobre *Tempo e Eternidade*. A imagem da mulher, entretanto, vai se condensar e aparecer com maior frequência e intensidade conforme a “fase religiosa” de nosso poeta amadurece. Aqui, em *A túnica inconsútil*, temos diversos poemas cujos núcleos em torno dos quais a composição gira são, justamente, imagens femininas.

De forma diversa da bem-amada, que desde o primeiro momento identificamos como a Poesia, as mulheres deste livro não são sempre puras e excelsas. Eva pecadora; louca; maga; adúltera, todas essas personagens

coabitam com a virgem, a santa, com as meninas ingênuas de tranças que trazem em seu poema um tempo cíclico como estrutura narrativa.

Ao lado delas vemos Marta, Maria, Madalena, diversas mulheres vindas do texto bíblico e das histórias antigas. Essa confluência tão heterogênea de personagens se deve, certamente, à proximidade de Mira-Celi, estrela do próximo livro de Jorge de Lima. Deve-se também ao papel de completude que a mulher, enquanto símbolo, adiciona ao poeta em busca.

A qualidade manticamente inspirada do Feminino – mas não inspiradora – está quase ligada a um poder espiritual-masculino, ao “uroboros paternal”. Essa figura surge primeiro como anônima e transpessoal, mas em seguida se torna uma divindade, na qualidade de senhor das mulheres, cuja expressão mais bela encontramos na figura de Dionísio... [Ao segmento positivo] a essa área dos mistérios da inspiração pertencem os remédios, as bebidas inebriantes bem como todos os métodos positivos de estimulação, excitação e elevação, que conduzam a inspiração e a uma progressão da personalidade consciência. A menção aos fenômenos proféticos, bem como a alusão à pitonisa délfica, indicam o significado cultural dessa esfera do Feminino... No xamanismo, que foi o fundamento primitivo do aspecto profético-mântico superior, a visão-inspiração – que atribuímos ao pólo A+ - e a loucura-êxtase – que escrevemos no pólo negativo do eixo A - - se aproximam sobremaneira. [...] O pólo A+ da inspiração é o lugar das Virgens divinas e das Musas, que são aspectos da figura da inspiração arquetípica (NEUMANN, 1998, p. 77-78)

Fácil depreender o seguimento lógico dessa estruturação: ao pólo negativo do eixo A – eixo que compõe metade da estrutura de Neumann sobre a interpretação do Feminino – correspondem as imagens da sedutora e as de um encantamento fatal. Ao eixo A sobrepõe-se um eixo M, onde M+ representa a figura maternal. Seu oposto, pólo M-, traz as imagens da *Mãe terrível*, a bruxa velha, todas as deusas e figuras míticas representantes da morte.

Ao poeta limiano não atraem as seduções, os encantamentos. As mágicas do Senhor são as únicas que lhe aprazem, e por isso encontraremos aqui louvadas apenas as imagens de pólo positivo. A Virgem Mãe, confluência dos dois eixos, remete-nos a Maria, a quem Jorge de Lima canta em laudes no último poema de *A túnica inconsútil*.

Sancta Virgo Virginum,

Mater inviolata,
Stella matutina,
Regina angelorum,
Causa nostrae laetitiae!

Essa aproximação da pureza feminina pavimenta a chegada de Mira-Celi. Notemos como as qualidades convergem para o ideal de inspiração de uma musa que despontará, em breve, no horizonte mitopoético de Jorge de Lima. Não só isso, mas as próprias imagens da caminhada que agora o poeta empreende apresentam essa presença. Vejamos o poema *Sabereis que corri atrás da estrela* (LIMA, 1959, p. 434), em que toda a narrativa histórico-bíblica se desenrola com os fatos em torno de figuras de mulher.

Após um longo poema em que a mulher é violada, sendo da “espécie das que são dominadas com a força”, surge uma redenção. É o fim do poema, advento do homem que introduz na história feminina uma possibilidade de libertação.

[...]
mas apareceu entre as sabinas um mancebo donzel
que era muito mais débil que elas, mas sabia poemas e usava
[capas belíssimas;
e nasceu da união uma menina franzina de coxas unidas e
[cintura esbelta
como nunca houve na raça humana da terra:
era a guerreira cuja bisneta brigou com os povos da ilha e foi
[queimada como feiticeira;
e porque era feiticeira sagrada,
das cinzas brotou uma santa para perpetuar as gerações de
Deus;
e as gerações de Deus subiram para o plano divino;
e do plano divino desceram signos que os homens do
[Tabernáculo entendem
para se comunicarem entre si até a consumação dos séculos,
quando a mulher será a última a cerrar os longos cílios
para abri-los de novo no começo da Vida.

Se pensarmos na imagem canônica do Cristo teremos em mente um homem belo, de traços finos, alvo e leve. A proximidade desse imaginário pictórico com a noção de andrógino só faz reforçar sua filiação mitemática ao símbolo do Filho. Orfeu, também ele, apresenta características semelhantes, e ambos os personagens estão contidos no mancebo donzel que surge entre as sabinas.

Com poemas e capas belas esse novo homem gera uma menina. Interessante perceber que não há uma mulher específica chamada à posição de mãe: pelo contrário, a filha do novo homem assume papel de matriarca da linhagem de novas mulheres, distintas daquelas anteriores por serem, estas, livres da dominação pela força.

Ao homem quase-andrógino temos, agora, uma mulher sem sexualidade. Coxas unidas e cintura esbelta geram uma imagem de castidade – obviamente negada pelo matriarcado – que ressalta seu caráter diferenciado. Ela é mãe, mas é santa e guerreira, também. Suas filhas propagam-se pela terra como emissárias de Deus, o Deus homem da religião patriarcal. É a inserção e desenvolvimento do tema órfico na busca pela musa da inspiração.

Jorge de Lima dá um estatuto elevado à mulher, nesse poema, que se consolida no imediatamente seguinte, *O nome da musa* (LIMA, 1959, p. 437). É aqui que o salto para *Anunciação e encontro de Mira-Celi* poderá ser feito. Leiamos na íntegra o poema, portanto.

Não te chamo Eva,
não te dou nenhum nome de mulher nascida,
nem de fada, nem de deusa, nem de musa, nem de sibila, nem
[de terras,
nem de astros, nem de flores.
Mas te chamo a que desceu do luar para causar as marés
e influir nas coisas oscilantes.
Quando vejo os enormes campos de verbena agitando as
[corolas,
sei que não é o vento que bole, mas tu que passas com os
[cabelos soltos.
Amo contemplar-te nos cardumes das medusas que vão para
[os mares boreais,
ou no bando das gaivotas e dos pássaros dos polos revoando
sobre as terras geladas.
Não te chamo Eva,
não te dou nenhum nome de mulher nascida.
O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram
[mudos,
nos areais movediços e silenciosos que já foram o fundo do
[mar,
no ar lavado que sucede as grandes borrascas,
na palavra dos anacoretas que te viram sonhando
e morreram quando despertaram,
no traço que os raios descrevem e que ninguém jamais leu.
Em todos esses movimentos há apenas sílabas do teu nome
[secular
que coisas primitivas escutaram e não transmitiram às
[gerações.

Esperemos, amigo, que searas gratuitas nasçam de novo,
e os animais da criação se reconciliem sob o mesmo arco-íris;
então ouvireis o nome da que não chamo Eva
nem lhe dou nenhum nome de mulher nascida

A musa, a quem o próprio nome de musa é negado, apresenta-se na poesia de Jorge de Lima como um momento divino e fugaz. Primeiro, todos os atributos físicos lhe são recusados, nenhum substantivo que a qualifique é definido. Em seguida temos sua definição, por mais indefinível que se assuma: a mulher é o que desce do luar, o que influi nas marés. Ela é oscilante como também o são seus atributos materiais.

A cabeleira que o vento faz balançar, as corolas no campo de verbenas, todas as imagens de movimento – como os cardumes de medusas que se confundem numa profusão de animais marinhos – colaboram para construir a imagem da inominada. Essas referências simbólicas, por sua vez, enquadram-se no Regime Noturno da Imagem, onde os cabelos assumem a carga semântica da noite densa, das águas negras (DURAND, 2001, p. 96).

Entretanto, a presença das verbenas contrabalança uma negatividade tipicamente diurna. Por outro lado, adicionando a leveza das flores ao esquema da animação, movimento confundente que remete a uma dominante digestiva e absorvente, o poeta apresenta uma imagem bastante curiosa: o cardume de medusas imediatamente nos faz pensar nas górgonas gregas, bruxas más – claramente vinculadas ao eixo M-, em Neumann – que simbolizam as moiras do destino e da morte.

Mas medusas também designam, numa subversão de sentido, uma variedade de borboleta, além dos animais marinhos semelhantes a águas-vivas. Ao imaginário noturno negativizado, em que a mulher seria peça-chave por sua condição de portadora do tempo e da mortalidade humana – evidenciados no ciclo menstrual -, contrapõe-se uma constelação simbólica de caráter positivo, em que a mulher, a noite e a materialidade conjugam-se com as trilhas do espírito e da palavra de Deus.

Ainda no voo dos pássaros, a musa sem nome é veloz como um relâmpago. Sua existência está circunscrita às bocas ingênuas dos meninos sem fala. Por descansar nos areais que já foram, em passado remoto, o fundo de mares, a musa é anterior a Eva, anterior mesmo à Criação. Quando Deus

pairava sobre as águas, sob as águas estava a mulher que agora permite a Jorge de Lima conversar com Deus, representá-lo. Compreendê-lo.

Parafraseando Paula Carvalho (2002, p. 134), em seu estudo sobre a poética de Gérard de Nerval, podemos dizer que

regido pelo arquétipo da *iniciação*, em termos de arquetipologia durandiana (Durand, 1969), o *universo poético de Nerval* [e também de Jorge de Lima] é de *estrutura sintética ou dramática* e, em termos de micro-universo mítico, de Yves Durand (1988), *sintético simbólico polimorfo*, ou melhor, o “dualismo diametral” da gnose maniqueísta tornou-se “dualismo concêntrico”, através da polimorfia do “percurso iniciático”; seria, portanto, *sintético simbólico de forma diacrônica de teor evolutivo*. Entretanto, também, *sintético simbólico de forma sincrônica de teor da mediação simbólica*, portanto *bipolar*, onde a mediação é realizada pelo Feminino e pelo Messias que, entretanto, tem a peculiaridade de ser uma Amiga Redentora, e, assim, forma-se o “*par sizígico*” [...] O universo poético seria, assim, como se expressa Y. Durand, de tipo misto.

De tipo misto, como não poderia deixar de ser – em se tratando de poeta, de profeta, tradutor e comunicador da excelência divina -, o universo simbólico de Jorge de Lima fica definido em sua mobilidade de indefinição. Ousado e impossível enrijecermos sua poética em definições: entretanto, apontamentos mitohermenêuticos são possíveis, e é a esse desaguar que temos chegado. Em Mira-Celi, musa estrela em que a constelação simbólica do poeta mais se condensa, mais se prepara para a chegada de *Invenção de Orfeu*, intentaremos uma leitura transversal.

Se nossa crítica até aqui foi por meio de uma leitura metaliterária, propriamente antropológica em sentido lato, agora é hora de pensarmos a poética como a Poética se compreende. Em Mira-Celi, quando todos os símbolos órficos estarão presentes, meditaremos na busca de uma inspiração. É difícil definir Mira-Celi, sabemos bem, por isso não a definiremos.

No próximo capítulo buscaremos apontar o amadurecimento dos elementos que já observamos nos dois últimos livros. É esse amadurecimento, notadamente significativo na composição de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, que *Invenção de Orfeu* levará a extremos. Se construindo a ponte em

arco-íris a totalidade é finalmente integrada pela presença da mulher, observaremos como diletantes as constelações da estrela limiana.

Nossa conclusão será agora trabalhada, atentando para o fato de que os simbolismos de transcendência, profecia e feminino se resumem. Antes de *Invenção de Orfeu*, desde agora, observemos a gestação de Orfeu.

Mira-Celi: a poética de uma vida inteira

Não procuremos exegeses a muitas respostas de Mira-Celi, pois é tida como sonâmbula, e pode, devido a qualquer impertinência, perder-se de todo, embora reapareça inexplicavelmente em todas as solidões ou em quase todos os delírios da febre. Então ide devagar, pé ante pé, porque não estais só, e se conseguirdes galgar esta escadaria que começa sobre vossa cabeça, alcançareis algumas noções, qualquer certeza, um encontro talvez. Pode toda esta mágica se romper, entretanto, como uma bolha; circundai cauteloso, ficai perplexo para que os últimos tetos não desabem sobre vós.

J. de L. – *Explicação de Mira-Celi*

No livro que Waltensir Dutra (1959, p. 27) classifica como “trabalho de transição”, Jorge de Lima apreende todos os sentidos de sua trajetória poética. Nesta longa *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1950), espécie de poema único dividido em 59 partes, circulam e se movimentam símbolos e imagens já conhecidos de outros momentos. O poeta alagoano sintetiza suas experiências anteriores, receios, anseios e vivências – tanto poéticas quanto religiosas. *Mira-Celi* é livro de transição e mudança, sobretudo. Nele, Jorge de Lima deixa de ser um poeta cujo *motivo* conduz a obra e passa a ser um narrador da própria experiência.

Mira-Celi é a musa que inspira o poeta em seu canto de louvor a Deus. Lembremos, pois, que a figura do Feminino não se consolida como núcleo da construção simbólica no orfismo: sua presença fundamental indica movimento e abrangência do universo divino do Pai, não a base de tal realidade. Assim, sabemos logo na apresentação da musa (poema 2, LIMA, 1959, p. 507):

Tu és, ó Mira-Celi, a repercutida e o leitmotivo
Que aparece ao longo do meu poema
[...]
Ora és sacerdotisa, musa, louca, pastora ou apenas ave
[...]
E, quando me resta uma única migalha, reconstituo-te como
[uma catedral.

Como recorrência, Mira-Celi é mobilizadora da poesia. Ela é mesmo a integradora, a ungida, pois “Milhares de ventres virginais te esperam/ através de séculos e séculos de insônia” (poema 3, id. p. 508). A estrela é *khristós*, é

“cristocêntrica” (poema 5, p. 510), está sempre no balanço de um ir e vir com relação ao mundo.

Diz o poeta que, quando Mira-Celi se afasta do mundo dos homens, “mesmo aqueles que aprenderam as orações da infância/ não ouvem mais o ressonar de Deus” (poema 6, p. 510). A musa abstrata, inominável, traz ao relicário poético de Jorge de Lima uma característica nova. Ela é fusão de todos os movimentos e anseios que o poeta conheceu ao longo de sua jornada. Perceberemos, analisando a linha narrativa que se desenrola, que *Anunciação e encontro de Mira-Celi* é um livro cujo valor é final: desde a apresentação de Mira-Celi como a Poesia em si, o poema se vai desenrolando até que seu encerramento descreva, clara e objetivamente, a entrada dos homens na Eternidade da Trindade Una.

Como expressão de uma vivência mística experimentada, portanto, este livro é testemunho de fé e visão sagrada. Diz-se mesmo que “é o mais abstrato dos poemas de Jorge de Lima, mesmo incluindo *Invenção de Orfeu*” (BANDEIRA, 1959, p. 96). É a recuperação de um discurso místico sob a forma dinâmica de movimento. Já que “Mira-Celi é a própria poesia sob aspecto de imagem [...] enraíza aquilo que é, por natureza, refratário à expressão direta na fala enigmática do poeta” (ANDRADE, 1997, p. 75).

Dutra (1959, p. 23) ainda atenta para a essência mutável e perpétua da musa estrela. Ela é apresentada em movimento permanente, circular, como as órbitas estelares e a perenidade das constelações. Após tanta busca, Jorge de Lima constrói um poema cíclico e, nele, exalta a circularidade da realidade. “Mira-Celi nunca se mostrará/ enquanto divisar manchas em nossa terra” (poema 12, p. 514). Entretanto, por mais que as manchas e o correr do tempo corroam a existência mundana, como no poema 16, a estrela está segura – e, assim, a Poesia.

[...] nada disso consegue
deter a rota perene,
milênio sobre milênio,
do ciclo de Mira-Celi.

A ideia de circularidade e recorrência traz ao poema outra característica notável: ainda que voltado aos céus – por estrela e Trindade além do tempo -,

o poeta é capaz de vislumbrar dentro de cada ser humano a potencialidade divina, o desenho da Criação.

[...]

Porém, quando chegar o sétimo dia,
descansemos para olhar, abraçados,
pupila contra pupila, dentro de nossos seres,
a história da Criação começar outra vez (poema 4, p. 508)

Essa pregnância da Eternidade dentro das pupilas é recorrente. Este livro traz à fadiga da jornada iniciática o conhecimento de que todo homem detém a Verdade imutável, ainda que esta esteja contida no fundo das órbitas dos olhos, esquecida pelo primeiro plano da visão.

[...]

acontece também que os parques parecem milhões de braços
[agitando-se em adeuses, porque é precisamente no ocaso que
[esta hora se dá,
esta hora em que todos nos encontramos nas curvas das
[espirais,
e os desejos ficam intumescidos em abóbadas;
então os vastos anéis nupciais, que circundam as coisas,
unem-se em unânimes estrelas armilares;
acontece, ó amiga, que nesta hora podeis ver Mira-Celi dentro
[de vosso olhar (poema 8, p. 512)

Podemos retomar a importância da palavra “amiga” num contexto de orfismo, onde ao Feminino se podem atribuir diversos significados. É isso que diz Paula Carvalho (2002) a respeito de Nerval e sua Amiga Redentora. Importante também notar que é na hora do ocaso que a manifestação dessa realidade se estabelece. Ocaso é união poética de dia e noite num curto período, momento de fusão entre duas instâncias diferentes da existência – cósmica e humana.

Muito próximo a tal percepção de *união*, Waltensir Dutra (1959) intitula a parte de seu artigo destinada a *Anunciação e encontro de Mira-Celi* com o sugestivo “Integração: Mira-Celi”. Não é apenas o conhecimento do que vai nas órbitas – dos olhos ou dos céus – que está carregado de sentidos: os “vastos anéis nupciais” percorrem todo o livro para trazer o clima de congraçamento, totalidade, abrangência, tão representativos da Poesia.

O simbolismo deste grande poema não diz respeito apenas à integração dos homens através da poesia. Tanto Dutra (1959) quanto Monteiro (2003)

concordam que há em *Mira-Celi*, o livro, uma interiorização e síntese de toda uma tradição literária que Jorge de Lima vinha desenvolvendo até então. Nos dizeres de Ângelo Monteiro (2003, p. 56), o poeta “adensa sua própria mitologia poética, menos sobrecarregada, como nos outros de sua fase católica, de reminiscências bíblicas ainda não devidamente decodificadas ou incorporadas ao seu código interior”.

Sejam quais forem as acepções de *integração*, a circularidade de *Mira-Celi* carrega todos seus corpos contíguos através de transformações, novas ou renovadas. Há uma insistência inédita quanto à ancestralidade que preenche o homem no mundo. Se antes havia a compreensão de que todos saíram de um estado pré-Criação, caindo invariavelmente no horror do tempo, agora a existência sobre o mundo adota curioso caráter de continuidade.

Quando olhares teu filho, olha dentro de suas pupilas
as pupilas ancestrais que o antecederam
e viram a terra prometida à distância inatingida. (poema 9, p. 512)

Nova também é a carga simbólico-semântica dos olhos. Antes objetos de iluminação, ascensão augusta e visão de Eternidade, quando tocados pela estrela tornam-se *continentes* em que uma História Eterna vem repousar. Essa recursividade carrega o livro de uma aura mística significativa, tanto no sentido lato religioso quanto na conceituação de Durand (2001). O poeta agora reencarna num sentido anterior, carregando consigo conhecimentos e sendo absorvido por um “degrau para a divindade”.

[...]
Fiz minha aliança
com a ressurreição,
crescem-me dois cetros,
um em cada mão;
dentro de Mira-Celi
quero-me ocultar (poema 17, p. 518-519)

Vale mencionar que “Dentro de Mira-Celi/ quero-me ocultar” são versos que se repetem no decorrer de todo o poema 17, longo e ritmado em versos breves. Com refúgio noturno e cetros sacerdotais, diurnos e místicos ao mesmo tempo, o poeta de Mira-Celi é ser híbrido e misturado, pertencente a reinos diferentes e desejoso de ambos.

Nunca fui senão uma coisa híbrida
metade céu, metade terra,
com a luz de Mira-Celi dentro de duas órbitas.
Até onde chega a doce abóbada divina não sei;
mas sinto muitas vezes os pés pisarem nuvens
e a boca com um saibro de terra escura.
Sou, portanto, decaído deste lume primitivo.
Basta olhar para os meus desgostos
para se reconhecer que uma estrela cadente
se esfarela dentro de meu destino.
Sou, como vês, um mestiço de Satanás
e de Eva redimida.
E onde podia descansar a fronte,
queima-a o lume estelar, iluminando a minha nudez.
Todavia não me salveis, ó vós que inventais grandes reformas
para melhorar o mundo.
Prefiro ser este aleijão celeste,
possuir estes farrapos de Rei-Saudade
e este fígado golpeado e esses olhos
com seus pobres vidros mareados.
Prefiro que não me salveis, grandes reformadores,
nem vos compadeçais de meus andrajos,
que outrora foram esplendente nudez,
nem vos apiedeis desta humildade torpe,
que isto é um resto do orgulho que me perdeu. (p. 521)

Comentando este poema, Dutra ressalta “o conflito dessa dualidade entre o humano e o divino [como] um dos motivos do livro” (1959, p. 24). E continua: “O problema não é particular do poeta, mas um problema universal que existe desde ‘depois da Queda’” (DUTRA, 1929, p. 25).

O orgulho que sustenta o homem da Queda é sentimento que permite à imagem do Cristo-Messias se implantar. A essência fragmentada, sofrível, agônica mesmo (SCHEEL, 2005, p. 59) da *Invenção de Orfeu*, por exemplo, é, mais que experiência poética moderna, irrupção do sentimento crístico. Porque, como já notamos, Cristo é o melhor personagem para designar as angústias modernas de um homem fragmentado na perda de sua totalidade.

Definir Mira-Celi seria impossível. Ela é cíclica e orbita a existência, mas sua rota perene não é isenta de transformações. “Em determinados ocos eis que se muda em navio/ em cabeleira ou em Ofélia:/ [...] Ela aspira à vida eterna, meu Deus!” (poema 23, p. 523-524).

A estrela não está na Eternidade, mas é ponte para ela. Por isso haver um núcleo temático denominado *As pessoas de Mira-Celi*, que se estende do poema 24 até, pelo menos, o 32. São poemas que apresentam pessoas em busca também do Eterno, trans-esfera para a qual Mira-Celi parece estabelecer portal. No poema 33, o poeta clama: “Interceda para que renasçam as memórias abolidas dos itinerários de ascensão” (LIMA, 1959, p. 532).

[...]
eu me elevo como uma vaga montante até Mira-Celi – a louca.
[...]
Não ides viver, ó santos, ó fariseus, ó escribas, ó publicanos,
ó raciados eleitos ou não, em algum mito longínquo
ou qualquer mesopotâmia renascida entre homens;
mas vinde para a memória, para a duração, para a Poesia.
[...]
A órbita de Mira-Celi é imensa
e nela ainda há consolos que nunca foram ditos
à falta de palavras na linguagem dos homens. (poema 37, p. 535)

A órbita imensa de Mira-Celi, que circunscreve e centraliza o poema, conduz o homem para a ascensão. “Assim, o poema *Mira-Celi* se transforma num círculo delimitado pela órbita da estrela Mira-Celi, uma das imagens ou faces do motivo principal – Mira-Celi – ou o conjunto das ‘faces do Pai sob os mais vários signos’” (DUTRA, 1959, p. 25).

A condição de retornável, estabelecida pela órbita celeste, faz surgir também a imagem da ressurreição, como já vimos. Esta, elemento básico na maior parte das tradições órficas e cristãs, tem ainda um efeito secundário sobre a adjetivação da terra – plano mundano dos homens em vida. Se o poeta é, a exemplo da musa, aquele que se doa, se reparte e distribui, fazendo conexão, Jorge de Lima é capaz de dizer, no poema 21 (p. 521):

[...]
Passo aos outros este dom,
à comunhão, à unidade, aos outros seres irmãos,
pois eu sou o ser que se dá,
como o Pai se deu ao Filho, e o Filho se deu ao Pai
para um dom sempiterno que é o Espírito.
Dou-me ao Espírito, como me restituo à Terra –
à gloriosa Terra – parte da cidade de Deus.

A “gloriosa Terra” que surge, finalmente, na poesia limiana, é valorização de uma realidade necessária. Apenas da Terra o homem é capaz de observar

Mira-Celi, a condutora, pois quando pisa na Eternidade essa visão se desvanece, abandonada às costas do poeta.

O início deste mesmo poema 21 apresenta outra inovação na “mitologia poética” que estudamos: é o *duplo*, desdobramento do *eu* que apresenta a potencialidade de extensão – não apenas no sentido para o alto, mas na jornada mesma da vida.

Este que veio acompanhar-me saiu dos primeiros séculos
com suas vestes características de andarilho.
Ninguém o havia anunciado,
nem aves prenunciadoras vieram dizer que ele vinha;
mas, quem quer que olhasse para trás um momento,
o haveria de enxergar muito antes das profecias,
como um primevo ser solitário e sem teto.

Duplo é o esforço por integração com a totalidade do mundo – não somente sua transcendência. Assim que também é duplo o movimento que se estabelece em busca do Fim. Quando sobe aos céus, Jorge de Lima observa a terra.

Seria justo dizermos, ainda, que o movimento rumo à Trindade é triplo: olhando aos céus, olhando à terra, estando em Mira-Celi, todas as inserções do poeta sobre a realidade da Criação são simultâneas. Depois que enxerga os horizontes eternos onde a linha que divide o céu “são as nuvens que passam”, o poeta – estranho ser – canta à estrela. É assim que se inicia *Anunciação e encontro de Mira-Celi*:

O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que
estava escrita a história da criação passada e futura.

Retirou a sua imensa cabeça de dentro da torre, sob o
estrondo das muralhas desabadas com o seu gesto.

[...]

Que nome mais antigo que o seu e da musa saída de si?

Retirar a cabeça da torre, construção ascensional, é voltar as vistas para outras possibilidades. Poeta transcendido, nomeado, até mesmo a musa sai de sua experiência, como uma Eva ainda inocente sai da costela de Adão. Com essa companhia estelar modelando seu caminho pelo mundo, o homem é capaz de encontrar novos homens que o compreendam e, como ele, busquem a Poesia.

Veio um dia, de qualquer solidão,

o raro amigo – duplo de mim – o poeta.

Mira-Celi é livro em que as intenções e constatações de Jorge de Lima mais se fazem claras, provavelmente como resultado da “interiorização” (Dutra) e do “adensamento de sua mitologia poética” (Monteiro). É aqui que teremos, acompanhando o aparecimento do *duplo*, a definição do “inesperado ser” como homem especial, ainda que sua existência seja repleta de desenganos. “Nenhum profeta é bem recebido em sua pátria” (Lc 4, 24), afinal.

No poema 45 (p. 542), ao surgimento do poeta segue-se a rejeição e o medo por parte dos pescadores seus irmãos.

O inesperado ser era como um náufrago na terra.

[...]

- Sou homem, imagem de Deus, sou poeta.
Sob esta figura humana meus ombros são de rochedo
e minha cabeça é uma vela de barco.
Sou assim para resistir,
para não morrer,
para vos salvar.

Assim como Jesus e os apóstolos, pescadores de almas, o seguidor da estrela está aqui para a transcendência e para salvar os irmãos. Sua cabeça feito vela de barco segue o caminho que o sopro de Deus estabelece, num curso que já observamos antes quando do poema em *A túnica inconsútil*.

Como a palavra que tem a trazer ao mundo é a de atenção para o caminho que a estrela aponta, o poema de Jorge de Lima começa a ser encerrado no trecho 48, intitulado *Despedida de Mira-Celi*. Nele (p. 544), lemos:

Adeus, ó dias e noites planetários,
adeus, ó minha infância, minha adolescência, minha vida de
[faces cuspidas e beijadas.
Adeus, carne poluída por tantas cumplicidades noturnas,
adeus, pactos, mulheres fugaces, amores fugaces,
adeus, febres povoadas de vencidos a sonharem com o
domínio do mundo,
[...]
adeus, Mira-Celi, musas, sombras, símbolos,
adeus, mulheres que nunca se completaram,
faces dispersas entre as faces distantes e incompreendidas;
adeus!

O fim de *Mira-Celi* é o fim da viagem do poeta. Sintomático que esteja neste livro, “trabalho de transição”. A partir da próxima obra, *Livro de Sonetos*, Jorge de Lima de fato iniciará sua última fase literária. O fim da viagem, portanto, está em seu local designado: depois dela se irá estender na carreira de nosso poeta um novo intento, uma escrita na Eternidade que o fecho de Mira-Celi torna possível.

Ainda no poema 48 prenuncia-se esse fim: “Caminhei até os limites misteriosos da morte./ Revisto-me das vestes tálares de seus impérios mágicos./ Uma força me impele para dentro de Deus”. Essa despedida do mundo e a distinção do plano eterno que a morte desvela fazem da despedida um novo anúncio de chegada.

A poesia – Poesia – permite a elevação, o envolvimento e a integração. Essa é Mira-Celi, síntese mas não destino; instrumento, não divindade. Oriente, não Paraíso.

ó Adonai, ofereço-vos Mira-Celi
[...] o sopro de Mira-Celi refrigera-me a língua
ou acende a fagulha que me ateastes nos olhos;
tudo aqui é conexo, e o inferior é igual ao superior,
e o superior é trino, como o mais humilde dos seres.
[...]
Há quantos milênios bate no meu barro o vosso diapasão de luz?
Adonai, vejo presenças nas ventanias,
são vossas mãos por acaso ou vossa túnica multiplicada,
ou apenas Mira-Celi, a de fogo e música, a reclusa e onipresente? (poema 50, p. 545)

A ordem cíclica de Mira-Celi ressoa todos os elementos da Criação. Reacende o fogo de Deus, iguala os que, na aparência, são desiguais. Integração passa a ser totalidade e reconhecimento, e o máximo da alteridade é experimentado através da poesia.

No caminho para o fim desse ciclo – e, em espiral, início de outro – a *Eternidade* do poema 51 (p. 547) explicita bem o movimento de avanços e absorções que faz a rota poética.

Ele reviu-se:
não era mais
nem corpo
nem sombra
nem escombros.

Como foi isso?
Tudo irreal:
um barco
sem mar
a boiar.

Ele sentiu-se:
recomeçava.
Vivera
morrendo
numa estrela.

Ele despiu-se
de que?
De tudo
que amara.
Surdo-mudo
cegara.
Agora vê.

Há aqui todos os simbolismos que já observamos: transcendência (“não era mais/ nem corpo”), deriva na ilusão de um tempo aprisionador (“um barco/ sem mar/ a boiar”), mutilação e despojamento (“despiu-se”, “cegara”). A eles se junta uma imagem nova, que também podemos observar em *Mira-Celi*: “recomeçava”, em dinâmica de repetição.

Mas, que fique claro, repetição de algo que, em seu reaparecimento, é modificado. O avanço em espiral, como movimento dialético, desenrola-se rumo a um outro estágio, diferente do anterior, apropriando-se de todas as características que antes já havia. Não são símbolos novos na poesia limiana, mas estão prenhes de novos significados. A imagem da cegueira se repete, mas traz consigo algo de novo, como um passo finalmente dado em direção à Eternidade.

Por isso Mira-Celi, a musa, é caminho. Por ser caminho é essencialmente poesia, e há reciprocidade nessa afirmação. Somos levados a crer que, em busca de Deus, Jorge de Lima encontrou a *alma* na poesia. Mira-Celi é esta alma que eleva o poeta – alma da musa e alma do homem em integração. Se não é ela própria alma, certamente é psicopompo nesse processo de renascimento.

Creio,
ó vós, Três Pessoas Imensas e Eternas que não tivestes
[princípio e nunca tereis fim:

que ao termo desta vida terrena,
apenas o coração deixe de bater
e alguma leve mão piedosa me cerre os olhos cansados;
Mira-Celi se refugiará em mim,
e eu comparecerei diante de vós,
ó Formas Imensas da Trindade Perfeita;
e a minha vida verdadeira então começará;
e Mira-Celi voltará outra vez para algum de meus irmãos na
[Terra. (poema 52, p. 548)]

A morte, ocasião fundamental para todo movimento de renovação, é tônica neste fim de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. Não é possível seguir a um novo estado, integrativo de todas as experiências vividas, se o poeta não vivencia também a experiência de morrer, encerrar uma etapa. Jorge de Lima retoma essa ideia já anunciada em *A túnica inconsútil*, mas aqui o faz com maior propriedade: “Ó poeta, Deus dá e Deus retira:/ mas quando pensares que tua solidão centuplicou,/ ele te ofertará a morte, porque só na morte é que reside a grande alegria” (poema 54, p. 550).

A importância desse momento é tão definitiva na órbita de Mira-Celi que, no poema seguinte, o poeta dirige-se diretamente a ela, morte, em discurso elegíaco mas compreensivo.

E tudo haveria de ser assim, para contemplar-te sereno, ó
[morte,
e integrar-me nos teus mistérios e nos teus milages.
[...]
Para trás já ficou a órbita de Mira-Celi.
Misteriosas luzes prenunciam outros sete mil degraus,
em que apenas começaremos a divisar indícios
das Três Presenças divinas, sem princípio e sem fim. (poema
55, p. 551)]

Jorge de Lima nos fala sobre Mira-Celi para que conheçamos o caminho. A Poesia é epifania, permite-nos vivenciar o trajeto válido da união, a serenidade da contemplação de Deus. Permite-nos saber que, estando no alto ou embaixo na estrada da Eternidade, somos todos parte de uma realidade. Assim como a Trindade, os homens são unos na experiência da linguagem poética, e os poetas o compreendem porque estão “dentro da morte e libertados pela morte”. São “os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal,/ porque nos transformamos a nós próprios”.

Tudo vem repercutir em nosso pulso;
e nosso largo sopro comum circula do mesmo modo

entre os blasfemos que estão embaixo,
os que se depuram nas chamas, gemendo neste plano do
[meio,
os bem-aventurados que estão acima
e a pequena humanidade de incrédulos da realidade da morte.

O poema final da grande epopeia moderna que é *Mira-Celi* sintetiza a própria síntese da obra. É um fecho com chave de ouro e a chave-de-ouro para sua compreensão. Nele, poema 59 (p. 555), reaparece o inesperado ser do poema 1, que sabemos ser o poeta. Sua integração é completa: o poeta morreu para o tempo mas seus pés se mantêm na gloriosa terra. Está incluso em todas as realidades, é mensageiro, Cruz, Cristo, conector.

O inesperado ser começou a desenrolar suas faixas em
que estava escrita a história da criação passada e futura.

Continuava incluso na eternidade; por isso podia ver-se
dentro da morte, como dentro da vida.

Reencontrou-se amiúde com todos os amigos e amigas
que cruzaram a sua órbita.

Amou Mira-Celi como o último segredo do absoluto ou a
chama ígnea mais íntima da Substância.

Foi seu eremita e seu dançarino.

Querendo os déspotas que ele investisse o hábito de
cantor cívico e glorificador, recusou-se.

Martirizaram-no sob o olhar vago de falsas divindades.

Mas ele aspirava à vida eterna sem se dar conta da
contínua sucessão do nascimento, da velhice, do martírio e da
morte: a sua rota se dirigia às Três Pessoas que nunca tiveram
começo e nunca terão fim.

O inesperado ser caminhou para elas:

Alia est enim persona Patris, alia Filii, alia Spiritus Sacti.

Increatus Pater, increatus Filius, increatus Spiritus.

Immensus Pater, immensus Filius, immensus Spiritus.

Aeternus Pater, aeternus Filius, aeternus Spiritus.

Et tamen non tres aeterni, sed unus aeternus.

Pater a nullo est factus, nec creatus, nec genitus.

*Filius a Patre solo est: non factus, nec creatus, sed
genitus.*

*Spiritus a Patre et Filio: non factus, nec creatus, nec
genitus, sed procedens.*

*Unun ergo Pater, non tres Patres: unus Filius, non tres
Filii: unus Spiritus, non tres Spiritus Sanctii.*

*Et in hac Trinitate nihil prius aut posterius, nihil majus
aut minus: sed totae tres personae coaeternae sibi sunt, et
coaequales.*

*Ita ut per omnia, sicut jam supra dictum est, et unitas in
Trinitate, et Trinitate in unitate veneranda sit.*

Rumo à Eternidade, o poeta volta o olhar para trás. Percebe no tempo
passado uma translação ao redor da poesia, a rotação constante de uma órbita

divina. Em torno do centro do mundo – de Deus – a vida do poeta se desenrolou como se desenrolaram as faixas de seu corpo. Faixas em que, estando escrita a história da Criação passada e futura, também se escreviam as histórias das criações poéticas, inventadas ou reveladas no caminhar do iniciado.

A força misteriosa do latim, na segunda metade do poema, remete-nos à liturgia da Santa Igreja. Era a isso que Jorge de Lima aspirava: Eternidade e sacramentos. Finalizando seu livro numa língua clássica, vinculada institucionalmente aos segredos eclesiásticos e à conexão dos homens com Deus, Jorge de Lima promove ainda mais seu fazer poético. Este, sagrado por essência tanto quanto por filiação religiosa, conduz ao fim desejado.

Anunciação e encontro de Mira-Celi é a conclusão de uma fase. Conclusão de nosso trabalho, também, porque neste livro estão contidas todas as imagens que o precederam. A reunião desses simbolismos ganha mais vida porque Mira-Celi os reúne em sua órbita, movimenta-os e os atira na direção da Trindade Eterna, da transcendência absoluta, da volta à totalidade. Poderíamos concluir definitivamente dizendo que, enfim, Mira-Celi é a integração absoluta, é Cristo feito poesia.

Mas nenhuma conclusão pode ser definitiva num poema que, movimentando toda a constelação simbólica limiana, faz apenas abrir as portas para uma continuidade de sua poesia, para sua mitologia pessoal. *Mira-Celi* é um marco, abstrato e místico, na trajetória de Jorge de Lima.

Em sua totalidade existencial o poema não encerra a totalidade de seu criador. A indefinição que permanece ao fim da leitura de *Mira-Celi* vem de um só motivo: este é um livro que dispõe em linguagem uma forma de vida, uma maneira de enxergar o mundo e vivenciá-lo. Jorge de Lima percorreu seu caminho no tempo vivendo a poética em que acreditava. Crendo na poética em que vivia.

Por percorrer um caminho de crença e fé, o que buscava nosso poeta era transmitir aos irmãos o sublime que ele próprio experimentava. No fim, nada resta fora a sensação, o *numen*. A obra de Jorge de Lima nos ensina a sentir, a vivenciar a totalidade de uma Criação redentora e bela: sua poesia não foi escrita para convencer, mas para deslumbrar. Por isso a poesia, modo

não ordenado de compreender, escapa tanto a classificações quanto a exegeses.

Mira-Celi, a musa, estrela, dama, amiga, redentora, é fugaz como o poema. É incerta e surge sempre em momentos de febre, em convalescenças, nos momentos em que a consciência vacila. Por isso o maior mérito do poeta é congrega-los em torno de um coração. Este, no nosso caso, foi o coração do Cristo. Mas não nos deixemos prender a detalhes, a definições claras e objetivas. Todos os simbolismos se correspondem, toda a realidade festeja. Por isso ele nos diz, o nosso buscador da Eternidade:

Oh, não procureis
Um nexo naquilo
Que dizem os poetas.

Epílogo: indicativos sobre a forma da expressão religiosa

"The perennial problem in literary interpretation is the problem of the relationship of form to content, or of poetics to thematics"

- John Freccero

Quando observamos a forma poética que Jorge de Lima imprime a seus versos, sobretudo nesta fase sobre a qual nos debruçamos, é válido admitir que neles não encontramos constância formal. De *Tempo e Eternidade* até *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* muitos versos, métricas e ritmos se apresentam. Em fase imediatamente posterior, no *Livro de Sonetos*, volta à intenção do poeta escrever moldado por um verso decassílabo, intencionalidade que é quebrada, novamente, em *Invenção de Orfeu*, livro metricamente heterogêneo e prenhe de inúmeras influências rítmicas.

As variações métricas talvez representem, no plano formal, o que a narrativa do poeta perdido na tempestade representa no plano temático: uma busca. Jorge de Lima, poeta moderno e, mesmo que brevemente, modernista, tem em sua escritura o domínio da forma como questionamento permanente, dado que a alterna de livro a livro, de poema a poema. Uma busca pela forma que entre em ressonância com o estado poético experimentado no caminho da divindade.

Porque, como a experiência da poesia explicita, o homem está inextricavelmente relacionado à linguagem, e toda linguagem se estabelece formalmente. É com essa busca existencial pela linguagem significativa que o poeta de métricas e versos se identifica.

[...] apesar do riquíssimo recurso que a define, a linguagem não somente é testemunha de nossas aspirações a uma ultrapassagem de nossas limitações, mas conspira também contra nossa felicidade. Quantas brigas arrumamos pela fala ou pela escrita! Mas, pior é o fato dela nos deixar sempre sobre nossa fome de dizer o indizível. Nosso desejo, nosso pensar é além de nosso dizer. Ora, em se tratando de civilização, a nossa, a civilização ocidental se tornou uma civilização da escrita e como a escrita é duplamente castradora, comparada à oralidade, os ocidentais são duplamente condenados à castração da linguagem. Esta secreta um anti-corpo. Falaciosamente ela induz, amiúde, à persuasão de capturar o real. (JOACHIM, 2010, p. 276-277)

É esse jogo permanente entre conteúdo indizível e expressão dizível que se verte às páginas da literatura. A fome de dizer o que não se consegue escrever dá origem a inúmeros subterfúgios linguísticos que, por sua vez, originam versos, métricas e ritmos próprios, cada um procurando a “captura do real” e, quando possível, a própria construção de seu significado.

Mais que senda pelo metro perfeito, a própria conformação poética entre forma e conteúdo designa uma tensão linguística talvez perpétua. Se observarmos, por exemplo, que o poeta de Mira-Celi deve à tradição bíblica grande parte de seu conteúdo, talvez possamos perceber que se utiliza, também, de certa parte de sua forma, em determinados poemas. Em diversas passagens de Jorge de Lima, sobretudo quando dos cenários literalmente bíblicos, é possível considerar que a poesia enquanto experiência literária é colocada em segundo plano, dando mais destaque, assim, para o argumento narrativo que se apresenta.

O idioma essencial da Bíblia é claramente oratório, um fato que se deve reconhecer sobretudo numa época de desconfiança tão bem fundamentada em relação ao tipo errado de retórica. [...] O idioma linguístico da Bíblia não coincide de fato com nenhuma das nossas três fases da linguagem, apesar da importância que elas tiveram na história da influência bíblica. Esse idioma não é metafórico como a poesia, embora seja pleno de metáforas, e ele é tão poético quanto possa sem ser uma peça literária. Não usa a linguagem transcendental da abstração ou da analogia, e seu uso da linguagem descritiva é ocasional ao longo de todo o conjunto. Na verdade é um quarto tipo de expressão, para o qual eu adoto o agora bem fixado termo de “kerygma”, ou seja, proclamação. (FRYE, 2004, p. 55)

Essa “proclamação” que às vezes emana de Jorge de Lima é testemunho de que seu conteúdo mítico, apelando às estruturas históricas dentro das quais se encontra, representa para ele, poeta cristão, uma realidade quase palpável. Nestes casos podemos perceber que a forma proclamativa, narrativa em essência e pouco afeita às modulações métricas, coloca o poeta mais próximo de uma poesia de *expressão católica* do que fundamentalmente católica em sua *forma* – ao menos não na forma estabelecida por Dante para a poesia cristã medieval.

Não é difícil percebermos, assim, que a extrema variação formal que surge em sua poesia guarda algo de falho. Se tomarmos Dante como exemplo, com sua *Divina Comédia* demonstrando claramente a experiência religiosa e literária do Ocidente medieval, notaremos diretamente as diferenças possíveis de expressividade linguística. A forma usada pelo italiano, *terza rima*, pode ser brevemente resumida deste modo: estrofes de três versos, decassílabos, que acompanham a rima num ciclo repetido em toda a extensão do poema. As rimas podem ser representadas por ABA BCB CDC... YZY Z, onde primeiro e terceiro versos rimam entre si, enquanto o segundo rima com os primeiro e segundo do verso seguinte.

Pode-se inferir que tal repetição ternária, que marca a rima de toda a obra, é expressão formal de uma realidade temática clara ao período medieval do Ocidente. Assim, a crença na Criação, em Deus e na eternidade da divindade não só é narrada como também, e principalmente, é demonstrada em estrutura métrica.

Não negando totalmente essa inferência mas ampliando as possibilidades interpretativas da *terza rima*, John Freccero comenta, a respeito da métrica enquanto Trindade:

Its significance has rarely been questioned because it has seemed too obviously to represent the Trinity. While this may be true, it tells us very little. For one thing, virtually everything represents God in this poem; the abstraction is so remote as to be meaningless. Perhaps more important, a verse scheme is necessarily temporal, or at least a spatial representation of time. It is not self-evident that a temporal scheme could serve to represent a timeless deity (1986, p. 260)

É interessante notar como Freccero compreende a forma utilizada por Dante. Sua hipótese de que a métrica representa um esquema temporal da Eternidade é sustentada pela ideia de que, observando tanto a primeira quanto a última estrofe, há uma quebra forçada no padrão da *terza rima*. Se o poema abre com ABA e logo segue para BCB, a rima de A aparece apenas duas vezes. O mesmo ocorre ao fim do poema: YZY Z fazem com que Z não encontre seu terceiro verso.

Em termos teológicos, importantes porque a mentalidade medieval do poeta era, em essência, teológica, isso apresenta um significado específico. Os

termos A e Z, Alfa e Ômega, princípio e fim, não apresentam a completude da *terza rima* porque, formalmente, o poema se inicia e encerra de maneira arbitrária. Temporalmente falando, a arbitrariedade é único modo de cortar um segmento de tempo determinado, destacando-o da atemporalidade de Deus. A *Divina Comédia* está, assim, inserida na Eternidade.

A razão de termos considerado esta abordagem de Freccero, em detrimento de outras interpretações da *terza rima* e do simbolismo de Dante, se torna clara ao pensarmos no que nossa dissertação buscou compreender. “Cortando” arbitrariamente uma realidade metafísica – a existência indubitável da Eternidade – em prol de uma materialização linguística de sua experimentação – a transposição em *poesia* de um sentimento *religioso* – o conteúdo e a forma da poética experimentada por Dante se assemelham ao incansável exercício transicional de Jorge de Lima. Buscando a inserção no Tempo de uma linguagem que fala da Eternidade, ambos os poetas traduzem sua metafísica em metáfora, em fala compartilhada.

O que soa falho, então, em Jorge de Lima? Sua cristandade é tão cristã quanto a de Dante, embora situada em outro momento da história. Seu Deus, o mesmo Deus, seu Cristo, o mesmo Cristo. Se as duas religiões são uma só, o que muda é o próprio ser do crente. Ainda que tenhamos em ambos os poetas a mesma religião estruturada, temos certamente dois homens diferentes. Jorge de Lima não é Dante, seu tempo não é o medievo, e por esse motivo sua forma poética não encontra a totalidade teológica que vemos na *terza rima*.

Dado que a Modernidade inaugura um sujeito individual fragmentado, um homem arrancado da totalidade cósmica anterior, a poesia vinda desse homem moderno deve ser, por força de sua condição, também fragmentada. Por isso em *busca*. Busca de uma totalidade rompida que se deseja restabelecer. A assunção do verso livre, da poesia narrativa, estabelece novos parâmetros de expressão poética. Assim, o sentimento poético-religioso deixa de ser narrativo/formal, como em Dante, e passa a ser narrativo apenas. Narratividade que, prescindindo de formas e ritmos estabelecidos, torna-se imagística tão-somente na medida em que pode criar imagens visuais, abrindo mão da plasticidade sinestésica dos formalismos poéticos constantes.

Sabemos que, em Jorge de Lima, o restabelecimento do homem com a totalidade ocorre ao fim de um percurso narrativo iniciático. A integração de sua forma poética, entretanto, parece impossível de se consolidar. E é, talvez, por não conseguir mudar a forma poética desse sentimento religioso que ele, controlando a métrica mutável de sua poesia, faz mudar o próprio sentimento religioso. A inconstância formal pode ser, nesse caso, a forma emergente de uma nova e renovada experiência religiosa.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ASURMENDI, Jesus. *O profetismo: das origens à época moderna*. São Paulo: Paulinas, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima: o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia oriental*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

_____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAPELO, Rui. *Profetismo e esoterismo: a arte dos prognósticos em Portugal (século XVII – XVIII)*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.

COLARES, Majela; LUCHESI, Marco; TENÓRIO, Patrícia. Entrevista com César Leal. Revista Caliban nº 12. Disponível em <http://www.editoracaliban.com.br/revista/?cat=3>

CARVALHO, Sílvia Maria S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: EDUNESP, 1990.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era modernista*. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Nota editorial*. In: LIMA, J. de. *Obra completa: volume 1*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Cia das Letras, 2003.

DURAND, Gilbert. *Passo a passo mitocrítico* In: Campos do imaginário. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

DUTRA, Waltensir. *Descoberta, integração e plenitude de Orfeu*. In: LIMA, J. de. *Obra completa: volume 1*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Edições Cronos, 1977.

FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

FRECCERO, John. *Dante: the poetics of conversion*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GREEN, André. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

JOACHIM, Sébastien. *Poética do imaginário: leitura do mito*. Recife: Ed. Universitária, 2010.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LIMA, Jorge de. *Obra completa: volume 1*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio, Contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MONTEIRO, Ângelo. *O conhecimento do poético em Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Caliban; Maceió: Edufal, 2003.

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 1998.

OTTO, Rudolph. *Le sacré: l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et la relation avec le rationnel*. Paris: Payot, 1969.

PATTARO, Germano. *A concepção cristão do tempo*. In: RICOEUR, Paul. (org) *As culturas e o tempo*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PAULA CARVALHO, José Carlos de. *Etnocentrismo: inconsciente, imaginário e preconceito no universo das organizações*. 1997. Disponível em: www.interface.org.br/revista1/debates2.pdf

_____. *Viáticos do imaginário*. São Paulo: Plêiade, 2002.

PAZ, Octavio. *A imagem* In: Signos em rotação. São Paulo, Perspectiva, 1990, pp. 37-50.

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

_____. *Leituras 3: nas fronteiras da filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

RIFATTERRE, Hermine. *L'orphisme dans la poésie romantique: thèmes et style surnaturalistes*. Paris: Editions A.-G. Nizet, 1970.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *Bibliografia anotada de Jorge de Lima, 1915-1993*. RJ: Edições Casa de Rui Barbosa, 1994.

SCHEEL, Márcio. *A poesia como transcendência ou o mundo desenraizado de Jorge de Lima: um olhar sobre Invenção de Orfeu*. Maceió: Edufal, 2005.

SESBOUÉ, Bernard. (org) *O homem e sua salvação: séculos V - XVII*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1967.

WINNICOTT, Donald. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.