

CARLO MACHADO PIANTA

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *INVENÇÃO DE ORFEU*: UMA
ABORDAGEM JUNGUIANA**

PORTO ALEGRE 2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: POESIA**

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *INVENÇÃO DE ORFEU*: UMA
ABORDAGEM JUNGUIANA**

CARLO MACHADO PIANTA

ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA REGINA ZILBERMAN

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,
apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

PORTO ALEGRE

2014

Para minhas filhas Raquel e Julia, minha razão de viver.

Para minha esposa Laurene Veras, com amor.

Para André Guirland Vieira, meu companheiro de armas, e sua família.

Para meu avô, Jorge Pinto Machado, com saudade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Professores Luís Augusto Fischer, Antônio Sanseverino, Homero Araújo, Paulo Seben, e à Professora Maria da Glória Bordini, com quem estudei no pós-graduação, por tudo que me ensinaram.

Agradeço também a todos os meus colegas pela convivência e pelo debate.

Agradeço a todos os funcionários do PPG-Letras da UFRGS, em especial a José Canísio Sher, sempre disponível, sempre competente, auxiliando-me além de seu dever em muitos momentos.

Agradeço à minha banca de qualificação, Professor Paulo Seben e Professora Leny Gomes da Silva, pelos comentários e orientações, que muito contribuíram para a etapa final de meu trabalho.

Devo um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Regina Zilberman, por sua extrema competência como orientadora e professora. Sua largueza de espírito e sua profundidade intelectual permitiram que eu tivesse segurança e humildade num caminho difícil.

À minha família, que sempre me apoiou incondicionalmente, eu devo tudo. Minha mãe Norma, meu padrasto Geraldo, minha avó Chiquita, meus tios José Mauro e Carmem, minhas filhas Raquel e Julia. Meu falecido pai Galeno, e sua paixão pela literatura. Meu avô Jorge Pinto Machado construiu ele mesmo uma mesa sob medida onde eu escrevi, em Xangri-lá, a maior parte da tese. Ele faleceu logo após eu concluir o projeto definitivo de meu doutorado, incentivando e acompanhando cada passo meu. Em meu espírito, ele vive, me apoiando e orientando.

Finalmente, agradeço à minha esposa, amiga e colega Laurene Veras, pela paciência e pelo auxílio inestimável em conversas e revisões.

RESUMO

A presente tese analisa as representações do feminino no Poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, com base nas teorias de C. G. Jung. Apresenta uma exposição sucinta dos conceitos básicos da teoria junguiana. Efetua uma análise da totalidade da obra, com um levantamento quantitativo e um mapeamento dos temas apresentados. Conclui que há um eixo narrativo que tem relação com epopeias clássicas e com o mito do herói. Identifica nas Musas Lenora, Inês e Beatriz as principais representações do feminino e demonstra que estas representações do feminino ocorrem paralelamente à evolução do eixo narrativo, contribuindo para sua definição. Efetua uma análise métrica, rítmica, fônica e morfológica dos poemas dedicados às Musas principais. A seguir, as imagens apresentadas são analisadas numa perspectiva junguiana, situando-as no eixo narrativo. As demais representações do feminino no Poema são apresentadas e analisadas na sequência em que ocorrem. Na conclusão, efetua uma análise geral das representações do feminino na obra e verifica a eficácia do ferramental junguiano na interpretação da obra.

Palavras-chave: Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*; poesia brasileira; Psicologia Analítica.

ABSTRACT

This thesis examines the representations of the feminine in the Poem *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, based on the theories of C. G. Jung. Presents a brief summary of the basic concepts of Jungian theory. Performs an analysis of the whole work, with a quantitative survey and mapping of the topics presented. Concludes that there is a narrative axis that is related to classic epics and the hero myth. Identifies the Muses Lenore, Inês and Beatrice as the main representations of the feminine and demonstrates that these representations occur in parallel with the evolution of the narrative axis, contributing to its definition. Performs a metric, rhythmic, phonetic and morphological analysis of the poems dedicated to the main Muses. Next, the images presented are analyzed in a Jungian perspective, placing them in the narrative axis. The other representations of the feminine in the Poem are presented and analyzed in the sequence they occur. In conclusion, makes a general analysis of representations of the feminine in the work, and verifies the effectiveness of the Jungian tools in the interpretation of the work.

Keywords: Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*; Brazilian poetry; Analytical Psychology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 FUNDAMENTOS DA TEORIA JUNGUIANA.....	15
2 ESTRUTURA DE <i>INVENÇÃO DE ORFEU</i>	36
3 A EPOPEIA E O MITO DO HERÓI.....	58
4 TRÊS MUSAS CENTRAIS: LENORA, INÊS E BEATRIZ.....	74
5 REPRESENTAÇÕES SECUNDÁRIAS DO FEMININO.....	136
6 CONCLUSÃO.....	181
7 BIBLIOGRAFIA.....	188
ANEXO – Mapeamento do Poema.....	192

Introdução

Jorge de Lima publicou *Invenção de Orfeu*, seu último livro de poemas, em 1952. A obra é unanimemente apontada como sua realização máxima. A presente pesquisa teve como objetivo identificar e analisar as representações do feminino em *Invenção de Orfeu*, com o suporte do referencial teórico de C. G. Jung. Trata-se de um estudo que se ocupou primordialmente do exame direto da *poesia*. A partir do mapeamento das representações do feminino, procedeu-se a uma amplificação das imagens e suas funções no contexto do Poema¹, com base na teoria junguiana.

Os aspectos relativos à forma, ritmo, metrificacão e morfologia foram tratados de um ponto de vista técnico de análise poética, sempre que se mostraram relevantes ao estudo. Procedeu-se a uma análise geral do texto, com um levantamento quantitativo das imagens. Foi identificado um eixo narrativo na obra, onde se verificou uma relação direta com a epopeia e o mito do herói.

Os aspectos relativos às imagens e ao eixo narrativo foram analisados com base na teoria junguiana, estabelecendo os fundamentos míticos da narrativa e analisando as metamorfoses das representações do feminino na obra em relação a esse contexto.

Empreendeu-se um cruzamento entre as intertextualidades, as representações míticas e referências religiosas, sempre que os conteúdos específicos do Poema apontaram para sua necessidade. Na medida do possível, para a interpretação de uma poesia de linguagem densa e carregada de simbolismos, foram evitadas relações e amplificações que ultrapassassem aquilo que está efetivamente presente no texto.

Como consequência desses procedimentos, este trabalho busca ser uma contribuição para o estudo da relação entre linguagem poética e expressão simbólica em um duplo viés: por um lado, o exame do caso específico do livro; por outro, como exemplo de emprego do conceito junguiano de símbolo como ferramenta de análise literária.

Desde seu lançamento, *Invenção de Orfeu* foi objeto de estudos críticos que têm contribuído para iluminar aspectos desse longo Poema muitas vezes qualificado de hermético. No entanto, verifica-se uma desproporção entre a relevância que lhe é atribuída no contexto da poesia de língua portuguesa e a quantidade de estudos

¹ Neste trabalho o livro como um todo será designado por *Poema*, com maiúscula, enquanto os poemas que o compõe serão designados com letras minúsculas.

dedicados à obra. Quando se contrapõe a fortuna crítica disponível da obra-prima de Jorge de Lima, percebe-se que ela é muito pequena em relação à dedicada a outros poetas de primeira grandeza, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, por exemplo. A razão dessa desatenção pode ser atribuída a um dos elementos cruciais na obra de Jorge de Lima: a religiosidade.

Num século dominado pelo avanço do materialismo, as grandes orientações filosóficas consolidaram-se ao redor de Marx e Freud. Ou antes, do marxismo e da psicanálise, pois são raros aqueles que estudaram os textos originais. As obras declaradamente religiosas, com as de Murilo Mendes e Jorge de Lima, receberam atenção muito pequena da crítica literária, se comparada à que outros poetas tiveram. Não surpreende que num universo de orientação predominantemente materialista o tema da religiosidade tenha sido tratado ou com desprezo, ou como algo menor, ou simplesmente colocado de lado. Com isso não está sendo dito que o principal tema de *Invenção de Orfeu* seja a religiosidade: essa é importante por ser *um* dos aspectos fundamentais da obra que é, essencialmente, poesia.

Veja-se a cronologia dos principais estudos críticos a respeito da obra. O livro foi publicado em 1952, numa primeira edição da editora Livros de Portugal. Em 1958 a editora Aguilar publicou o primeiro volume das Obras Completas, com a obra poética na íntegra (o segundo volume, que incluiria a prosa, jamais foi publicado). Aos ensaios incluídos na primeira edição, de Murilo Mendes e João Gaspar Simões (que serviu de prefácio à primeira edição), somaram-se, na edição da Aguilar, os de Euríalo Cannabrava e Waltensir Dutra, esse último incluído na “Introdução geral” das Obras Completas². Esses ensaios ressaltam o valor poético da obra, sua complexidade, e apontam linhas gerais de interpretação. Nenhum deles, no entanto, analisa o texto em detalhe, até por não ser este o seu propósito.

2 CANNABRAVA, Euríalo. “Jorge de Lima e a expressão poética”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 45-54. DUTRA, Waltensir. “Descoberta, integração e plenitude de Orfeu.” In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 9-43. SIMÕES, João Gaspar. “Nota preliminar a *Invenção de Orfeu*”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. MENDES, Murilo. “Apêndice”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 609-622. No “Apêndice” de Murilo Mendes estão incluídos dois ensaios, “Invenção de Orfeu” e “Os trabalhos do poeta”, publicados originalmente no suplemento “Letras e Artes” de *A Manhã*, Rio de Janeiro, respectivamente em 10 e 24 de junho de 1952.

Na mesma década, coube a Mário Faustino um estudo mais detalhado do material poético, analisando o Poema como um todo, passando por todos os Cantos em sequência. Trata-se, no entanto, de um texto bastante pessoal, que privilegia as impressões de leitura do autor, sem que seja feita uma análise mais técnica da poesia. Mário Faustino, inclusive, ainda que declare que *Invenção de Orfeu* seja o maior livro de poesia brasileira jamais escrito, não vê unidade temática no livro e atribui inúmeros excessos e falhas no livro, concluindo seu estudo da seguinte maneira:

Tente agora o leitor uma visão de conjunto e seletiva: deixe de lado a alta porcentagem representada pelos fracassos e pelo desleixo de Jorge e considere... os melhores poemas “regionais” de nossa língua; as primeiras e melhores tentativas de incorporar ao idioma as experiências de um Whitman e de outros poetas “nacionais” americanos; muitos dos melhores sonetos (e as melhores sextinas) da língua – escritos ao nível, ou acima, dos melhores renascentistas, Camões inclusive; os grandes versos, mais os altos momentos de linguagem realmente poética (tão raros em português), espalhados por toda a obra de Jorge; a maior contribuição que um só poeta já fez para o enriquecimento de nosso vocabulário e para a libertação de nossa sintaxe; e o universo órfico, pré-órfico e pós-órfico, criado, inciado e recriado, o templo barroco que é a *Invenção de Orfeu* – e talvez concluirá, conosco, ser a de Jorge, até agora, a mais considerável e a mais importante obra poética brasileira. (Faustino 2013: 634 - 635)

Todos os textos mencionados acima são da década de 1950. É fácil perceber o descaso crítico e acadêmico em relação à obra quando se constata que o primeiro livro inteiramente dedicado ao poema em questão é *Leitura de “Invenção de Orfeu”*, coordenado por Dirce Côrtes Riedel, publicado em 1975. Mas ainda se trata de um volume de ensaios. O primeiro estudo extenso da obra só aparece em 1978. Trata-se de *Montagem em Invenção de Orfeu*, de Luiz Busatto. Nesse importante trabalho, o autor enfoca o aspecto de intertextualidade do Poema, analisando em detalhe as inserções diretas e indiretas que Jorge de Lima extraiu de algumas de suas principais referências, em especial a *Eneida* e *As Geórgicas* de Virgílio, *Os Lusíadas* de Camões, *A Divina Comédia*, de Dante, e o *Paraíso Perdido*, de John Milton. Ao menos em um aspecto – a intertextualidade – é a primeira análise de fôlego da obra como um todo.

A escassez de estudos específicos é acompanhada pela ausência de reedições. A obra poética de Jorge de Lima só foi reeditada, após a edição da Aguilar em 1958, em 1980, nos dois volumes de *Poesia Completa*, pela Nova Fronteira. *Invenção de Orfeu* teve ainda uma edição da Ediouro e outra do Círculo do Livro. É somente na primeira década do século XXI que a obra poética de Jorge de Lima volta a ser editada. A Editora

Record tem uma edição de *Invenção de Orfeu* de 2005, onde se encontra um prefácio de Claudio Murilo Leal que se soma aos outros ensaios curtos sobre a obra.

Depois do livro de Busatto, em mais um intervalo de duas décadas, viria a público um novo estudo, ainda que enfocando tanto *Invenção de Orfeu* quanto a obra anterior, o *Livro de Sonetos*. É o livro de Fábio de Souza Andrade *O engenheiro noturno* (1997), um estudo sobre a lírica final de Jorge de Lima, onde o autor identifica na imagem e na metáfora a chave de compreensão dessa linguagem:

Os catorze versos e a épica tradicional reaparecem no contexto do desenvolvimento de uma dicção nova, estranha e singular, em que as múltiplas referências de uma modalidade própria da imagem poética – ambígua, complexa – fundam uma segunda realidade, que pouco tem a ver com a representação de um ordenamento realístico do mundo. (Andrade 1997: 171-172)

Andrade identifica o principal eixo temático no ciclo bíblico que vai da criação ao juízo final:

É a persistência dessa modalidade de imagens que permite ao crítico abordar o mundo de contradições aparentes que habita o cipoal da *Invenção de Orfeu*. O paradoxo contido na própria definição que o autor deu ao gênero do livro, qualificando a “epopeia” como “lírica”, só se atenua na medida em que nos damos conta de que sua unidade épica deve ser entendida como um movimento amplo, que mimetiza o esquema bíblico da história da humanidade tão impregnado na imaginação literária ocidental, como demonstrou Northrop Frye. (Andrade 1997: 174)

O livro de José Niraldo de Farias, *O Surrealismo na Poesia de Jorge de Lima*, de 2003, demonstra em detalhe um aspecto da obra do poeta apontado superficialmente: a influência do Surrealismo. Nesse estudo o autor fornece referências concretas para essa importante fonte da poética jorgiana.

No que se refere a livros que tratam especificamente da análise da poesia de Jorge de Lima, a lista está completa. É, de fato, muito pouco em relação à importância de sua obra, em especial no que se refere a *Invenção de Orfeu*.

Em termos de análise direta do texto, cumpre destacar o ensaio “O sentido das formas de Jorge de Lima”, de Gilberto Mendonça Telles (1985), onde o autor analisa a evolução da obra poética jorgiana com foco em sua pluralidade de técnicas e referências intertextuais.

A maior parte dos artigos, dissertações e teses encontrados foi publicada já no século XXI e têm como foco, em sua maioria, os aspectos da obra de Jorge de Lima que

se relacionam com a problemática social e suas relações com o primeiro momento do Modernismo brasileiro. Alguns poucos textos abordam a parte mais abstrata do autor, sua poética final, com referências úteis para a presente análise: Luciano Cavalcanti, em “As Musas de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*” (2011), destaca as representações do feminino na obra, atendo-se ao conceito mitológico de Musa e às representações antropomórficas do feminino. Maria da Conceição Paranhos, em “Os reinos de Jorge de Lima” (s/d), abarca os aspectos não-humanos na cosmogonia de *Invenção de Orfeu*, especificamente a referência aos reinos mineral, vegetal e animal. Em seu estudo, a autora destaca a unidade temática da obra, ressaltando que aquele suposto hermetismo da linguagem é o que faz dela, em essência, poesia (ver nota na página 49). Ataíde Jose Mescolin Veloso, em “*Anunciação de Mira-Celi: o poeta se encontra com a Musa*” (2010), aborda o livro onde o poeta apresenta uma Musa muito pessoal, multifacetada, numa obra que se encontra na transição para a poética final do autor.

Em 2013, completaram-se cinquenta anos da morte de Jorge de Lima. A Editora Cosac Naify iniciou a reedição de sua obra completa. O primeiro volume publicado foi *Invenção de Orfeu*. A edição contou com o estabelecimento do texto e um posfácio de Fábio de Souza Andrade, e incluiu uma reedição do estudo de Mário Faustino. Essa edição foi empregada no presente estudo como referência final para resolver divergências entre as edições anteriores.

Em relação ao referencial teórico junguiano, em primeiro lugar foram consultadas suas Obras Completas, publicadas em português pela Editora Vozes. Além disso, foram consultadas diversas obras de Marie-Louise Von Franz, sua principal colaboradora; o conjunto de ensaios de Jung e Kerényi, *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia* (2011); e a obra de Nádia Santos, *Histórias de vidas ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental* (2005).

O presente trabalho propõe-se a contribuir, na medida em que o objetivo da pesquisa tenha sido realizado, para o universo ainda pequeno de análises da obra máxima desse importante poeta. Essa contribuição – se houver – parte de dois aspectos distintivos que são o tema da tese: a análise direta do texto com as especificidades da linguagem poética num primeiro plano; e o emprego de um modelo científico da psique humana – o modelo proposto por Jung – no qual os símbolos artísticos, religiosos e científicos têm uma função de revelação, e não de ocultamento.

O primeiro capítulo é uma apresentação sucinta dos principais conceitos da teoria junguiana bem como de sua evolução desde a origem. Essa apresentação é importante, pois os conceitos junguianos não são de conhecimento da maioria dos leitores. Pelo contrário, o pouco que se vê de referências a Jung são distorções gritantes de sua obra, que apontam para um caráter metafísico e místico em seus conceitos que absolutamente não estão presentes em seus textos científicos. Neste capítulo é destacado o aspecto empírico de seu trabalho, que toma as concepções religiosas como realidades psíquicas e não metafísicas.

O segundo capítulo é uma análise geral de *Invenção de Orfeu*. Parte de uma análise quantitativa da obra. A seguir, um levantamento temático de cada um dos dez Cantos que a compõe, a partir do qual se demonstra um eixo narrativo baseado numa forma peculiar de epopeia.

O terceiro capítulo relaciona a epopeia jorgiana tanto às fontes clássicas como ao seu substrato mítico: o mito do herói, a narrativa arquetípica que está na base de todas as narrativas míticas de conquistas tanto materiais quanto relativas ao conhecimento. As diferenças entre os aspectos culturais no plano da consciência coletiva são separadas dos aspectos míticos no plano do inconsciente coletivo, e sua pertinência no contexto de diferentes epopeias clássicas é analisada. Demonstra-se que, na epopeia jorgiana, os aspectos culturais e míticos efetivamente se fundem.

No quarto capítulo, o centro do presente trabalho, são identificadas as principais representações do feminino da obra: as Musas Lenora, Inês e Beatriz. Essas representações são analisadas em sua intertextualidade com suas referências literárias de origem: respectivamente, o poema *O corvo*, de Edgar Allan Poe, *Os Lusíadas*, de Camões, e *A Divina Comédia*, de Dante. São identificados dois poemas dedicados a cada uma das Musas principais, e esses seis poemas são analisados integralmente em seus aspectos, métricos, fônicos, morfológicos e simbólicos.

O quinto capítulo faz uma análise de todas as outras representações do feminino na ordem em que aparecem no Poema, amplificando e aprofundando sua relação com o eixo narrativo da obra. A análise dessas representações, somada às análises do capítulo precedente, solidificam a ideia de que a epopeia jorgiana é, primordialmente, uma jornada da interioridade psíquica firmemente ligada ao contexto histórico e cultural do autor.

Na conclusão, faz-se um resumo geral do resultado da pesquisa: um resumo das representações do feminino e sua relação com o eixo epopeia/mito do herói e uma análise da eficácia do instrumental junguiano para a pesquisa concluem a análise proposta no projeto original.

1 Fundamentos da teoria junguiana

O médico e psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (Kessvil, 1875 – Zurique, 1961), formulou e aperfeiçoou um modelo teórico da psique humana. Formou-se em Medicina em 1900 e concluiu sua tese de doutoramento em 1902, já como assistente de Eugen Bleuler no Hospital Bürgholzli de Zurique. No período em que desenvolveu suas investigações, os distúrbios mentais eram vistos a partir de dois polos: um, *organicista* ou *somático*, que resulta na concepção de que a neurologia pode chegar à totalidade das causas dos processos psíquicos; outro, *psíquico*, que investiga as causas emocionais desses distúrbios. Nesse contexto, Jung desenvolveu seu trabalho que se caracterizou por um rigoroso empirismo. E embora nunca tendo descartado uma possível base somática para certas doenças mentais, Jung sempre enfatizou o fator psíquico como origem destas patologias. Em sua longa experiência clínica comprovou a eficácia da terapia psicológica no tratamento dos distúrbios mentais, em oposição às soluções farmacológicas, eletroconvulsivas e outras abordagens exclusivamente somáticas.

Em 1903 tomou contato com o trabalho de Freud. Aceitou as ideias de inconsciente e da teoria do recalque propostas por ele. No entanto, desde o princípio, divergiu da identificação do instinto sexual como fundamento exclusivo dos processos psíquicos. Após um período de estreita colaboração, seguiu um caminho diverso do de Freud a partir de 1912. Disso resultou uma teoria distinta da Psicanálise freudiana. O conjunto das teorias de Jung foi nomeado por ele mesmo de Psicologia Analítica.

Embasado em sua experiência clínica, nos experimentos de associações e em uma ampla pesquisa envolvendo diversos campos da cultura, Jung constatou a relação dialética entre a consciência e o inconsciente. Para Jung, nossa estrutura psíquica é, a priori, saudável. Postula, portanto, uma *fisiologia* da psique, um estado de equilíbrio natural. A teoria freudiana nos diz que a psique humana é, por natureza, *patológica*, na qual os impulsos inatos do desenvolvimento psíquico são recalçados e reprimidos para possibilitar a evolução cultural. A visão *fisiológica* proposta por Jung pressupõe que, nos processos naturais de desenvolvimento da personalidade, existem mecanismos de regeneração e autorregulação análogos aos dos demais órgãos do corpo. (Santos 2005: 25-26)

Já em sua tese de doutoramento, *Sobre a psicologia e patologia dos fenômenos chamados ocultos* (volume I de suas Obras Completas³), Jung começou a constatar a existência do que viria a denominar posteriormente de *complexos*. Ao investigar o caso de uma jovem que apresentava faculdades mediúnicas, descobriu uma coerência nas manifestações dos diversos “espíritos” que se manifestariam através dela. Essas manifestações mostraram serem sintomas de processos psíquicos pessoais, e não manifestação de forças externas – ainda que esses processos não ocorressem de forma consciente.

Foram os experimentos de associações, de 1903, que estabeleceram bases empíricas mais sólidas para suas pesquisas posteriores. Essa pesquisa foi publicada em 1903 sob o título de *Estudos diagnósticos de associações* e integram o volume II de suas Obras Completas. Palavras-estímulo eram apresentadas a pessoas sadias e estas reagiam com associações livres de palavras. A partir desses experimentos, Jung e Riklin⁴ passaram a empregar o termo *complexo* para designar assuntos pessoais – normalmente de caráter penoso – que eram atingidos pelas palavras-estímulo. As associações suscitadas por palavras-estímulo que tinham relação (mesmo que simbólica, e não literal) com problemas pessoais carregados de afetividade eram claramente distintas daquelas que não atingiam tais problemas. Desse modo, um complexo era identificado por sua força afetiva para o indivíduo.

Certas associações pouco ou nada revelaram daquilo que a consciência da pessoa experimental reprimiu. São os casos onde os mecanismos da reação podiam ser facilmente rastreados. Isso ocorreu, por exemplo, nas associações de som: Schlauch (mangueira) – Schlaufe (laço); Gesetz (lei) – Gesang (canto), etc., (Jung II: 78) ou em associações referentes a vivências individuais claras, como a associação entre *café* e *Brasil*, feita por uma pessoa experimental que costumava beber café brasileiro.

Em outros casos as associações revelaram conteúdos não diretamente acessíveis à consciência. Foi o caso, por exemplo, de um jovem que teve uma educação cristã rígida e estava apaixonado por uma garota judia. A união do casal sofria forte resistência de seus familiares. Em meio a uma série de palavras-estímulo surgiram as seguintes

3 Neste trabalho, as citações de Jung não estarão no sistema autor/data, como as outras, e sim indicarão o volume das Obras Completas e o parágrafo, conforme a edição em português da Editora Vozes.

4 Franz Riklin (1878-1938), psiquiatra suíço, foi colega de Jung em Burghölzli e coautor do primeiro estudo experimental sobre associações, “Investigações experimentais sobre associações de pessoas sadias”, vol. II das Obras Completas, *Estudos experimentais*.

associações: casamento – infelicidade; beijar – nunca; amar – é inútil. Aqui as relações que estão num plano oculto à consciência emergem e revelam conteúdos que estão reprimidos. São exemplos que, isoladamente, podem parecer simplórios. Foram colhidos entre centenas de experimentos que comprovaram a realidade dos processos inconscientes, bem como sua autonomia em relação ao direcionamento consciente.

É importante notar que não somente as associações permitem investigar os processos inconscientes. Os sonhos são produtos autônomos do inconsciente, um exemplo dos processos fisiológicos da psique. Também as fantasias e as manifestações artísticas, religiosas, filosóficas e científicas revelam aspectos de processos mais profundos. Todos esses materiais podem e devem ser empregados como evidência empírica na investigação da psique.

O crucial é que certos conteúdos, ao emergirem na consciência seja por que meio for, trazem consigo uma determinada carga emocional, revelando a força energética desse conteúdo, a carga de energia psíquica – ou *libido* – a eles associada. Essa energia pôde ser constada, nas associações, através de um maior lapso de tempo que a pessoa experimental levou para reagir a uma determinada palavra-estímulo, ou através de um conjunto de associações significativas, que revelavam um núcleo emocional específico. Uma das técnicas empregadas na aferição da carga afetiva suscitada pela palavra-estímulo foi a medição da resistência elétrica da pele, que varia conforme a resposta emocional. Essa técnica é até hoje utilizada em interrogatórios policiais, o conhecido detector de mentiras ou polígrafo.

Por exemplo, uma pessoa que foi abusada por seu pai na infância, possivelmente reprimirá essa experiência, por esta ser incompatível com a necessidade do indivíduo encontrar na imago paterna um modelo saudável. Nesse caso se forma um foco significativo de energia no inconsciente. Conforme as disposições psíquicas e as circunstâncias específicas do desenvolvimento dessa pessoa, é possível que esse complexo passe a atuar no plano consciente desse indivíduo à revelia de sua vontade. Essa autonomia é característica de um complexo afetivo autônomo, que Jung define da seguinte forma:

É a imagem de uma determinada situação psíquica de forte carga emocional e, além disso, incompatível com as disposições ou atitude habitual da consciência. Esta imagem é dotada de poderosa coerência interior e tem sua totalidade própria e goza de um grau relativamente elevado de *autonomia*, vale dizer: está sujeita ao controle das disposições da consciência até um certo limite

e, por isto, se comporta, na esfera do consciente, como um *corpus alienum* [corpo estranho], animado de vida própria. (Jung VIII: 201)

Ainda que sua descoberta tenha nascido de uma investigação clínica, o complexo, em si, não é patológico. Ele é um complexo de energia psíquica, conteúdos carregados de afeto constelados em torno de um núcleo energético. *Os complexos são as unidades funcionais da psique*. Ainda que as patologias possam ser diagnosticadas através da identificação de complexos correspondentes, os complexos consistem em funções naturais da psique, sendo o próprio ego um complexo em torno do qual se configura a consciência.

O conceito de complexo é inseparável do conceito de energia psíquica, ou libido⁵. Postular que a psique tem um caráter energético significa que a libido pode assumir diferentes formas, não apenas como libido *sexual*. Pelo contrário, pode se originar de diferentes instintos ou áreas da psique, como a fome, ânsia de poder ou os impulsos criativos. E, mais importante numa perspectiva prática, a energia psíquica pode transmutar-se e ser redirecionada para diferentes esferas da vida psíquica. Nesse sentido, segundo Jung, seu conceito de libido coincide com o conceito de vontade em Schopenhauer. O próprio Jung cita Schopenhauer a esse propósito: “a vontade como coisa em si é totalmente diversa de sua apresentação e completamente independente de todas as formas da mesma, as quais ela só assume ao aparecer, e portanto se referem apenas à sua objetividade, sendo alheias a ela mesma.” (Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação I*, § 23, *apud* Jung V: 197) A diferenciação usual entre o impulso sexual e outros impulsos (a fome, por exemplo) não se encontra na natureza, onde “só vemos um instinto vital contínuo, uma vontade de existir, que pela conservação do indivíduo busca alcançar a propagação de toda a espécie.” (Jung V: 195).

Como todos os sistemas energéticos, a psique tende a um equilíbrio. O processo em direção a este equilíbrio tem um caráter finalista, é um progresso no sentido de uma determinada meta. No caso da psique humana, essa meta é a *individuação*, o processo

5 O termo *libido* não se refere, originalmente, ao desejo sexual. A equivalência usual entre libido e energia sexual deriva justamente do conceito freudiano de libido. Em latim, *libere* significa simplesmente “ter vontade de” (Cunha 1982: 473); o vocábulo *libito*, oriundo da mesma raiz de *libido*, é definido no Dicionário Houaiss como “vontade própria, arbítrio”. Trata-se, portanto, de um “direcionar-se a algo” e não de um desejo exclusivamente sexual.

de amadurecimento da personalidade. A individuação é o objetivo último da relação compensatória que o inconsciente tem com a consciência. A consciência, como se sabe, não abarca a totalidade da personalidade. A autonomia do inconsciente assim o demonstra. A personalidade como um todo pode ser definida pela soma dos processos conscientes e inconscientes. A essa totalidade Jung denomina *si-mesmo* (*Selbst*). Ultrapassa a capacidade humana a apreensão dessa totalidade, pois o ponto de vista humano é uma função da consciência, e a parte não pode conter o todo. O conceito de si-mesmo é uma hipótese, uma aproximação necessária daquilo que é ao mesmo tempo o centro e a totalidade da psique, a origem dos mecanismos de autorregulação da psique como um todo. (Jung VII: 274, 275)

Num processo saudável de amadurecimento, o indivíduo transfere naturalmente aquilo que na infância projetava nos pais para a relação com o mundo exterior – e também para a relação com os impulsos que provém da esfera inconsciente. A relação do indivíduo com o mundo é sempre dupla: assim como o homem atua no plano exterior e é por ele influenciado, ele é influenciado pela interioridade e também atua nela. “Mas enquanto no mundo exterior os objetos são os elementos constitutivos, na interioridade os elementos constitutivos são os fatores psíquicos.” (Jung VII: 292)

O ego é a única parte de nossa psique capaz de uma direção consciente, sendo o responsável por essa adaptação em fases do desenvolvimento posteriores aos primeiros anos da infância. Quando o indivíduo toma uma direção, na forma de uma decisão ou atitude em relação ao mundo, isso é decorrente de um pensamento dirigido⁶, que é atribuição exclusiva do ego. Esse direcionamento é, necessariamente, resultado de um posicionamento ético.

Sabemos que esse desenvolvimento frequentemente não ocorre de forma natural, dando origem aos distúrbios psíquicos. Não é possível descartar completamente origens neurológicas no que se refere a certas patologias. No entanto, via de regra, a causa dos distúrbios é o represamento da energia psíquica. Por exemplo, um menino que tenha uma mãe superprotetora, terá naturalmente uma dificuldade muito grande para enfrentar, na idade adulta, aspectos difíceis da vida. Sua energia psíquica tenderá a regredir para o inconsciente. No inconsciente, encontrará a *imago* materna, e se relacionará com ela, projetando essa relação nos objetos externos. Para um ego

⁶ Ver o Volume V das Obras Completas, *Símbolos da transformação*, onde a distinção entre as duas formas de pensamento, o dirigido e o autônomo, são analisadas no capítulo II.

desenvolvido dessa forma, aceitar as duras imposições da vida cotidiana pode ser uma tarefa impossível. A energia vital fica, então, represada, passando a se manifestar em sintomas, em vez de se tornar a própria relação do indivíduo com a sociedade e a vida.

A individuação não é um processo exclusivamente individual: ela é a resposta da natureza às peculiaridades de nossa espécie. Enquanto os demais animais contam com os instintos para sua organização coletiva e seu desenvolvimento individual, a consciência de si próprio leva o homem a inevitáveis contradições entre o individual e o coletivo. Mas isso não faz necessariamente do homem um animal para o qual consciência de sua própria finitude leva a uma eterna e inescapável angústia. A mesma estrutura psíquica que constrói a consciência possui os mecanismos de autorregulação desta. Esses mecanismos atuam não somente no transcorrer da vida de um indivíduo, mas também na evolução cultural: a cultura é a expressão (ou antes, a concretização) de uma consciência coletiva. O processo de amadurecimento adequado de um indivíduo – cuja orientação e regulação provêm do si-mesmo – jamais afasta o indivíduo da sociedade: ao contrário, insere-o plenamente nela. “Para dizer as coisas drasticamente: o homem que vive num asilo de mendigos ou o parasita nunca resolverão a questão moral.” (Jung VII: 373)

O homem não é movido apenas pelos instintos: para dar conta da consciência que o distingue dos outros animais, outra esfera de padrões inatos é necessária. São os *arquétipos*, os padrões inatos e hereditários que são o substrato comum da psique humana. Esse outro aspecto fundamental dos processos inconscientes revela a diferenciação entre conteúdos pessoais e coletivos do inconsciente. A experiência em um hospital psiquiátrico, em especial o contato com os pacientes mais graves, foi crucial para Jung nesse sentido. Observando os conteúdos das fantasias de inúmeros pacientes esquizofrênicos, ele começou a identificar temas que não pareciam ser oriundos da experiência destes. Pelo contrário, apresentavam abundantes referências a temas mitológicos, artísticos e religiosos das mais diversas culturas. Essas evidências contradiziam a ideia de um inconsciente constituído exclusivamente por experiências pessoais reprimidas. Para dar conta dessa diferenciação Jung chegou à hipótese de um *inconsciente coletivo*, contraposto a um *inconsciente pessoal*. Por inconsciente pessoal entende-se o substrato que dá origem aos processos psíquicos individuais. Podemos dizer que o inconsciente coletivo abarca uma memória comum aos homens, os padrões

básicos de desenvolvimento e regulação da psique (instintos e arquétipos) e que “sobre” ele se desenvolve o inconsciente pessoal. Nas palavras de Jung:

Aproximar-nos-emos mais da verdade se pensarmos que nossa psique consciente e pessoal repousa sobre a ampla base de uma disposição psíquica herdada e universal, cuja natureza é inconsciente; a relação da psique pessoal com a psique coletiva corresponde, mais ou menos, à relação do indivíduo com a sociedade. (Jung VII: 234)

Para Jung, o conceito de inconsciente é “*exclusivamente psicológico*, e não filosófico, no sentido metafísico”. Trata-se de “um conceito limite psicológico, no qual estão abrangidos todos os conteúdos ou processos psíquicos que não são conscientes, quer dizer, que não estão referidos ao Eu de modo perceptível” (Jung VI: 847). No inconsciente estão as experiências e pensamentos que foram esquecidos ou reprimidos. Também pertencem ao inconsciente as ideias e sensações que permaneceram num plano subliminar, que não chegaram a ser percebidas pelo indivíduo de forma consciente. De modo geral, esses materiais, quando identificados – através das associações, sonhos ou fantasias –, podem ser relacionados a fatos e experiências da vida pessoal. Os conteúdos que não pertencem à esfera pessoal pertencem ao inconsciente coletivo.

Em resumo, os conteúdos do inconsciente pessoal são os complexos. Estes, por sua vez, desenvolvem-se no indivíduo a partir de padrões que pertencem à esfera do inconsciente coletivo, os arquétipos. Os arquétipos não são o inconsciente *em si*, nem são entidades metafísicas ou atemporais. Os arquétipos são a conexão entre a consciência e os padrões mais profundos da psique inconsciente. Ainda que o arquétipo em si seja inapreensível – pois ultrapassa a dimensão individual – ele se manifesta à nossa consciência através da *mediação simbólica*.

Na teoria junguiana, a mente do recém-nascido não é vista como uma *tabula rasa*. As reações da criança aos estímulos externos são absolutamente específicas em cada caso. Ao mesmo tempo, há predisposições, *padrões* que organizam as experiências no sentido de desenvolver e capacitar o indivíduo para a vida. Estas são “as condições apriorísticas e formais da apercepção, baseadas nos instintos” (Jung IX/1: 136). Esses padrões são comuns a todos os homens. Capacitam o indivíduo a desenvolver sua consciência para enfrentar o mundo exterior (e o mundo interior) e a vida adulta. Mas são ferramentas que têm sua própria autonomia e possuem tanto um lado positivo como outro negativo.

O que são esses padrões, o que é o arquétipo em si, é algo impossível de definir, posto que transcende a própria consciência e esta é a única ferramenta que temos para elaborar tais definições. Mas do mesmo modo que não podemos ver diretamente o universo como um todo e ainda assim podemos investigá-lo e explorá-lo, também podemos explorar os conteúdos do inconsciente coletivo: os arquétipos. As evidências que temos da natureza do universo são as pesquisas astronômicas, as pesquisas envolvendo o passado de nosso planeta, a investigação do código genético, etc. As evidências que temos da natureza da psique são os símbolos. Estes são aquilo que conseguimos enxergar de uma realidade que é, em si, transcendente à nossa consciência e, como o universo exterior, indefinível.

O *símbolo*, para Jung, é a representação dinâmica de um estado de coisas que, apesar de não poder ser expresso diretamente, pode ser por ele acessado, ou através dele vivenciado. Em primeiro lugar, é importante distinguir o conceito de *símbolo* do conceito de *signo*. Um signo é uma representação que remete a um significado específico. Por exemplo, a bandeira do Brasil emprega a cor verde para representar as matas brasileiras. Uma logomarca representa uma empresa específica. Quando uma determinada expressão simbólica tem uma explicação determinada, identificável, trata-se de uma concepção *semiótica* dessa expressão.

A concepção simbólica implica expressar algo que não pode ser apreendido diretamente, cujo significado é inapreensível em termos racionais. Símbolos religiosos são um exemplo disso. Para um cristão, a cruz representa mais do que as palavras podem descrever; para aquele que não é cristão, ou para aquele cuja fé é uma postura artificial que não corresponde a uma realidade transcendente em seu íntimo, a cruz é uma representação literal de uma fé que não corresponde a uma experiência religiosa autêntica. A arquitetura das mesquitas e das igrejas tem a função definida de ser um espaço onde o sagrado está não apenas representado, mas presente. Para aquele que não partilha desse sentimento religioso, aquelas construções são apenas um estilo arquitetônico. Para quem as construções deveriam ter funções exclusivamente relacionadas à existência material, igrejas e mesquitas são um desperdício de trabalho e material.

As teorias científicas, na medida em que são hipóteses que procuram explicar o desconhecido, também são símbolos. Conforme a consciência de quem as observa, pode

acontecer de esse símbolo perder o seu significado transcendente à consciência, e ser apenas uma hipótese vazia. As antigas cosmogonias eram, sem dúvida, também hipóteses, e quando Tales de Mileto nos diz que tudo é água, o poder de sua hipótese está em direcionar a origem de tudo não mais a uma figura mítica, mas a uma substância material. No entanto, como função psíquica, é praticamente a mesma coisa: um símbolo é substituído pelo outro. Nietzsche escreve que, com Tales, “o filósofo busca fazer ressoar em si mesmo o clangor total do mundo e tirá-lo de si para expô-lo em conceitos” (Nietzsche 1987: 7). A própria linguagem com que Nietzsche descreve esse processo é poética, e a força de seu modo mesmo de se exprimir é inseparável da eficácia com que expõe seu pensamento.

A hipótese da geração espontânea, ou abiogênese, segundo a qual a vida poderia surgir a partir da matéria inanimada (vermes a partir de cadáveres, cobras a partir do lodo), foi uma hipótese científica válida (e, portanto, um símbolo vivo) até Louis Pasteur comprovar, com seus experimentos, que a vida não pode se originar da maneira como os defensores da abiogênese imaginavam. Hoje pensamos nos defensores dessa teoria como indivíduos ingênuos. Na verdade, eles eram cientistas e investigadores altamente qualificados e capacitados e, enquanto suas hipóteses eram válidas, essas eram símbolos vivos. É um engano pensar tanto nas hipóteses científicas descartadas como nos mitos e nas concepções religiosas primitivas como estágios infantis. Seria o mesmo que considerar a descoberta do fogo como de menor importância que a eletrônica digital, ou a *Ilíada* e a *Odisseia* como realizações menores em relação às obras literárias contemporâneas.

As equações de Einstein, para os leigos, são representações que escapam à compreensão e precisam de uma versão simplificada, fornecida pela chamada ciência popular, para representarem alguma coisa. Para um físico teórico, no entanto, podem ser um símbolo vivo da força da própria consciência humana, num nível em que lhes é impossível partilhar com o leigo que ignore as representações matemáticas.

As expressões poética e artística, quando atravessam gerações renovando sua força, de modo diverso para cada indivíduo que as frui, são exemplos muito diretos do que é um símbolo e de sua importância. No entanto, sempre pode aparecer alguém e dizer: a música é *apenas* uma combinação de timbres, durações e frequências,

condicionadas por tal e tal circunstância histórica. Para tal pessoa, a música, como experiência simbólica, é inútil.

Nesses exemplos, fica claro que não é apenas a expressão simbólica em si que determina a função simbólica, mas *a atitude da consciência do observador*. A mesma representação pode ser um símbolo vivo para uns, e despida de significado para outros. Isso vale para toda representação simbólica.

Tanto para um indivíduo quanto para a coletividade, um símbolo só está cumprindo sua função – e de acordo com sua definição – na medida em que está vivo, ou seja, que continua expressando da melhor maneira possível aquilo que, de outro modo, não encontraria expressão. Isso pode ser exemplificado na ciência, quando um paradigma passa a não mais ser válido e novos modelos o sucedem; na religião, quando determinado simbolismo perde sua força; e também na arte, quando certas obras se mantêm vivas para sucessivas gerações ou perdem sua força e sua “validade” para a geração seguinte (podendo “retornar” muitos anos depois).

Não é a consciência que, por sua livre vontade, elabora uma representação científica, artística ou religiosa que tenha validade para seus semelhantes. Temos como prova disso o fato de que inúmeros artistas de grande capacidade técnica e imaginativa criaram obras que simplesmente caíram no esquecimento, ou não despertaram em seus pares uma experiência de intensidade tal, que tenha levado esses a seguir sua tradição. Do mesmo modo, pensadores eruditos e dedicados não lograram inserir seu nome na história da filosofia ou da ciência. Também não depende exclusivamente da vontade de um indivíduo o rumo que ele pode dar à sua vida. O ego pode desejar qualquer coisa, mas a possibilidade de tais desejos serem concretizados depende de disposições externas e internas que escapam à volição da consciência.

Tanto no caso das criações culturais quanto nas atitudes e decisões individuais, é a questão simbólica que está em jogo. Para Jung, as atitudes individuais *também são símbolos*, também são pistas para uma investigação que não deve partir de um pressuposto teórico, mas sim reconhecer em cada indivíduo todo um universo desconhecido e deixá-lo expressar-se. O terapeuta que estiver antecipadamente de posse de certezas a respeito dos processos de um paciente só terá sucesso em casos mais superficiais – e isso não é impossível, posto que não são todas as pessoas cujo inconsciente demanda um mergulho mais profundo.

As respostas que o inconsciente pode fornecer, num plano individual ou coletivo, são diferenciadas daquelas que dependem somente das disposições conscientes porque estas só conseguem lidar com aquilo que já é conhecido. Assim como ocorre com a consciência do indivíduo, também há no conhecimento científico ou técnico da humanidade um limiar para além do qual está o invisível e o desconhecido. Em que se baseiam as hipóteses que exploram além do limite do conhecimento? As pesquisas de ponta no campo da física teórica, nesse exato momento, dependem dos processos imaginativos dos pesquisadores. Todos os modelos teóricos científicos possíveis, todas as novas criações artísticas, toda e qualquer experiência de tal intensidade que atue numa coletividade e transforme um determinado contexto cultural, são sempre produtos dos processos psíquicos de determinados indivíduos. São representações dos arquétipos projetadas no mundo exterior.

Podemos dizer que os símbolos autênticos trazem o *novo*, o *criativo*, tanto para a evolução da cultura como para a pessoa em seu processo de individuação, para usar a terminologia da Psicologia Analítica. Em qualquer dos casos, o surgimento de um símbolo sempre estará associado a uma relação dialética entre a consciência e o inconsciente, nunca partindo somente de uma disposição da consciência:

É totalmente impossível, pois, criar um símbolo vivo, isto é, cheio de significado, a partir de relações conhecidas. Pois o que assim foi criado não conterá nada mais do que nele foi colocado. Todo produto psíquico que tiver sido por algum momento a melhor expressão possível de um fato até então desconhecido ou apenas relativamente conhecido pode ser considerado um símbolo se aceitarmos que a expressão pretende designar o que é apenas pressentido e não está ainda claramente consciente. Na medida em que toda teoria científica encerra uma hipótese, portanto, é uma descrição antecipada de um fato ainda essencialmente desconhecido, ela é um símbolo. Além disso, todo fenômeno psicológico é um símbolo, na suposição que enuncie ou signifique algo mais e algo diferente que escape ao conhecimento atual. (Jung VI: 906)

Se um símbolo autêntico tem raízes no inconsciente coletivo, decorre necessariamente que tenha uma origem arquetípica. Pode-se chegar à falsa ideia de que os símbolos são transformações superficiais de uma raiz estanque. Ocorre que os arquétipos não são entidades estanques – sequer podemos afirmar que são entidades. As bases coletivas da nossa psique só se manifestam a nós na forma simbólica e essa forma simbólica não é apenas a sua expressão como a realidade que nos é acessível. Os arquétipos, portanto, se manifestam sempre dentro de uma especificidade histórica e cultural. A análise dos símbolos deve contemplar estes pressupostos.

No âmbito de um indivíduo, por exemplo num processo terapêutico, muitas vezes uma contextualização de suas experiências pessoais é suficiente para lidar com os sintomas (que são simbólicos). No caso de uma pessoa que é levada a um processo mais intenso de relação com o inconsciente (e esse pode ser o caso de um cientista ou de um artista), os elementos pessoais são insuficientes. São igualmente insuficientes as amplificações no âmbito pessoal quando se trata de um distúrbio psíquico grave, onde vemos os motivos mitológicos e religiosos emergirem frequente e intensamente. Por essa razão Jung escreve que “quanto mais complexos forem os fenômenos com que se depara o tratamento clínico, tanto mais ampla deve ser a pressuposição e o respectivo conhecimento”. (Jung IX/1: 114)

Quando os conteúdos impessoais do inconsciente coletivo emergem na forma de símbolos, fazem-no sempre em direção a algum objeto (projeção). Esses objetos podem ser ocorrências da natureza: numa tentativa de compreender fenômenos que regulam a própria existência da espécie, criam-se mitos que permitem um equilíbrio psíquico. Para o homem primitivo, por exemplo, a alternância entre dia e noite tinha um impacto direto não somente na sua rotina, mas também em suas emoções mais profundas. Não se tratava apenas, como para o homem contemporâneo, da consequência de um conhecido equilíbrio físico entre o sol, a terra e a lua em seus movimentos regulares. Durante o dia, era possível ir em busca de alimento, era possível ter uma visão clara do entorno e assim se proteger mais adequadamente de eventuais ameaças. A noite, no entanto, era fonte de profundo terror. Isolado num mundo desconhecido, conseguindo perceber apenas a seus semelhantes próximos, tudo o que poderia se desejar era que aquele mar de escuridão infinita cedesse lugar mais uma vez ao poder clarificador do sol.

Em todos os grupos humanos que sobreviveram a esse estágio primitivo para “contar sua história”, constatamos a construção de mitos elaborados a partir de elementos comuns a toda a humanidade. Esses mitos inevitavelmente se baseiam no pressuposto de que o sol é o portador da luz e que a escuridão é a ameaça mais poderosa. Dessa maneira, surgem as infindáveis e onipresentes manifestações do arquétipo dos pares de opostos complementares. O sol, em sua trajetória diária, vai representar a vida humana e seus desafios pela sobrevivência. A noite engole o sol todos os dias, reinstaurando o reinado da escuridão. Mas isso não faz do sol algo absolutamente bom e da noite algo absolutamente mau. Também o sol intenso pode

matar, pela sede ou pelo calor. E também a noite é o berço, o ventre do qual renascerá o dia.

No sol, os alquimistas medievais vão identificar a fonte vital e o poder de produzir o ouro. Com o sol é identificada (projetada) a própria mente humana diferenciada, a consciência. No entanto, este aspecto vai demandar:

[...]inexoravelmente a parte oposta que lhe corresponde, a qual é algo de psíquico escuro, latente, não manifesto, isto é, o inconsciente, cuja existência somente pode ser conhecida pela luz da consciência. Como o astro noturno se eleva saindo do mar noturno, assim a consciência se forma a partir do inconsciente [...] e cada noite retorna ela novamente ao estado primordial de sua natureza. Esta duplicidade da existência psíquica é tanto modelo como imagem original para a simbólica do Sol e da Luna. (Jung XIV/1: 114)

Também os padrões sociais geram representações simbólicas que tem como fundamento os arquétipos. São funções naturais que se baseiam, inicialmente, na identificação natural da criança com as figuras paternas. O menino identifica-se com o pai e a menina com a mãe naturalmente. Essa identificação tem raízes evidentes na diferença fisiológica e também no papel social que os indivíduos cumprirão ao longo da vida: é a base do aprendizado do indivíduo que, em idade adulta, terá de cumprir seu papel na coletividade. Estabelecer uma relação com as imagos paterna ou materna é parte da sobrevivência da espécie em si. Mais uma vez, temos um par complementar nos fundamentos da existência tanto interior quanto exterior. A existência na vida humana dessa dupla origem, pai-mãe, dia-noite, sol-lua não é apenas uma realidade física ou biológica, é uma realidade psíquica, comprovada pela universalidade das representações mitológicas. Esses fatos da natureza são universalmente representados em mitos, sistemas filosóficos e religiosos. São os pares de opostos complementares, onde masculino e feminino surgem na forma de um casamento divino (hierósgamos):

Estes mergulham, por um lado, nas obscuridades da mitologia primitiva e, por outro, elevam-se nas especulações filosóficas do gnosticismo e da filosofia chinesa, onde o par cosmogônico de conceitos é denominado yang (masculino) e yin (feminino). Podemos afirmar tranquilamente [...] que [...] são tão universais como a existência de homens e mulheres. Deste fato, naturalmente, resulta que a imaginação está presa a esse motivo de tal forma que em todo o tempo e lugar ela é motivada a projetá-lo sempre de novo. (Jung IX/1: 120)

Nessas experiências, comuns a todos os homens, provavelmente residem as representações originárias do arquétipo dos opostos complementares e todas as

representações daí decorrentes: o sol como pai, a mãe como lua, e o casamento divino que é o equilíbrio desses opostos.

À exceção do homem, os animais têm seu comportamento norteado unicamente pelos instintos, ou padrões de comportamento. O homem, no entanto, desenvolveu ao longo da evolução mecanismos peculiares de sobrevivência que resultam num paradoxo: se por um lado a perpetuação da espécie está ligada a atitudes coletivas, em cada indivíduo estas vão assumir um caráter absolutamente individual:

[...] na medida em que o indivíduo humano, como unidade viva, é composto de fatores puramente universais, é coletivo e de modo algum oposto à coletividade. A ênfase individualística de sua própria peculiaridade representa, pois, uma contradição frente a este fato básico do ser vivo. (Jung VII: 268)

Dessa contradição deriva o duplo aspecto dos arquétipos: aquilo que é bom, também pode ser mau; aquilo que dá a vida, também pode a destruir. O Deus da Bíblia Hebraica, por exemplo, apresenta frequentemente essa dupla face, em especial no livro de Jó. Jeová mostra para o ele seu aspecto terrível, dando ouvidos ao próprio demônio e lançando toda espécie de desgraças sobre Jó.

Também um indivíduo que se vê frente as exigências morais do si-mesmo pode viver em um inferno pessoal, sendo obrigado a abrir mão de coisas que sua consciência gostaria de manter para si. Num processo terapêutico, é imprescindível que a pessoa reconheça aspectos negativos de sua personalidade. A esses aspectos pessoais que permanecem ocultos de nós mesmos, Jung chama de *sombra*. Nos sonhos e fantasias, frequentemente surgem figuras ameaçadoras ou simplesmente desagradáveis. Por exemplo, alguém sonha com um conhecido que considera detestável. A pessoa deve se perguntar: como é essa pessoa? Infelizmente para o sonhador, todas as desagradáveis características que sua consciência consegue apontar na figura sonhada, são parte de sua própria personalidade inconsciente. Por essa razão o sonho a está representando, no processo compensatório que o inconsciente produz naturalmente. Reconhecer essa projeção como parte de si mesmo é um esforço moral doloroso. Tomar consciência dessa projeção é imprescindível, pois a pessoa na verdade age daquela forma sem o perceber. “Este ato é a base indispensável para qualquer tipo de autoconhecimento e, por isso, em geral, ele se defronta com considerável resistência”. (Jung IX/2: 14) Essa dificuldade é exemplificada por Jung no exemplo de um paciente de 45 anos que desde os 20 anos havia sido vítima de uma neurose que o isolara completamente do mundo.

Ao ser confrontado na terapia pelas projeções que mantiveram sua energia psíquica estancada, ele declarou: “Não posso admitir o fato de que desperdicei os melhores 25 anos da minha existência!”. (Jung IX/2: 17)

A sombra é representada, no inconsciente, por figuras do mesmo sexo que o sonhador. Pertence, portanto, a uma esfera próxima à consciência. Uma boa autocrítica pode ser suficiente para integrar esses aspectos desagradáveis da própria personalidade. Em muitos casos, no entanto, essa tarefa pode ser muito mais complicada, ou até mesmo impossível. Aqueles aspectos da personalidade que a pessoa insiste em não reconhecer como partes dela mesma agem por conta própria e normalmente com alto poder destrutivo. A respeito da incapacidade de integrar a sombra e das consequências dessa incapacidade, Jung escreve:

Muitas vezes é trágico ver como uma pessoa estraga de modo evidente a própria vida e a dos outros, e como é incapaz de perceber até que ponto essa tragédia parte dela e é alimentada progressivamente por ela mesma. Não é a sua consciência que o faz, pois esta lamenta e amaldiçoa o mundo desleal que dela se afasta cada vez mais. Pelo contrário, é um fator inconsciente que trama as ilusões que encobrem o mundo e o próprio sujeito. Na realidade, o objetivo desta trama é um casulo em que o indivíduo acabará por se envolver. (Jung IX/2: 18)

Por mais árdua que seja a integração da sombra, os aspectos referentes aos arquétipos, que ultrapassam o inconsciente pessoal, são muito mais difíceis de serem percebidos e integrados. Certos defeitos, alguns traços desagradáveis ou desvios de conduta podem ser apontados em alguém pelas pessoas próximas a si, e aquele pode se corrigir mediante algum esforço do ego. No entanto, lidar com aqueles aspectos ocultos da personalidade que se relacionam com os arquétipos – e, portanto, com o inconsciente coletivo – não apenas representam um desafio maior como pode nem ser uma boa medida desvelar tais projeções. Uma pessoa que tem uma vida simples, em grande parte inconsciente, que não apresenta distúrbios psíquicos aparentes, pode muito bem prescindir de uma investigação mais profunda, que inclusive arriscaria romper seu equilíbrio psíquico. Conforme Jung apontou, “quanto mais civilizado, mais consciente e complicado for o homem, tanto menos ele será capaz de obedecer aos instintos” (Jung IX/2: 40) e, portanto, de se manter saudável psicologicamente.

A necessidade de investigar as camadas mais subterrâneas da psique surge de duas maneiras: através de um distúrbio grave ou através da irrupção de um processo

criativo autêntico e intenso – e aí se enquadram tanto criações científicas e artísticas quanto experiências religiosas, uma profunda modificação de rumos existenciais, etc.

As funções inconscientes mais profundas e próximas do mundo arquetípico são representadas por figuras do sexo oposto ao do sonhador. Jung denominou-as de *anima* e *animus*, respectivamente a função inconsciente feminina da psique masculina, e a função inconsciente masculina da psique feminina:

A autonomia do inconsciente coletivo se expressa nas figuras da *anima* e *animus*. Eles personificam seus conteúdos, os quais podem ser integrados à consciência, depois de retirados da projeção. Neste sentido, constituem *funções* que transmitem conteúdos do inconsciente coletivo para a consciência. (...) embora os conteúdos da *anima* e do *animus* possam ser integrados, a própria *anima* e o próprio *animus* não o podem, porque são arquétipos (...) Por isso ficam autônomos, apesar da integração de seus conteúdos, razão pela qual não se deve perdê-los de vista. (Jung IX/2: 40)

Com “não se deve perdê-los de vista” deve-se entender não apenas sua função no equilíbrio psíquico do indivíduo, mas também sua função de ponte entre as camadas mais profundas do inconsciente e a consciência no sentido dos processos criativos propriamente ditos. Essa função criativa sempre foi expressa claramente por artistas no decorrer dos séculos. As Musas são um exemplo da expressão autônoma da *anima*: o poeta as evoca, elas trazem a própria poesia. Ao mesmo tempo em que o artista é aquele que materializa as imagens antes ocultas, a própria voz do inconsciente é autônoma em relação a sua consciência, de onde decorre sua personificação que expressa sua autonomia. Em seu processo criativo, é essencial que o artista não perca de vista aquilo que está além de sua consciência, para que sua obra não seja um jogo de materiais já conhecidos manipulados por sua técnica. A grande arte requer uma energia, uma *numinosidade* que não provém somente da psique pessoal. Na visão de Jung, é o próprio inconsciente que força sua passagem para a consciência, muitas vezes à custa da integridade física e psíquica do artista.

Como todas as funções psíquicas inconscientes, *anima* e *animus* atuam de forma autônoma. Para o homem, a *anima* é inicialmente projetada na mãe verdadeira e, posteriormente, em seus futuros relacionamentos com mulheres. A função natural da mãe em proteger e amar o filho pode resultar numa fixação deste no universo infantil, um mundo de amor e conforto absolutos, cuja atração torna qualquer relação concreta com o mundo, ou com uma mulher concreta, insatisfatórias. Esse seria um caso de

identificação com o complexo materno, onde o homem, por assim dizer, se recusa a sair da juventude. Esse tipo de homem vai apresentar diversas características, essencialmente relacionadas a uma eventual impossibilidade de relacionar-se com aspectos concretos e rotineiros da vida, tais como: ter um trabalho regular, um relacionamento afetivo estável ou mesmo lidar com os inevitáveis aspectos de rotina e esforço que mesmo a atividade criativa mais enraizada no inconsciente requer. Pelo lado positivo, vai desenvolver uma proximidade com o inconsciente coletivo, o que lhe dá uma aura de encanto, uma busca pela espiritualidade autêntica e um verdadeiro impulso criativo. No entanto, devido à sua impaciência e dificuldade de adaptar-se aos aspectos difíceis da realidade, ele sempre salta de um relacionamento a outro, evitando levar adiante um projeto (para a seguir buscar outro “feito grandioso”) e todo o sentimentalismo e entusiasmo que ele inicialmente apresenta por uma pessoa por quem se apaixona ou por um projeto que lhe inflama, degenera no oposto: a frieza com que abandona a pessoa que era objeto de sua afeição ou a imobilidade e indiferença em relação ao que há pouco era o grande projeto criativo de sua vida.

A *anima* representa o aspecto do Eros na psique masculina e, como tal, pode aprisioná-lo em sua rede de ilusões, como no conceito de Maya, a tecelã das ilusões dos hinduístas. O *animus*, por outro lado, representa o Logos na psique feminina. Uma identificação com o complexo paterno resulta numa postura inflexível, pois as opiniões do *animus* são absolutas. Numa relação entre um homem e mulher é fácil de identificar as dificuldades impostas por tais projeções inconscientes. O homem sucumbe à frustração e à irritabilidade infantis, enquanto a mulher se arma de opiniões e certezas muitas vezes cruéis em relação a seu parceiro. O casal, dessa forma, torna-se um verdadeiro quarteto, o que em si não é positivo nem negativo, mas um dado das funções psíquicas naturais. Fica evidente que tal equilíbrio (ou desequilíbrio) é um problema bem mais complexo que a integração da sombra. Como foi dito acima, a necessidade de lidar com as questões de *animus/anima* é relativa. No caso dos processos criativos, ela está ligada à necessidade de atingir e fazer emergir as imagens novas que o inconsciente busca trazer à luz da consciência.

Quando alguém transcende a esfera de suas questões pessoais e atinge o que está no inconsciente coletivo, pode eventualmente trazer à consciência coletiva tais imagens, na forma de um sistema filosófico ou uma obra de arte. Essas imagens são produtos

autênticos do inconsciente coletivo transmutadas em matéria cultural – e nesse sentido sempre cumprindo uma função dentro de um contexto histórico específico. Por essa razão Jung não apenas soube valorizar a filosofia e a arte como conteúdos culturais vivos, *mas também as considerou evidências empíricas diretas dos processos psíquicos*. Por toda sua obra ele embasa suas conclusões com materiais oriundos de textos literários, filosóficos e religiosos. As fantasias e sonhos individuais dizem respeito ao indivíduo, mas quando este mergulha autenticamente no inconsciente, seu material passa a interessar não apenas ao indivíduo, mas a toda humanidade:

Neste estágio aparecem problemas gerais que ativaram o inconsciente coletivo; eles exigem uma compensação coletiva e não pessoal. É então que podemos constatar que o inconsciente produz conteúdos válidos, não só para o indivíduo, mas para outros: para muitos e talvez para todos. (Jung VII: 275)

A partir dessas bases, é possível examinar as concepções de Jung a respeito das obras de arte que são símbolos autênticos. Jung trata diretamente da obra poética e artística em diversas passagens de suas obras. Em especial, nos textos que integram o volume XV de suas Obras Completas, *O espírito na arte e na ciência*, os capítulos VI, “Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética” e VII, “Psicologia e poesia”. Neles, Jung postula a validade de uma abordagem psicológica da obra de arte em função desta ser um produto da psique humana. Postula ainda o conceito de *complexo criativo*, segundo o qual o processo de criação faria parte dos processos psíquicos inatos.

Ali, ele distingue dois tipos de obra de arte: aquela que obedece às disposições conscientes do autor e aquela que se impõe à consciência do autor como uma necessidade. No primeiro caso, que ele chama de *obra psicológica*, o artista produz porque *quer* produzir. Os materiais, as técnicas, os meios de que dispõe são ferramentas de sua vontade. Ele os processa de acordo com sua consciência e há uma identidade completa entre a obra e seus propósitos (Jung XV: 109). Na medida em que tal realização artística parte de elementos conhecidos, a técnica de que o artista dispõe passa a ser um processo também dentro dos limites daquilo que ele domina. Uma obra resultante de tal processo pode ser bela, interessante, pode render prêmios e sucesso comercial para seu realizador, mas jamais atinge o âmago da criatividade, jamais resulta em símbolos autênticos.

No segundo caso, naquilo que ele chama de obra visionária, a situação é outra:

Essas obras praticamente se impõem ao autor, sua mão é de certo modo assumida, sua pena escreve coisas que sua própria mente vê com espanto. A obra traz em si a sua própria forma; tudo aquilo que ele gostaria de acrescentar, será recusado; e tudo aquilo que ele não gostaria de acrescentar, lhe será imposto. (Jung XV: 110)

Ao escrever sobre a “imposição” do inconsciente, Jung está apontando para o caráter autônomo desse impulso. Já foi discutida anteriormente a autonomia dos impulsos inconscientes na forma, por exemplo, de sintomas de um distúrbio psíquico. Mas também foi dito que esses impulsos em si não são patologias: são a evidência de processos naturais da psique. Jung fala de um *complexo criativo*, um complexo psíquico autônomo que constituiria uma função da psique diretamente relacionada à capacidade do homem de criar e se relacionar com os símbolos – e aí se incluem tanto as criações artísticas quanto as hipóteses científicas. A respeito da autonomia dos complexos e, especificamente, do complexo criativo, Jung escreve que:

A obra inédita na alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil da finalidade natural, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do ser humano que é veículo da criatividade. O anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto *complexo autônomo*. Este, como parte separada da alma e retirada da hierarquia do consciente, leva vida psíquica independente e, de acordo com seu valor energético e sua força, aparece, ou como simples distúrbio de arbitrários processos do consciente, ou como instância superior que pode tomar a seu serviço o próprio Eu. (Jung XV: 119)

Esses textos são a essência daquilo que importava a Jung na Arte. Considerando as manifestações simbólicas como uma realidade psíquica que não provém de um direcionamento da consciência, ele identifica na obra de arte visionária a materialização desse impulso autônomo. Ela realiza-se através de uma relação dialética entre a energia do complexo autônomo e a consciência, o ego do artista. A própria autonomia do complexo já demonstra que seus conteúdos são símbolos autênticos, plenos de um sentido que, como todo símbolo, pode vir a perder sua carga de significado com o tempo e o contexto cultural.

Desse modo, ainda que uma abordagem estética ou mesmo de crítica artística não tenha exemplos na obra de Jung (os ensaios sobre Picasso e sobre o romance *Ulisses* de James Joyce, incluídos no volume XV, são impressões pessoais), é possível fazer uma análise dos conteúdos simbólicos de determinada obra.

Tal análise talvez seja impossível ou inútil quando pensamos em uma realização abstrata como uma fuga de Bach, por exemplo. Num caso desses, qualquer atribuição de significado seria arbitrária, na medida em que não há imagem alguma que possa ser inferida da obra. Mas quando uma obra revela claramente elementos que permitem traçar um quadro simbólico mais definido, pode ser um exercício profícuo. Uma abordagem junguiana na exploração dos significados de uma obra como *Invenção de Orfeu*, assim, terá características muito semelhantes a qualquer interpretação simbólica, seja de sonhos, seja de mitos coletivos.

A aplicação dos métodos de Jung na interpretação simbólica pode ser exemplificada pelas interpretações que sua discípula e colega, Marie Louise Von Franz, empreendeu na interpretação dos contos de fada. Explicando sua metodologia na interpretação dos contos de fada, ela em primeiro lugar justifica a análise destes:

Contos de fada são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Consequentemente, o valor deles para a investigação do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Nesta forma pura, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para a compreensão dos processos que se passam na psique coletiva. Nos mitos, lendas ou qualquer outro material mitológico mais elaborado, atingimos as estruturas básicas da psique humana através de uma exposição do material cultural. Mas nos contos de fada existe um material cultural consciente muito menos específico e, conseqüentemente, eles espelham mais claramente as estruturas básicas da psique. (Franz 1990: 9)

Evidentemente, uma obra poética é carregada de elaboração e não pode ser comparada com o material mais “puro” dos contos de fada. Mas, primeiro, o propósito desse trabalho não é investigar as estruturas básicas da psique, e sim investigar e clarificar possíveis significados na obra de Jorge de Lima. E, segundo, ao se assumir que *Invenção de Orfeu* é, segundo o conceito de Jung, uma obra “visionária”, que nasce de processos psíquicos mais profundos, pode-se dizer que a “obra nos oferece uma imagem elaborada no sentido mais amplo”. Desse modo, “enquanto a pudermos conhecer como símbolo, é passível de análise.” (Jung XV: 124)

A partir dessa perspectiva, a exposição do método de Von Franz para a análise dos contos de fada revela-se válida para o exame do significado simbólico de uma obra de arte. Von Franz explica como é possível uma análise de algo que, em última análise, não pode ser expresso racionalmente:

Segundo Jung, as concepções de cada arquétipo são, na sua essência, um fator psíquico *desconhecido*, e por isso não há possibilidade de traduzir seu conteúdo em termos intelectuais. O melhor que podemos fazer é circunscrevê-lo com base em nossa própria experiência psicológica e a partir de estudos comparativos, trazendo à luz toda uma rede de associações às quais as imagens arquetípicas estão interligadas exatamente como aparecem. (Franz 1990: 9)

Von Franz analisa primeiro o esquema geral dos contos de fada, identificando os elementos presentes neste e relacionando-os ao modelo de psique formulado por Jung. A seguir, dá-se o processo de amplificação dos símbolos. Estabelecem-se as conexões significativas entre os elementos contidos no conto de fadas com outras manifestações do mesmo símbolo.

Configura-se assim a seguinte abordagem: identificar a estrutura geral e os eixos temáticos do poema; efetuar um levantamento quantitativo e no contexto temático da obra das representações da alma; efetuar as amplificações do material simbólico, sempre relacionando ao contexto histórico da obra.

2 Estrutura de *Invenção de Orfeu*

O escritor alagoano Jorge de Lima (União, 1893 – Rio de Janeiro, 1953) publicou ao longo de sua vida poemas, romances e ensaios. Atuou também no campo das artes visuais, através de pinturas e fotomontagens. É principalmente seu trabalho como poeta que tem lhe conferido lugar de destaque na literatura de língua portuguesa até a atualidade⁷.

Tendo cursado o ensino básico em União e Maceió, transfere-se para Salvador em 1908 onde inicia seus estudos em Medicina, concluídos em 1914 no Rio de Janeiro, onde obtém seu doutoramento na área de higiene pública. Retorna a Maceió onde reside até 1930 quando se muda definitivamente para o Rio de Janeiro.

No período em que reside em Maceió, Jorge de Lima estabelece uma sólida carreira como um dos melhores médicos de Alagoas, tendo sucesso também na política, elegendo-se deputado estadual. Ainda trabalha como professor no ensino público e publica seu primeiro livro de poemas, *XVI Alexandrinos*, de influência parnasiana, além de um volume de ensaios. É também nesse período que se volta para o Modernismo, abandonando as formas regulares, trabalhando com versos livres, coloquialismos e regionalismos. São as características que irão compor a segunda fase de sua produção, conhecida como regionalista, que vai até a composição dos *Poemas Negros*.

Em 1930, passa a exercer a medicina em um consultório na Cinelândia, Rio de Janeiro, que se tornaria notório como ponto de encontro de intelectuais. A partir de sua conversão ao catolicismo, em 1935, inicia sua fase religiosa com a publicação, no mesmo ano, de *Tempo e Eternidade*, em parceria com Murilo Mendes. A partir de então os temas relativos ao universo interior, como a religião, a memória e o processo criativo passam a preponderar na poesia de Jorge de Lima.

As obras subsequentes, inclusive as da fase final, não abandonam o interesse religioso de sua poesia. Mas a religiosidade do autor vai cada vez mais se aproximar de uma abordagem da poesia como expressão do divino num sentido individual, artístico e não necessariamente católico – ou mesmo cristão, ainda que sua confissão cristã e

⁷ “Os percursos biográfico e criativo de Jorge de Lima se espelham em sua extensão e complexidade. O criador dividiu-se entre a pintura, a fotomontagem de inspiração surrealista, o romance, mas brilhou acima de tudo na poesia. O homem dividiu-se entre a medicina, a política, a militância católica e o ensino.” (Andrade 2002:127)

católica permaneça até o fim de sua vida. Cada vez mais o autor define uma visão do poeta como aquele que tem de se entregar ao influxo da criação artística para expressar o essencial da existência humana.⁸

Em suas duas últimas obras, o *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*, os temas e símbolos que atravessam toda sua obra anterior surgem depurados, dentro de uma cosmogonia onde a religiosidade e a função da arte como ponte entre o homem e o além do homem são as dominantes. Em *Invenção de Orfeu* toda a própria obra do autor é colocada em perspectiva em seus universos temático e simbólico.

A linguagem em *Invenção de Orfeu* coloca a poesia do autor em linha direta com o Modernismo (no sentido mundial, não no sentido do Modernismo da Semana de 22, como ocorre na fase regionalista), com forte presença do Surrealismo. Em vão o leitor procura uma narrativa linear, e o discurso é sintaticamente fragmentado. A riqueza vocabular é imensa, ocorrendo inúmeras palavras de um português arcaico, termos botânicos, médicos, referências a textos clássicos e neologismos.

Ao mesmo tempo, sua raiz parnasiana se manifesta pelo rigor métrico da quase totalidade dos versos do livro e pela grande presença de sonetos. Isso de forma alguma representa o que seria uma contradição entre rigor métrico e liberdade modernista. Esse aparente paradoxo é um dos traços marcantes da obra no contexto do Modernismo e, por que não, no Pós-Modernismo, no sentido de fundir o contemporâneo à tradição. Ao enquadrar uma linguagem semântica e sintaticamente difícil em uma fluência rítmica regular, o aspecto musical da poesia é colocado em primazia: Orfeu é quem canta a

8 Gilberto Mendonça Teles (1985) divide a produção de Jorge de Lima de modo diferente:

“a) *Fase de Formação*, dos primeiros poemas até 1932, compreendendo os *Sonetos* (publicados esparsamente nos jornais antes da estreia em livro, os *XIV alexandrinos* (1914), os *Poemas* (1927, que marcaram sua adesão ao modernismo), *Novos Poemas* (1929) e *Poemas escolhidos* (1932). Deve-se acrescentar aí o *Poemas negros*, de 1947, mas com marcas estilísticas dessa primeira fase.

b) *Fase de Transformação*, a linha religiosa e bíblica, que se manifesta esporadicamente na fase de formação, ganha relevo e, com os recursos da liberdade de expressão modernista, desenvolve uma transformação retórica que tem como ponto principal o aprimoramento do verso livre e o uso indisciplinado e meio-surrealista da expressão metafórica. Compreende os livros *Tempo e eternidade* (1935, em colaboração com Murilo Mendes), *A túnica inconsútil* (1938), *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943) e *Livro de sonetos* (1949).

c) *Fase de Confirmação*, dando-se à palavra confirmação o sentido latino de *confirmatio*, isto é, do que se confirma, do que se consolida, afirmação que se confirma e se supera. Compreende a fase do poema épico-lírico *Invenção de Orfeu*, de 1952, um ano antes da morte do poeta, mas cuja concepção data de dez anos antes. Esta fase é ao mesmo tempo a soma de todo o saber poético e retórico de Jorge de Lima e, também, de toda a poesia brasileira.”

Essa divisão de fases é, provavelmente, a melhor, mas não a mais comum. Um meio termo entre as duas seria considerar as três fases Parnasiana-Simbolista, seguida da Modernista, chegando na Religiosa, e colocando *Invenção de Orfeu* numa quarta fase, isolada das demais.

palavra da Musa, e poesia é o mesmo que cantar. A leitura resulta numa grande canção que despeja um universo de imagens que, ao longo do livro, constroem a trajetória do poeta no fazer poético.

Escrevendo um texto muitas vezes surrealista, hermético e extremamente simbólico em metros fixos, o autor procede à semelhança da escola dodecafônica do início do século XX, conhecida como Segunda Escola de Viena. Os compositores Schoenberg, Berg e Webern apresentavam sua linguagem radicalmente atonal em formas comuns ao classicismo, como sonatas, trios, quartetos etc. Dessa forma, estabeleciam um ponto de comunicação com o ouvinte para introduzir uma linguagem nova, a linguagem atonal/dodecafônica, através de formas conhecidas do público.

Assim procede Jorge de Lima: dentro de uma moldura musical fluente, construída a partir de estruturas assimiláveis pela tradição e pela maestria do autor em criá-las, um jorro de imagens flui. E, apesar de ser uma obra simbólica, cheia de imbricações e dificuldades de apreensão, em que muitas vezes é difícil ou impossível identificar um objeto específico (para confusão do leitor que naturalmente busca o conforto de um sentido literal), o texto tem musicalidade suficiente para encantar um leitor razoavelmente culto. No entanto, este leitor, ainda que ideal, ainda que possivelmente encantado, dificilmente consegue obter uma visão geral da obra em uma primeira leitura. Somente um contato mais acurado e esforçado permite obter uma visão da unidade em meio à diversidade.

Há um eu lírico dominante na obra, indissociável do autor, que podemos denominar de *Poeta*, com maiúscula. A obra consiste na jornada do Poeta rumo à construção da obra, caracterizando um épico lírico, uma conquista da própria realização artística. A obra a ser construída, o poema, tem um objetivo artístico e também um caráter de missão. O poeta assume essa missão, a de servir de veículo de algo que não é ele: por vezes é o próprio Deus, por vezes é Orfeu mas, sobretudo, o poeta multiplica-se em vozes, pois essa é uma das características de sua tarefa. É também característica da missão do poeta o *sacrifício*: tornar-se o porta-voz do sub e super-humano acarreta um elevado grau de sofrimento pessoal.

Dentre seu amplo espectro temático, a *Invenção de Orfeu* aborda, desde o título, o tema da *criação*: do cosmo, do indivíduo, da cultura, do Brasil e também do próprio poema. Jorge de Lima alterna vertiginosamente seu foco entre diferentes tempos,

Antecedo-me, esbarro-me em mim mesmo. 9
 Filiei-me à eternidade sem querer,
 e agora vago como se vaga a esmo.

Verto-me em ilha, vejo-me nascer,
 retiro dessa ilharga verdadeira
 a minha perdição por companheira.

Estes são alguns dentre os vários sentidos que a *ilha* metafórica assume. O autor mesmo comenta o significado de *ilha* na obra, corroborando a abordagem múltipla:

[O poema decorre]Numa Ilha ideal-real, porque não existe geograficamente (toda a geografia do poema é inespacial), mas real, porque ao contrário da de Thomas Morus, onde os seres são perfeitos, nesta há miséria, sofrimentos, guerras. É uma ilha que tem um subsolo e um supersolo. O poema abrange o cotidiano, o natural, o preternatural, o sobrenatural e angélico. (Lima 1958: 93)

No trabalho em que analisa amplamente as intertextualidades da obra, *Montagem em Invenção de Orfeu*, Busatto detalha os múltiplos significados da Ilha:

O vocábulo "ilha" substituiu o vocábulo "cidade" - Troia no texto virgiliano. Por este motivo se vê que a "ilha" em *Invenção de Orfeu* não é a configuração geográfica de um lugar identificável aos nossos moldes, tomando a linguagem em sua função referencial. A "ilha" tem características somente delineáveis através do complexo de apreensões feitas ao longo do poema inteiro, a começar com a "ilha" da citação bíblica inicial do poema.

A manifestação da "ilha" em Dante, a "ilha" no *Paraíso Perdido* de John Milton, as "ilhas" de *Os Lusíadas*, as "ilhas" de que fala a *Bíblia*, reforçam coordenadas que projetam a ilha de Jorge de Lima. De alguma forma ela se relaciona com as "ilhas" destes textos ao mesmo tempo que transcende as categorias com que são apresentadas. (Busatto 1978: 95)

No processo de construção do Poema/Ilha, as entranhas da Ilha/Poema é um dos temas, e mesmo o *processo* de formação também é um tema.

Figura central do poema, bem como de grande parte da obra anterior do autor, a Musa, a figura feminina colocada acima do humano, tem a função clara de guiar o Poeta pelas profundezas e altitudes do universo imaginativo. Já na primeira estrofe da obra ela é apontada como sendo a missão, o *fado* do Poeta:

os sete poemas de estrofação uniforme incluem o XIX, com 26 estrofes de onze versos. No entanto, a estrofe 9 possui doze versos e a estrofe 23 possui dez versos.

Para passar da análise quantitativa para uma visão mais específica dos temas, foi feita uma leitura completa do livro, com a abertura de uma ficha para cada poema. Nas fichas foram anotadas algumas observações gerais a respeito dos temas abordados no poema e observações que surgiram na primeira leitura. Em leituras subsequentes foram feitos ajustes nessas observações. Essas anotações foram passadas para uma outra tabela que pode ser vista, em seu estado bruto, no ANEXO. Essa tabela passou então a servir de auxiliar no rastreamento dos temas da obra, sendo fundamental para a pesquisa de exemplos das representações do feminino na presente pesquisa. O uso de tal tabela auxilia na localização rápida dos focos temáticos, na pesquisa dos eixos gerais, na visão da macroforma, além de estabelecer uma base sólida para a observação dos detalhes e a pesquisa de aspectos específicos na obra. Enfim, permite enfrentar de imediato alguns dos desafios básicos na análise de *Invenção de Orfeu* na busca de uma visão geral da obra.

Com base na Tabela I, pode-se fazer algumas observações iniciais. Seus dez Cantos são constituídos de uma (Cantos VIII e XIX) a trinta e nove (Canto I) poesias, totalizando 10.037 versos. As formas são variadas, predominando estrofações regulares, abundância de sonetos e também muitos casos de estrofações irregulares. Quanto aos versos, somente no poema II/XI não é possível verificar regularidade métrica alguma.

Dois dos Cantos, o VIII e o IX, são compostos de um único poema. O poema do Canto VIII, intitulado Biografia, o mais longo da obra com 2.286 versos, é todo composto por sextilhas em decassílabos, sem rimas regulares. Já a poesia única do Canto IX, “Permanência de Inês”, tem seus 144 versos distribuídos em 18 estrofes com metro e estrutura de rimas idênticas aos de *Os Lusíadas*.

Os outros variam entre as 11 poesias do Canto VI, que somam 552 versos e as 39 poesias do Canto I, com seus 1.778 versos. Há por exemplo um grande número de sonetos: 66 no total, um número elevado que condiz com o domínio formal que caracteriza a obra do autor. Jorge de Lima é um poeta para quem a regularidade métrica não é uma amarra, pelo contrário.

Com a óbvia exceção dos Cantos VIII e IX, compostos por um único poema, em todos os Cantos se verifica a presença alguns poemas mais longos em meio a uma

maioria de poemas mais curtos. A proporção entre poemas longos e curtos varia conforme o Canto. O último Canto, por exemplo, apresenta o maior número de poemas longos, o que tem relação com a fluência do “cantar” que já está consolidada após a completude da jornada do fazer poético.

Nesse ponto é possível estabelecer uma visão, ainda que muito geral, da totalidade da obra a partir de seus substratos temáticos e simbólicos. Os títulos dos dez Cantos que compõem o livro auxiliam na compreensão geral. A sequência dos Cantos corresponde a *estações* da jornada.

Corroborando a unidade narrativa, verifica-se que há um poema de ligação com o Canto seguinte no final dos cantos I a VI. No Canto VII, se completa o ciclo épico, como se verá adiante no presente capítulo e em maior detalhe no capítulo III. A ligação é sempre uma referência ao estado do poeta em sua tarefa, literalmente vendo o poema como uma jornada e as transições entre os Cantos como transições entre estações.

Canto I – “Fundação da ilha”: o início da jornada, a Musa é evocada, a jornada é iniciada. Fundar a ilha é, a um tempo: estabelecer a consciência em meio ao oceano das coisas ainda em formação, estabelecer as bases da própria natureza, a fundação da cultura humana, da literatura e a fundação do Brasil. Os reinos animal, vegetal e mineral são criados. Surge o homem. As figuras femininas são ainda animais (vaca) e minerais (a ilha, a terra). Temas como a poesia, o poema, o inferno, o pecado original e a infância são apresentados. No Canto, uma linguagem surrealista, ligada tanto ao Simbolismo brasileiro quanto ao Modernismo europeu, aflora a todo instante.

Alternam-se imagens relativas aos processos minerais de formação com o nascimento de símbolos básicos (como o *leão* do poema XX, o símbolo solar de *Apolo* e dos *girassóis*) e momentos em que a Ilha é o Brasil, como no poema XIX, onde é pintado um quadro típico dos séculos coloniais, com *sobrado*, *mucamas* e *pincenê*.

O poema I, a abertura do Poema, evoca a musa e dedica toda a jornada futura a ela. Pela linguagem e pelos temas, remete diretamente a *Os Lusíadas*, levando o leitor a pensar nessa epopeia como um primeiro intertexto importante. O poema XXIV conduz o leitor do empreendimento de fundação da ilha a um cenário de infância, onde uma história é contada pela figura magnética do *engenheiro*, entre *mariposas* e *velhas tias*. A cópula entre Tétis e Adamastor é narrada, representando aspectos telúricos e pré-

humanos. O poema XXXI é o mais longo do Canto. É um poema de linguagem mais clara, se comparado com o resto da obra, e tem como tema central os índios. Em relação ao nascimento da cultura ocidental, veja-se o poema XXXVIII, que abre com a imagem da *soberba Veneza*, extraída de Camões, e a seguir discorre sobre cidades e diversas referências culturais e literárias.

O último poema do Canto, o XXXIX, identifica o Poeta com o *pantomino*, bem como com um *Perpétuo Orfeu*. A atenção se volta para o Poeta, que canta e dança e a sequência da jornada é assinalada, direcionando o leitor para o Canto seguinte.

Canto II – “Subsolo e supersolo”: as coisas mais subterrâneas e inconscientes. A formação das coisas. Estando a Ilha fundada, no Canto II pode-se observar a antropomorfização de certos símbolos específicos. É nesse Canto que surgem os primeiros poemas relativos às Musas Lenora e Inês.

O poema IV coloca o Poeta como veículo da palavra divina, ligando diretamente poesia, profecia e insânia. Ser portador da voz de Deus é uma missão que sacrifica a própria sanidade do Poeta. É um soneto duplo, com grande ocorrência de enjambements. Para clarificar o sentido, pode-se ler o seguinte trecho deslocado da divisão em versos (14 a 19): *Eu enlouqueço! Mas até na álgida paz da insânia, Deus me busca para ser seu convulsivo e amado filho em torno de quem crês morar a paz que ele destina viva a todo aquele que lhe faz perguntas*. É o Poeta/profeta que, *convulsivo e amado filho*, leva as respostas àqueles que buscam Deus.

O tema do casal incestuoso que gera o ser divino, o hierósgamos, aparece no poema VI e em outros pontos do Canto, como no V, onde o casal gera o filho *Fundador de oceanos*.

No poema VIII, o Poeta diz que o local do nascimento é *Zozilhar*. A imagem do poema remete a um lugar mítico, à ideia de um paraíso pré-civilização:

No Canto Segundo, estância VIII, vemos que o poeta não busca a exatidão para o seu poema e diz que nascemos em *Zozilhar*, um lugar mítico. Como em Rimbaud, “O barco bêbado”, ele volta sempre à preocupação de buscar um lugar oposto ao da vida corriqueira: Panamá, China, Japão e sobretudo mítico: Zanzibar, ao sul do corno oriental da África. O poema representa um lugar onde o imaginário toma conta do ambiente com seres fantasiosos e míticos, construídos a partir de colagens e da união de elementos distintos. Sempre existe nele um país em estado de sonho que tomará diferentes formas. Também podemos notar que este lugar situa-se em todos os lugares ao

com milícias bailando, com cavalos

de fogo circunsoantes, com essa roda
danada e deliciosa, era tão viva,
e tão extraordinária, que eu nasci.

A *coreia*, movimentos involuntários de origem neurológica, representa a autonomia do inconsciente, a inevitabilidade do fado. A *agonia* e a *confusão prodigiosa* revelam o Poeta chegando ao limite de sua resistência humana. Nos dois Cantos seguintes, os aspectos mais sombrios da jornada se revelam.

Canto V – “Poemas da vicissitude”: o mal é inescapável, as coisas ruins pululam. A jornada está no ponto mais difícil, as forças do poeta se esvaem.

A solidão, gritos e choros das almas circundantes se fazem presentes (II e III). As *horas saturnais*, o momento em que estão as *coisas paradas chatas como um rolo* (X), evocam, no plano do indivíduo, o processo psíquico da *depressão*, onde a força psíquica vê tudo como algo sem vida e sentido. O Poeta vai ao encontro da teoria junguiana ao fazer da música o caminho criativo por onde o fluxo vital (a energia psíquica ou libido) volta a fluir (I e XIII). Para Jung, a depressão é um processo natural de equilíbrio psíquico, que força a consciência a lidar com as camadas mais profundas do inconsciente, com o objetivo de reequilibrar a psique. Um dos caminhos para o sucesso desse processo é trabalhar os afetos com expressões simbólicas, como pintura, música e poesia, de forma a dar fluência à energia represada. A esse processo Jung dá o nome de *imaginação ativa* (ver capítulo II, “A função transcendente”, no Volume VIII das Obras Completas). Mais a respeito do assunto se encontrará no capítulo V do presente trabalho, na análise do poema V/X.

O poema XVIII, o último do Canto, a sequência do Poema parece impossível. Nesse *abismo profundo*, até mesmo o Poema parece não ter forças para seguir. O Poeta já não se identifica consigo e com sua missão, e questiona a sequência da jornada, onde *tombou despedaçado*:

tradução.

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

Lede além
do que existe
na impressão.

E daquilo
que está aquém
da expressão.

O Canto traz de volta a presença de Musas vivificantes, Lenora, Beatriz, Miraceli. O poema III, o único poema longo do Canto, retoma a jornada, num *batel ébrio*. Em meio a uma multiplicidade de imagens que retornam após a desapareição com novo caráter, há o despertar, a perspectiva do futuro. Ao final do poema, o Poeta registra uma cosmogonia perene, por trás do fazer criador, tal qual o *estro inato* (expressão que ocorre no poema Beatriz 2, analisado no capítulo IV), a partir do qual cada poeta imprime sua marca pessoal:

Meus sobressaltos, rude placidez, 354
entre descidas pálpebras e alentos,
sobre vésperas sumas, novos nomes.
Apraz-me designar estritamente
esse caleidoscópio batismal,
ovo armilar tombado nas laringes,
mar opressor caído dos céus rubros.
Essas faces de urtiga têm aromas,
os braços medusares de sibilas

Vésperas somos, esperamos dias
e nos dias choramos esperanças.

As imagens da Musa como palavra divina, da aliança entre Deus e os homens antes do Juízo, da poesia como trajetória e do poetizar como identificação com a Musa estão presentes. A identificação do autor com a simbologia cristã é evidenciada na estrofe final, onde são citados os profetas que escreveram o Livro (a Bíblia), as visões do Apocalipse de São João (a Ilha de Patmos, onde se deu o exílio do profeta) e Cristo, *aquele que pendeu frente humana sobre Deus*:

Nada foi junto às profecias, nada;
mas através do Livro se avistavam
as terrenas visões através das
sacrossantas visões vistas na Ilha
de Patmos por aquele que pendeu
frente humana sobre Deus. Amém.

Canto IX – “Permanência de Inês”: a presença da Musa. Novo louvor à língua portuguesa. A identificação da Musa com a palavra divina é explicitada. Poetizar é o mesmo que *estar com* e ao mesmo tempo *ser* a Musa. Ainda que a Inês camoniana não seja um exemplo acabado de representação feminina espiritualizada e realizada, como a Beatriz de Dante, Jorge de Lima a coloca como sua musa suprema, pois todo seu impulso criativo nasce da literatura em língua portuguesa. Esse Canto será analisado em detalhe no capítulo IV, pois é um dos poemas centrais na representação do feminino, objeto central do presente estudo.

Canto X – “Missão e promessa”: findo o ciclo, após a redenção, um novo ciclo se inicia: a vida não termina. A missão do poeta é fazer poesia. Isso significa que um novo sacrifício é necessário. É de se notar que o autor aponta para um período *após* o Juízo Final, o que demonstra um entendimento simbólico – e não literal – dos textos bíblicos.

O ciclo que se reinicia no Canto X refere-se, essencialmente, ao fazer poético, sua realização. Essa realização abarca os âmbitos artístico e religioso. Já no primeiro poema, volta a imagem do Barão sem chaves, mas que agora leva na sua viagem um *coringa*: o *mapa cristão*. As imagens de uma jornada completa e redentora (VII e XIV) e do reinício do poetizar, do novo ciclo (XV, XVI e XVII), confirmam que após o Juízo Final há um novo futuro, coisas que estão por vir a partir de um novo útero (IV). No seguinte trecho do poema VI, são os poetas que testemunharam e registraram as coisas que estão de volta ao início, à *esperança*:

58

Foram todos ao fundo dos infernos
e voltaram de novo ao sol remido.
à esperança florida na alma humana,
a esses bosques brotados da desgraça.
Contamos todos nossos negros sonhos,
paramos a entreolhar-nos novamente.
Éramos tantos num só ser radioso!
Fomos ao mesmo tempo. Fomos como.
Todos havíamos sofrido juntos,
juntos voltamos todos, e seguíamos.
Recordamos os nossos e os seus tempos
que eram perto de nós, foram há pouco,
e foi há pouco que o universo em nós,
sentimos raças, povos desunidos,
e os dias desiguais irem passando.
Refletimos, amamos e odiamos
as eras divididas pelos homens,
abarcamos a vida e a morte juntas,
contamos nossas lutas e reveses,
nossas visões de dores renovadas.

O caráter do Canto X como reinício da jornada está claro no poema VII:

Canto IX: a atualidade de Inês como paradigma do feminino na literatura de língua portuguesa para o Poeta, o complemento ao *eu* do Poeta na imagem da Musa;

Canto X: após a compleição e a redenção, o ciclo reinicia. A vida e a criação artística partem para um novo ciclo.

Fica clara a unidade do que poderia se chamar de aspecto narrativo do livro. Também é evidente o caráter de epopeia da obra, ainda que dentro de suas especificidades. A propósito da unidade da obra, Paranhos escreve:

Antecipo-me em dizer que sua obra mantém uma unidade de concepção, antes de justificar esta afirmativa. O que se considera fragmentário no processo criador é inerente à vocação da obra poética, tanto na concepção quanto na formalização – ou seja, quer em se tratando de temas e motivos, quer da realização formal. A poesia ela mesma já é um paradigma do pensamento fragmentário, traço caracterizador dos aforismos e de algumas outras formas textuais – aspecto que o Romantismo de época conceituou e praticou antecipadamente às teorias pós-modernas. (Paranhos s/d)

O poeta como *testemunha* e o poema como não lhe pertencendo são motivos frequentes na obra. São parte do conceito de que a poesia é uma palavra trazida pelo poeta à superfície, mas que pertence a Deus e lhe é concedida pela Musa. A concepção do autor do que é fazer poesia vem ao encontro desta ideia: “Para mim, a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação.” (Lima 1958: 64)

A obra a ser construída tem assim um objetivo artístico e também um caráter de missão. O Poeta assume essa missão, a de servir de veículo de algo que não é ele: por vezes é o próprio Deus, por vezes Orfeu. Sobretudo, o Poeta multiplica-se em vozes, assumindo diversas formas, pois essa é uma das características de sua tarefa. Andrade observa que:

Não se trata de um poema sobre Orfeu ou um relato poetizado do Velho e Novo Testamentos, mas sobre a criação, mais especificamente, criação poética, e a voz que fala busca o mito remoto como complemento e contraste à experiência poética de um eu situado no tempo e na história: o eu-poeta que troca sucessivas vezes de identidade na *Invenção de Orfeu* (Virgílio, Dante, Camões), não se pode esquecer, é também Jorge de Lima e sua angústia criativa moderna. (Andrade 1997: 135)

Estando as molduras formal e temática da obra esboçadas, pode-se então empreender uma análise mais objetiva de aspectos específicos diversos, possibilitando a visão do detalhe e do conjunto simultaneamente. No caso da presente pesquisa,

interessa ver as ocorrências do tema do feminino/*anima* na obra como um todo. Pode-se então contrapor a análise de poesias e trechos específicos com suas amplificações e intertextualidades ao quadro geral conforme a necessidade de enfoque analítico. A análise formal é necessária como ferramenta para o principal objetivo: a abordagem do material simbólico encontrado na obra, segundo uma perspectiva junguiana.

3 A epopeia e o mito do herói

O fato de os arquétipos serem o substrato de todas as construções simbólicas e culturais não significa que seja pertinente analisar os processos inconscientes e míticos subjacentes a todos os produtos culturais. Por exemplo, a constatação de que o mito solar está na origem dos mitos humanos, como o mito do herói, não necessariamente acrescenta algo à interpretação de um texto.

Toda epopeia tem relação direta com o padrão arquetípico do mito do herói. Mas a importância desse fato na análise de casos concretos é relativa. Ainda que os mitos tenham uma base arquetípica, quanto mais sofisticado culturalmente é o texto, mais este se afasta dos processos psíquicos basilares. E, em contrapartida aos aspectos arquetípicos, os elementos da consciência coletiva, bem como aspectos específicos históricos e culturais se tornam mais relevantes.

No caso de *Os Lusíadas*, uma das principais epopeias em que se baseia *Invenção de Orfeu*⁹, dificilmente seria relevante investigar os elementos mitológicos e cristãos como símbolos religiosos e arquetípicos. Tais referências fazem parte dos ajustes que o autor fez para colocar sua obra numa tradição formal (a mitologia clássica na tradição consolidada por Homero e Virgílio) e num contexto favorável à aceitação da obra (a moldura cristã oriunda da necessidade de obter a aprovação das autoridades, permitindo fazer da obra um instrumento de afirmação de uma política dominante). O objetivo do autor é consciente e declarado: criar um mito fundador da nação portuguesa conquistadora. Nesse mito, os deuses gregos e as divindades cristãs abençoam a conquista do herói, Vasco da Gama.

Também são conscientes os objetivos da *Eneida*, outra das fontes de *Invenção de Orfeu*. A obra foi encomendada a Virgílio por Otávio Augusto, com o intuito expresso de criar um novo mito que ligasse as raízes do Império Romano e de seu Imperador aos mitos gregos. O povo de Roma, na época, tinha nos rituais que fundiam o culto a Mitra

9 Gilberto Mendonça Teles fala dessa relação: “No feixe de informações ou de material poético em *Invenção de Orfeu*, o que realmente mais se destaca é o da ascendência camoniana. Jorge de Lima trabalhou conscientemente sobre o modelo épico de Camões. São claras as referências a temas, a palavras, frases, imagens e versos de *Os Lusíadas*, a começar pelo primeiro verso do poema jorgiano: 'Um barão assinalado’, que já aparecia em *Mira-Celi*. Uma simples leitura colhe referências a 'tormentório Cabo', a 'flautas rudes', 'Tétis', 'Adamastor' (inúmeras vezes), a 'cabos-não', 'El-Rei', 'Índias', 'oriente' e 'ocidente', 'Taprobana', 'Ganges', 'Restelo', 'Inês de Castro', 'Cítia fria', 'Líbia Ardente', 'Camões meu bardo' e tantas e tantas outras, diretas ou indiretas, estilísticas e estruturais. Há versos inteiros de Camões (...)” (Teles 1985:160-161)

e os deuses olímpicos uma crença autêntica e viva. No entanto, é de se duvidar que tais crenças fossem abraçadas cegamente pelas elites intelectuais. O que se deu foi, portanto, uma construção poética que construía uma unidade mítica artificialmente, semelhante ao que ocorre na epopeia de Camões.

Virgílio, como poeta-pai dos poetas nas épocas de Dante e Camões, e até hoje uma das principais referências entre os clássicos, aparece em *Invenção de Orfeu*, onde também os poetas de um modo geral são chamados de *virgilianos sem mecenas* em II/XII, 72. E Virgílio é também o guia de Dante no Inferno e no Purgatório, assim como Dante é evocado pelo Poeta como guia, em IV/XIX, IV/XXVIII, bem como nos poemas-Beatriz, como será visto no capítulo quatro. O objetivo inicial na composição da *Eneida* é estabelecer um mito fundador para a Roma, que busca a unidade política e cultural de seu Império, dividido pelas lutas que sucederam o assassinato de Julio Cesar, até a vitória final de Augusto sobre as forças de Marco Antônio. Com a obra, a ligação entre Roma e Troia, as Guerras Púnicas e a origem divina da dinastia imperial são amalgamadas num único mito, conferindo a Roma o respaldo divino para a conquista terrestre (como em *Os Lusíadas*). As origens divinas de Augusto são apontadas claramente na descrição do escudo forjado por Vulcano, e dado de presente a Eneias, ao final do Livro VIII. No magnífico escudo, está gravada a história romana desde a mítica fundação da cidade por Rômulo e Remo. No centro, destaca-se a vitória de Augusto, na batalha naval do Ácio, sobre as forças de Marco Antônio e Cleópatra. Fica, assim, estabelecida a linha direta: um presente dos deuses gregos que profetizam a vitória do Imperador que encomendou a obra. É esse modelo que Camões segue em seu épico, onde os mesmos deuses profetizam e conspiram para o sucesso de Vasco da Gama. Eneias encarna a alma coletiva do povo romano e Virgílio cria um mito nutrido pela força das raízes mítico-culturais, o mito de fundação de Roma. Como no caso de Camões, os elementos míticos são de segunda mão, uma moldura estilística específica e não expressões diretas do processo criativo, como religiosidade autêntica¹⁰.

¹⁰ “(...) ao elevar-se (...) [um] tema arquetípico a um nível nacional e cultural, unindo-o a tradições religiosas e formas poéticas, expressa-se mais especificamente os problemas daquela nação naquele determinado período cultural, mas *perde-se* muito do seu caráter humano [inconsciente, arquetípico]. Ulisses, por exemplo, é a essência do intelecto hermético-mercurial grego e pode ser facilmente comparado a heróis ardilosos de outras nações. Entretanto, o mito de Ulisses é mais específico e mais grego, perdendo desta maneira certos traços humanos universais.” (Franz 1990:34)

Invenção de Orfeu se diferencia de *Os Lusíadas* e da *Eneida* (e também de *A Divina Comédia*, apesar dos aspectos religiosos desta), como epopeia, não apenas porque o mito cristão para ele é uma fé autêntica e expressa, mas também pelo fato de que o universo psíquico interior e a tradição cultural são os territórios onde a jornada do herói acontece. Esse deslocamento do exterior para o interior corresponde a uma direção diferente do pensamento que também caracteriza grande parte da produção artística e científica do século XX: os processos psíquicos se tornam o objeto da obra e da investigação. Esse olhar para o interior corresponde, em arte, à culminação de um movimento que tem suas origens no Romantismo e vai manter-se à sombra do domínio do racionalismo até o advento do Modernismo (Wilson 1967). Grande parte da produção artística a partir de meados do século XIX se dedica a romper os laços com padrões lógicos e formais, colocando em primeiro plano a experiência individual, em especial o contato com o inconsciente. O próprio termo *inconsciente* foi cunhado nesse período. (Ellenberger 1970)

Na ciência, pode-se destacar tanto no campo da psicologia como no da física a relativização do papel do observador. Esse fato, largamente incorporado pela ciência experimental contemporânea, foi central na argumentação de Jung. Este escreve que, em psicologia, o fato de ignorarmos que observamos com nossa própria psique leva a teorias que só correspondem a uma visão parcial dos fatos: as próprias tendências psicológicas de quem as elaborou determinam uma valorização de certos aspectos em detrimento de outros, levando a uma concepção da psique que contempla com acerto somente “metade” dos fenômenos psíquicos¹¹.

A evolução científica dos séculos XVII e XVIII gerou uma onda de entusiasmo racional, que buscava aplicar as leis da ciência matemática a todos os campos da experiência humana. Um dos principais marcos deste processo foi a publicação de *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* (1687), de Isaac Newton. Nessa obra, Newton estabeleceu, pela primeira vez, a relação direta entre a formulação matemática e os fenômenos físicos e, conseqüentemente, os fundamentos da mecânica clássica. Desde os movimentos dos objetos terrenos até os movimentos dos planetas no sistema solar se

¹¹ A respeito do papel da predisposição psíquica na elaboração de uma teoria, conferir a comparação entre as teorias de Freud e Adler em *Psicologia do Inconsciente*, volume VII das Obras Completas, bem como o volume VI, *Tipos Psicológicos*.

encaixaram subitamente nos padrões fixos expressos da linguagem matemática. O impacto de tal descoberta foi devastador:

Os poetas, a exemplo dos astrônomos e dos matemáticos, haviam chegado a encarar o universo como uma máquina obediente às leis da Lógica e suscetível de explicação racional; Deus figurava meramente como o fabricante de relógios que deveria ter existido para manufaturar o relógio. As pessoas aplicavam tal concepção também à sociedade, que, tanto do ponto de vista de Luís XIV quanto da Constituição Norte-Americana, tinha o caráter de um sistema planetário ou de uma máquina bem regulada; e examinavam a natureza humana desapaixonadamente, com o mesmo espírito lúcido e racional, para descobrir os princípios que lhe regiam o funcionamento. Dessarte, os teoremas dos físicos eram emparelhados pelas peças geométricas e pelos dísticos equilibrados de Pope. (Wilson 1967: 10-11)

Ao fazer de sua jornada interior como indivíduo e artista o objeto primordial de sua epopeia, Jorge de Lima traz à luz os processos de seu próprio inconsciente. Nesse processo, encontra e reelabora poeticamente conteúdos que não são passíveis de interpretação direta somente a partir de dados culturais. No entanto, esses aspectos de sua expressão poética podem ser investigados com base em suas relações com o inconsciente coletivo e, portanto, os arquétipos, o que se dá através da mediação *simbólica*. Dessa forma, é de importância crucial que esses elementos sejam analisados com ferramentas adequadas. Numa análise puramente racional são usualmente esvaziados de sentido específico¹², como ocorre com as teorias psicanalíticas e de cunho sociológico, que as reduzem a um “nada mais que”: “nada mais que uma repressão de tabus sexuais” ou “nada mais que a expressão de relações políticas e sociais”. É preciso analisar tais conteúdos como conteúdos simbólicos vivos e significativos em suas especificidades, e não como fantasias aleatórias de um inconsciente estático que seria um depósito de desejos reprimidos. É necessário estabelecer a relação da epopeia jorgiana com os padrões arquetípicos do mito do herói para compreender e enquadrar aspectos importantes de sua simbologia.

¹² “Qualquer poema em que há dramas de inteligência dentro de um plano racional, como “Essa Negra Fulô” e muitos poemas de minha primeira fase, pode ser explicado pela crítica racional e inteligência, mas, desde que há superação do inteligível e um ar misterioso venha banhar o poema, como explicá-lo? Jamais. Aí não podem mais atuar os processos racionais e inteligíveis mas somente os processos intuitivos. (“Jorge de Lima defende sua Poesia e sua Pintura da Pecha de ‘Herméticas’”. in *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 1º novembro 1945. In Lima 1958: 83)

O mito do herói e a epopeia

Posto que os processos naturais sejam cíclicos (o alternar do dia e da noite, das estações, o ciclo do nascimento e da morte etc.), tudo leva a crer que a percepção dos ciclos naturais tenha relação direta com a separação entre sujeito e objeto que determinou a gênese da consciência humana. O ciclo que, pela escala de tempo, é um dos mais imediatamente acessíveis à consciência primitiva é a alternância entre o dia e a noite.

O Sol, para a humanidade primitiva, representava a própria vida. Todos os dias os homens primitivos assistiram o Sol desaparecer na Noite. Esta assume um aspecto destruidor, no seguinte sentido: a Noite representa um ventre onde o Sol é engolido. Ao mesmo tempo, a mesma Noite destruidora é também a Mãe vivificante, pois é do ventre noturno que o Sol renasce a cada dia. Este é um padrão básico da experiência humana primitiva relativa aos ciclos da natureza.

Na medida em que os homens passam a dominar o fogo e, posteriormente, o cultivo de alimentos, novos ciclos são assimilados tanto no plano consciente (conhecimentos técnicos) quanto no inconsciente (elaboração simbólica, construção dos mitos a partir dos arquétipos). A transmissão desses e outros conhecimentos às gerações seguintes é a educação. E o processo pedagógico é efetivado desde sempre a partir do equilíbrio entre o dado material e a elaboração simbólica.

Não se deve pensar na consciência como um acontecimento separado da evolução. Não há nenhuma evidência de que algo surgido na natureza como a consciência humana, possa ir, de alguma forma, contra a natureza. Em outras palavras, nada indica que, uma vez formada a consciência humana, com seus mecanismos conscientes e inconscientes, esta tenha estacionado em uma estrutura ideal, pois tal imobilidade evolutiva não é encontrada em parte alguma na natureza. Nesse prisma evolutivo de nossa psique, a hipótese de Jung é que os arquétipos são forjados a partir de experiências emocionais intensas durante o alvorecer da consciência. “Tais imagens são ‘imagens primordiais’, uma vez que são peculiares à espécie, e se alguma vez foram ‘criadas’, a sua criação coincide no mínimo com o início da espécie” (Jung IX/1: 152). É importante também não se pensar na evolução dos padrões simbólicos humanos como uma mera tentativa infantil de explicar o inexplicável:

O mito religioso é uma das maiores e mais importantes aquisições que dão ao homem a segurança e a força para não ser esmagado pela imensidão do universo. O símbolo, observado sob o ponto de vista do realismo, não é uma realidade concreta, mas psicologicamente ele é verdadeiro, pois foi e continua sendo a ponte para as maiores conquistas da humanidade. (Jung V: 343)

Desde antes de se diferenciar psiquicamente de outros primatas avançados até que viesse a dominar a produção do fogo, o dia representou o ponto de máximo poder e conforto e a noite o máximo de desamparo. Nas estruturas mais profundas da evolução psíquica o Sol representa a visão, a clareza, e a Noite é a um só tempo o desconhecido e o ventre de onde o Sol renasce a cada alvorecer. Eis os elementos que provavelmente marcaram a experiência humana primitiva no plano simbólico, pois estão ligados diretamente à adaptação e à sobrevivência da espécie. Em torno desses padrões arquetípicos, as diferentes culturas desenvolveram seus próprios mitos solares, a base dos mitos heroicos, onde o herói é a humanização do próprio Sol.

O mito solar é, portanto, arquetípico. É necessário imaginar os grupos humanos primitivos, no alvorecer da consciência (processo que deve ter durado muitos séculos, com começos e recomeços em diversos momentos), deparando-se com suas necessidades mais prementes. O homem é um animal diurno: sua força reside naquilo que sua mente elabora, privilegiadamente, a partir do material que os sentidos oferecem. Durante o dia, nossos ancestrais estavam de posse de seu poder pleno, pois o sentido da visão, o mais acurado, lhes favorecia. Durante a noite, no entanto, o único refúgio era o grupo. O terror noturno era diária e dolorosamente real. A certeza reconfortadora: o sol nasceria novamente, trazendo novas possibilidades de sobrevivência.

O arquétipo “em si” não é objetivável (como ocorre com os fenômenos subatômicos), sendo detectável somente em sua manifestação. Cada uma das infinitas variações da estrutura básica do mito do herói, por exemplo, tem a um tempo um padrão subjacente (como a estrutura geométrica de um cristal) e uma manifestação que é sempre única (como os cristais efetivamente são encontrados, nunca na forma abstrata “ideal”). Pode-se verificar, de fato, que as variações dos padrões míticos são infinitas, correspondendo à cristalização dentro de um contexto concreto do padrão básico arquetípico:

(...) os arquétipos são determinados somente quanto à forma e não quanto ao conteúdo, e no primeiro caso, de um modo muito limitado. Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de

tornar-se consciente e portanto preenchida com o material da experiência consciente. Sua forma [do arquétipo], por outro lado, (...) poderia ser comparada ao sistema axial de um cristal, que pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não possuir uma existência material. Esta última só aparece através da maneira específica pela qual os íons e depois as moléculas se agregam. (...) O mesmo se dá com o arquétipo: a princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. O *modo* pelo qual, por exemplo, o arquétipo da mãe sempre aparece empiricamente, nunca pode ser deduzido dele mesmo, mas depende de outros fatores. (Jung V: 155)

No âmbito do desenvolvimento individual, por exemplo, os padrões oriundos dos arquétipos Sol/Pai e Noite/Mãe geram uma gama de fantasias e representações. Nesse caso, o esquema básico do mito solar começa com o nascimento; após o nascimento, a infância, onde se pode contar com a proteção da mãe. Ainda que na infância o indivíduo esteja “seguro”, o processo de crescimento necessita do afastamento do mundo infantil, o que acarreta uma perda e também um estado de solidão, de desamparo. É necessário que o indivíduo assuma seu papel na sociedade, e se torne, ele mesmo, um novo pai ou mãe. Esse processo de amadurecimento é extremamente difícil e doloroso, e simbolicamente corresponde ao afastamento do Sol da Mãe (Noite) original. A nostalgia da infância é, portanto, natural e fundada no sentimento de proteção da infância. A jornada noturna do Sol, quando mal sucedida, corresponde à impossibilidade do indivíduo amadurecer, preso às amarras infantis, o que corresponde a um desvio do fluxo natural da libido. Para que o indivíduo amadureça, ele necessita enfrentar os desafios do dia a dia, numa epopeia correspondente à transformação que o Sol necessita enfrentar para que renasça no dia seguinte. Vê-se, portanto, que:

A estrutura arquetípica do inconsciente corresponde aos acontecimentos comuns e ao desenrolar geral das coisas. As alterações que atingem o homem não são de uma multiplicidade infinita, mas representam variantes de certos tipos de acontecer. O número destes tipos é limitado. (Jung V: 450)

Quando se busca identificar os primórdios da cultura, em primeiro lugar está o poder de produzir fogo. De posse do fogo, o primitivo humano estava de posse de um aspecto do poder solar. O período entre o nascimento da consciência e a descoberta do fogo seria, portanto, o período de fundação das bases arquetípicas da mente humana moderna. É uma hipótese bem fundamentada a de que os arquétipos e suas

representações primevas estão já estabelecidos no momento em que os grupos humanos dominam a técnica de produzir fogo. Todas as espécies de transmissão consciente de conhecimentos técnicos conhecidos estão sempre associadas a uma linguagem já madura para lidar objetivamente com objetos externos e, conseqüentemente, a um sistema simbólico.

A construção dos conteúdos simbólicos é paralela, necessariamente, à construção das habilidades conscientes, como a técnica de produzir fogo e também os mecanismos de transmissão desses conhecimentos. Na necessidade de comunicação, na fundação da linguagem, se materializa o cruzamento das funções psíquicas interiores e exteriores. A mente humana pode se dirigir tanto aos objetos interiores quanto exteriores, mas essa “mente” que se dirige é o pensamento dirigido, a consciência. O pensamento dirigido ou lógico é um mecanismo de adaptação à realidade externa:

(...)onde, em outras palavras, imitamos a sucessão de coisas objetivas, reais, de modo que as imagens em nossa mente se sucedem na mesma ordem causal rígida em que os fatos acontecem fora dela. Denominamos este tipo de pensamento também pensamento com atenção dirigida. (Jung V: 11)

Em torno (e também no interior) da consciência, está o inconsciente que se manifesta à consciência independentemente da vontade desta. E do mesmo modo como o homem precisa se proteger dos perigos do mundo exterior, no domínio da consciência, assim o homem precisa de mecanismos psíquicos para lidar com os processos interiores, no domínio do inconsciente. As representações simbólicas desses processos são os mecanismos de adaptação evolutiva ao aspecto inconsciente da natureza humana¹³.

Com o desenvolvimento cultural, essa base simbólica passa a ser aplicada em questões coletivas, e o mito solar assume novas formas. O mito do herói é a

¹³ “Da mesma forma que o organismo vivo com suas características especiais constitui um sistema de funções de adaptação às condições ambientais, assim também a alma deve apresentar aqueles órgãos ou sistemas de funções que correspondem a acontecimentos físicos regulares. Não me refiro às funções sensoriais que dependem dos órgãos, mas, antes, a uma espécie de fenômenos psíquicos paralelos aos fatos físicos regulares. Para tomarmos um exemplo: o curso diário do sol e o alternar-se regular dos dias e das noites deveriam refletir-se na psique sob a forma de imagem gravada aí desde tempos imemoriais. Não podemos demonstrar a existência de uma tal imagem, mas, em compensação, descobrimos analogias mais ou menos fantásticas do processo físico: cada manhã um herói divino nasce do mar e sobe no carro do Sol. No ocidente, espera-o uma Grande Mãe, que o devora, assim que anoitece. No ventre de um dragão o herói atravessa o fundo do mar da meia-noite. Depois de um combate terrível com a serpente noturna, ele renasce na manhã seguinte.” (Jung VIII: 326)

humanização do mito solar. A jornada noturna do sol em direção ao renascimento na manhã seguinte é antropomorfizada, representando um degrau acima na evolução simbólica. O herói usualmente tem uma tarefa que, ao ser cumprida, resultará num ganho, uma evolução. Ele é movido a realizar sua tarefa muitas vezes contra sua vontade:

O mais nobre de todos os símbolos da libido é a figura humana do demônio ou do herói. A simbólica abandona então o campo do neutro, próprio à imagem astral e meteórica, e assume a forma humana: a imagem do ser que passa da tristeza para a alegria e da alegria para a tristeza, o ser que ora resplandece no zênite, como o Sol, ora imerge em noite profunda e desta mesma noite renasce para novo esplendor. Assim como o Sol, em seu movimento segundo suas leis intrínsecas, sobe desde a manhã até o meio-dia, ultrapassa o meio-dia e declina para a tarde, deixando para trás seu esplendor e mergulhando na noite que tudo encobre, assim também o homem, segundo leis imutáveis, segue seu caminho e desaparece na noite no fim da jornada, para renascer de manhã em seus filhos, reiniciando nova trajetória. (Jung V: 251)

Para ilustrar a relação de mitos mais elaborados com suas raízes arquetípicas, pode-se tomar como exemplo o *Épico de Gilgamesh*, que é a um tempo o texto literário e o épico mais antigo que conhecemos. Sua versão mais antiga conhecida data do século XIII a.C. Nele, Gilgamesh é um rei que trata seus súditos com alguma crueldade. Os deuses, então, criam um duplo dele, Enkidu. Este é uma versão selvagem de Gilgamesh, e eles entram em conflito até que finalmente se tornam amigos. Eles vão então até a Floresta dos Cedros, onde derrotam Humbaba, seu guardião. A deusa Ishtar, incomodada pelo avanço da dupla, envia um terrível monstro, o Touro Celestial, que mata Enkidu. Gilgamesh inconforma-se com a morte e sai em busca da imortalidade. Ele encontra Utnapishtim, um sobrevivente do antigo Dilúvio (a primeira referência a um dilúvio, que ressurgiu na Bíblia Hebraica). Utnapishtim e sua mulher são os únicos sobreviventes, e a eles foi dada a imortalidade pelos deuses. A partir daí, ele parte para outros desafios. No final da versão acadiana, a mais completa que se conhece, Eikidu renasce e é inquirido por Gilgamesh a respeito do outro mundo.

Como outros mitos, a lenda de Gilgamesh tem inúmeras versões, mas sempre o final da jornada vai resultar em conhecimento adquirido, ligação com o divino e outras conquistas. Por exemplo, o motor inicial do épico, o caráter tirânico de Gilgamesh, evolui a partir de suas jornadas no sentido de um governante-tirano mais humano no sentido hodierno. Temos a figura do duplo-herói com a aparição de Eikidu, uma espécie de duplo de Gilgamesh que surge como um homem primitivo, com cabelos e barbas

longos e desafiando a posição dominante e civilizadora de Gilgamesh (a figura do *duplo* aparece como motivo central, em *Invenção de Orfeu*, no poema III/XX.) A jornada que ambos empreendem à Floresta dos Cedros é uma primeira incursão ao universo materno, onde a floresta (como o mar ou os abismos subterrâneos) simboliza o inconsciente, a Mãe primordial. O guardião da floresta é morto, e a primeira jornada tem sucesso. Eikidu morre e, com a morte dele, Gilgamesh é tomado pela nostalgia da infância, o desejo de imortalidade. A imortalidade não é acessível aos humanos, como o fogo no mito de Prometeu, e isso enfurece a deusa, que é um aspecto do materno destruidor e que tenta impedir o avanço da consciência. O sucesso dessa segunda empreitada confere a Gilgamesh uma participação no plano divino, exatamente como ocorre com o domínio do fogo trazido por Prometeu. Neste épico, surgem diversos elementos comuns a outros mitos heroicos: o herói duplo, a floresta protegida por um monstro, a mãe terrível que busca a destruição do herói e a jornada como um todo com um sentido de recuperar a divindade original no soberano.

No decorrer de sua trajetória noturna, o herói/Sol luta para retornar. Há uma luta, uma peregrinação, uma via crucis para que ele consiga retornar. Uma conhecida variante é o herói sendo engolido por um monstro, como Jonas devorado pelo grande peixe, ou Pinóquio no ventre da baleia. Como no caso de Pinóquio, que sobrevive queimando os restos de navios devorados pela baleia, trata-se também da própria humanidade que vence a noite com o poder de produzir o fogo. No caso de Jonas, a permanência por três dias e três noites no ventre do peixe lhe proporciona um contato direto com o fogo divino, através dos olhos do animal¹⁴. A vitória tanto do Sol sobre a Noite ao renascer, quanto do homem sobre a noite com o domínio do fogo ficam assim caracterizadas. Esse processo representa também o desafio do indivíduo frente a vida. Ou a jornada de um povo em busca de sua afirmação política. Na jornada do herói, é comum a luta com monstros:

É fácil entender o que a luta contra o monstro marinho representa: é a luta pela libertação da consciência do “eu” das amarras fatais do inconsciente. O preparo do fogo no ventre do monstro é um indício disto. É uma magia apotropaica dirigida contra as trevas do inconsciente. A salvação do herói é ao mesmo tempo um nascer do Sol, o triunfo do consciente. (Jung V: 539)

¹⁴ “Jonas ingressou em sua boca (do peixe) como um homem que entra numa sinagoga e para. Os dois olhos do peixe eram como duas claraboias, que traziam luz para Jonas. Rabbi Meier disse: ‘Uma pérola estava suspensa nas vísceras do peixe, que trazia luz a Jonas, como o Sol ao meio-dia, e lhe permitia ver tudo que havia no mar e no abismo’ etc.” (*Pirkê de Rabbi Eliezer* apud Jung V: 509).

A trajetória do herói até a consecução de sua tarefa é frequentemente uma peregrinação onde obstáculos são enfrentados. A peregrinação do herói corresponde à trajetória noturna do Sol rumo ao renascimento, muitas vezes uma jornada marítima em uma nave (ou arca, ou caixa, como a trajetória de Moisés no Nilo). É o caso de Gilgamesh, Dioniso, Hércules e, noutro estágio cultural, Eneias e Vasco da Gama. A respeito do herói peregrino, diz Jung:

Os heróis frequentemente são peregrinos: a peregrinação é uma imagem da nostalgia, do anseio nunca aplacado que em parte alguma encontra seu objeto, da procura pela mãe perdida. A comparação com o Sol também sob este aspecto é facilmente compreendida. Por isso os heróis sempre são semelhantes ao Sol. Por isso nos julgamos autorizados a concluir, enfim, que o mito do herói é um mito solar. Quer me parecer contudo que ele é antes a autorrepresentação da nostalgia do inconsciente em sua busca insaciada e raramente saciável pela luz da consciência. Esta, porém, sempre em perigo de ser enganada por sua própria luz e transformada em fogo fátuo, anseia pela força salutar da natureza, pelas raízes profundas do ser e pela atordoante comunhão com a vida de incontáveis criaturas. (Jung V: 299)

O que impulsiona o herói para sua jornada é a nostalgia da infância, o mundo idílico (com conotações patológicas quando não se é mais criança) que é também o mundo materno. A presença constante da infância como memória e como impulso ao fazer poético é constante em *Invenção de Orfeu*, por exemplo no Canto VIII, versos 1.165 a 1.188. Com a regressão da libido, o desvio do foco consciente do exterior para o interior, o herói mergulha no inconsciente. A projeção se transfere, então, a outra figura feminina, muitas vezes personificada pela Musa, ou pela mulher amada. É o que ocorre na lenda de Hiawatha, dos índios algonquinos norte-americanos, que Jung analisa extensamente em *Símbolos da transformação*. A transferência da libido para uma figura feminina que não a mãe é, portanto, um ganho da consciência que está então preparada para novos desafios:

Quando criança, Hiawatha sonhava sentindo os ruídos da água e do vento penetrarem em seus ouvidos e reconhecia a voz da mãe nos sons da natureza. “Minneawawa”, diziam os sussurrantes pinheiros à beira do grande mar. E através do sussurro do vento e do murmúrio da água ele reencontra antigos sonhos de menino em sua eleita, em “Minnehaha”, a sorridente água. Também o herói, e sobretudo ele, reencontra a mãe na mulher, para tornar a ser criança e assim conquistar a imortalidade. O arquétipo do feminino, a *anima*, aparece primeiro na figura da mãe e depois se transfere desta para a amada. (Jung V: 514)

O que interessa na análise literária é o caso individual. Na análise deste é que se determina ou não ser relevante buscar a base arquetípica de determinado texto. O mito do herói/mito solar é onipresente nas culturas humanas, incluindo muitos dos elementos associados. Pela relação primordial entre o ciclo dia/noite e a gênese da consciência humana, pode ser considerado o arquetipo dos mitos. É também a estrutura de modelos narrativos básicos. E é o padrão subjacente à epopeia. As manifestações mais antigas de epopeia que conhecemos, partindo de Gilgamesh, passando por Homero até o trabalho autoral e com plena consciência de sua função de mito fundador de Virgílio, são variantes elaboradas da trajetória solar nos perigos da noite projetada no campo da consciência coletiva.

As epopeias são amplificações elaboradas do mito do herói, em que o herói representa usualmente uma nação que se afirma na realização de um feito com significação transformadora. Na função de mito fundador, a epopeia representa a fusão no plano coletivo entre a realidade sensível e o universo simbólico. A conquista, a meta específica de cada epopeia, usualmente diz respeito a um evento histórico fundamental para o povo em questão. Os mitos também podem estar ligados à elaboração de uma lenda relativa à transmissão de conhecimentos religiosos ou técnicos específicos. Esse é o caso, também num plano de maior sofisticação cultural, das *Geórgicas* de Virgílio.

Invenção de Orfeu é uma epopeia na qual o herói é o poeta que indo às profundezas do processo artístico e espiritual, chega dessa forma ao inconsciente coletivo através de sua Musa (anima), tornando possível uma obra que ultrapassa o plano pessoal. O eu lírico dominante na obra, indissociável do autor, é aquele que cumpre a jornada – fazer o poema. A obra consiste na jornada do Poeta rumo à construção da obra, caracterizando uma espécie de épico lírico, uma travessia interior rumo à conquista da própria realização artística. O Poeta se entrega a uma dolorosa jornada cuja meta é a realização do próprio Poema, que também é metáfora da trajetória humana tanto individual quanto cultural. A construção do Poema equivale a alcançar uma totalidade simbólica, materializada na obra, num ciclo que sempre se reinicia.

Assim como as epopeias que lhe servem de modelo, como *Os Lusíadas*, *O paraíso perdido*, *A divina comédia* e a *Eneida*, *Invenção de Orfeu* apresenta variações peculiares sobre o tema arquetípico da jornada do herói rumo a uma conquista. A

diferença é que na obra de Jorge de Lima os elementos míticos e religiosos não são acessórios da narrativa, mas o objeto da narrativa. Isso não se aplicaria às obras de Milton e Dante, que também têm um foco religioso, mas aí emerge a outra diferença: em *Invenção de Orfeu* não há um ou dois, mas inúmeros arcos narrativos, imbricados e nem sempre claros, todos apresentados na obra na linguagem simbólica do poema. São exemplos de arcos narrativos: o caminho da criação à queda, passando pelo advento de Cristo até o Juízo final; a criação da ilha; a formação do Poema e do Poeta; a relação com a Musa; a *imitatio christi*; e a própria jornada cultural presente nas raízes literárias do poema. Finalmente, muitos dos elementos presentes na epopeia jorgiana não estão amarrados a arco narrativo algum. A meta da obra é a poesia, e a própria linguagem surrealista, cheia de colagens, implica a presença de desconexão entre as partes.

Em Jorge de Lima, os mistérios cristãos são símbolos autênticos. Cristo, dessa maneira, soma-se naturalmente às mutações do poeta/herói do poema. A relação entre a figura de herói e Cristo, resolvida com naturalidade em *Invenção de Orfeu*, não deve ser entendida como mero adorno religioso formal:

Como herói e homem-deus Cristo psicologicamente significa o si-mesmo; ele representa a projeção deste arquétipo mais importante e mais central. A este cabe funcionalmente o significado de um Senhor do mundo interior, isto é, do inconsciente coletivo. O si-mesmo como símbolo da totalidade é uma “coincidentia oppositorum”, portanto contém luz e trevas ao mesmo tempo. Na figura de Cristo os contrastes, unidos no arquétipo, separam-se no luminoso Filho de Deus de um lado, e no diabo, do outro. A primitiva unidade dos opostos ainda pode ser reconhecida na união inicial de Satanás com Javé. Cristo e o dragão do Anticristo têm contato íntimo na história de seu aparecimento e de seu significado cósmico. A lenda do dragão encerrada no mito do Anticristo faz parte da vida do herói e por isso é imortal. (Jung V: 576)

É também característica da missão do poeta o *sacrifício*: tornar-se o porta-voz do sub e super-humano acarretam um elevado grau de sofrimento pessoal. Esta é a ideia do sacrifício do artista tão presente em *Invenção de Orfeu*. Em diversos pontos o Poeta manifesta o caráter doloroso de sua tarefa: fazer o poema.

O *sacrifício* é necessário ao fazer poético e condizente com a ambição da obra: é intenção manifesta do poeta fazer de si mesmo o veículo de algo além do humano. É um encargo que demanda muita energia: fazer da realização artística uma autêntica renovação simbólica. Para atingir este objetivo, o poeta precisa ter acesso aos símbolos autênticos, oriundos das camadas mais profundas de sua psique e carregados de sentido para seus contemporâneos. Trata-se de um sacrifício voluntário, presente em inúmeras

e vontade contínua de cavá-los,

cavá-los com a maleita renovada.

Ó terra que a si própria se devora!

Ó pulsos galopantes, ó cavalos!

Posto que o Poema também trata da origem das coisas, da construção das culturas e do indivíduo, nem tudo está a representar a jornada em si. Os Cantos II, III e IV não apresentam uma clara evolução da jornada, a não ser pelo surgimento de imagens relativas à jornada. Ainda assim, os primeiros poemas das principais Musas, Lenora, Inês e Beatriz, ocorrem nos cantos II e IV. E o título do Canto III, “Poemas relativos”, não deixa de indicar que são elementos relativos à jornada, e não *dentro* dela: como já foi apontado, *é o único Canto que não contém nenhuma imagem marítima*. E não é absurdo inferir que “As aparições” do título do Canto IV se dão dentro da jornada em curso, o que nos leva à próxima etapa.

2) O ponto mais crítico da jornada, quando o herói se encontra nas profundezas. A essa etapa correspondem os Cantos V, “Poemas da vicissitude”, e VI, “Canto da desapareição”. Conforme já visto no capítulo II, esses dois Cantos apresentam uma grande quantidade de imagens negativas, conforme os títulos sugerem. Na última etapa antes da redenção, ou renascimento, o herói pode morrer, como no caso do mito cristão. No final do Canto VI, a própria Musa é renegada, como se verá no capítulo V, na análise do poema X do Canto VI.

3) A vitória final da jornada é sua redenção. No eixo épico de *Invenção de Orfeu*, isso se dá primeiramente no Canto VII, “Audição de Orfeu”, onde o poeta (re)encontra o cantar, o fazer poético redimido pela longa e penosa travessia. As imagens desse Canto são, em sua maioria, positivas, apontando para a materialidade do cantar, para a identidade com a Musa, e para a grandeza da fé e da poesia.

Os três Cantos finais são destacados, em certa medida, do eixo épico. Em certa medida, porque o Canto VIII apresenta, entre outras coisas, uma recapitulação da jornada. E o Canto IX é um poema dedicado à Musa camoniana Inês, e onde – como se verá no capítulo IV – as transformações da Musa são devidamente anotadas.

O Canto X também está separado do VII – que é, efetivamente, o Canto de redenção do herói e, portanto, o fecho do ciclo épico. No entanto, é também o momento em que, finda a jornada, um novo ciclo se anuncia. Todas as imagens convergem para um novo futuro, uma nova etapa, uma nova poesia. Se considerarmos o arco narrativo bíblico, que vai da criação ao Juízo Final, pode-se ver aqui uma interpretação simbólica do Livro do Apocalipse: o fim dos dias não é um fim da história humana, mas o começo de um novo ciclo, como será visto em detalhe no capítulo 4.

4 Três Musas centrais: Lenora, Inês e Beatriz

A análise das representações do feminino na obra revela um consistente eixo na trajetória do herói/poeta. Elas evoluem claramente no sentido de uma finalidade, num processo teleológico em que diferentes etapas da jornada pessoal/coletiva/simbólica encontrarão diferentes representações correspondentes.

No poema de abertura fica estabelecido que a meta da obra é a própria Musa¹⁵, na medida em que esta é a ponte para a criação artística. Ao longo do Poema, diversas representações do feminino aparecem, em aspectos mais instintivos nas representações animais e minerais, até aspectos humanizados e refinados do feminino, atingindo a conexão religiosa mais elevada.

Jorge de Lima emprega três personagens femininas da tradição literária ocidental para representar a evolução da relação entre o poeta e o feminino criativo, a Musa, ao longo da obra. Outras figuras femininas da literatura e da mitologia, assim como representações não nomeadas ou referências isoladas, como Ofélia, estão presentes. Mas a forma sistemática e extensa como Lenora, Inês e Beatriz são apresentadas permite que se as coloque como as três Musas centrais da obra.

Em comum em suas fontes literárias há o fato de serem mulheres mortas. E somente Beatriz efetivamente é uma musa criativa no texto original, *A Divina Comédia*. Lenora é um fantasma que leva o poeta ao tormento, e Inês é a figura central de um episódio de *Os Lusíadas* – por certo um episódio que fascinou gerações, mas de forma alguma é a referência, a guia da criação de Camões. Beatriz sim, apesar de morta, é a musa de Dante e talvez isso tenha relação com o fato de o próprio Dante aparecer no Poema, ao contrário de Poe e Camões que não aparecem “pessoalmente”.

No entanto, nenhuma delas é, em Jorge de Lima, o que foram nos originais. Beatriz continua uma musa com conotações espirituais, mas em Dante ela não é colocada dentro do poema como geradora da realização artística, e sim enquanto guia espiritual e divina, razão pela qual Harold Bloom destaca a ousadia herética de Dante,

¹⁵ Ainda que empregada numa acepção geral, originalmente as Musas são entidades específicas da mitologia grega. Nove Musas foram geradas na cópula de Zeus com Mnemósine, uma titânia que personifica a própria memória. Zeus designou Mnemósine para auxiliá-lo na perpetuação da vitória dos deuses sobre Cronos. Em sua origem, portanto, as Musas têm como tarefa perpetuar a vitória do homem civilizado sobre a natureza primitiva, nascendo a cultura com suas formas de expressão criativa.

bem como o aspecto profético de sua obra¹⁶. Absorvidas via literatura na experiência pessoal de Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu* Lenora e Inês são representações não autobiográficas, mas efetivamente símbolos renovados pelo Poema e pelo poeta, muito além das origens literárias e biografia do autor.

A cada uma delas o autor dedica dois poemas, ainda que o segundo poema de Beatriz refira-se especificamente a ela somente a partir de um certo ponto. Os poemas dedicados a Lenora são o II/XII e o VII/VI; os dedicados a Inês são o II/XIX e o poema único do canto IX, chamado “Permanência de Inês”. Os dedicados a Beatriz são o IV/XIX e o penúltimo poema da obra, o X/XIX. Doravante esses poemas serão denominados, respectivamente, de Lenora 1, Lenora 2, Inês 1, Inês 2, Beatriz 1 e Beatriz 2.

As etapas de evolução da *anima* representadas no Poema correspondem à sequência em que ocorrem, tanto os primeiros quanto os segundos poemas de cada Musa:

Canto II:	Lenora 1
	Inês 1
Canto IV:	Beatriz 1
Canto VII:	Lenora 2
Canto IX:	Inês 2
Canto X:	Beatriz 2

Desse modo, o autor não apenas as coloca em sequência de acordo com seu significado na medida em que aparecem, como mantém a sequência ao apresentar o poema que completa a representação da respectiva musa.

16“Dante é o mais agressivo e polêmico dos grandes escritores ocidentais, apequenando até mesmo Milton nesse aspecto. Como Milton, era um partido político de um membro só. Sua intensidade herética foi mascarada por comentários eruditos (...) Nada mais na literatura ocidental, no longo período que vai do Javista e Homero até Joyce e Beckett, é tão sublimemente afrontoso quanto a exaltação que Dante faz de Beatriz, elevada de uma imagem de desejo a uma condição angelical, papel no qual se torna um elemento crucial na hierarquia de salvação da igreja. (...) Seu poema é uma profecia, e assume a função de um terceiro Testamento, de maneira nenhuma suberviente ao Velho e ao Novo. Dante não reconhece que a *Comédia* tem de ser uma ficção, sua suprema ficção. Ao contrário, o poema é a verdade, universal, e não temporal.” (Bloom 1995)

A interpretação simbólica das três musas a partir do texto e suas especificidades é o que se verá no presente capítulo, mas é importante que uma visão geral esteja presente para facilitar sua compreensão:

- Lenora personifica o encantamento inicial;
- Inês é musa específica da tradição literária dentro da qual o autor e sua obra se inserem;
- Beatriz é a referência universal da poesia, Dante sendo colocado como o maior poeta de todos, e também a equivalência entre o fazer artístico e a mais elevada relação do homem com o divino.

Musa Lenora

Lenora é a personagem feminina do poema *O corvo* (*The Raven*) de Edgar Allan Poe, publicado em 1845. É composto por 18 estrofes em sextilhas que terminam sempre com um bordão que se metamorfoseia de *nothing more* (nada mais) a *Nevermore* (Nunca mais) na oitava estrofe, quando o corvo começa a “responder”, sempre com essa palavra, às perguntas do poeta. As duas traduções mais conhecidas, em português, são as de Fernando Pessoa e de Machado de Assis.

A referência de Jorge de Lima é a tradução de Machado. Isso é comprovado por duas constatações: primeiro, nesta tradução surge uma referência às “tranças” de Lenora (estrofe XIII), que não aparecem no original, e aparecem, em *Invenção de Orfeu*, já no primeiro verso de Lenora 1; segundo, na tradução de Pessoa o nome de Lenora (*Lenore*, no original) sequer é citado, tendo o tradutor preferido outra solução .

No poema de Poe, Lenora já está morta. O protagonista é o poeta, que narra em primeira pessoa. Ele busca esquecer a dor da ausência de Lenora. Numa noite, sozinho em casa, buscando distração em textos antigos, ouve uma batida à sua porta. Num primeiro momento, a origem das batidas é um mistério. Poderia ser apenas o vento, mas o espírito do poeta está já eletrizado pela saudade e nostalgia, e uma tensão interior vai crescendo. Ao abrir a janela, um corvo entra e pousa sobre o busto de Palas Atenas, a deusa, e ali permanece até o final do poema. O poeta pergunta o nome da ave, e esta, para seu espanto, responde: *Nevermore!* (Nunca mais). E com esta única palavra a ave parece responder corretamente a todas as perguntas que se sucedem num crescendo de

angústia. Após um silêncio em que busca perscrutar o significado da ave e de sua palavra única, o poeta clama, sucessivamente, pelo esquecimento de Lenora, por um bálsamo que alivie sua dor, pela possibilidade de ouvir Lenora no paraíso. Finalmente, ao ouvir sempre a negativa, pede à ave que parta, que tire suas garras do seu peito (o bico de seu coração, no original) e o deixe em paz. Mais uma vez a resposta é negativa, e a última estrofe tem caráter de resignação. A alma do poeta está presa à sombra ondulante do corvo, à sombra de uma projeção destrutiva do arquétipo materno, e dali não se levantará jamais.

Lenora já está morta. A dor de sua ausência é incurável. Em busca de alívio e esquecimento, o protagonista tem como resposta a presença de uma ave negra cuja mensagem parece ser a própria reafirmação da dor. Não havendo nada além daquele amor que a morte tornou sofrimento puro, um redemoinho de dor e desespero aprisiona a alma dentro da sombra do corvo.

O corvo pousa sobre o busto de Palas Atenas, deusa virgem e gerada assexuadamente que frequentemente (como no caso) simboliza a vitória da razão e da sabedoria. O corvo sobre o busto de Atenas é uma única imagem: o pensamento racional sucumbindo às forças da escuridão, a razão cedendo à loucura. De sua reclusão, em busca de sabedoria nos textos antigos, tudo que surge é uma imagem tenebrosa que anuncia a própria dor, sem discurso, sem lógica: apenas um *Nunca mais* definitivo.

O que representa Lenora no texto de Poe? Que características ela apresenta que indiquem seu significado? Na verdade, é a ausência de características específicas da personagem Lenora que indica o sentido do texto. O que se sabe sobre ela a partir do poema? É evidente que o protagonista a amava, achava-a única, bela e radiante; que ela morreu solteira e virgem e, como tal, ascendeu ao paraíso, ao menos metaforicamente; e, finalmente, que mais nada dela se saberá, nunca mais. Não há indicações de características específicas, personalidade, lembranças ou traços físicos. O autor apresenta uma Bem-Amada em estado puro, um encantamento, uma projeção para o vazio que aprisiona o ego.

É do papel que ela tem na vida do protagonista que emerge o sentido mais definido do que Lenora simboliza. Ela é o amor que não ultrapassou os limites da paixão, que não atravessou o amadurecimento e o cotidiano. Quando alguém se apaixona, sua própria energia psíquica é projetada em alguém “fora”. Mesmo quando o

objeto da paixão é alguém que o apaixonado mal conhece, a intensidade do sentimento revela a importância do fato psíquico. O que o indivíduo vê na outra pessoa é, de fato, um complexo importante de sua psique, ainda que projetado.

Não é correto pensar nessa projeção como uma simples ilusão: a projeção (e a paixão é um tipo de projeção) é um processo crucial no desenvolvimento psíquico. Um modelo científico também é uma espécie de projeção de padrões mentais que “explicam” a realidade externa. Ao apaixonar-se, o indivíduo pode até estar iludido a respeito da pessoa amada, mas o processo psíquico em si é real. E, por vezes, a paixão acerta o alvo, apontando para uma pessoa com a qual pode efetivamente desenvolver-se uma relação mais duradoura. Nesse caso, os indivíduos envolvidos no processo amadurecem, o impulso cego se transforma em uma ligação mais definida e profunda. Mas o simples fato de isso acontecer já indica uma passagem da juventude para uma fase de maior amadurecimento.

Um dos sintomas mais óbvios de uma patologia psíquica aparece quando o indivíduo não avança para fases posteriores de amadurecimento. É a regressão da libido, o fluxo da vida quer avançar, mas a pessoa não abandona, psiquicamente, a infância. Apaixonar-se e desiludir-se é parte da vida. Definhar psíquica e fisicamente em função de tal perda é uma incapacidade de permitir que a vida avance.

Pode-se imaginar que a perda prematura da pessoa amada congele os sentimentos de alguém, levando o indivíduo a uma depressão, um afastamento do mundo ou a um tal amargor que pode conduzir à insanidade ou ao suicídio. Mas mesmo que isso ocorra concretamente, há uma predisposição no indivíduo para que tal congelamento ocorra. O curso saudável, a regeneração psíquica, seria seguir adiante com a vida, ainda que aquela ferida antiga doa eternamente. Viver com as marcas do passado é atributo humano.

Lenora representa o vazio que uma perda irremediável representa, mais especificamente uma perda da juventude. A personagem Lenora não tem mais nada, no poema, que a defina, sejam características físicas ou psicológicas. Ela é, nesse sentido, o objeto de uma paixão pura, aquela paixão que é antes oriunda da psique do apaixonado do que de traços reais da pessoa amada.

Uma tal paixão, na juventude ou em algum momento da vida, é algo humano. Mas se ao perder a pessoa amada, seja por morte ou abandono, o indivíduo fica preso ao

sofrimento e à saudade, então aquela libido (energia psíquica) que foi inicialmente em direção a um objeto exterior (projeção) não retornou ao campo da consciência para ser integrada. A energia fica direcionada para fora. Interiormente essa energia lançada ao exterior cria um nó na energia psíquica, um nó soterrado no inconsciente que gera uma patologia. O grau e as consequências dessa patologia dependerão de condições únicas em cada indivíduo.

Talvez não seja forçar demais observar que Poe foi, de fato, bastante infeliz em sua vida amorosa, além de haver abusado de álcool e entorpecentes, tendo morrido bastante cedo. Suas representações do feminino são sempre ligadas à morte e toda sua temática envolve o terror do mundo invisível e irracional, suplantando uma linguagem extremamente bem construída e racional. Pode-se enxergar na imagem do corvo – o mensageiro das trevas – empoleirado sobre o busto de Palas Atena – a divindade da luz da razão – um conflito que simboliza muito da obra de Poe.

No entanto, essa configuração psíquica frutificou na literatura de Poe. Conjeturar que rumos a obra de Poe teria tomado se ele tivesse conseguido amadurecer e avançar para outra etapa de sua vida é já um exercício exagerado de ficção. Mas é possível verificar essa transformação representada na obra de Jorge de Lima. Em um romance, *O anjo*, de 1934, encontra-se representação semelhante. A obra apresenta a trajetória de vida de Herói Amadeu de Mendonça Carmo Reis ao lado do amigo e anjo da guarda, Custódio, e sua fixação desde a juventude numa mulher irrealizada, a Bem-Amada. Ao final, o protagonista acaba se relacionando com uma prostituta – Salomé, como a princesa que levou João Batista à morte – que o conduz a uma tragédia final, uma mulher que lhe espolia os bens e também a energia vital.

Vivendo no Rio de Janeiro para firmar-se na vida adulta, no final das contas fica bloqueado interiormente. Realiza uma exposição de pinturas que inclui um quadro da Bem-Amada e outro do Anjo. Frustrado pela repercussão da exposição, essa viria a ser a única realização artística concreta na trajetória de Herói. É de se notar que sua pintura da Bem-Amada ressalta o aspecto mórbido dessa musa, o retrato da Bem-Amada é o retrato de uma mulher morta. Considerando a figura da Bem-Amada como representação da *anima*, vemos nessa imagem da mulher morta a representação daquilo que não frutifica. Um amor que leva à estagnação, como a Lenora de Poe, é o que Herói mostra em seu retrato da Bem-Amada:

O Herói fizera-o com o subconsciente preso à atitude da morta que vira na meninice. Coisas de jogo desconhecido das hereditariedades, obsessões, taras familiares, memórias de homem cristão.

Um violoncelo berrava naquelas cores, naqueles volumes, naquela mística, só para crentes de sensibilidade bem sincera.

(Que significa? Que significa? – sibilavam.)

Aquilo era uma mulher mas não imitava absolutamente uma mulher porque era justamente a Bem-Amada do pintor. (Lima 1959: 187)

Em *Invenção de Orfeu*, Lenora surge em meio a outras representações infantis e mortas da musa, mas desdobra-se em novos significados e transmuta-se em novas representações do feminino. Estabelecer que essa evolução na simbólica do feminino tenha relação com a vida pessoal de Jorge de Lima, no sentido de que esse teve uma vida mais completa e levou sua obra a um ponto de amadurecimento diferenciado, também é um exercício de ficção, mesmo que válido. O que importa é que a Lenora de Jorge de Lima não é a Lenora de Poe, mas a Lenora da obra de Poe, assimilada como literatura e representando as etapas iniciais do processo de criação poética, o puro encantamento da musa que traz a própria música e a poesia.

Poema II/XII – Lenora 1

O Canto II, ao qual o poema pertence, chama-se “Subsolo e supersolo”, que trata da base, dos fundamentos. No contexto metafórico, está-se a tratar da transição entre formas minerais e arquétipos, a ligação entre instinto, evolução biológica e padrões de pensamento inatos.

No decorrer do poema, a própria transição entre o passado e o presente transporta a musa de um estado de dormência, de coisas sublunares, a uma presença onde a função de ponte entre o mundo concreto e o mundo divino (arquétipico) se realiza através da criação poética.

O poema contém 104 versos decassílabos, sem divisão em estrofes. Há 85 versos heroicos, 17 versos sáficos, e dois com métrica distinta.

A primeira articulação clara do poema é a primeira aparição de um segundo eu lírico, que sempre ocorre entre parênteses, no verso 12. Os versos 1 a 11 são a primeira sucessão de imagens que definirão Lenora. Do primeiro ao sexto verso, uma sucessão de heroicos estabelece um ritmo regular. Este é quebrado pelos versos 7 a 11 que, com

exceção do 10, são todos sáficos. É a única ocorrência de mais de dois versos sáficos em sequência do poema, cuja função métrica é clara: a sequência do ritmo heroico é interrompida, a primeira sequência de imagens concluída e o verso seguinte, 12, retoma o ritmo heroico ao abrir novo trecho, o primeiro diálogo entre os eus líricos do poema:

H Tinha Lenora **tranças** reluzentes 1
 H comuns às suas **faces** e as da **Musa**
 H que sobre os belos **ombros** se inclinava
 H confundindo os **sorrisos** geminados
 H e seu colo cingido arfando em **brumas**
 H que cobriam de **paz** os bosques **rudos**
 S mas que choravam fundos **sobressaltos**,
 S se alguém dos **seus** cantava **reis** ou **guerras**.
 S Contemplareis nas neves **transparentes**
 H os seus dedos **formosos** preexistidos
 S em que **prudentes** rosas **floresciam**.
 H (A Musa me **segreda** o duplo **enleio**.)

Pode-se se ver aqui o uso do contraste entre versos heroicos e sáficos como recurso para finalizar um trecho, opondo uma resistência ao ritmo heroico dominante, como também ocorre nos versos 56-57, 86-87, 97-98 e 101-102. A quebra de acentuação que estes introduzem é usada também para marcar uma articulação no texto ao abrir um novo trecho, como nos casos dos versos 24 e 51.

O verso 24, sáfico, abre um novo conjunto de imagens da musa, exatamente após o primeiro diálogo dos eus líricos, versos 12 a 23, todos heroicos. A quebra do ritmo atua quase como uma abertura de parágrafo:

H (A Musa me **segreda** o duplo **enleio**.) 12
 H Lenora tinha os **olhos** repousados
 H (a fusão **irreal** reveladora)
 H e lábios que **falavam** sem **palavras**.
 H Era um corpo **gentil**, aceno **airoso**,

H (agora comporei o signo **igual**)
 H sentença **natural**, lírio e **doçura**,
 H (a cantiga enlaçada como **vide**)
 H Lenora tinha um **modo** transmitido
 H (esse canto enlinhado me **completa**).
 H Lenora sempre **terna**, ô país **puro**!
 H (Essas aves **hesitam**, vão e **vêm**).
 S Quase **irreal** Lenora entre **as Lenoras**.
 (segue um trecho de heroicos)

O verso 51 sucede um trecho de seis versos heroicos cuja regularidade é cortada pelos versos 49-50, os únicos que não são nem heroicos nem sáficos. Esses dois versos apresentam também um trabalho de rimas internas e assonâncias que será visto adiante. Após a quebra de ritmo que eles impõem, o verso 51, sáfico, abre um novo trecho com alguns versos heróicos:

H Lenora, és um **caminho**, guia e **liana**; 43
 H Lenora, tu o **encurtas**, vou a **ti**.
 H (O canto luz **parece** e entanto é **aroma**.)
 H Lenora, não **consigo** **desenganos**,
 H nem alegrias; **vivo** apenas, **vivo**,
 H que tu és tudo e **tu** és tu, **Lenora**.
 5 10 (A| ro|sa| pen|**di**|a| ou| se| mi|**ra**|va ou
 5 10 se a|rre|pen|**di**|a.| Ro|sa er|ma| que| **se ia**.)
 S Tinha, **Lenora**, risos **tão carinhos**,
 etc. (seguem versos heroicos)

Não há rimas finais regulares no poema. O principal recurso fônico é a concentração de fonemas em determinadas áreas. Há inúmeros versos e sequências de versos com predomínio claro de certos fonemas, que definem unidades internas do poema.

O trecho inicial, versos 1 a 11, por exemplo. Apresenta 33 sílabas com a presença dos fonemas /ô/ (vogal semifechada, posterior, oral, arredondada) e /õ/ (vogal semifechada, posterior, nasal, arredondada), sendo o primeiro o fonema da sílaba tônica de *Lenora*. Há também uma concentração desses fonemas em alguns versos específicos, reforçando o efeito de predominância. Os fonemas /s/ (consoante oral, fricativa, alveolar, surda) e /z/ (consoante oral, fricativa, alveolar, sonora) também dominam o trecho. Em diversos pontos /ô/, /õ/, /s/ e /z/ se combinam de diferentes maneiras. Os versos 3 a 7 são o melhor exemplo:

que **sobre os** belos ombros se inclinava 3
 confundindo **os sorrisos** geminados
 e seu **colo** cingido arfando em brumas
 que **cobriam** de paz **os bosques** rudos
 mas que **choravam** fundos **sobressaltos**,

Essa predominância volta a ocorrer em 86 e 87, quando reaparece a referência aos *bosques*, dessa vez no segundo eu lírico. No verso 86 ainda ocorrem diversos /ê/ (vogal semifechada, frontal, oral, não arredondada) e /ẽ/ (vogal semifechada, frontal, nasal, não arredondada), característica dos três versos anteriores a ele. Nesse caso, o retorno aos fonemas /ô/, /õ/, /s/ e /z/ é uma quebra de fluxo sonoro. Cumpre salientar que são dois versos heroicos que sucedem dois sáficos, constituindo em um reforço da quebra de fluxo sonoro/rítmico:

H Ó **legenda** constante e persuasiva, 83
 S **visão** em tudo, face renovada,
 S **estrela gêmea**, luz de estigma largo.
 H (**O** prazer desses **bosques** é escutado
 H **ou bebido** com os olhos ansiosos.)

E a mesma predominância de /ô/, /õ/, /s/ e /z/ retorna nos últimos quatro versos do poema, que reforçam o aspecto duplo de Lenora, seu espelhamento, duplicando no final do poema a sonoridade dos versos iniciais:

(E tudo em **torno** é apenas **espelhismo** 101
ou os olhos fixos de Lenora em tudo);
 em redor desse poema, dupla **voz**,
 duplo **ouvido**, perenes, **simultâneos**.

Por todo o poema há uma grande ocorrência do fonema /n/ (consoante nasal, sonora, alveolar), especialmente como prolongamento de vogal, como em *tranças reluzentes*. Há aqui a ideia de *trançado*. A imagem surge no primeiro verso e ressurgue quase no final, verso 96:

Tinha Lenora **tranças reluzentes** 1
comuns às suas faces e as da Musa
 (...)
 Lenora em **pentagrama transformada** 95
 possuía **imensas tranças reluzentes**.

Ao iniciar o diálogo entre eus líricos, o autor desenvolve a ideia do entrelaçamento, reforçando a relação com o a presença da consoante nasal:

(a **cantiga enlaçada** como vide) 19
 Lenora tinha um modo **transmitido**
 (esse **canto enlinhado** me **completa**).

A dupla substantivo+adjetivo é extremamente comum. Também é grande a ocorrência da consoante nasal nestes casos, como em *colo cingido*, *duplo enleio*, *existência sublunar*, *vivência vã*, *neves transparentes* etc.

A grande ocorrência de rimas internas, assonâncias e eventuais aliterações também tem relação com a ideia de duplicidade e entrelaçamento. Por exemplo nas seguintes repetições das consoantes /v/ (oral, fricativa, labiodental, sonora) e /t/ (oral, oclusiva, linguodental, surda):

Não és vivência vã mas te saúdo	31
em versos tão reais quanto essa tarde	
em ti me encontro em encurtada escada.	56
Não peçamos colheitas nem vindimas	70
que prazer vegetal é árvore – ágio ;	
mas vinde virgilianos sem mecenas	
repousar sob as tardes e as avenas ,	
(...)	
ó virgilianos vinde , vinde aos bosques !)	98

Deve-se destacar também a repetição de sequências de vogais entre alguns versos. Verifica-se a alternância de vogais aberta, semiaberta e fechada (versos 24 e 25), semifechada, semiaberta e aberta (versos 35 a 37) e semifechada, fechada e aberta (versos 49 e 50):

Quase irreal Lenora entre as Lenoras.	24	sequência de /á/ /ê/ /i/
(A boca esmaecida quer sorrir.)		
Recorda-te Lenora, dos dezembros	35	/ê/ /ó/ (/ô/) /á/ como em <i>Lenora</i>
e das noites em claro relembrando ,		/ê/ (/é/) /á/ /ô/
relembrando passados que nós éramos ?	idem	
(A rosa pendia ou se mirava ou	49	/ê/ /i/ /á/
se arrepedia . Rosa erma que se ia .)		

Nos dois últimos versos, o jogo fônico soma-se à quebra métrica, pois esses versos são os únicos que não são nem heroicos nem sáficos, com acentos nas sílabas 5 e 10, conforme visto anteriormente. São os versos que encerram o trecho (versos 35 a 50), quando Lenora é chamada a lembrar (lembrar os dezembros, evocando a Lenora de Poe), assinalando sua presença perene:

los um a um nem sempre é relevante. O que temos são sequências de imagens que compõe imagens maiores, mais complexas e nem sempre específicas.

No primeiro trecho (versos 1 a 11), por exemplo, Lenora é apresentada com *tranças reluzentes*. Sua cabeça inclina, com *sorrisos geminados* que se confundem a seu *colo cingido*. Sorrisos geminados parecem ser as duas fileiras de dentes. O colo está cingido, portanto há sobre ele alguma espécie de colar, de adorno circular, então as curvas do colo, do colar e dos sorrisos se confundem. O fato de o colo estar cingido indica uma natureza divina. Isso se confirma, pois o arfar de Lenora são brumas que cobrem *bosques rudos* (o significado das *brumas* será amplificado no próximo capítulo). A sequência dentro do Poema é importante: é a primeira musa a ser nomeada e sua respiração cobre uma região vegetal, no Canto II, onde se observa o nascimento dos elementos fundamentais do Poema, do Poeta e das culturas, antes da urbanização. Com essas imagens, o Poeta posiciona Lenora em uma era antes do próprio Poe.

A ocorrência da voz entre parênteses assinala o início de um novo momento no poema (versos 12 a 34), representando a duplicidade do eu lírico. O eu lírico dominante é o Poeta falando a partir de seu ego, sua posição em relação aos acontecimentos. Já o segundo eu lírico dos parênteses parece mais observar, é mais impessoal, e representa uma instância do *eu* mais próxima do inconsciente, especificamente do centro regulador deste, o *self* ou *si-mesmo*. Ele inicia declarando estar em contato com a Musa, no verso 12, e se intercala ao primeiro eu lírico, num processo que é a busca do canto do poeta via Musa. A construção desse canto, ou desse poetizar, é um movimento duplo: o ego do poeta deve olhar para dentro de si próprio, para também poder olhar para a Musa, ou ouvi-la, o aspecto feminino interior que trará a voz autêntica do inconsciente. Daí a série de imagens, a partir das *tranças reluzentes*, que se entrelaçam: *duplo enleio*, *cantiga enlaçada*, *canto enlinhado*. A busca é também a sedução de um *corpo gentil*, de um *aceno airoso*. A partir desse encanto, o Poeta se propõe a compor um *signo igual*, ou seja, um canto que seja um espelho do canto da Musa. Esse canto é uma *sentença natural* que se comunica imediatamente, pois tem um *modo transmitido*.

Também neste segundo momento ocorrem imagens que caracterizam esse estágio da relação com a Musa. Ao falar *em olhos repousados*, *lábios que falavam sem palavras*, *quase irreal Lenora* e *boca esmaecida*, o Poeta reforça a ideia de uma força divina prestes a apresentar algo, mas ainda sem concretude suficiente. Ao perguntar *E*

os teus pés, bem-amada, e tuas mãos?, o Poeta busca literalmente corporificar, materializar a influência da Musa, numa busca do par feminino que deve exercer a função de guia pelo inconsciente. O Poeta afinal saúda a Musa *em versos tão reais como essa tarde*, mas as confidências dela ainda são uma névoa, uma umidade, uma brisa.

No momento seguinte, versos 35 a 40, a referência é a Lenora de Poe como Musa do passado. Ao mesmo tempo que recorda os *dezembros* (como em “O corvo”), em Poe Lenora é absolutamente imóvel, morta. Ao trazê-la para seu lado em um momento de recordações, o Poeta já revivifica a Musa, atualizando-a para si. E aqui a voz de Lenora, ainda que breve, já é uma seta, uma direção e uma ferida necessárias ao Poeta/herói. Após essa atualização, o poema abandona o tempo pretérito e se concentra no presente.

Os versos 43 a 48 explicitam a função de Lenora como condutora do Poeta, porque não dizer comandante, pois aqui a Musa passa a ser tudo. A sinestesia *canto-luz-aroma* do verso 45 reforça a presença de Lenora em tudo.

As imagens seguintes (versos 50 a 66) apontam para o encanto que Lenora exerce (*risos tão carinhos, gesto doce, aparência gentil, meneio airoso, presente formosura*), bem como a promessa de coisas novas, desconhecidas (*risos virgens, pátria clandestina*). Nos versos 58 a 60, a ideia de um silêncio de onde deve brotar o canto é clara, ligando-se à imagem da voz que permanece vibrando do verso 39. Além disso, a ansiedade causada pelo encanto e a expectativa se sobressaem claramente:

Lenora em mim, silêncio me envolvendo. 58
Deixemo-la no espaço – clavicórdio
entre carícia extrema e essa ansiedade.

Como sugerem os versos 65 e 66, idênticos aos 29 e 30, somente alguém que sente o amor maior pode entender a sensação de suspensão de tempo que tal imersão provoca:

(Se existe alguém levado de amor grande
que sonde a eternidade desse tempo.)

O trecho seguinte, dos versos 67 ao 79, evoca a pátria *ante-existida* simbolizada pela epopeia de Virgílio, conforme visto anteriormente.

Do verso 80 ao final, a integração do feminino/*anima* no Poeta é afirmada através da consumação do casamento sagrado, a fusão de pares de opostos também conhecida como hierógamos, o casamento divino, representado no poema por *Conjura teologal*. A Musa Lenora agora é uma força viva, em movimento, que a tudo alcança. Entre 90 e 94, vemos Lenora comparada a Palas Atena, com sua égide em que aves de bronze surgem. Em Poe, Lenora está morta, e Palas é apenas uma estátua onde o Corvo pousa. Em Jorge de Lima, Lenora é a própria deusa da sabedoria, a forma mais elevada de *anima*, que traz a mensagem dos deuses ao Poeta. Após a consumação do casamento divino, a mensagem de Lenora está disponível: ela é uma *casa aberta, alma em vigília*. A alma é a representante feminina na psique masculina que agora guia o poeta e ao mesmo tempo está disponível. O Poeta se dirige à Musa para fazer a poesia, mas a Musa também se dirige ao poeta para que ele traga ao mundo sua verdade. Esse duplo movimento que atravessa todo o poema, é o centro dos versos finais:

(E tudo em torno é apenas espelhismo 101
ou os olhos fixos de Lenora em tudo);
em redor desse poema, dupla voz,
duplo ouvido, perenes, simultâneos.

Poema VII/VI – Lenora 2

O canto VII, “Audição de Orfeu”, sucede o “Canto da desapareição”. Do ponto de vista da jornada do Poeta, é o momento em que, após chegar no ponto mais obscuro, a poesia é encontrada. O título sugere que o Poeta incorporou o canto/poesia em si mesmo, tornando-se, ele próprio, uma manifestação de Orfeu.

No primeiro poema do Canto, o tema é a linguagem simbólica, que exprime aquilo que está *além na impressão* e o que está *aquém da expressão*.

No decorrer do Canto emergem as Musas, já num nível mais próximo do religioso, como *clava de fé* (poema IX), ou mais elevado que o humano, na forma de Lenora/Beatriz/Mira-Celi (poema VII).

Trata-se da maturidade criativa do Poeta, que junto à criação artística também busca a elevação espiritual. Não por acaso, no último poema do Canto, a *anima* maior de um cristão autêntico, a mãe de deus, aparece como presença imediata. Como na imagem de *bebi-me em água*, do poema VI, o Poeta aqui se vê em ilha. Aqui também é expressa a ideia da necessidade de *ser* as coisas para conhecê-las. O Poeta cumpre para os outros a função que a musa cumpre para si, transportar o ego de uma margem à outra, do mundo da consciência ou pensamento dirigido para o mundo do inconsciente que se manifesta simbolicamente. Os versos 35 a 42 do último poema do Canto, o de número XIV, assim exprimem essa ideia:

Contudo, 35
 burro épico, vertido para crianças,
 transporto-as à outra margem, sou Cristóvão
 Colombo, sou columba, Deus Espírito
 que desce sobre o início, sou palavra
 antes de mim, eu evo. Ave Maria,
 Eva sem culpa, tem de mim piedade,
 Pia sacramental que emerjo de ilha.

O poema é composto de 20 estrofes, quadras em alexandrinos. Praticamente todos os versos são alexandrinos clássicos, com as seguintes exceções: o verso 43 é um raro caso de alexandrino espanhol, onde o primeiro hemistíquio termina com uma sílaba átona extra que não entra na conta das doze sílabas. Na verdade possui 13 sílabas. A sílaba 6 é acentuada, mas sendo a palavra proparoxítone a penúltima sílaba não conta como se fora a última átona de um hexassílabo. A sílaba 8 conta então como se fora a sílaba 7 em um alexandrino clássico:

sob| as| chu|vas| da A|mé|ri|ca, eis|-me| de| no|vo a|la|do.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Pode-se considerar o verso anterior de outra maneira: se vermos em *América* uma síncopa, *Amér'ca*, temos um alexandrino clássico. A leitura, no entanto, fica mais natural se o considerarmos como um alexandrino espanhol.

A segunda exceção, o verso 36, também não é um alexandrino clássico, pois está acentuado nos versos 7 e 12:

quan|do| não| te|mos| com| **que**| preen|chê|-lo| de a|**mor**.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ao longo do poema, não há uma regularidade predominante entre as diferentes divisões rítmicas internas dos hemistíquios. Compõe o poema hexassílabos de diversas acentuações. No entanto, dentro das estrofes se constata uma harmonia interna, podendo chegar a uma simetria exata, como na segunda estrofe:

Sei| que eu| e|ra |ca|**paz**| de |ta|**ma**|nho| sui|**cí**|dio 5

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

pois| que a| **vi**|da| pa|**re**|ce u|ma| **bre**|ve| cen|**te**|lha,

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

e| **tu**|do o| **mais**| vai|**da**|de ou| **ne**|ce|**ssá**|rio| **ví**|cio

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

ou| can|**sa**|ço| vul|**gar**| ou| **pa**|ci|**en**|te| **me**|do.

1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2

Os dois primeiros versos são compostos unicamente por pés anapésticos (1|2|3), resultando em dois hemistíquios idênticos, com dois pés ternários cada. No terceiro verso também há duas metades idênticas, mas dessa vez três pés binários iâmbicos (1|2). O quarto verso, por sua vez, apresenta os dois tipos de hemistíquios, que são simétricos, compostos por pés também simétricos, dispostos de forma simétrica.

Em outras estrofes fica clara a importância dos deslocamentos na acentuação quando apresentam certa simetria. A estrofe 16, versos 61 a 64, por exemplo, que é a última referência direta a Lenora no poema (e no Poema também), retoma uma regularidade rítmica após diversas estrofes de acentuação predominantemente irregular.

Como que a reforçar a presença da música no *canto* que a presença de Lenora traz ao poeta:

On|de| **pai**|ras| en|**tão**| mi|nha| **sem**|pre| Le|**no**|ra, 61
 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3**
 ver|da|**dei**|ra| Le|**no**|ra, ó| **gran**|de a|**ma**|da em| su|ma?
 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 1 2 1 2
Vem| de|se|**ja**|da há| **tan**|to: em| meu| **pei**|to há u|ma| **por**|ta,
1 2 3 **1** 2 **3** 2 1 2 **3** 1 2 **3**
 por|ta| **le**|ve a es|pe|**rar**,| e|ssa| **mais**| que| ne|**nhu**|ma.
 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3**

Nesse caso, considerando os oito hemistíquios de uma estrofe de quatro alexandrinos, temos uma distribuição quase perfeitamente simétrica: três hemistíquios compostos por dois pés anapésticos cada; dois hemistíquios com acentuações diferentes (o quarto com quatro pés iâmbicos, o quinto com um datílico e um anfímaco); e fecha com os mesmos hemistíquios dipódicos anapésticos. Os três hemistíquios iniciais e os três finais são simétricos, resultando num encadeamento de seis pés ternários idênticos, o que gera um movimento cortado pelos hemistíquios centrais e retomado nos três últimos.

Esse predomínio dos pés anapésticos segue na estrofe seguinte, que complementa a anterior – ambas estão em segunda pessoa, pois o Poeta dirige-se a Lenora. O ritmo regular só é quebrado nos segundo e sétimo hemistíquios, trípódios iâmbicos, que evitam a monotonia e enriquecem o ritmo:

Tuas| ir|**mãs**| no |en|**tan**|to ou |**túr**|gi|**das**| ou| **vi**|vas 65
 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 1 2 1 2
 co|mo as| **a**|ves| já| **são**| não| dois| **pon**|tos| so|**zi**|nhos
 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3**
 sob| os| **quais**| a |mon|**ta**|nha é u|ma| **noi**|te| per|**di**|da
 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3** 1 2 **3**
 e a|**lém**| se| **vê**| flo|**rir**| al|gum| **as**|tro| mais| **fri**|o.

1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3

Quanto ao aspecto fônico, o poema apresenta uma predominância de rimas finais toantes. Nas quadras elas encontram-se distribuídas como *abab*, *aabb* e *abba*. Somente a quarta e quinta estrofes não correspondem a essas distribuições tradicionais. Ambas compõem um único esquema *aabc/cadd* em que – apesar do terceiro verso que termina com *libélulas* ficar no ar e a palavra rima apenas com o início do outro verso, *tudo é* – se pode perceber uma simetria palindrômica.

Nas duas primeiras estrofes pode-se identificar a maioria dos recursos fônicos presentes no poema:

Diante **do** que entrevi **resolvi** desdenhar-me 1
e apagar de meu **corpo o** que houvesse de **mar**:
o seu sal, o seu choro inconsciente, até mesmo
o minúsculo **hipocampo** e **outras coisas** e **redes**.

Sei que eu era capaz de tamanho **suicídio**
pois que a vida parece uma breve centelha,
e **tudo o mais vaidade** **ou** necessário **vício**
ou cansaço vulgar **ou** **paciente** medo.

Nesse exemplo, as rimas finais são sempre toantes, com distribuição *aabb/abab*, correspondendo aos fonemas /á/ (vogal aberta, frontal, oral, não arredondada) /á/ /ê/ /ê/ na primeira estrofe, e aos fonemas /i/ (vogal fechada, frontal, oral, não arredondada) /ê/ /i/ /ê/ na segunda. Nos dois primeiros versos a sílaba *ar* compõe a rima final e também uma rima interna com a palavra *apagar*. O terceiro verso é um exemplo a um tempo de aliteração e paranomásia, *seu/sal/seu*. No primeiro verso temos a rima interna *entrevi/resolvi*. A consoante fricativa /v/ vai reaparecer em aliterações nos versos 6, 7 e 8: *vida/vaidade/ vício/ vulgar*.

O trabalho de assonâncias pode ser percebido na segunda estrofe com as rimas finais *ício* refletindo-se não apenas em *necessário*, mas também em inúmeros ditongos com /i/ e /ĩ/ (vogal fechada, frontal, nasal, não arredondada): *Sei, pois, mais, vaidade,*

necessário, vício, paciente. Essa espécie de ditongo também ocorre na primeira estrofe em *inconsciente e coisas*.

A ocorrência de sons comuns entre as duas estrofes reforça a unidade que elas compõem, abrindo o poema e falando da renúncia à jornada marítima.

Nas estrofes 9, 10 e 11 podem-se perceber novamente os recursos fônicos concorrendo para a unidade temática. Nessas estrofes o tema é o luto, o torpor que corresponde ao sacrifício que antecede a bênção criativa na forma do canto da Musa:

Em **torno** desse **luto** – a **jornada** sem **termo**. 33

Aqui **como no** mar a natureza é **erma**;
e **o** perigo **do** **vácuo** é **o** perigo **maior**
quando **não** temos **com** que preenche-lo de amor.

Rimando em **dois**, eis que! qual nada, meus **amores**!
Sigo em busca de um **ouro** em que tudo se **oculta**.
Setas de canitar transpassam-me de **dor**,
sofro **todo o** torpor de um **soldado** **insepulto**.

Dias e dias fico assim **como** um **rochedo**
criando **lodo** em meu **queixo** e **caracóis nos lados**;
sob as chuvas da América, eis-me de **novo alado**.
Seguramente **voou** pelos ramos, sem **medo**.

No exemplo, as rimas finais obedecem aos esquemas *aabb*, *abab* e *abba*, os três tipos mais comuns. A grande presença do fonema /ô/ retorna nessas três estrofes, conferindo-lhes unidade fônica, como ocorre nas duas primeiras. Os versos 38, 39 e 40 iniciam com aliterações: *Sigo*, *Setas*, *sofro*. Aqui fica evidente a ideia do sacrifício do Poeta. Segue a Musa e, por essa razão, sofre trespassado por setas.

É importante notar que no poema anterior (II/XII), a imagem da seta sugere a lembrança de Lenora. Mais uma vez, seguir a Musa é ser atingido por uma seta, que sugere tanto uma ferida quanto uma direção precisa, que é a direção apontada pela

Musa. Nesse poema, logo após a referência à seta=lembrança, o poeta afirma que Lenora é o caminho:

A tua voz deixaste em mim vibrando, 39
 atravessando as horas passageiras;
 seta parece ser tua lembrança.
 (Que coisas breves nesse firmamento!)
 Lenora, és um caminho, guia e liana;
 Lenora, tu o encurtas, vou a ti.

Em seu primeiro terço, até a estrofe 7, o poeta fala no passado. É a recapitulação do momento de abandono e, a partir da estrofe 7, a recordação da busca de Lenora na *selva* (ou os *bosques rudos* do poema anterior). A partir daí o tempo é o presente. Assim como no poema Lenora 1, o Poeta oscila do passado para o presente, sugerindo coisas anteriores que são incorporadas à ação presente.

Em termos de pronomes, a ocorrência de ênclises é significativa. Exemplos: *rangiam-me os dentes, preenche-lo de amor, trespagam-me de dor, eis-me de novo alado, debruço-me numa asa e olhando-me*. No primeiro e último versos do poema o recurso ocorre significativamente:

Diante do que entrevi resolvi desdenhar-me 1
 (...)

 deu-me sede e a bebi. Engoli-me com a água. 80

A ideia de uma ação infligida a si próprio chega a sua expressão máxima na autofagia de *Engoli-me com a água*, reforçando a ideia de que nesse momento do Poema como um todo as coisas foram assimiladas e a partir dessa assimilação emerge a criação autêntica. Incorporar em si a Musa é também incorporar a si mesmo, visto que a identidade Poeta/Musa também é verdadeira. Nesse sentido convém destacar as estrofes 13 e 14:

Mendigo de pedir retorno a ser, ó Deus! 49

E peço-te Lenora, e peço-te meu canto!
 E eu próprio fique em minha enodada bandeja
 pedindo um níquel para uma fumigação.

Estendo as mãos pedindo, estendo os pés nos lagos,
 purifico-me em bíblia, arrependo-me em vida;
 com uma sonda no umbigo alimento-me de escassas
 migalhas que introduzo em seu canal esguio.

A imagem é de oração, de encolher-se sobre si mesmo em dor e necessidade, a busca do encontro com o canto redentor da musa que só pode nascer de um voltar-se para o próprio interior.

Na segunda estrofe, a imagem de um *tamanho suicídio* refere-se à renúncia ao mar. Na estrofe anterior, ele fala de *apagar de meu corpo o que houvesse de mar*. E considerando o lugar do poema na jornada do Poeta: o Canto VII já é uma etapa bem avançada, onde o grande ciclo inicial já se completou. Por um lado, no Canto II o título “Subsolo e supersolo” anunciava um momento de passagem do mineral ao vegetal ao humano, o nascimento de Lenora em meio à floresta. No Canto VII, “Audição de Orfeu”, o pior já passou, e o Poeta encontra seu canto, nas vozes das Musas, e o presente poema apresenta a transformação de Lenora ao longo da jornada. Já se encerrou o ciclo do nascimento/desaparição no Canto anterior, o ponto mais negro da trajetória, “Canto da desapareição”. Note-se que o caráter de recapitulação do poema é importante. Ao falar de renunciar ao mar, dentro de uma jornada marítima, renuncia-se à própria jornada. Esse momento de renúncia/morte é explícito no verso 33: *Em torno desse luto – a jornada sem termo*. A etapa da jornada no Canto VII é o reencontro da jornada, que é a descoberta do canto. Nesse poema, são o canto e a presença de Lenora que lhe asseguram a própria voz órfica.

Essa renúncia está ligada ao que o Poeta entreviu (verso 1). No decorrer do Poema, pensando no aspecto de construção da cultura como um dos eixos da epopeia jorgiana, emerge a inevitabilidade do surgimento de conflitos, guerras e sofrimentos. Esses sofrimentos (ligados a uma dinâmica psíquica de *poder*) já foram antevistos no poema do Canto II, onde os *bosques rudos (...)* choravam fundos sobressaltos se alguém

dos seus cantava reis ou guerras. É uma antevisão do que ocorre no decorrer da jornada, o luto e o sofrimento antes da redenção final. É também referência a um dilema moral divino, que também ocorre no *Livro de Jó*: como um Deus que é pura bondade pode permitir tamanho sofrimento?

As estrofes 2 a 5 situam o leitor nos tempos primordiais. *Para esquecer* a dor e a renúncia, o Poeta se volta novamente ao mineral, *apertando o ar da terra abafado e constante*. Do reino mineral, emergem *seivas* e a *flora expansiva e invitada*. Nas estrofes 4 e 5 temos uma cena do mundo animal, que também remete ao dilema ético da divindade: leões devoram renas, a destruição e a morte como necessidade da vida e da criação.

A estrofe 7 resume o processo de partir da busca pela Musa na floresta primitiva (inconsciente). Ao final do processo (*sombria história*), temos o canto, a poesia, a criação na forma de *cadências ignoradas*.

A *fome real* da estrofe 8 é a imagem do verdadeiro objetivo: submeter-se ao desejo, à ânsia e ao sofrimento para poder ter *Lenora ao longo das veredas*. O Poeta quer a presença protetora e orientadora da Musa, do mesmo modo como Dante conta com Beatriz para lhe conduzir ao Paraíso.

As estrofes 9, 10 e 11 desenvolvem o tema da etapa do luto, do vazio. A atitude do Poeta é seguir poetizando em meio ao sacrifício. O Poeta se vê então alado, idêntico à Musa, sob as chuvas da América. A mesma América que é o berço de Poe, é o berço dessa reaparição de Lenora, agora renovada em seu significado.

A partir daí, o poeta segue com a presença de Lenora, que já lhe trouxe o canto. O poder de fazer poesia é o poder da criação de imagens e de sons:

Amo reverdecer cores sobre o meu bico 45
sonoro como um deus dedilhando uma flauta;

Nunca o processo está completo. É necessário submeter-se, purificar-se, estar de acordo com a direção divina que, psicologicamente, nada mais é do que seguir as indicações do centro regulador da psique, processo que demanda enormes sacrifícios do ego. Ainda que dispondo de *escassas migalhas*, soprar no próprio umbigo é o mesmo

que insuflar vida no canal de ligação poeta-criação, e esse canal se torna o pavio que incendeia o torpor:

Mendigo de pedir retorno a ser, ó Deus! 49

E peço-te Lenora, e peço-te meu canto!
E eu próprio fique em minha enodada bandeja
pedindo um níquel para uma fumigação.

Estendo as mãos pedindo, estendo os pés nos lagos,
purifico-me em bíblia, arrependo-me em vida;
com uma sonda no umbigo alimento-me de escassas
migalhas que introduzo em seu canal esguio.

Mas se eu soprar por essa enguia assumo logo a
feição do deus órfico. É um lunar pavio
incendiando o torpor de meu tão longo exílio
vindo dos céus de lava em favor de meus rogos.

Nas cinco estrofes finais, a partir do verso 61, as imagens destacam a presença de Lenora no caminho do Poeta. Na *viagem pela encruzilhada ardente*, os dragões que o ameaçam não mais podem desfazer a voz que o Poeta adquiriu, que o leva para o futuro, para a vida. Nas duas estrofes finais, o Poeta lamenta aqueles que não têm companhia na longa jornada, ou que estão acorrentados como Prometeu a um estado anterior, ainda cozendo o barro. E termina com a imagem de beber a si próprio, que é também uma imagem do casamento divino entre o Poeta e sua Musa.

A relação entre os dois poemas de Lenora define a representação da Musa Lenora. A epopeia, o mito do herói, a jornada bíblica entre a criação e o juízo, a realização artística, todos são jornadas em busca de uma meta. O principal passo em busca dessa meta é o herói/poeta olhar para dentro de si mesmo, que é o mesmo que escutar o *self*, o centro regulador da psique. Isso corresponde psicologicamente a um mergulho no inconsciente. A ponte entre a consciência e o inconsciente é feita pela função feminina, a *anima*, representada pelas Musas em suas diversas manifestações.

Lenora aparece pela primeira vez no Canto II, onde as coisas estão se formando. O Poeta transforma a Musa de Poe, morta e passiva, em uma aliada atuante no processo criativo presente. No Canto VII, o processo de formação, como também a própria jornada rumo ao fazer poético estão completos. O que se tem é uma recapitulação que encaminha para as manifestações mais espiritualizadas da *anima*. É a realização da promessa inicial do Poema, louvar a Musa em sua jornada.

Musa Inês

A Musa Inês em *Invenção de Orfeu* refere-se a Inês de Castro, personagem central do famoso episódio de *Os Lusíadas*, no Canto III, versos 118 a 135. Nesse episódio, Vasco da Gama narra, ao rei de Melinde, a história de Inês de Castro, passada no século XIV. O episódio é histórico, mas é difícil determinar o quanto dos detalhes realmente ocorreu, pois na altura da composição de *Os Lusíadas* já se revestira de tons míticos. Como acontece muitas vezes com os mitos de um determinado grupo, um fato importante na formação de sua cultura é transmitido às gerações seguintes. A história sofre modificações através das gerações e se reveste de aspectos muitas vezes fantásticos.

Inês era uma cortesã, amante do futuro rei de Portugal, D. Pedro I. A relação era vista como imoral pelo povo. A ela também se opunha seu pai, o rei D. Afonso IV, pois D. Pedro era casado com D. Constança Manuel, filha de um poderoso nobre do reino de Castela – Inês era uma das aias de sua esposa legítima. D. Afonso forçou o exílio de Inês e seus filhos para uma propriedade próxima à fronteira castelhana, mas ela e D. Pedro mantiveram estreita correspondência.

Quando D. Constança morre ao dar à luz ao futuro rei, D. Fernando I, D. Pedro traz Inês de volta à corte e passa a viver com ela, para escândalo geral. D. Afonso tenta forçar D. Pedro a casar com outra mulher de sangue real, mas D. Pedro protela o enlace, alegando não estar recuperado da perda de D. Constança. Nesse ínterim, o casal tem filhos, e o temor de que um dos bastardos subisse ao trono somou-se aos rumores de que os Castro estariam a conspirar a morte de D. Fernando, o filho legítimo.

Fidalgos do círculo próximo ao rei passam a pressioná-lo para que Inês fosse executada. Entretanto D. Pedro transfere Inês e os filhos para uma propriedade, o Paço

de Santa Clara, onde tradicionalmente viveria a família real e os herdeiros do trono, agravando a tensão. D. Afonso aproveita a ausência de D. Pedro, que estava viajando para, com alguns fidalgos, executar Inês em Santa Clara.

A morte de Inês gerou um conflito aberto entre D. Pedro e seu pai, que só terminaria alguns anos depois. D. Pedro torna-se rei de Portugal e legitima sua união com Inês, afirmando que havia casado com ela em segredo antes de ela morrer. Persegue os responsáveis por sua morte e executa-os. D. Pedro, numa afirmação maior de seu amor e também de sua vingança, coroa o cadáver de Inês, colocando-o a seu lado no trono, realizando a famosa cerimônia de beija-mão à rainha morta¹⁷.

A história de Inês em *Os Lusíadas* ainda contém outros detalhes, como ela implorando que sua execução fosse substituída pelo desterro. Em *Invenção de Orfeu*, além do episódio em si, o poeta enfatiza a impressão causada, em sua infância, pela leitura do poema, que viria a ser referência em relação à *poesia* em si.

Poema IV/XIX – Inês 1

A presença de *Os Lusíadas*, especificamente os versos 118-134 onde a história de Inês de Castro é contada, é em si mesma a primeira imagem importante. Jorge de Lima não apenas reproduz o esquema métrico-rímico, como também parafraseia versos de Camões, estabelecendo um ponto de partida claro para a construção de sua Musa Inês: a Inês de Camões.

Também Fernando Pessoa de *Mensagem* é evocado, definindo ainda mais o caráter específico da Musa Inês: é aquela ligação com o reino poético que diz respeito diretamente ao cânone da língua portuguesa e, conseqüentemente, ao nascimento da poesia no indivíduo Jorge de Lima, como fica claro no Canto IX. Neste, conta que a forte impressão nele provocada das leituras que seu pai fazia da história de Inês, contribuíram para sua percepção da força da poesia.

Jorge de Lima se alinha, assim, com a tarefa de Camões e Pessoa, mas é uma tarefa simbólica, literária. A conquista do mundo, dos mares, dos espaços, é a validade do símbolo poético. Fazer poesia novamente a partir da imagem de Inês é trazer para o presente a raiz cultural do poeta, uma revivificação do símbolo original. O que importa

17 Scott 2012:214-217.

A energia psíquica que um símbolo vivo emana é o *númen*, muitas vezes representado pelo sopro divino, por algo volátil que é a fonte da vida espiritual. Essa energia emana de Inês, do mesmo modo como emana de Lenora. Nos poemas de Lenora, há a imagem das brumas, das névoas que se espalham pelos bosques primitivos. No presente poema, a Musa Inês substitui a Musa Lenora. A nova musa é transformada em constelação de um novo povo, o povo português, *gente supra-real*, para então ser o Graal, o símbolo do centro psíquico mesmo. Ao redor de seu *ofego*, a *doce névoa mensageira* (as brumas, o númen apontado por Pessoa), tudo baila, representando a própria dança da criação:

E para que não finde a eterna lida 41
e tudo para sempre se renove
nessa constante musa foragida;
entre Andrômedas e Órions alas move.
A sua trajetória é tão renhida,
que a multidão celícola comove.
Vai ser constelação de um mundo novo,
esperança maior de eterno povo.

Ó paz, ó fim, ó mundo inominado 49
descansa doce névoa mensageira.
Teu rosto primogênito gelado,
que pólen misterioso te empoeira?
Calendário de lumes começado,
dormida potestade, luz primeira,
eras ontem rainha, hoje és ritual.
Que destino de gente supra-real!

Estavas, linda Inês, posta em sossego 57
para sempre no mundo sideral;
baila tudo em redor ao teu ofego,
tudo no atlas celeste era teu graal!

Em relação ao conjunto de *Invenção de Orfeu*, observa-se que no Canto II aparecem as duas primeiras musas nomeadas com poemas dedicados a elas, Lenora e Inês. Inês é a Musa que traz o nascimento da poesia numa esfera mais pessoal, a língua do Poeta e a obra que trouxe a poesia para sua experiência pessoal, conforme será descrito no canto IX.

O poema consiste em 10 estrofes de 8 versos, totalizando 80 versos. A estrutura da estrofe é similar à de *Os Lusíadas*, poema monoestrófico em oitava rima (ou oitava real ou oitava heroica): oitavas com versos decassílabos e estrutura rítmica *abababcc*.

Há predominância de versos heroicos. Somente os versos 16, 32, 34, 73 e 77 são sáficos. O verso 33, isoladamente, deve ser interpretado como um verso acentuado nas sílabas 5 e 10, ou seja, nem heroico nem sáfico:

Se|me|lhan|te a|**mor**| qual| e|sse| Rei| **hou**|ve

Somente uma estrofe, a última, possui dois versos sáficos, dado significativo, pois essa última estrofe será replicada no poema único do Canto IX, Inês 2, onde há um caso singular de predominância de versos sáficos.

Evidentemente, a ocorrência de um verso sáfico em meio a uma quase totalidade de versos heroicos representa uma quebra de ritmo. Mas sua raridade faz com que disso não resulte nenhuma consequência em termos de articulação do poema. Outras modificações do ritmo predominante vão caracterizar certos trechos do poema. Por exemplo, nos versos 53, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, e 69, ocorrem acentuações nas sílabas 3, 6, e 10, resultando numa estrutura de dois pés anapésticos e dois iâmbicos (no verso 60 dois anapésticos e um peônio quarto) que marcam as estrofes 7, 8 e 9 (a acentuação na sílaba 3 é ocorrência minoritária nos versos heroicos do poema). Estas três estrofes se diferenciam não só pela ocorrência de metade dos versos com tal estrutura rítmica, mas também pelo fato de serem as estrofes que precedem a estrofe final, que por sua vez também é diferenciada ritmicamente:

Ó| paz,| ó| fim,| ó| **mun**|do i|no|mi|**na**|do
des|can|sa| do|ce| **né**|voa| men|sa|**gei**|ra.

Teu|ros|to|pri|mo|gê|ni|to|ge|la|do,
 que|pól|len|mis|te|rio|so|te em|po|ei|ra?
 *Ca|len|dá|rio|de|lu|mes|co|me|ça|do,
 dor|mi|da|po|tes|ta|de,|luz|pri|mei|ra,
 e|ras|on|tem|ra|i|nha, ho|je é|ri|tual.
 *Que|des|ti|no|de|gen|te|su|pra-|real!

Es|ta|vas,|lin|da I|nês,|pos|ta em|so|sse|go 57
 *pa|ra|sem|pre|no|mun|do|si|de|ral;
 *bai|la|tu|do em|re|dor|ao|teu|ofe|go,
 *tu|do|no a|tlas|ce|les|te e|ra|teu|graal!
 Tu|do|dei|xas|te, ó a|mor,|ó en|ga|no|ce|go,
 *que|vi|ver|nes|te|mun|do a|ci|den|tal
 *e|mo|rrer|pe|lo a|mor|in|da é|cer|te|za
 *de|ja|mais|pa|re|cer|mu|sa ou|prin|ce|sa.

Es|ta|vas,|lin|da I|nês,|re|per|cu|ti|da 65
 *ne|sse|mar,|ne|ssa es|tá|tua,|ne|sse|poe|ma,
 *e|tão|jus|ta e|tão|ple|na e|coi|nci|di|da,
 *que e|ras|a al|ma|da|vi|da|cur|ta; e ex|tre|ma
 quan|do|se es|vai|na|te|rra a|cur|ta|vi|da.
 Tu|te|re|fluis|na|va|ga|de|sse|te|ma,
 e|ter|na|va|ga,|va|ga em|mo|vi|men|to,
 *a|gi|ta|da e|tran|qui|la|co|mo o|ven|to.

O esquema métrico-rímico camoniano é, basicamente, a estrutura fônica do poema. Todas as rimas são puras, com exceção da que ocorre entre os versos 59 e 61, *apego/cego*, rima impura heterofônica.

Em alguns trechos há uma predominância clara de certos fonemas, que lhes confere unidade sonora. A primeira estrofe apresenta uma ocorrência marcante dos fonemas /s/ e /ô/ – por vezes combinando os dois –, o mesmo ocorrendo na segunda estrofe (onde ocorre também o fonema /õ/). Na segunda, entretanto, é marcante a

presença de consoantes nasais. Tanto o fonema /n/ quanto o /s/ ilustram a relação entre repouso e movimento que é a tônica da imagem da musa Inês, que de morta e imóvel passa a símbolo vivo e renovado. Nos primeiros quatro versos da segunda estrofe a repetição de *t* e *tra* também é marcante:

Estavas linda Inês **posta** em repouso 1
 mas aparentemente bela Inês;
 pois de teus **olhos** lindos já não ousou
 fitar **o** torvelinho que não vês, **o**
 suceder **dos** rostos **cobiçoso**
 passando sem descanso **sob** a tez;
 que eram tudo memórias fugidias,
 máscaras **sotopostas** que não vias.

Tu, só tu, puro amor e glória crua, 9
 não sabes **o** que à face **traduzias**.
 Estavas, Linda Inês, aos **olhos** nua,
transparente no leito em que jazias.
 Que a mente costumeira **não** **conclua**,
nem conclua da **sombra** que fazias,
 pois, Inês em repouso é movimento,
 nada em Inês é **inanimado** e lento.

Na sétima estrofe há um predomínio das vogais semifechadas /ô/, /õ/ e de consoantes nasais, além de quatro ocorrências marcantes da vogal semiaberta /ó/:

Ó paz, **ó** fim, **ó** mundo **inominado** 49
 descansa doce névoa **messageira**.
 Teu rosto **primogênito** gelado,
 que **pólen** misterioso te **empoeira**?
 Calendário de **lunes** **começado**,
 dormida potestade, luz primeira,

eras **ontem** rainha, hoje és ritual.
Que destino de gente supra-real!

A penúltima estrofe apresenta a reiteração da consoante fricativa *v*, de *vida*, *vaga* e *vento*. A vogal *a* predomina, ocorrendo como aberta, /á/, semiaberta oral, /â/, e também semiaberta nasal /ã/. Também é importante observar que ao contrário das outras estrofes, em que cada metade das estrofes contém uma ideia razoavelmente completa, nesta há um *enjambement* significativo, reforçado pelo espelhamento de *vida curta* e *curta vida*. Como na estrofe do Canto IX que é o espelho desta, a imagem é a permanência de Inês a partir da morte, resultando em vida e movimento:

Estavas, linda Inês, repercutida 65
nesse mar, nessa estátua, nesse poema,
e tão justa e tão plena e coincidida,
que eras **a alma da vida curta**; e extrema
quando se esvai na terra **a curta vida**.
Tu te refluis na **vaga** desse tema,
eterna **vaga, vaga** em movimento,
agitada e tranquila como o vento.

É notável o trabalho de rimas internas nos versos 31 e 32, envolvendo o tema de amor e morte, que é central na imagem da Musa Inês. Os versos são cruciais no poema:

pois que **matar** de **amor** bem que se **mata**
pra se **amar** depois a **morta** **abstrata**.

O Poeta inicialmente se dirige a Inês, no presente, referindo-se a fatos passados, nas primeiras duas estrofes. A segunda metade da segunda estrofe inicia no modo subjuntivo e apresenta a oposição entre a Inês morta e sua ação presente como símbolo vivo. Como no caso das ocorrências do imperativo nos poemas sobre Lenora, fica caracterizado o tom épico. Nas estrofes 3 a 6 o poeta narra em terceira pessoa, para

voltar a dirigir-se a Inês nas estrofes 7 a 9. A estrofe final, que será, com modificações, repetida em Inês 2, volta à impessoalidade. O emprego do vocativo, oriundo de *Os Lusíadas*, é frequente, e também enfatiza o tom épico camoniano. Em Camões, no canto III:

Tu, só tu , puro amor, com força crua,	118
(...)	
Ó tu , que tens de humano o gesto e o peito	127
(...)	
133 Bem puderas, ó Sol , da vista destes,	127

No poema aqui analisado, o vocativo surge primeiro como intertextualidade de Camões (verso 9). A intensidade do *pathos* é reforçada pelo vocativo também em outros versos:

Tu, só tu, puro amor e glória crua	9
(...)	
Ó dorida paixão, acalma-te e ouve:	37
(...)	
Ó paz, ó fim, ó mundo inominado	49
(...)	
Tudo deixaste, ó amor, ó engano cego,	61

Canto IX, “Permanência de Inês”, poema único – Inês 2

A Inês de Camões, o próprio poema e sua impressão na mente do poeta em sua infância compõem o centro gerador de imagens do poema. Como em Inês 1, a estrutura métrica e rímica do poema é similar à de *Os Lusíadas*. Ocorrem, além disso, inúmeras intertextualidades, trechos que são parodiados a partir de Camões. Também há repetições de trechos dentro do poema, além de repetições de trechos de Inês 1.

Camões narra que Inês estava posta em sossego. Jorge de Lima vai vê-la em movimento.

Estavas, linda Inês, nunca em sossego 1
 e por isso voltaste neste poema,
 louca, virgem Inês, engano cego,
 ó múltipara Inês, sutil e extrema,
 ilha e mareta funda, raso pego,
 Inês desconstruída, mas eurema,
 chamada Inês de muitos nomes, antes,
 depois, como de agora, hoje distantes.

Além da Inês histórica, e da Inês camoniana, Inês é para ele a própria Musa da poesia, superando em importância Lenora e Beatriz, pois é a Musa de sua experiência pessoal, a Musa de sua língua materna. Para ele, somente Maria, a mãe de Deus, seria mais elevada, mas Inês é também Maria, Inês/Maria, a Musa marítima de Jorge de Lima, a ligação com o divino e a própria poesia:

Em chegando um inverno ela se incluía 129
 nos cabelos de espumas verdejantes
 das axilas; do púbis se cobriu
 purinha entre barqueiros incessantes,
 amortalhada Inês, Maria em rio,
 passou ficando entanto o que era dantes:
 outra vez nua e lisa. Ó transparente,
 ó carne, ó suor de sangue, ó como a gente,

A ligação passado e presente é evidenciada na segunda estrofe, onde logo após a intertextualidade camoniana o poeta nos fala de *ela-a-mais-de-cem, a mais de mil*, empregando uma imagem corrente e contemporânea, referente aos automóveis, numa linguagem característica do Modernismo.

A maior parte das imagens do poema apresenta relação entre a aparente imobilidade de Inês na narrativa original e sua permanência, como o próprio título do canto diz. Mas o que é enfatizado é que a permanência de Inês se dá como *símbolo*. No

(...)

Põe-me em perpétuo e mísero desterro,
 Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente,
 Onde em lágrimas viva eternamente.

Nesse processo de absorver a Musa camoniana e trazê-la revivificada ao presente, Jorge de Lima lembra a profecia de Fernando Pessoa de *Mensagem* no verso 106, (*Pessoa a doce névoa mensageira.*), reafirmando a vitalidade e a atualidade dessa *aurea catena* poética.

O poema é o penúltimo Canto do Poema. O ciclo da epopeia heroica se cumpriu na forma da presentificação da poesia no Canto VII, “Audição de Orfeu”. O Canto VIII “Autobiografia” traz tudo para um contexto pessoal. O Canto IX, com a musa Inês, coloca o próprio poema dentro de uma tradição específica.

Nos Cantos anteriores, observou-se que o último poema estabelece uma ligação com o próximo Canto. A última estrofe, neste caso, opera a ligação com o Canto final. O último Canto coloca a própria profecia cristã numa perspectiva simbólica. O juízo final se cumpre não como fim material, mas como fim de um ciclo. Tudo que a Musa representa num plano mais elevado é sua função na busca da poesia, que equivale à busca do divino:

Queimada viva, logo ressurrecta, 137
 subversiva, refeita das fogueiras,
 adelgada como início e mata;
 as palavras e estrofes sobranceiras
 narram seus gestos por um seu poeta
 ultrapassado às musas derradeiras
 da sempre linda Inês, paz, desapego,
 porta da vida para os sem-sossego.

O poema segue, como o anterior, o padrão métrico de *Os Lusíadas*, estrofes em oitavas de decassílabos com rimas *abababcc*. Há, no entanto, uma única estrofe que quebra o padrão pelo fato de não possuir oito, mas sete versos. Na mais recente edição

da obra (Cosac Naify, 2013), o verso “omitido” é substituído por uma linha pontilhada, como ocorre em outras edições.

Mais uma vez, a predominância é de versos heroicos sobre sáficos, e estes não representam nada de especial no que concerne ao fluxo do sentido. A exceção é a última estrofe. Esta apresenta um predomínio de versos sáficos (entre outras características s serem analisadas posteriormente). Os versos sáficos, quando ocorrem, são versos isolados nas estrofes, com exceção das estrofes 8 e 11, onde ocorrem duas vezes. Note-se ainda nos versos 84 e 87 a acentuação incomum da terceira sílaba:

H I|nês, |po|rém,| ja|**mais**,| ja|mais| fun|**da**|da 57
 H quer| in|di|car| tal|**vez**,| u|ma in|quie|**tu**|de,
 H in|quie|tu|de| de I|**nês**| a|po|de|**ra**|da,
 S subi|da I|**nês**,| e|fê|me|**ra alti**|**tu**|de,
 H de|sci|da em| seus| a|**bis**|mos,| au|gu|**ra**|da,
 H pa|ra| que| ne|la o| **cli**|ma| sem|pre| **mu**|de.
 S I|nês| re|**faz**-|se| si|mul|**ta**|nea|**men**|te,
 H o|bum|bra os| ho|ri|**zon**|tes,| co|bre o| **poen**|te.

(...)

H Re|cli|na-|se| sem| **me**|do e| sem| a|**lar**|de, 81
 H ó| fá|bu|la| sem| **par**,| co|mé|dia in|**fu**|sa,
 H ma|nhã| re|mur|mu|**ra**|da| pe|la| **tar**|de;
 H a| a|ti|**tu**|de é| tão| **jus**|ta| ne|ssa| **mu**|sa *
 S que a| for|ma a|**gu**|da| nos| as|**pec**|tos| **ar**|de,
 H I|nês| pri|mor|di|**a**|da, e|ra| con|**clu**|sa,
 H os| seus| **fru**|tos| so|**no**|ros| que|rem| **que e**|la *
 S seja ins|cri|**ção**,| a|pe|nas| **fri**a es|**te**|la.

A última estrofe contém cinco versos sáficos entre oito:

S Quei|ma|da| **vi**|va,| lo|go| re|ssu|**rrec**|ta, 137

H sub|ver|si|va,| re|fei|ta| das| fo|guei|ras,
 S a|del|ga|ça|da| co|mo i|ní|cio e| ma|ta;
 H as| pala|vras| e es|tro|fes| so|bran|cei|ras
 S na|rram| seus| ges|tos| por| um| seu| po|e|ta
 S ul|tra|pa|ssa|do às| mu|sas| de|rra|dei|ras
 H da| sem|pre| lin|da I|nês,| paz,| de|sa|pe|go,
 S por|ta| da| vi|da| pa|ra os| sem-|so|sse|go.

As rimas são predominantemente consoantes suficientes, com as seguintes exceções: rimas impuras imperfeitas entre os versos 9, 11 e 13, *acha/baixa/enfaixa*, e entre os versos 137, 139 e 141, *ressurrecta/mata/poeta*; rimas impuras heterofônicas entre os versos 39 e 40, *desassossegos/cegos*; rimas consoantes opulentas entre os versos 42, 44 e 46, *versos/controversos/universos*; rimas toantes entre os versos 129, 131 e 132, *incluía/cobriu/rio*.

Uma infinidade de aliterações, assonâncias, rimas internas e paronomásias ocorre a partir dos fonemas contidos em palavras-chave do poema: *Inês*, *morte*, *amor*, *mar* e *musa* determinam um predomínio dos fonemas /m/ e /n/ por todo o poema.

Na terceira estrofe a predominância das consoantes nasais marca as rimas finais e internas. A presença de muitos advérbios contribui para isso:

Inês que fulge **quando** o dia brilha 17
 ou se **acinzenta** **quando** o ocaso **avança**,
rainha negra, mãe e **branca** filha,
entre **arcanjos** do céu etérea **dança**,
 e **nos** dias dos **mundos** **andarilha**,
andar **incandescente** que **não cansa**,
 poema **aparentemente** **muitos** poemas,
mas **infância** perene, **tema** **em** temas.

Na estrofe seguinte, aliterações com o fonema /v/ se agregam às nasais. Aqui o sentido passa pela visão, pois é a partir da experiência poética infantil que o autor vê a

Nenhum tribuno em ti nem duros rostos, 65
 mas gentios trazidos, livros santos,
 e seus antepassados, puros mostos
 de espírito ornados de áureos cantos;
 nem as sombras dos mantos são desgostos,
 mas são talares, são voejados mantos.
 Nem Héspero nem Júpiter nem Cronos
 podem resplandecer com mores tronos.

A estrofe 13 explicita a relação fônica entre *amor, morte e mar*. *Lida e vida* vão marcar rimas finais e internas. A relação paranomásica entre *lida* e *linda* é evidente, apesar de nesta estrofe específica ela não aparecer:

Não podendo em sossego Inês estar, 97
 seus algozes mudaram-se na lida,
 na continuada lida – mar e mar.
 E eis que a sombra colaça e a luz ardida
 são nos espaços – elo circular, asas
 obsidionais à asa da vida, morta de
 amor, amada que se mata
 para se amar depois em morta abstrata.

Como no verso 120 do Canto III de *Os Lusíadas* (*Estavas, linda Inês, posta em sossego*), o Poeta se dirige, primeiramente, à própria Inês, no verso 1:

Estavas, linda Inês, nunca em sossego

Mas Inês é também o próprio poema, e a ele o poeta se dirige no verso 33:

Meu pai te lia, ó página de insânia!

Nesse dirigir-se à Musa/poema, o autor emprega o recurso camoniano do vocativo inúmeras vezes, nos versos 31, 33, 41, 81, 135 e 136. A evocação contribui para a fusão entre passado e presente, como nos poemas de Lenora.

Ao recontar a fábula de Inês, o Poeta passa a narrador em terceira pessoa, no pretérito. Mas em função da ideia central de perenidade do símbolo, a todo instante o texto cai no presente. Assim, logo após dizer que *Inês Amou-se, pois fora restituída*, vemos que ela *Reclina-se sem medo e sem alarde* (versos 77 a 81).

Há um emprego frequente de advérbios e adjetivos que por sua similaridade fônica com o gerúndio reforçam a ideia de movimento e continuidade, como, por exemplo, em *incandescente, aparentemente, perfeitamente, simultaneamente*.

Os dois poemas, Inês 1 e Inês 2, não apresentam grandes diferenças no modo de representar a Musa Inês. O que se pode notar é que o primeiro, na etapa inicial do ciclo heroico, é bem mais comedido e tradicional, em termos de imagens. O tom geral é mais camoniano, ao passo que no segundo de saída surgem imagens modernas e uma *louca, virgem Inês, sutil e extrema*.

A Musa Inês é a guia central, por ser a musa da epopeia mais diretamente ligada ao Poema, *Os Lusíadas*. Na abertura da obra, Camões é assinalado como centro. A ligação entre Inês e a Virgem Maria é explícita e quase herética. Mas é tão clara para o Poeta a relação direta entre religião e arte, que isso não o perturba, e a conexão entre os símbolos da tradição poética com sua própria tradição e a religião é feita com naturalidade.

É importante notar, ao comparar os dois poemas, que três estrofes inteiras do primeiro ecoam no segundo com algumas modificações. As rimas finais são mantidas:

Em Inês 1:

Não podendo em sossego Inês estar, 25
foi preciso mudá-la, nesta lida,
tão inconstante lida – mar e mar.
Descansa a doce Inês na sombra ardida.
Vem alta noite um rei peninsular
amá-la em sua última guarida;

pois que matar de amor bem que se mata
pra se amar depois a morta abstrata.

Em Inês 2:

Não podendo em sossego Inês estar, 97
seus algozes mudaram-se na lida,
na continuada lida – mar e mar.
E eis que a sombra colaça e a luz ardida
são nos espaços – elo circular,
asas obsidionais à asa da vida,
morta de amor, amada que se mata
para se amar depois em morta abstrata.

Em Inês 1:

Estavas, linda Inês, repercutida 65
nesse mar, nessa estátua, nesse poema,
e tão justa e tão plena e coincidida,
que eras a alma da vida curta; e extrema
quando se esvai na terra a curta vida.
Tu te refluis na vaga desse tema,
eterna vaga, vaga em movimento,
agitada e tranquila como o vento.

Em Inês 2:

Existes, linda Inês, repercutida 113
nessa placa de sonho, nesse poema,
e tão lua dormida coincidida
entre luares, de súbito diadema,
que a trajetória muda mais renhida,

e te refluis na vaga desse tema,
 constante vaga, vaga em movimento,
 pródiga e vinda como o próprio vento.

Em Inês 1:

Inês da terra. Inês do céu. Inês.	73
Pronunciada dos anjos. Lume e rota.	
Apenas obtenção, logo viuvez.	
Depois noviciaria. Antes remota.	
Agora sombra. Iluminada tez.	
Ontem forma palpável. Hoje ignota.	
Mas sempre linda Inês, paz, desapego,	
porta da vida para os sem-sossego.	80

Última estrofe de Inês 2:

Inês da terra. Inês do céu. Inês.	121
Preferida dos anjos. Árdua rota,	
conúbio consumado, anteviuvez.	
Mas após amplidão sempre remota,	
branca existência, face da sem tez.	
Ontem forma palpável. Hoje ignota.	
Eterna linda Inês, paz, desapego,	
porta recriada para os sem-sossego.	

A importância de Inês no Poema é central, não apenas pelo fato de haver todo um Canto dedicado a ela. Das três Musas centrais, é a que apresenta maior diálogo entre a representação original de Camões e sua representação em *Invenção de Orfeu*. Lenora é uma figura neutra no poema de Poe, sua força sendo na verdade a impressão que causou ao poeta. Beatriz é uma figura que de tão pura e divina carece de contornos humanos. Ambas se originam em obras de literaturas estrangeiras. Inês é a grande figura feminina

do maior épico da língua portuguesa, sendo Camões e Fernando Pessoa alguns entre os poucos escritores em língua portuguesa apontados como canônicos na literatura universal – Camões por Ezra Pound e ambos por Harold Bloom, por exemplo¹⁸. Acrescente-se a isso o fato de os versos dedicados a Inês em *Os Lusíadas* terem sido responsáveis pelo arrebatamento do Poeta quando criança à poesia, e a grande presença de Inês na obra fica justificada.

Musa Beatriz

A Musa Beatriz, em *Invenção de Orfeu*, é construída a partir de Beatriz, guia espiritual de Dante em *A Divina Comédia*. Dante corporifica no poema uma imagem divinizada de uma mulher real por quem se apaixonou, mas com a qual nunca teve um relacionamento real. Em sua obra, Beatriz proporciona a Dante uma peregrinação que, partindo do Inferno e passando pelo Purgatório, chega ao Paraíso e seu ponto mais elevado, o Empíreo, onde Beatriz vive na Rosa Mística junto aos espíritos mais santos, no ponto mais próximo de Deus. Como a alma pura de Beatriz não pode descer ao Inferno e ao Purgatório, ela designa Virgílio para ser o guia de Dante. Este o conduz através dos círculos do Inferno e do Purgatório. No Canto XXVII do *Purgatório*, após todos os círculos desse terem sido percorridos, Virgílio declara que Dante já pode seguir sozinho. Surge Beatriz. Ao contemplar seu rosto, Dante perde os sentidos, pois sua beleza é ainda maior do que quando estava na Terra. Beatriz apresenta à Dante as estruturas metafísicas do Paraíso, através de seus nove Círculos. Quando se aproxima, no Canto XXXI, do Empíreo, que corresponde ao décimo Círculo, Beatriz o deixa aos cuidados de São Bernardo. Este leva o poeta a contemplar a Rosa Mística, onde ele vê, pela última vez, Beatriz, logo abaixo da Virgem Maria e de Eva, ao lado de Raquel. No último canto, Dante é conduzido por São Bernardo a uma oração à Virgem Maria, para que esta lhe dê forças para contemplar o próprio Deus.

Em *Invenção de Orfeu* os aspectos importantes da Beatriz de Dante são aqueles relativos à etapa final da jornada. Não apenas pelas relações temáticas, mas também

18 Ezra Pound dedicou a Camões um importante ensaio, incluído no volume *A arte da poesia* (São Paulo: Cultrix, 1976). Harold Bloom coloca Fernando Pessoa entre os 23 autores canônicos da literatura ocidental em *O cânone ocidental* (Rio de Janeiro: Objetiva, 1995). Numa lista mais ampla, ao final do mesmo livro, inclui Camões.

pelos trechos de Dante inseridos via intertextualidade em *Invenção de Orfeu*, constata-se que é principalmente a partir do Canto XXXI do *Paraíso* que Beatriz interessa.

Como no caso de “O Corvo”, é bem clara qual a tradução em português empregada pelo autor como referência. No caso de *A Divina Comédia*, trata-se da versão feita por José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882).

Conforme referido anteriormente, dois poemas são dedicados a Beatriz. O primeiro aparece no Canto IV, “As aparições”. Nesse canto ocorrem diversos quadros em que diferentes imagens são representadas. Beatriz é a musa final, ou seja, é aquela que vai unir o artístico e o divino definitivamente. A aparição precoce de Beatriz à altura do Canto IV é prematura, e deve ser entendida como uma visão profética da jornada do Poeta.

A segunda aparição de Beatriz como centro de um poema será no penúltimo poema de toda a obra. O papel central de Beatriz e daquilo que ela representa no Poema é reforçado pelo fato de que o penúltimo poema não deixa de ser o último, no plano narrativo da epopeia. O último poema propriamente dito é extremamente conciso e abstrato, operando mais como um fecho do que acrescentando novas informações. É o poema XX do canto X:

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

No momento da prece,
orando
pela fé que perderam
os outros

No momento da fé
crivado
com umas setas de amor
as mãos

O hospitaleiro mundo de poesia, 124
 de compreensivos céus, Dante falava-me,
 homem de ontem, agora louros nossos,
 louros de rosas, anjo e calendário:
 que interminável luto a nós cobria.

A seguir, o contexto do Canto IV, ou seja, um momento ainda de escuridão na trajetória do Poeta em meio a sua jornada, é evidenciado, e o Poeta é colocado na mesma selva tenebrosa em que Dante se encontrava no início de *A Divina Comédia*:

Ó poeta de eternas contingências
 (eu me disse com a boca dos do inferno):
 contar não podem como tinhas ido
 parar na mesma selva tenebrosa, 160
 tendo perdido a verdadeira estrada;
 ó repetida viagem, sal constante
 nos lábios e no pranto, no batismo
 de quem nasce na lua em que vivemos. 164

Há um longo caminho a ser percorrido antes que, ao final de *Invenção de Orfeu*, a redenção esteja completa.

O poema é composto de 164 versos decassílabos, separados em 10 estrofes livres, respectivamente com 71, 21, 12, 19, 5, 3, 13, 9, 3 e 8 versos cada. A divisão das estrofes corresponde a articulações na evolução do poema. Há uma predominância de versos heroicos, 139, sobre sáficos, 25. Somente 4 versos do total requerem recursos menos comuns para se encaixarem na métrica. São os versos 70, 96 e 103, onde se encontram-se sínopes:

70 “Ve|rás,| do |ci|mo ao| **cír**|culo| tér|cio a|**ten**|to, círc'lo
 96 en|xa|me| nume|**ro**|so| que| me| **segu**i|a. s'guia

103 às|men|sa|gens|traí|das.|Lágr|ma|á|zi|ma Lágr'ma

E no verso 119 uma apócope:

sou|in|va|di|do|**de lu**|me,|pul|so o e|**ter**|no, d'lume

Os versos sáficos ocorrem algumas vezes como simples quebra do ritmo, caso dos versos 53 e 91. Outras vezes, abrem ou fecham um período ou oração, caso dos versos 6, 15, 21 e 123. São notáveis as ocorrências de sequências de 4 e 3 sáficos seguidos, os versos 9 a 12, 30 a 32 e 74 a 76, que constituem pequenas unidades rítmicas. Um bom exemplo são os versos 30 a 32, que exprimem imagens do mar trino, ou divino (a imagem do paraíso como um mar divino provém de Dante, verso 67 do Canto XXXII):

Do|ce|mar|**tri**|no|pa|ra|**nos**|a|**mar**, 30
pe|na a|mo|**ro**|sa|pa|ra|**nos**|pe|**nar**,
se|ta|do|**en**|do|pa|ra|**nos**|cu|**rar**

Não há no poema rimas finais regulares. No entanto, em alguns pontos, formam-se pequenas unidades rítmicas de variados tipos. Na estrofe citada acima, por exemplo, ocorrem rimas consoantes pobres. Há um exemplo isolado de rimas consoantes:

Olhos alçando, à Musa bem-amada, 72
divisei-a (era bela, ó marejada,
da eterna luz, em refração, somada);

E um exemplo de rimas toantes:

Venho de mãos cruéis, maios sem lírios, 57
perseguido de espadas e de gritos.
Ó lento regressar entre perigos,

Eis um exemplo de simultâneas rimas consoantes finais e uma encadeada:

E no pego terreno eu distinguia 112
 a irrupção que a desgraça levantava
 que ora inchava, ora rápida morria.

A repetição de palavras é amplamente empregada no poema. Não é exatamente um recurso fônico, mas funciona como tal. Por exemplo, nos trechos:

e a que na **alvura** eterna transparece, 12
 a pureza das almas, doce **alvura**,
alvura mais que **alvura** – láctea **alvura**.

faces atrás de **faces** já não lívidas. 26
 Trino **astro**, que, num **astro** sempre único

pela **graça** do amor que a representa, 33
 coroa de três frentes derivada,
graça das **graças**, **graça**, sim, ó minha!

No trecho a seguir, as repetições de palavras caracterizam anáforas:

Que amargura nos olhos! **Foram** terra, 138
foram ruas, alcovas, tronos, bosques,
foram climas humanos, **foram** vísceras,
foram ontem, são hoje, serão sempre,
 condenados à morte que me alcança,
são meus braços, meus pés, **são** meu inferno,
são meu céu de soluços amargados”.

Em alguns pontos ocorrem aliterações. Em especial no trecho a seguir, o início da estrofe 4, o recurso aparece no primeiro verso e então o fonema /t/ ecoa por toda a estrofe de 19 versos:

105

Turva canção de treva refugiada,
em noturno galope de silêncios,
por secreto roteiro dirigida.
Os insetos irão me velejar
na tumba cinza. Dante! E teus insetos?
Ó canto cotidiano, teu, meu. Dias.
Nosso duende, nossa ventania.
E no pego terreno eu distinguia
a irrupção que a desgraça levantava
que ora inchava, ora rápida morria.
Dante no inferno, Dante no céu, Dante
que me responde: “Escuto os astros; nada
posso, vou designado, apenas ser,
já me confundo em signos estelares,
sou invadido de lume, pulso o eterno,
tua terra se esconde, terra infiel,
lua sem paz; recordo, era em jornada,
achei-me numa selva tenebrosa,
tendo perdido a verdadeira estrada”.

Também ocorrem aliterações em versos isolados, como no caso do fonema /d/ (consoante oral, oclusiva, linguodental, sonora) no verso 8, em que também se verifica a assonância com o fonema /ê/:

que na flora **de Deus se dessedenta**;

A assonância é empregada unicamente no trecho a seguir, conferindo-lhe unidade, correspondente à unidade temática do trecho dentro da evolução do poema. Os

fonemas /ô/, /ó/, /õ/, /ê/ e /ẽ/ dominam o trecho. Nos dois últimos versos, o /á/ predomina, marcando também o predomínio de vogais abertas, assinalando uma articulação e uma transição:

Nós temos frios nítidos e choros 44
e rangeres de dentes tenebrosos,
e mercúrios de febres, vozes neutras,
 porque somos apenas digressões
 buscando sendas; hoje morreremos.
Esses roteiros e descobrimentos
 são pobres sobressaltos, fungos mortos.
Eu sei que teu soluço vive em lábios
 humanos. Sumamente. Cidadelas,
barcas finais, esquadra fria. Ossos
 de cavernas de naus desarvoradas.

O poema basicamente realiza-se na primeira pessoa do singular, o Poeta dirigindo-se à Dante. Por vezes a primeira pessoa passa para o plural, referindo-se ao Poeta e Dante, mas também ao Poeta e todos os poetas que têm em Dante uma referência – isso fica mais evidente no poema Beatriz 2, analisado a seguir. O tempo é o presente, mas refere-se sempre ao passado, no movimento passado/presente que caracteriza a atualização dos símbolos, uma das metas do Poema. Esse movimento é declarado no verso 99:

Desde aqui me fitei, vendo-me lá: 99

Nesse processo, por vezes a terceira pessoa do presente é empregada para definir imagens, como no caso dos trechos entre os versos 15 a 26 e na estrofe 8, versos 145 a 153:

O tempo jaz travado nessas lindes. 145
 Um mesmo instante de torpor escuro

desvaira nesse dia coagulado
 e sempre, como um ídolo de mármore,
 a boca em sangue e os lábios em hiato
 amaríssimo, turvo, descarnado,
 permanece sem frio e sem calor,
 as órbitas nas trevas preexistidas
 e a fuligem das urbes nas narinas.

A necessidade, constante ao longo de toda obra, de apresentar inúmeras imagens, faz com que mais uma vez ocorram inúmeros substantivos adjetivados, como *barcas finais*, *esquadras frias*, *dentes tenebrosos* etc. No entanto, é no poema X/XIX em que estes ocorrem em maior número e importância.

O uso do vocativo também é marcante, caracterizando o tom um tanto solene do poema, já que a relação entre o Poeta e Dante/Beatriz não é apenas artística, mas religiosa.

Poema X/XIX – Beatriz 2

Esse poema não é inteiramente dedicado a Beatriz. Até o verso 177 ocorre uma recapitulação da epopeia, em especial das imagens vistas pelo Poeta ao longo da jornada. A partir do verso 178, Dante e Beatriz ressurgem para permanecer até o final do poema, afirmando em definitivo a importância da Musa Beatriz e a centralidade do processo de realização artística e religiosa na epopeia jorgiana. Neste poema é afirmada a completude do poema, bem como a permanência do fazer poético apontando para o futuro.

O Poeta inicialmente louva suas experiências durante a jornada, graças às quais o Poema se fez completo. Por todo o poema se encontram “coisas”, enumeram-se imagens, sentimentos, ações. Nesse final de jornada, o Poeta reencontra tudo, seus *vinhos tristes* e *vinhos tintos*, *forças todas a quem deve palavras e silêncios*. O Poema está *acabado*:

Mas houve a vocação mesmo com os círculos 67
 e apesar das fronteiras entre os homens
 e as cordilheiras sempre entre as nações,
 (...)

 estávamos com os outros, todos íamos, 75
 operários de ofícios jubilosos,
 éramos graves, éramos poetas.

A ideia da necessidade de nomear as coisas, o nomear mesmo sendo poesia. Adiante, no poema, a função de nomear as coisas aparece associada diretamente a Beatriz, como ponto mais profundo da criação. Para essa função de nomear as palavras, a música, os números, todos provém de estar na direção de Beatriz, o manancial, o *estro inato* (uma boa definição para arquétipo e inconsciente coletivo):

os nomes de outra vez dados às coisas, 207
 as coisas renascidas e os batismos,
 as mãos de Beatriz têm novos números
 e a fronte nívea é logo nominada.
 (...)

 Expressar a poesia que há nos céus 211
 da vida de Beatriz? Só apontá-la:
 a voz está nos dedos musicais,
 os sons compõem a frase, e Beatriz fala
 por todas as criaturas, *estro inato*;

O poema consiste em 26 estrofes de 11 versos cada – com exceção da estrofe 9, com 12 versos e da estrofe 23, com 10 versos –, totalizando 286 versos. Os versos são todos decassílabos, em sua grande maioria heroicos. Há 16 versos sáficos. O verso 248 não é nem sáfico nem heroico, consiste em três pés dátilos e um troqueu, resultando em acentos nas sílabas 1, 4, 7 e 10:

Ó| sem|pre| fo|lhas| ou|tro|ra a|pa|ren|tes,

A ocorrência de versos sáficos têm função estrutural somente em dois pontos, onde eles se agrupam. Os versos 89 e 90, dois sáficos seguidos, abrem a estrofe 9, a única com 12 versos:

A|pe|nas| é|ra|mos.| Os| fru|tos| fo|ram. 89

E ha|vi|a| zo|nas| de| des|co|bri|men|tos,

E os versos 122, 123 e 124, três sáficos seguidos, também marcam uma articulação. O primeiro encerra a estrofe 11, e os dois últimos abrem a estrofe 12, a primeira de duas estrofes que compõe uma unidade temática apresentada na abertura (havendo inclusive um *enjambement* entre as estrofes 12 e 13):

sor|ven|do o| vi|nho| das| a|de|gas| má|reas. 122

Que| can|to| fir|me| po|de ha|ver| num| ho|mem

em|bri|a|ga|do| pe|las| ma|re|si|as,

Poucos versos no poema necessitam de recursos menos comuns para se adequarem à métrica. No verso 53, há uma apócope:

No ar|mis|tí|cio os| cor|dei|ros| se sui|ci|da|ram, s' suicidaram

No verso 85, uma síncope:

os| no|mes| al|tos em| fren|te aos| mal|fei|to|res, alt's

No verso 130, uma eclipse:

com os| lo|bos| fa|re|jan|do-o, e os| al|ca|tra|zes c'os

No verso 181, uma eclipse e uma apócope:

com a| nu|dez| dos| pri|**mei**|ros a|cha|ta|**men**|tos; primeiro'
achatamentos

E no verso 253, uma anacrusa:

e re|sso|an|do, eu| me e|**xu**|mo, eu| me e|xu|**mei**. 'ressoando

No poema não há rimas finais regulares, ou mesmo rimas finais, com uma fraca exceção de rima toante entre os versos 109 e 111 (*dadivosa/amorfa*). No entanto, o autor se vale de um recurso de unidade fônica no final dos versos que, de tão raro, não encontra sequer classificação nos manuais de versificação consultados na presente pesquisa. Consiste na correspondência entre as últimas sílabas átonas dos versos. Primeiramente, deve-se notar que as palavras finais dos versos são em sua maioria paroxítonas e proparoxítonas: ocorrem apenas 5 versos finalizados em oxítonas. De resto, são 13 finais com proparoxítonas e 268 finais com paroxítonas. Há portanto 281 versos em que a última sílaba é átona. Uma análise quantitativa revela que, dos 286 versos que compõem o poema, 79 terminam com a sílaba átona “os” ou “ios”, 73 com “as” ou “ias” e 36 com “es”. Desse modo, 67,73% dos versos do poema terminam com “as”, “es” e “os” em sílabas átonas. Não há estrofe que não contenha nenhuma delas; e somente na estrofe 8 ocorrem apenas duas delas. A unidade fônica resultante de tal recurso, portanto, atinge todo o poema, não marcando trechos específicos. É importante notar que, se tal recurso não caracteriza nenhuma rima tradicional, a repetição desses fonemas caracteriza assonâncias: certamente por essa razão, ao contrário de todos os outros cinco poemas analisados no presente capítulo, inexistem ocorrências de assonâncias no interior dos versos.

O recurso da repetição de palavras, amplamente empregado no poema analisado anteriormente, também ocorre, muitas vezes resultando em paralelismos. No trecho a seguir, as palavras *passos*, *nascem*, *braços* e *quando* são repetidas, esta última caracterizando um paralelismo:

E como designar? Ali são **passos**, 222
passos chamados, peças há nos sons,
 inominadas, gestos de anjos chamam-se,
 rios de verbos **nascem, nascem** nexos.
 Como chamar-lhe **braços** a seus **braços**
 enquanto abraçam, **quando** exprimem, **quando**
 revelam modos, **quando** traduzindo?

O paralelismo é a marca da quinta estrofe:

nestes olhos nascidos, **nesta** paz, 47
nesta idade de infâncias e gravuras;
 jamais **nestes** espelhos, nestas ilhas,
nestas naus e seus ventos, **nestes** sábios,
nestes homens de sabre, **nestas** asas,
 neste arcanjo escondido mas tão forte.

Há um caso isolado de paranomásia:

e na morte **filial** nos abrigarmos 61
 cadenciados nas **filas** e nos pães,

O fonema /v/ tem presença marcante nas estrofes 1 a 4. Em alguns pontos, caracterizando aliterações. É o caso dos versos 8 a 11:

no acabado poema **vos** encontro, 8
 nesse termo de dúvidas **vos** louvo,
 meus áugures, meus **vinhos**, **vinhos** tristes,
vides que não são minhas, **vinhos** tintos.

O fonema /p/ (consoante oral, oclusiva, bilabial, surda) ocorre muitas vezes nas estrofes 6, 7, 8, 10 e 13, em muitos casos como aliterações:

cadenciados nas filas e nos p ães, p ovo noturno sem as vozes altas, p ássaros tristes, asas coordenadas, convocados metais p ara p resságios. (...)	62
p lantas leitosas, p oentes floriformes, (...)	74
que p ermanentes p étalas, que arados, (...)	79
que medidas p ujantes, que p resenças! (...)	81
P orém falo de p azes e de luas e de búzios e p raias (outros júbilos!), de uma espécie de p eixes emplumados,	101

Nas estrofes 18 e 23 as aliterações e repetições ocorrem com o fonema /f/
(consoante oral, fricativa, labiodental, surda):

continente com outras geografias de f ormas várias, iam esplendores, subiam lácteas mãos, f loriam luzes, tempo f luido cobria alados olhos, (...)	189
serviços de o fuscar benignamente, o fícios de cadências prelunares, constâncias renovadas, f ormosuras, (...)	195
f ímbria f luía-lhe, dava-lhe esplendor, (...)	245
Ó sempre f olhas outrora aparentes, hoje a feridas, hoje r ecompostas;	248

ó faces tatuadas, ó matinas,

Um interessante dado final é relativo aos únicos versos que terminam com oxítonas, os versos 83, 173, 255, 266 e 282. Sua raridade naturalmente faz com que as palavras finais destes versos fiquem enfatizadas no contexto da estrofe. Mas além disso, se as colocarmos em sequência, teremos: *amanhãs/nós/sós-por-sós/nós/tenaz*. No poema, *nós* são os poetas; a sequência parece reforçar a ideia de que a resistência dos poetas, a perenidade mesma da poesia, é uma das chaves para que existam amanhã.

O poema está em primeira pessoa. Por vezes no singular e, principalmente a partir da estrofe 7, no plural, quando o Poeta fala por todos os poetas, focando no fazer poético propriamente dito. O tempo oscila, como nos outros poemas analisados, entre o passado e o presente.

Há uma ampla ocorrência de substantivos adjetivados, até porque, como último poema extenso, ocorre uma recapitulação de aspectos do Poema todo, em especial enumerando “coisas” surgidas anteriormente.

As Musas anteriores, Lenora e Inês, já não são mais as mesmas que eram em seus textos de origem. Se por um lado elas eram Musas mortas, Beatriz é uma Musa imortal. Como personagem, no entanto, Beatriz é tão despida de características específicas quanto Lenora: dela nada se sabe, a não ser que era o amor de Dante e que é uma das almas mais santificadas do mundo. Beatriz é a Musa universal, ultrapassando a especificidade lusófona de Inês. Ao contrário de Camões e Poe, Dante aparece em *Invenção de Orfeu*. Dante é uma referência do Poeta tanto quanto Beatriz é a Musa, ou por outro lado, ela interessa como Musa de Dante, o maior poeta, e um modelo como profeta/poeta, que também é um papel assumido pelo autor de *Invenção de Orfeu*. Beatriz, unidimensional em seu texto original, é também plana em Jorge de Lima, importando mais o que ela *significa* do que o que ela *é* como personagem. Quase equivalente, no sentido de Musa poética e religiosa, Mira-Celi é o oposto em termos de profundidade como personagem.

5 Representações secundárias do feminino

Lenora, Inês e Beatriz são as Musas humanas e literárias que estabelecem o principal padrão evolutivo do feminino na jornada do Poema. No vasto universo de imagens de *Invenção de Orfeu*, outras representações do feminino aparecem, sejam humanas, animais, vegetais, minerais ou abstratas. O presente capítulo se propõe a complementar a análise das Musas principais com a enumeração das outras figuras femininas que aparecem no Poema. Partindo do princípio de que há um eixo narrativo, por mais fragmentado que possa ser, a análise dessas representações será feita conforme a sequência em que aparecem no Poema.

No primeiro verso do primeiro poema da obra, como já foi visto, a Musa é estabelecida como a meta do Poeta. No verso 21, outra imagem feminina ocorre, a *ébria embarcação*. O paralelo entre a musa e a nau corresponde ao tema da navegação noturna dos mitos heroicos:

A caixa ou arca é um símbolo feminino, isto é, o ventre materno, que era um conceito familiar aos mitologistas antigos. A caixa, a pipa ou cesta com o precioso conteúdo muitas vezes é imaginada como flutuando sobre a água, o que constitui uma analogia à trajetória do Sol. O Sol transpõe o mar como o deus imortal que toda noite submerge no mar materno para renascer pela manhã. (Jung V: 306)

O caráter feminino das embarcações é bastante conhecido, basta lembrar as figuras femininas na proa de embarcações antigas e também o costume de nomeá-las com nomes de mulheres. Essa relação prescinde do paralelo com o mito do herói: é evidente a associação entre o materno e as naus, posto que estas são ocas como o útero e abrigam os marinheiros dos perigos do mar. Uma vez que os navios são construídos com madeira, ocorre uma associação entre os principais símbolos maternos, terra, árvore e água. No cristianismo, a árvore da morte é a cruz. Mas “não é estranho que a lenda da árvore da morte, a cruz, tenha feito a árvore da vida, de forma que muitas vezes se vê Cristo crucificado numa árvore frondosa com flores e frutos” (Jung V: 368), uma vez que a morte de Cristo representa o renascimento da alma humana. A árvore como símbolo da vida é um símbolo universal, registrado desde a Babilônia, presente em inúmeras culturas, como também no Gênesis:

À pergunta sobre qual foi afinal a culpa de Adão, podemos responder que seu pecado imperdoável, punido com a morte, foi ter-se atrevido a comer a árvore

da vida. [nota 84: As árvores sagradas germânicas eram protegidas pela lei de um tabu absoluto: era proibido arrancar suas folhas ou colher qualquer coisa no chão até onde se estendesse sua sombra.] As consequências disto não narradas por uma lenda judaica: alguém, a quem foi dado lançar ainda um rápido olhar ao paraíso depois do pecado original, viu ali a árvore e os quatro rios. Mas a árvore estava seca e entre seus ramos estava uma criança. A mãe havia engravidado. (Jung V: 368)

No segundo poema do Canto, composto de 8 quadras em heptassílabos, lê-se que, ao mesmo tempo em que localizar a ilha (verso 1, *A ilha ninguém achou*) é o objetivo, a ilha também participa da jornada, ao lado do Poeta. A ilha é também, portanto, a embarcação. A terra é *móvel*, e o *céu* (uma imagem masculina) é *incerto*, pois nessa altura tudo é desconhecido e informe. As imagens apontam para a identidade entre Poeta e Musa (a integração da *anima* como função criativa) como sendo a meta da jornada:

Chegados nunca chegamos 17
 eu e a ilha movediça.
 Móvel terra, céu incerto,
 mundo jamais descoberto.

No primeiro Canto, centrado na criação das coisas, os aspectos do materno são usualmente apresentados num plano pré-humano. A representação do materno como *vaca*, em I/XV, caracteriza a função da *anima* fortemente ligada ao *instinto*. Mas nesse caso a vaca possui uma “*fronte lunada*”, que marca sua identidade não com o reino animal, mas com o universo arquetípico materno¹⁹. Também é evidente que a vaca representa o aspecto materno da nutrição, o que corresponde ao estágio do nascimento das coisas no Poema. Ocorre o tema da dupla mãe que, assim como o herói duplo, é

¹⁹ Jung analisa em detalhe a relação entre instinto e arquétipo no texto “Instinto e inconsciente”: “Da mesma maneira como os instintos impelem o homem a adotar uma forma de existência especificamente humana, assim também os arquétipos forçam a percepção e a intuição a assumirem determinados padrões especificamente humanos. [...] *Os instintos são formas típicas de comportamento, e todas as vezes que nos deparamos com formas de reação que se repetem de maneira uniforme e regular, trata-se de um instinto, quer esteja associado a um motivo consciente ou não. [...] Os arquétipos são formas de apreensão, e todas as vezes que nos deparamos com formas de apreensão que se repetem de maneira uniforme e regular; temos diante de nós um arquétipo, quer reconhecamos ou não seu caráter mitológico.*” (In: Jung VIII: respectivamente, 270, 273 e 280). A relação entre a vaca e os símbolos lunares também ocorre em inúmeras culturas. No mito de Kadmos, citado por Jung, o herói recebe uma ordem divina “de seguir uma *vaca*, que tinha de ambos os lados manchas em forma de lua [...] (Jung IX/1: 82).

característico dos mitos heroicos. O herói não é apenas humano, ele tem mais de um nascimento, mais de uma mãe:

A garupa da vaca era palustre e bela, 1
 uma penugem havia em seu queixo formoso;
 e na fronte lunada onde ardia uma estrela
 pairava um pensamento em constante repouso.

Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela
 que do fundo do sonho eu às vezes esposo
 e confunde-se à noite à outra imagem daquela
 que ama me amamentou e jaz no último pouso.

Escuto-lhe o mugido — era o meu acalanto,
 e seu olhar tão doce inda sinto no meu:
 o seio e o ubre natais irrigam-me em seus veios.

Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:
 semblante e leite, a vaca e a mulher que me deu
 o leite e a suavidade a manar de dois seios.

O simbolismo da vaca inserido no mito solar, equivalente ao mito do herói, ocorre no mito egípcio de Osíris, que por sua vez tem relação com o ciclo fértil do Nilo. Osíris renasce como Hórus, que emerge ao amanhecer no lombo da vaca celeste. O mito é analisado por Jung e os aspectos relevantes para o material aqui analisado estão sintetizados no seguinte trecho:

A palavra “nun” indica os conceitos de jovem, recente, novo, e também a água recém-chegada da enchente do Nilo. Por extensão, “nun” também é usado para as caóticas águas primitivas, para a matéria geradora original, personificada pela deusa Nunet. Dela se originou Nut, a deusa celeste, representada com ventre estrelado ou como vaca celeste, também com ventre estrelado.

Quando o deus solar se retira gradativamente sobre o dorso da vaca celeste, isto quer dizer: ele volta para a mãe, para renascer como Hórus. Pela manhã a deusa é mãe, à tarde é irmã-esposa e à noite novamente é mãe, que recebe o morto em seu colo.

Adamastor efebo e alado, quase Tétis, 144
 quando emerge do mar é a cordilheira do órgão
 que seu impulso move e que se abstrai em som.

O masculino e rochoso Adamastor, assim, torna-se também feminino. No poema XXVIII, as rochas, que são a “matéria” de Adamastor, são também mães para o Poeta. As imagens desse poema remetem ao coito de Tétis e Adamastor, bem como ao episódio do Cabo das Tormentas em *Os Lusíadas*. No poema I/XXVIII, surgem *lumes de paz* do encontro tormentoso entre as águas e as rochas:

Contemplo agora as rochas vigilantes, 1
 na funda permanência dessa tarde
 escuto-as comovido e elas me escutam:
 recalamos silêncios imprecisos
 com tal fé no momento das borrascas,
 que nesse ar tão viscoso e tão sofrido
 nascem lumes de paz esplandecidos.

O Poeta conversa com as rochas, *deusas mudas*, que *assistiram/passar por essas tardes caravelas*. A semente dos acontecimentos futuros da epopeia portuguesa estão guardadas em silêncio nas raízes da língua materna do Poeta:

As raízes são minhas, pedra lusa 15
 e refrão de aventuras renovadas;

Nesse sentido, o futuro da jornada está guardado nessas rochas-mães, e a contemplação do Poeta é também uma consulta oracular:

Quero as Índias! ó mães onde os caminhos? 64
 Elas se deixam confundir com a noite.
 Pergunto-lhes de novo, elas se entreolham,
 censuram-me a ambição, ficam perplexas,

esgueiram-se na noite recriada.
 Finjo-me triste, busco direções.
 Elas estacam; ponho-me a chorar.

As perguntas se sucedem, e as respostas estão contidas nas perguntas, pois o que se vê são as imagens futuras da jornada marítima empreendida pelo Poeta:

Consulto-vos ó rochas. Bons propósitos? 92

(...)

Chamam-me as rochas. Mães, vós me chamastes? 102

Elas se encrespam rígidas nos ares.
 Quero vos convocar! profiro em coro,
 pois sou as muitas vozes dessas rochas.

Tristonhas emudecem; e emudeço
 com uma hesitação que vem do início;
 só tenho algumas vozes mas tão trôpegas
 que mais parecem fontes embriagadas.
 Ó pobre filho! E as rochas se semi-abrem,
 e as incestuo de amores e de pazes.
 Essas castas madonas não culpadas.

As rochas são parte da terra, ambas representando aspectos do arquétipo materno relacionados ao local de nascimento, como a ilha ou as cidades (Jung IX/1: 156). Alguns aspectos da *árvore* como mãe da vida e do pecado original como um incesto simbólico já foram analisados anteriormente. A terra é mãe da árvore, um aspecto do feminino “abaixo” do vegetal, um aspecto mineral. Numa cerimônia da tribo australiana dos Watschandis, os guerreiros cavam um buraco no chão e cercam-no de arbustos de modo a imitar a genitália feminina. Dançam e cantam em torno dele durante toda a noite, enquanto cravam estacas de madeira que são mantidas à frente do corpo como um pênis em ereção (Jung V: 213). É uma entre inúmeras representações da terra como mãe e fonte da vida. Em Jorge de Lima o tema da *geofagia*, o ato de comer terra, ocorre

inúmeras vezes, não somente em *Invenção de Orfeu*. Aparentemente, era um costume de crianças em sua região natal. A terra provocava uma característica febre local, a *maleita*, que causava delírios. O ato de comer a terra é relacionado a um incesto simbólico que, por sua vez é relacionado ao aspecto de ebriedade característico da criação com raízes inconscientes. Esse é o tema do poema XXX, onde ainda a *rosa* é associada à terra, e os cavalos representam uma energia psíquica instintiva, forte, e em movimento contínuo:

Inda meninos, íamos com febre
 comer juntos o barro dessa encosta.
 Será talvez, por isso, que o homem goze
 ser a seu modo tão visionário e ébrio.

E inda goste de ter em si a terra
 com seu talude estanque e sua rosa,
 e esse incesto contínuo, e infância anosa,
 e céu chorando as vísceras que o cevam.

Tudo isso é um abril desenterrado
 e ilha de se comer, ontem e agora,
 e vontade contínua de cavá-los,

cavá-los com a maleita renovada.
 Ó terra que a si própria se devora!
 Ó pulsos galopantes, ó cavalos!

O poema XXXII fala do roteiro do canavial. Na penúltima estrofe, o paralelo entre *mães* e *rameiras* é uma importante imagem do feminino, pois ainda que a imagem aponte a uma circunstância social específica, sempre o Poeta agrega elementos que transcendem o literal. No caso, as *mães triplicadas* e as *rameiras lavadas de pecados*. As mães triplicadas remetem ao simbolismo da Hécate, a deusa tripla da mitologia grega:

nem fiel aos solilóquios encantados
nem às visões que vêm nos acordar.

Conforme já visto, as cidades também são representações do feminino no sentido de berço, origem, refúgio e proteção. No poema XXXVIII, que abre com a *Veneza* de Camões, a identidade da cidade com o feminino é clara na última estrofe:

Tentamos sepultar-te nessa praia 137
abaixo desse nível cavernoso,
ambígua susiana, infanta e aia,
púbis e quilha, ventre belicoso,
mas tão aliena musa, irmã tão gaia
que em puro incesto canta marulhoso;
cúpulas gemem sobre águas quietas,
vенеza dos dogmas e poetas!

No Canto II, é onde aparecem duas das principais Musas e seus primeiros poemas, Lenora e Inês. No poema VI, um casal infra-humano copula com violência. Ela fica grávida de íncubos que são paridos, e são *bugres*. Após o parto, ela volta a ser *pura* e *núbil*. O ciclo se repete, num processo de formação de seres antropomorfos.

Após evocar Orfeu no poema XI, o poema XII é o primeiro poema de Lenora, analisado no capítulo anterior. Nesse poema, ocorre a imagem das brumas (*e seu colo cingido arfando em brumas/que cobriam de paz os bosques rudos*). As brumas correspondem a uma névoa. O simbolismo da névoa ocorre inúmeras vezes na obra, e representa o nascimento da inspiração poética em seu aspecto feminino. A névoa é a água em forma gasosa. É, portanto, a água que se funde ao vento. O ar e o vento são frequentemente associados ao sopro divino, o *pneuma*: “O Logos não se fez carne? O Pneuma divino e o Logos não penetraram no seio da Virgem? Aquele 'tufão' de Anaxágoras era o Nous divino, que a partir de si mesmo transformou o mundo.” (Jung V: 76) As brumas que se espalham nos borques primitivos, saídas da respiração de Lenora, têm origem divina e masculina como sopro, e origem divina e feminina como

Na sequência de representações do feminino, o poema XXVI mostra uma *deusa*, uma deusa violada que deixa como legado apenas a *dúvida*. A deusa é fugidia, volátil e enganadora. Ela é aprisionada, violada, na ânsia de se obter dela as *palavras*. E sua divindade era indicada pela dúvida mesma que ela gerava: *Era preciso compreendê-la,/mas quando avizinhávamos,/a deusa arisca recuava./(...)* *Era uma deusa pelos modos/com que mentia e se ausentava./Ela chorava, não queria;/e o pranto logo a dissolvía./Então descemos, ventre abaixo/e renascemos de seu sexo,/– trânsito virgem de palavras./(...)* *Era uma deusa, pela dúvida/que em cada um de nós, deixou*. Trata-se de uma deusa/Musa, da qual quer se extrair uma palavra inicial, uma energia que possibilite o nascimento da Poesia, mas tudo ainda se encontra em um estágio muito pouco desenvolvido, e o que sucede são indefinições e violência.

Já no primeiro poema do Canto IV vê-se a imagem de *musas/medusas*: *Vede que arrastas cabeças,/frontes sumidas, espessas./E são minhas as medusas,/cabeças de estranhas musas*. No primeiro verso é dito que *Um monstro flui desse poema*. Medusa é uma górgona da mitologia grega, uma horrenda figura feminina com cabelos de serpente e cujo olhar transforma aquele que a fita em pedra. Decapitada por Perseu, que é advertido por Atena que não deve olhá-la nos olhos, ela reaparece nos círculos infernais de Dante, que também é advertido a não fitá-la sob risco de morte, mesmo estando sob proteção divina. Trata-se da *anima* destrutiva, que paralisa o fluxo da vida naquele que se aprisiona no universo materno infantil. Devido à semelhança, as mães-d'água também são chamadas de medusas, e seu veneno, como olhar da górgona, é paralisante. Jung escreve que numa ocasião, “ao explicar a uma paciente o significado materno da água, ela experimentou uma sensação muito desagradável diante dessa abordagem do complexo materno: 'it makes me squirm', disse ela, 'as if I touched a jellyfish'. [Eu me arrepio toda, como se eu tocasse uma medusa]” (Jung V/501)

São aparições funestas do Canto IV, “As aparições”. Após as medusas do primeiro poema, temos, no poema XVIII, a *madre-d'água*, representando a profundidade dos mares, aquele vórtice que abriga os afogados. No paralelo entre a Medusa mítica e a medusa animal emerge, mais uma vez, uma imagem de morte e estagnação. Nesse poema, um soneto, há um subir e descer entre os abismos e as rochas da superfície:

também remete à elevada Rosa Mística onde Beatriz e as almas santificadas vivem no Empíreo, no *Paraíso* de Dante. Mas a indeterminação ainda prevalece no soneto, e o amor busca um alvo para seu ímpeto, aqui é uma *rosa*, uma *rosa da morte*, ou uma *rosa do que for*:

Porque a névoa da tarde era sumida 1
desejei no meu peito um verso puro,
rosa que fosse como suave ida,
apelo que chamasse a quem procuro.

Eis nos ares a rosa que convida,
– a de pétala fugaz e talo obscuro.
Há qualquer coisa nela em breve vida.
Mas essa é a vida breve que eu conjuro.

Esse enlevo fortuito é um doce choque,
transluz perdidos olhos com que a via
o desejo de tê-la em doce amor.

Aproxima-te, deixa que te toque
e que te acaricie, ó esposa fria,
rosa da morte, rosa do que for.

A seguir, vem o poema Beatriz 1, analisado no capítulo anterior. Beatriz também é referida indiretamente no poema XXI, uma das formas mais elevadas da Musa, a *musa intacta, inconsútil*. Ela é o *grande ser profundo* que acalenta o poeta na *divina selva*, onde a *palavra insofrida* ainda está *imersa*:

Ó grande ser profundo, musa intacta, 1
de fundidos cabelos, inconsútil,
teu pousado suspiro, sopro e lume,
tuas mãos entrelaçadas, tua máscara,

assassinato de ambos por Gianciotto. Do verso 88 ao final do Canto V, Dante escreve uma das mais famosas e trágicas histórias de amor da literatura mundial. Em *Invenção de Orfeu*, ocorre como mais uma imagem de amores despedaçados, como Lenora e Ofélia:

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

Ó Francesca contínua agonizada,
 companheira de infância, tatuada
 como as sereias de cintura abaixo,
 desses mares de flores hibernadas.

Urna febril dos seres solitários,
 treva sem lei em que as papoulas nascem
 e os santos do deserto suam mijos.

Mas indelével mãe que marca os filhos
 com os beijos fundos que jamais se apagam
 com a santa baba com que salga o mundo.

No Canto V, “Poemas da vicissitude”, as representações encaminham para a desolação final do próximo Canto. O poema III revela que a orientação da inatingível Musa Lenora ainda está sendo buscada: *Onde é Lenora pura pelo espaço,/- deidade zodiacal – Lenora onde é?*.

Nos poemas V e VI, as *naus* reaparecem como representações do feminino “marítimo”. Às muitas imagens de vicissitudes presentes no Canto, soma-se a da embarcação em lastimável situação:

Não vades, Floreal, não vades mais. 7

Ponde narcisos nesses vasos negros.

Não ouçais as harpias, não ouçais.

(...)

Não vades, Floreal, nem vós Malua, 28

e não vades térrea Inês, térrea Violante,

falireis vossos olhos se abirdes

as janelas aos ventos desabridos,

aos verdes ventos que as virgens seviciam.

A relação de Saturno/depressão complementa o trecho onde as *tétricas horas saturnais* são descritas, numa metáfora bastante precisa do processo depressivo. O *anel impuro* atua como um vórtice que suga a consciência, que a enreda em *ninhos de covos* mortais. É também um ténue equilíbrio entre a criação, entre o renascer desse processo, e o sucumbir, a loucura e a morte:

Há umas horas na terra que são tétricas, 19

as horas saturnais que tecem ninhos

de corvos no livor do astro sombrio

anelado girando esse bailado

em que enforcados em seus fios giram,

giram acompanhando o anel impuro.

Ai, céus! Saturno é o astro equidistante

entre as luas e os poetas, entre os loucos,

entre defuntos, entre limbo e inferno.

Neste estágio, entre os Cantos V e VI, a jornada se encontra em seu momento mais obscuro. Que não é o *final* da jornada: na próxima etapa, o Canto VII, dessa submersão nas profundezas virá a renovação, o renascimento. Analogamente aos ciclos do Poema, a teoria junguiana vê na depressão um fenômeno natural da psique em busca do equilíbrio:

Mas o que tira o brilho da natureza e a alegria de viver é a atitude de olhar para trás, para uma condição externa do passado, ao invés de olhar

para dentro do estado depressivo. O olhar para trás leva à regressão e constitui o início da mesma. A regressão também é uma introversão involuntária na medida em que o passado é uma reminiscência e com isso um conteúdo psíquico, um fator endopsíquico. A regressão é um resvalar para o passado, causado por uma depressão no presente. A depressão deve ser considerada como um fenômeno de compensação inconsciente, cujo conteúdo, para alcançar eficiência plena, deveria tornar-se consciente. Isto pode ser feito se se acompanhar a tendência depressiva e regredir conscientemente, integrando assim ao consciente as reminiscências animadas. Isto corresponde ao objetivo da depressão. (Jung V/625)

Não é uma tarefa simples. É uma verdadeira jornada heroica entre monstros marinhos. Tal “descida aos infernos” é extremamente arriscada, e somente um psicoterapeuta qualificado é capaz de acompanhar tal empreitada. Em casos extremos de crise, o recurso de acompanhamento terapêutico 24 horas por dia pode ser necessário a fim de evitar, inclusive, o suicídio. Como em todos os processos psíquicos, respostas gerais não são possíveis. Um dos caminhos é trazer simbolicamente os conteúdos ao redor do estado afetivo depressivo para o plano da consciência através da imaginação ativa, como é proposta por Jung, que obteve resultados positivos no Brasil através do trabalho de Nise da Silveira. Jung descreve esse método em “A função transcendente”, no Volume VIII das Obras Completas.

Um bom exemplo das mutações do feminino inerentes à jornada, e também da presença de (pelo menos) um eixo narrativa na obra, é o exame dos dois últimos poemas do Canto VI, o “Canto da desapareição”. Conforme já foi assinalado, nesse canto o Poeta já está esgotado após a estação das vicissitudes do canto anterior, e chega ao abismo mais profundo, encerrando o grande ciclo de geração/destruição dos seis primeiros cantos. No penúltimo poema do Canto, o de número X, o Poeta se declara traído pela Musa. Esta aparece na forma de uma menina/nau estuprada por todos, morta e renegada pelo Poeta, que a lamenta. Principia o poema com a menção da derrota de Alcácer-Quibir, numa imagem que representa o fracasso do projeto sebastianista de conquista portuguesa. É como se a Musa que inspirou tanto Camões quanto a própria jornada portuguesa fosse uma Musa enganadora (*Morram-lhe as flores e as veias/desespere-se falsa e oca*), que leva o herói à derrota, e não à redenção:

Nessa derrota entre mouros, 1
 mora em mim essa memória
 corporizada e constante
 de coisa que eu não defino
 e nem sei como extingui-la.
 Mas nessa estrada de mar
 quero mesmo recalchá-la,
 desmontá-la e libidá-la:
 inesá-la, lenorá-la.
 Morram-lhe as flores e veias,
 desespere-se falsa e oca,
 vazando os olhos vidrados,
 as mãos do lar separadas,
 seus álbuns todos manchados,
 as janelas arrancadas
 pelo fel que ela me há dado.

A referência a Inês e Lenora não é gratuita: são Musas mortas, inatingíveis e perdidas, conforme os textos que lhes deram origem. A seguir, o autor reestabelece o paralelo entre a Musa e a nau:

Seu nome? Quero varrê-lo 17
 deste navio deserto,
 as brisas que a enfunavam
 recolham seus voos salgados,
 arda seu ventre mostrado
 em silêncio à marujada,
 folhas lhe sejam raspadas,
 sombra lhe seja estuprada,
 mas não quero ouvir-lhe os modos
 nem seu cabelo, *in extremis*,
 nem seu púbis dissecado.

nautas loucos que a cegaram,
 gaivotas que a debicaram,
 pestanas que a adormeceram,
 ventos novos que a empenharam.

No final, uma sequência de imagens delineiam esta “mulher”, “coisa”, “musa” e “vela desviada”, que está morta. Ela e todas as promessas, todas as peripécias anteriores, são enterradas e do “chão que tudo guardou” brotam apenas *cabelos*, tecidos mortos e infrutíferos:

Esta é a mulher, esta a coisa, 67
 a musa, a vela desviada,
 a proa desarvorada,
 a andorinha de seu ventre,
 a onda que nos criou,
 essa menina ancorada,
 a porta da casa aberta,
 morto o tempo que a violou,
 a madrasta que a enterrou,
 os cabelos que brotaram
 no chão que tudo guardou.

No Canto VII, “Audição de Orfeu”, o canto e a poesia são encontrados. É o renascimento após a submersão nas águas negras e profundas. As imagens femininas passam a apontar para o futuro, para a vida e para o sucesso do Poema/jornada. No poema III, o Poeta percebe que está vivo, e empreende uma transição interior da desolação à fé. Na primeira estrofe, os vocativos sugerem que há a ligação com as coisas, a alma do mundo, e a *premeditação talvez de Deus* indica o reconhecimento de um sentido, uma finalidade mesmo nas coisas mais terríveis vivenciadas. O Poeta permanece na vida, como espectador e como propósito (verso 18):

Fábula desbotada: Ana morena.	74	
Ana morena e prata. Ana enterrada.		
E uma cama de insetos esperando-a.		
Cadência derradeira, terminada.		
(...)		
Ó feliz solidão, querido solo,	130	
desnudez de Lenora, rosa pura!		
(...)		
Cada momento cala para sempre	151	
a boca que inda agora nos falava.		
E nos obscuros montes desce a lua		
que a Musa rosa-e-prata reacendia.		
(...)		
Coincidimos um passo sobre passos,	216	
e essa órbita constante. E esse delírio!		Pessoas da E
esse dígito imenso destinando.		constelação
Sangraluz, Belatrix, Lis, Mira-Celi,		de Mira-Celi
Vivantares, Liriana, ó meu poema!		

Mira-Celi²¹ é a figura central de um livro anterior de Jorge de Lima, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, de 1943. Pelo próprio caráter já bastante hermético do estilo desse livro, definir o que é Mira-Celi consistiria numa tarefa que ultrapassa o alcance do presente trabalho. No entanto, não é errado pensar em Mira-Celi como uma busca do autor em representar simbolicamente o arquétipo feminino que, por sua impossibilidade de apreensão exata, requer uma aproximação simbólica. Mira-Celi é, dessa forma, uma Musa pessoal do autor, que transcende a ele próprio. Nesse sentido, a busca dos significados da Musa em *Invenção de Orfeu* é também a busca do significado de Mira-Celi. Se substituirmos Mira-Celi por “Musa poética elevada”, à semelhança de Beatriz em *Invenção de Orfeu*, a definição seguinte, de Fábio Andrade, é eficaz e suficiente como ponto de partida para a compreensão das ocorrências de Mira-Celi no Poema:

21 Uma análise dos significados de Mira-Celi como Musa pode ser encontrada no artigo de Ataíde Veloso, “As Musas de Jorge de Lima”, 2010.

(...) misto de musa mística e poética, cuja presença difusa e epifânica se funde não apenas com visões da Virgem e da amada, mas representa também a transfiguração da visão ordinária do cosmos que o discurso poético suscita. A consciência do poeta é o palco de uma misteriosa rebelião dos elementos que se condensa na imagem central e múltipla de Mira-Celi, cujo poder não é o de decifrar e tornar claro seus significados complexos, mas de condensar esta complexidade numa superimagem “leitmotívica”, como a chama Jorge de Lima. Mira-Celi é a própria poesia sob aspecto de imagem (...) (Andrade 1997: 74-75)

A nota do autor à margem do poema proporciona um alívio no esforço interpretativo: há inúmeras ocorrências ao longo do Poema de nomes próprios femininos cujas referências na história e na literatura são virtualmente impossíveis de rastrear. Tudo indica que se trata efetivamente de nomes criados ou adaptados pelo autor. Quando ele lista, ao lado de Mira-Celi, *Sangraluz*, *Vivantares*, *Liriana*, e escreve serem *peessoas da constelação de Mira-Celi*, fornece uma confirmação dessa “nomeação arbitrária” de Musas.

O poema VI é Lenora 2. Como foi visto no capítulo anterior, Lenora passou por uma transformação, de Musa enevoada e indefinida à portadora efetiva da poesia. Lenora, Beatriz e Mira-Celi agora acompanham o Poeta, como se vê no poema seguinte, o VII:

Ingrata via, ingrata vista, vida? 5

Falemos de Lenora, Belatrix.

Mira-Celi nasceu nesse momento,
a canção me acompanha nos silêncios.

No poema IX, ocorre uma nova evocação da Musa. Mais uma vez, sua inspiração é também um sopro: *Conta-me ainda, Musa, enquanto vindo/é o calmo sopro ao líquido elemento*. No poema XIII, volta-se ao próprio Poema como tema, nele vivem mulheres, ele está prenhe de memórias, e tudo foi tragado pela eternidade, um tempo sem tempo:

E esse velho e atroz poema? 1

Quem acaso o arquitetou?

Que mão sem braço o escreveu?

Que Lenora o mereceu?
 Que mulheres vivem nele?
 Que loucura o escureceu?
 Ó tecido de memórias
 recuadas de meu tempo
 que a eternidade comeu!

No restante do poema, a relação com o passado resulta na poesia em potência, *cada/cântico prévio nunca amanhecido*, onde o Poeta fica, de onde a poesia futura pode nascer:

Ó noites clavculares, 10
 epopeia sem guerreiro,
 humana sobrevivência
 das lembranças recalçadas,
 cem avós em cada cântico
 prévio nunca amanhecido.

Deixai-me nele.

No canto VII, portanto, o ciclo já se completou e o Poeta realizou-se no poema e como poeta. O último poema, o XIV, revela que a maturidade é também identidade com a ilha/mãe/nau/musa:

Maduro pelos dias, vi-me em ilha, 1
 porquanto,
 como conhecer as coisas senão sendo-as?
 Como conhecer o mar senão morando-o?

O Poeta, com a maturidade, é a própria ilha. Essa identidade é também a identidade Poeta/Musa. Posto que a Musa é também símbolo do próprio inconsciente do

poeta, integrar-se à Musa é integrar os conteúdos do inconsciente à consciência via poesia:

Abrigo as minhas musas, amam sobre. 25
 Aflijo-me por elas, sofro nelas,
 encarno-me em poesia, morro em cruz,
 cravo-me, ressuscito-me. *Petrus sum.*

Ao final do poema, há uma identidade do Poeta com um *burro épico*, Colombo e Deus Espírito. E nomeia o feminino mais elevado em sua religiosidade pessoal, a *Mater Dei*:

Contudo, 35
 burro épico, vertido pra crianças,
 transporto-as à outra margem, sou Cristóvão
 Colombo, sou columba, Deus Espírito
 que desce sobre o início, sou palavra
 antes de mim, eu evo. Ave Maria,
 Eva sem culpa, tem de mim piedade,
 Pia sacramental de que emerjo ilha.

No Canto VIII, conforme já referido, todas as imagens anteriores, bem como todas as estações da jornada, são recapituladas. Vê-se, por exemplo, imagens relativas às Musas ainda em potência, como no verso 104, *e a moça adormecida se acordando/do desvaído sono gigantesco*, ou o verso 202, *reencontrar Mira-Celi inatingida*.

A imagem dos *ventos*, tão importante na obra e sempre relacionada à febre e ao delírio, bem como à constância do tempo, aparece pela primeira vez relacionada a uma imagem feminina. É a imagem dos *cometas*, mistura de vento e mulheres:

Ao lado dessas pedras milenares, 169
 ventanias vestidas de mulheres
 metálicas cortando o firmamento,

cabelos desgrenhados nos cometas,
levando montes em seus pés divinos,
pelas estradas, invisivelmente.

Há mais uma referência a Ofélia, com seu caráter de Musa morta:

Serão as aves albergálias que	355
ali crocitam ante a vinda noite?	
Ou serão os cavalos encantados	
disfarçados em aves existidas?	
Ou mesmo sem disfarces, serão pedras,	
serão fantasmas de ofélias mortas?	

Logo após um elogio à língua portuguesa e ao épico camoniano (versos 427 a 468), o Poeta fala das Musas como vivências da infância e da adolescência:

E nesse afã-porfia – esses relâmpagos	469
das visões, essa longa biografia,	
Celidônia, Floreal, Inês, Lenora,	
Violante e outras criaturas exumadas,	
depois a minha vila, depois os	
vivos portos com o tímido, depois,	

depois meus tontos passos noutras vidas,
em Mira-Celi, em maio de mil nove-
centos e trinta e dois, em Mira-Celi
de adolescências juntas, anteriores
ao espaço de infâncias, muito longe,
longe, sumidamente longe, e aquém.

Um pouco adiante a imagem da Musa ligada à infância é retomada:

Também os sustos decorridos dantes, 493
o do encontro com a musa recém-nata
ou com a da infância-musa azul-celeste;
e com essa fugitiva musa sempre, a
desse ardente susto, suas rosas
desabrochando, suave susto nosso.

Na estrofe 88, aparecem, pela única vez, Marta e Maria, personagens do Evangelho de Lucas 10:38/42. Marta e Maria são duas irmãs, que recebem Jesus em sua casa. Maria senta aos pés de Jesus para ouvi-lo, enquanto Marta cuida dos afazeres domésticos. Marta reclama do fato de Maria não estar ajudando-a no trabalho braçal, ao que Jesus responde que a devoção de Maria é mais importante. O contraste entre as atitudes das irmãs é representativo do contraste entre os tipos *introvertido* e *extrovertido* que Jung propõe²². Uma atitude, a extrovertida, é voltada para o exterior, *plante beija-flores*; a outra, introvertida, é voltada para o interior, *façam bênçãos*:

E sobre o livro as mãos – Marta e Maria, 523
as mãos tão narrativas e tão crédulas
e tão hipnotizadas, tão escravas,
mais do que os pés que as levam para que
o crime façam, mas também não façam
ou façam bênçãos, plante beija-flores.

A busca de dar forma às movimentações subterrâneas é a busca da Musa que, enquanto não vem como verdadeira ponte com o inconsciente, tem sua presença forçada pela ânsia de criar. Na relação autêntica e efetiva entre a consciência e o inconsciente, por sua natureza dialética, não pode haver unilateralidade.

No trecho a seguir, no Canto VIII, o Poeta quer *inventar uma Inês*, fabricar uma Musa. Mas essa relação, essa função psíquica que é a *anima* não pode ser inventada,

22 *Tipos psicológicos*, Volume VI das Obras Completas.

devido à autonomia do inconsciente, conforme explicado anteriormente. Assim, a “musa consciente” do Poeta é projetada em *Ineses naturais*, na forma de *musas anexadas*:

Inventar uma Inês e procurá-la 637

nas faces das Ineses naturais.

Ó dura imposição dessa Inês posta
em sossego infantil entre salgueiros
e recomposta e para sempre viva
contra as forças adversas, sempre santa.

E há a coluna vindo de outras eras
de sombra densa e face refrangida
contra todas as musas anexadas,
debruçadas na ogiva ainda estreita,
alimentando leões de réus perenes
e dos leões igualmente necessária.

Mais adiante, ainda no Canto VIII, mais uma referência à infância que sempre retorna, o tempo idílico preexistido, na forma de uma *mãe nova e errante*:

Rostos nos rostos, mãe querida nova, 871

azul desamparada mãe errante,
guardando eternidades para nós,
amealhando nas urnas nossos barcos,
os céus altos, os júbilos findados,
os brinquedos das páscoas, ó carismas!

Na sequência do Canto, após uma incursão na escravidão e nas soluções superficiais e racionais do pensamento, há uma inesperada aparição de um *tempo reencontrado*, autêntico. A verdade vem pelo feminino, e seu vislumbre é o vislumbre de uma *possível menina*:

Inesperadamente chega um dia 961
 de transcendentais mágicas, e há surpresas:
 num pedaço de tempo reencontrado,
 a possível menina nos fitando,
 nossa terra natal, seu rio torto,
 geografia existida, continuada.

Nova ocorrência da imagem dos *ventos*, relacionada, como em outras vezes, à infância e à menina. A referência ao *cometa* se repete, como já ocorrera no verso 172, no trecho em que pela primeira vez o vento assume forma feminina:

No possível dos ventos duvidosos 1.021
 gritamos por socorro, alguém solfeja,
 uma menina dorme, a estrela desse
 talvez já se apagara, um cão espera
 seu cometa sangrento, requentado.
 Não pedimos socorro, foram outros.

A seguir, a importante imagem feminina das *hécates* aparece na sequência do Canto. Na terceira cena de *Macbeth*, de Shakespeare, as três bruxas são a Hécate, a tripla deusa que é uma só. São as fiandeiras do destino, que apontam em diversas direções. A relação com os reis do império persa (*Artexerxes* é uma denominação grega a diversos reis persas no período das guerras entre gregos e persas) leva a pensar que este trecho do Canto refere-se aos diferentes possíveis caminhos que a história da civilização moderna seguiu a partir de suas encruzilhadas. Na mitologia grega, a Hécate é associada aos rituais da fertilidade, na forma de portadora de imagens, como escreve Kerényi:

Estas três deusas – a mãe, a filha e a deusa da lua Hécate – formam (...) um grupo estreitamente unido, uma tríade de figuras excepcionais e inconfundíveis. Nos momentos de culto [a Deméter e Perséfone] elas podem ser confundidas mais facilmente, também porque a tocha aparece como atributo de cada uma delas. (...) Por conseguinte, é denominada expressamente “a portadora da luz”. No hino homérico [Hino a Deméter], a tocha em sua mão é designada como σέλας (“luz”), e não como meio de purificação (...). 'Trazer luz' pertence sem dúvida à natureza da deusa. Porém, a tocha é característica

contato inicial com *os dons inteligíveis e as mensagens*, nas *asas inda tenras*, define *desígnios* futuros, e *formam nossas ilhas*:

Era um clima essencial à febre cedo 1.165
 à caída das folhas para a sombra,
 as asas sob o sol umbrosamente;
 e a exalação da terra com a penumbra,
 com o suor das penedias, suor mais frio
 que o da febre no corpo do menino.

O cheiro das resinas, condensando
 a esperança de ver a musa criança
 inda visível todavia perto,
 e todavia nesse continente
 místico. Meu Senhor, ei-la que chega:
 Musa de infância, Musa de meus dias!

Minha alma estava aberta à encantação.
 Agora nós. Podemos, nós espelhos
 captar o som de cores, transmiti-lo
 em espécies sensíveis e inefáveis
 os dons inteligíveis e as mensagens,
 as asas inda tenras e os desígnios.

Nossos contatos formam nossas ilhas,
 formamos seres líricos, choramos
 apupados em cena, nós relâmpagos
 varando jovens nuvens descansadas,
 dançando sob as arcas. Os acólitos.
 O grito pelas portas através.

O Canto VIII é, a um tempo, a autobiografia do Poeta e de todos os poetas. Entre os versos 1.243 (*Nós éramos absortos fundamente*) e 1.266, vê-se a encruzilhada criativa a que os poetas estão submetidos. E então aparece o feminino, o complemento do ego que busca, a Musa. A primeira estrofe do trecho em destaque fala do instante, no *mundo exaurido*, onde as coisas estão em oposição. A pauta musical é dupla, cada uma com uma voz independente da outra (*contraponto*), o eclipse que sobrepõe opostos, Sol e Lua, o ponto exato de aparente mobilidade onde o movimento reverso vai iniciar. E o início do movimento oposto, o movimento em direção à vida, é marcado pelo aparecimento da *anima* em seu aspecto mais positivo, a ligação entre o céu e o mar. Completa em si mesma, agora ela fala sem segredo aos poetas:

E nesse instante tudo parecia 1.267
 em pauta dupla, contraponto, eclipse,
 coisa obscura, difícil de contar.
 Um transe de magia havia no
 mundo exaurido, a ponto de espantar:
 Mira-Celi descera entre o ar e o mar.

Nós vimo-la chegar, intransitiva,
 era a musa (seus gestos denunciavam-na),
 pois estava tardada sem segredos,
 a face fixa, a fronte pura de água,
 e o lírio circundante tão brilhado
 que ela aparecia antes e no fim.

Mira-Celi é acompanhada de Inês, imagens de plenitude se sucedem, a poesia realizada é um renascimento, um reencarnar-se:

Ela me faz captar esses instantes 1.291
 de eternidade contra o mal que é o tempo,
 ela me torna imenso ou pequenino,
 eu enguia de Deus, eu ossos e ossos.

E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encarnar-se.

O fazer poético é, necessariamente, concreto. A ligação entre a consciência e o inconsciente só é efetiva na materialização, na concretização da obra, que vence o tempo:

para remanescer as durações, 1.300
e para subsistir, gravar um símbolo
na casca antiga da árvore perdida.

Para que algo seja concretizado a partir do mar infinito, deve-se descer ao humano, ao específico. Criar concretamente equivale a limitar. Realizar algo artisticamente é colocar valores específicos no espectro infinito da luz branca, selecionar as cores daquele poeta, daquele tempo e espaço específicos. Assim nasce a música e a poesia como forma de comunicação entre os homens, e não como experiência individual incomunicável:

Havendo gradação da luz externa, 1.315
o mistério floriu entre as mãos nossas;
e os olhos se elevaram para as flores,
e as flores inspiraram nova tarde.
E um momento da tarde foi poesia:
uma fala de música sonou.

Se por um lado no autêntico processo criativo o artista mergulha no plano arquetípico, o arquétipo em si é inapreensível. Ao subsistir como *imagem*, Mira-Celi se despede. Em seus jardins, que estão além do humano, as palavras são *inatas*, arquetípicas, e, portanto, além da *razão*. Pode haver uma aproximação do arquétipo, mas não uma total apreensão dele, como aponta o último verso da estrofe seguinte:

Daí ternura nossa em Mira-Celi 1.429
 que a fim de despedir-se, fez-se imagem,
 cerrou os olhos de tão viva estampa,
 quis ir aos seus jardins. E então falava
 coisas inatas e sem razão. Havia
 a paz que fora humana e nos deixara.

A partir desse ponto, o Canto VIII volta a apresentar diversas imagens femininas: *a infanta dissolvida nas pavanais; a bem-amada a ser fendida; leões percutidas retinindo; Opalas gangrenadas nas Eurídice/ perdidas para sempre; Nausícaas lavando meus cueiros; menina loura que se pôs a alar-se; A abandonada Eumétis nunca vista; Eva presente; Isadoras, Isas, Ineses, Lúcias, inda em flor*. No entanto, essas novas referências ao feminino não acrescentam nada de muito específico além do que já foi analisado.

O Canto IX, “Permanência de Inês”, foi analisado no capítulo anterior. Na sequência do Poema, como na sequência das representações de Inês, representa a Musa da língua portuguesa renascida dentro de *Invenção de Orfeu*, renovada. A imagem da Inês morta, no poema de Camões e no poema Inês 1, é aqui substituída por uma Inês contemporânea e em movimento.

No Canto X, um novo processo criativo é anunciado, num ciclo que se reinicia. No poema III, a frequente imagem da *rosa* é usada nessa representação. Uma *nova rosa* está por se abrir, após as *rosas de tentáculos famintos*. São aspectos negativos que dão lugar a novas promessas:

No bojo dessa noite, 1
 passadas vão e vêm.
 Escuta: há um presságio
 ou nova rosa abrindo
 depois das rosas de
 tentáculos famintos.

O poema V prossegue enumerando imagens que já ocorreram anteriormente e que estão por vir no novo ciclo. A repetição da afirmação de que *tudo é um mar*, em versos que ocorrem como bordão ao final das quatro seções do poema, reforça a ideia de retorno ao caldo primordial de onde as coisas renascerão. Sempre as figuras femininas presentes, como meta e motor do processo. *Inês, meninas, musas nossas, atrizes, belatrizes* (Beatriz/Belatrix) e *mulheres de amor*, complementam as imagens de coisas e figuras masculinas nessa enumeração:

Inês veio e uma estrofe recontou-a, 11
 que nada fica ilhado nem secantes
 nem âmbar nem leis, e os montes andam
 entre as águas do mar e as do horizonte,
 pois tudo é inverno e limo potenciais,
 velas, cereais dourados, versos, vinhos,
 buzinas se saudando, couros, cuecas,
 e as primaveras, águas incoerentes
 elas próprias são truques, ou são tardes
 com seus mapas de vidro onde meninas
 singram, se é que não nadam no azul, pois tudo é um mar.
 Amo os heróis do poema iguais ao canto
 em si, comunicantes, sobre as águas,
 e mesmo informações de musas nossas,
 dançarinos nevados, naves, falo
 de tudo, de engenheiros, de maxilas,
 de vimes, vice-reis, Camões meu bardo,
 e os vivários, salitres, equinócios,
 esse mapa venoso irriga os versos
 orograficamente os montes máreos,
 selvas selvagens, dores fomentadas,
 atrizes, belatrizes, temos isso,
 temos lutas e tosses pela noite,
 e esse sangue escondido, explicativo,

como os mares se explicam, como os versos
se encachoeiram em ondas, em tormentos
em mulheres de amor e vice-deuses
pois tudo é um mar.

No poema VI, Mira-Celi também está em meio ao *trânsito de Orfeu para a inconsciência* (verso 13), com a *face sem contornos*. O trecho seguinte descreve os aspectos da Musa relativos ao silêncio poderoso em que ela se encontra, com imagens relativas à natureza:

Havia essa presença que não há. 17
Ego dormivi, Mira-Celi estava a
face sem contornos, toda só.
Tumulto silencioso a interrogava,
ela falava em mente poderosa,
a sombra de seus lábios derramada,
na mais pura visão consoladora,
metais desconhecidos palpitavam
as vísceras entradas, mas floridas,
pegava-os como em lírios, osculava-os,
mudava-os em pequenos ramalhetes.
Era sonora e triste, ao mesmo tempo
igual à cabeleira que a cobria
alumiada de insetos vespertinos.
Alma gentil, silêncio repousado,
concebida serena plenitude,
noite perfeita, sono de acordada,
Mira-Celi ali estava e não estava,
senão a sua própria anunciação,
a sua informe face de parábola,
o seu afago longe, seu luar,
seu girassol noturno entre as neblinas.

O Poeta, no poema XVI, encontra-se no ventre da Poesia, a *madre silenciosa*. Recomeça o processo de criação e as Musas são reconvocadas. Inês e Lenora são nomeadas, e a imagem da *névoa* associada a Lenora desde Lenora 1, representa a inspiração poética mais inconsciente (posto que representada por aspectos minerais e vegetais, os *bosques rudos* em Lenora 1), que também contém o canto por vir. Como sempre, o Canto X trata de um recomeço. Ao Poeta cumpre *reiniciar*, reconvocar a Musa, cujos lábios nunca poderão se encerrar na *névoa*, a mesma névoa de onde se originou o canto de Lenora:

Quero chorar, ó madre silenciosa 86

o meu choro de peixe no teu ventre

(...)

Debruço-me nas trevas, recomeço 96

os cavalos de fogo e as aventuras,

as sextas na montanha e a doce Inês,

o louvor de Lenora e o mundo alado

que nascem de mim mesmo, de meus fochos,

do meu peito solar, de minha argila,

das coisas que eu imanto de loucura,

esse urânio, essa musa, esse silêncio,

esse herói, esse signo, esse restelo.

Chamo as coisas com os versos que eu quiser,

os mistérios, os medos, os três reinos,

e esse reino que eu vim reiniciar.

Separei o que era sono, do irreal.

Olha-me grande musa. Eu te convoco

com teu nome real que os lábios nunca

poderão encerrar em sua névoa.

Vivantares, Lenora, ó meu poema!

Terra tatuada de celestes faces,
vias cheias de estrelas que sobraram.
– Em verdade: meus seres e comparsas.

O poema seguinte é o penúltimo da obra, o segundo dedicado a Beatriz e analisado no capítulo anterior. Ofélia, Berenice e Penélope ocorrem rapidamente antes de o Poeta voltar-se, em definitivo, para Beatriz:

Todavia, vos falo de alegrias, 112
pois que as formas das águas são ofélias
apenas mortas, mas flutuantes formas,
(...)

Que canto firme pode haver num homem 123
embriagado pelas maresias,
(...)

com os lobos farejando-o, e os alcatrazes 130
cobrindo-lhe de guano a trajetória
onde arde um cisne e brilha a cabeleira
de sete Berenices, sete quedas

d'água etérea dos céus para as lareiras
da terra, salas frias, com salitres
nas vigas, com Penélopes fugazes,
Ícaro cômico autocastigado?
Ai! as longas perguntas que nos cansam!

O Poema como um todo está completo, e a presença da Musa é representada pela Musa de Dante. Beatriz como símbolo da Arte e também da relação com Deus é um símbolo vivo para Jorge de Lima, como *Invenção de Orfeu* o demonstra.

6 Conclusão

Tendo em mãos o conjunto das representações do feminino no Poema, é possível fazer uma classificação geral, das inumanas às divinas:

Minerais	terra; rochas; praias; cometas; névoa; águas
Vegetais	rosa; maçã
Animais	vaca; mãe-d'água
Construções humanas	casas; cidades; naus
Destrutivas ou inferiores	Medusa; Harpias; sereias
Estagnadas – amores perdidos	Dido; Ofélia; Eurídice; Berenice; Francesca de Rímini; infanta defunta
Criativas	Musa menina; Lenora; Inês; Beatriz; Mira-Celi; Eumétis ²³
Ligação com o divino	Virgem Maria; Mira-Celi; Beatriz
Personificações diversas – nomes inventados ou com origem na biografia do autor ²⁴	Floreal; Amora; Sangraluz

Ficou demonstrado que Lenora, Inês e Beatriz são, de fato, os eixos dominantes das representações do feminino em *Invenção de Orfeu*. Não apenas devido à forte presença quantitativa na obra, ou ao fato de terem poemas dedicados a elas. O principal é que essas “personagens” se modificam no decorrer do Poema, acompanhando e

23 Foram encontradas duas referências possíveis de Eumétis, ambas com caráter de criatividade poética: 1 Segundo Plutarco, Eumetis seria um epíteto atribuído por Tales a Cleobulina, filha de Cleobulus, um dos sete sábios gregos que governou Rodes, significando “conselho sábio”, pois ela teria tido grande influência nas decisões do pai. Aristóteles refere-se a ela na Poética e na Retórica, e sua notoriedade se deve a seus enigmas compostos em hexâmetros (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0101%3Atext%3Dintro%3Asection%3Dpos%3D42> Eumetis é uma das duas filhas do poeta Píndaro. , <http://faculty.msmc.edu/lindeman/cleobulina1.html> , acessados em 02/05/2014)

24 A esse respeito escreve Luciano Cavalcanti: “Em todo *Invenção de Orfeu*, o poeta é amparado por uma quantidade enorme de musas que estão presentes em todos os Cantos, retiradas da tradição literária ou mesmo criadas por ele. No primeiro caso, são representadas por Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, entre outras; no segundo, está figurada em Mira-Celi e também outras provenientes de sua infância como Francisca, Lis, Celidônia, etc. (...) Na estância VII, do Canto Segundo, vemos que Jorge de Lima fará presente em seu poema uma musa do seu imaginário biográfico da infância, Lis. Em suas *Memórias*, o poeta nos fala de sua amiga de meninice, protagonista de um acontecimento extraordinário que o marcou profundamente: Lis voando no sarau literário que acontecia em sua casa. [Lima 1958: 130-131]Este 'acontecimento' impressionou tanto o poeta que acabou por transformar a amiga de infância em musa.” (Cavalcanti 2011: 76 e 78)

definindo a estrutura narrativa. Dentre as Musas, somente Lenora, Inês e Beatriz se transformam no decorrer do Poema. A presença de Lenora decorre de uma referência a “O Corvo”. Conforme foi visto no capítulo 4, em Poe Lenora representa uma paixão inatingível, correspondente a um estado de estagnação e desespero do eu lírico. Em *Invenção de Orfeu*, por outro lado, já em sua primeira ocorrência em Lenora 1, ela se associa à imagem da névoa, da promessa de um canto futuro. Em Lenora 2, a Musa já se encontra presente na jornada do Poeta, apontando o caminho a seguir, representando uma nova etapa. Nesse estágio, o Poeta se dirige diretamente a Lenora, pois ela já se tornou uma Musa que exerce sua função mais elevada, num momento posterior ao de névoa que se espraia pelos primitivos *bosques rudos* (Lenora 1).

Inês é uma Musa ligada diretamente ao contexto individual do Poeta. No âmbito pessoal, como primeiro contato com a Poesia. No âmbito cultural, como Musa do cânone da língua materna do Poeta. A transformação de Inês se dá a partir da Inês de Camões, morta e no passado, que renasce como poesia para o Poeta. Entre os dois poemas-Inês da obra, vemos a evolução da linguagem, que se torna mais contemporânea, e a ênfase na transição entre imobilidade e movimento.

Beatriz, como Musa, não passa propriamente por uma transformação. É o caráter de sua presença, inseparável de Dante, que se modifica. Na altura de Beatriz 1, no Canto IV, ela anuncia a perspectiva de uma união mística, que se dá tanto em Dante quanto em *Invenção de Orfeu*. Já no segundo poema de Beatriz, no último Canto, o Poeta está com Dante, inclusive colocando novas palavras em sua boca – como foi visto, após citações e paráfrases de *A divina comédia* entre parênteses, ocorrem trechos “inéditos” do poeta florentino. Em outras palavras: nesse ponto final da jornada do Poeta, Beatriz está assimilada por ele como função psíquica.

Eva, a Virgem Maria, e Mira-Celi são, no Poema, aquilo que já representavam em seus contextos originais. Ambas aparecem poucas vezes em relação à sua importância no mito cristão. Isso pode ser interpretado como um respeito ao Gênesis e aos Evangelhos, como se o Poeta colocasse essas imagens acima do humano, ou antes, acima do fazer poético humano. A Eva do Gênesis e a Virgem Maria cristã representam o que já representavam antes de serem integradas a *Invenção de Orfeu*. Um exemplo é oferecido pelos versos 40 e 41, do poema VII/XIV: (...) *Ave Maria, / Eva sem culpa, tem de mim piedade*. Mira-Celi encontra-se no mesmo caso. Seu caráter de Musa elevada,

indefinível, a um tempo ligada à poesia e ao contato com o divino, já está definido na obra anterior de Jorge de Lima, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*. Tudo que o Poeta faz é trazê-la, como imagem simbólica, para sua jornada.

A imagem da Ilha, uma das mais importantes e frequentes da obra, muitas vezes não está a indicar uma relação com seus aspectos simbólicos ligados ao arquétipo materno. Quando, por exemplo, a ilha representa claramente o Brasil (poema I/II), seu significado não é simbólico, mas semiótico (ver capítulo 1). Conforme explicado no capítulo 3, o fato de todos os símbolos terem uma raiz arquetípica não significa que essa relação seja sempre relevante – é o caso de ligações culturais ou sociais claras. O importante na análise do presente trabalho é destacar seu caráter feminino, evidenciado, por exemplo, no poema II do primeiro Canto, onde a nau, o Poeta e a ilha se fundem em uma única imagem:

Chegados nunca chegamos, 17
eu e a ilha movediça.

Como aspectos do feminino, ilha, cidades, casas e naus têm em comum o fato de abrigarem e protegerem, num sentido positivo. Por outro lado, podem estar relacionadas a funções negativas, quando as naus estão apodrecidas (poema V/VI) ou quando as casas se equivalem a prostitutas (poema I/XIX).

As transformações que se verificam na representação das três Musas principais, no decorrer do poema, não devem ser interpretadas como transformações de personagens literários, mas como transformação das representações do arquétipo materno no Poeta ao longo de sua jornada, que é também uma jornada através da vida e do amadurecimento artístico.

Em *Invenção de Orfeu* não há uma sequência linear de acontecimentos, mas um arco geral de etapas, as quais, por sua vez, não se referem a fatos externos, e sim a símbolos que emergem do inconsciente do Poeta. Desse modo, ao se analisarem as mudanças pelas quais as representações de Lenora, Inês e Beatriz passam ao longo do Poema, deve-se pensar como representações de um inconsciente que avança de uma etapa a outra em seu desenvolvimento. Para usar a terminologia junguiana: diferentes representações da *anima* no processo de *individuação*.

É nas representações das três Musas principais que tal evolução se estabelece, tanto na transição entre a primeira e segunda ocorrências de cada uma delas, quanto na sequência Lenora → Inês → Beatriz. Como foi examinado no capítulo 4, as Musas principais apresentam diferenças significativas entre as primeiras e as segundas ocorrências no livro. Há também a transição entre Lenora, que parte de uma quase imobilidade, Inês, que faz a ligação com a tradição literária lusófona, e Beatriz, que coloca o artístico e o divino num mesmo plano. Em linhas gerais, trata-se de uma transição entre um estado que tende ao embrionário, informe, imóvel e indisponível, que progride para um momento posterior onde há movimento, poesia, e uma disponibilidade da Musa para o Poeta, para finalmente chegar à ligação com o divino e o sublime artístico. Essas modificações constituem a própria evolução do Poeta ao longo da jornada, que define o eixo narrativo específico da trajetória do herói no épico jorgiano, conforme visto no capítulo 3: um primeiro momento de formação, nascimento e impulso inicial; um segundo momento em que coisas aparecem e acontecem; um terceiro momento em que tudo parece perdido e o desespero predomina (Cantos IV e V); e um momento de renascimento, em que a poesia se faz presente e Orfeu finalmente canta, que é o Canto VII, “Audição de Orfeu”. Os três Cantos finais consistem em uma recapitulação ampla (VIII), um aprofundamento na nova etapa da Musa lusófona (IX), e uma profecia anunciando um renascimento perpétuo de todos os ciclos (X).

O emprego da teoria junguiana na análise das representações do feminino possibilitou o estabelecimento de um eixo narrativo consistente na obra, e de um conjunto de significados tanto desse eixo narrativo quanto dos elementos que o compõe. Verifica-se também uma coincidência entre Jorge de Lima e Jung tanto em relação a certos temas, quanto em relação à contemporaneidade dos autores.

Jung demonstra, em uma obra científica, que os conceitos mais profundos em ciência, filosofia, arte e religião são representações simbólicas de arquétipos. Jorge de Lima trata dos mesmos conceitos em sua obra poética. Ele mergulha nos abismos que separam o consciente e o inconsciente, o pessoal e o coletivo, o racional e o irracional, sempre atrelado firmemente a uma tradição técnica específica de seu artesanato – a poesia – e a uma visão de contemporaneidade: *Invenção de Orfeu* é uma obra, em primeiro lugar, de seu tempo. As imagens oníricas de Jorge de Lima não são sublimações de traumas passados, ou reflexos de uma realidade definida em termos de

relações econômicas e sociais. A psicologia junguiana fornece a base científica para interpretar as imagens muitas vezes absurdas e exageradas do inconsciente como evidências dos processos psíquicos de criação artística – que, afinal, são o tema central do Poema. Conforme Jung, para a exploração do verdadeiro inconsciente “é necessário um amplo material de comparação, sem o qual também a anatomia comparada nada pode fazer”. (Jung V: p.15)

Conforme proposto na introdução do presente trabalho, o foco central, *Invenção de Orfeu* como poesia, é acompanhado de um segundo foco, uma metodologia em primeiro lugar, que é a teoria junguiana. A análise das imagens femininas no Poema do ponto de vista junguiano permitiu solidificar o eixo narrativo enquanto uma amplificação do mito do herói, revelando um universo de amplificações simbólicas que não repousa em arbitrariedades, mas em padrões psíquicos reveladores de funções da espécie humana. Toda investigação filosófica séria a respeito da psique deve levar em consideração a evolução das investigações da biologia evolutiva se for reconhecido o fato simples de a consciência humana ser parte da natureza.

No decorrer da pesquisa, verificou-se também um encontro cronológico não apenas entre as vidas de Jorge de Lima e Jung, mas também entre *Invenção de Orfeu* e um livro fundamental para a teoria junguiana, *Símbolos da transformação*. Jung escreveu sua obra ao longo de toda a existência produtiva de Jorge de Lima. Ao investigar *Invenção de Orfeu* com base na teoria de Jung, percebe-se que o principal eixo simbólico da obra, a epopeia como derivação do mito do herói, tem suas imagens amplamente analisadas na obra *Símbolos da Transformação* de Jung. A versão inicial dessa obra foi escrita em 1911, mas a edição definitiva, ampliada e profundamente revisada, só viria a ser publicada em 1952, ano da publicação de *Invenção de Orfeu*. A revisão foi profunda, como atesta o importante prefácio de Jung a essa quarta edição. A concomitância da publicação da edição definitiva de *Símbolos da transformação* e de *Invenção de Orfeu* é significativa. O seguinte trecho do prefácio de Jung à edição definitiva de *Símbolos da transformação*, apontando as amarras que a teoria de Freud impunha à evolução de suas investigações, pode ser apresentada como metáfora para as restrições que boa parte da crítica literária fez a *Invenção de Orfeu* por seus “excessos” simbólicos, inclusive os símbolos religiosos:

A alma não é de hoje! Sua idade conta muitos milhões de anos. A consciência individual é apenas a florada e a frutificação própria da

estação, que se desenvolveu a partir do perene rizoma subterrâneo, e se encontra em melhor harmonia com a verdade quando inclui a existência do rizoma em seus cálculos, pois a trama das raízes é mãe universal. (Jung V/ pg. 13)

Espera-se, portanto, ter sido realizado o projeto original do presente estudo: contribuir para a análise de um texto literário crucial da poesia lusófona com o auxílio do modelo teórico proposto por Jung.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução e notas de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- . *A divina comédia*. Tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Jackson Ed., 1952.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.
- . *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- . *Presságios do milênio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1989.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- ELLENBERGER, Henri F. *The Discovery of the Unconscious*. New York: Basic Books, 1970.
- FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.
- . *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo: Cultrix.
- . *Mitos de criação*. São Paulo: Paulus, 2003.
- . *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- . *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fada*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- . *Puer Aeternus*. São Paulo: Paulus, 2011.
- GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. London: The Folio Society, 1996.
- JAFFÉ, Aniela. *O mito do significado na obra de C. G. Jung*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JUNG, Carl Gustav. *Obras Completas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- . *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- . *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. Traduzido por Alvaro Cabral da nona impressão, revista, publicada em 1960 por Rascher Verlag, de Zurique, Suíça, sob

a orientação editorial de Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner e do Dr. Franz Riklin.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução da ciência da literatura*. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1976.

KERÉNYI, Karl; JUNG, C.G. *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. 1ª edição: *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Amsterdã: Pantheon, 1941.

MILTON, John. *O paraíso perdido* (trad. Antônio J. L. Leitão). São Paulo: Jackson Editores, 1952.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A filosofia na época trágica dos gregos*. in: *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Ensaios. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e Paulo Paz. São Paulo: ed. Cultrix, 1976, p.11-12.

SANTOS, Nádía Maria Weber. *Histórias de vidas ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

SILVA, Vítor M. A. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1978.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas: Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

-----. *Geórgicas. Eneida. Traduções de Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1949.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. São Paulo: Cultrix, 1967.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA:

ANDRADE, Fábio de Souza. “Da imagem às imagens em movimento: o narrativo na *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima”. in: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: Ed. 34, 2002.

- . *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- ANDRADE, Mário de. “Nota preliminar a *A túnica inconsútil*”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 417-421.
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CANNABRAVA, Euríalo. “Jorge de Lima e a expressão poética”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 45-54.
- CAVALCANTI, Luciano M. D.. “As Musas de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*”. in: *Revista Desassossego*. Volume 6. Periódico do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da USP. São Paulo: USP, 2011.
- CRUZ, Luís Santa. “Nota preliminar a *Novos poemas*”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 279-287.
- CUNHA, Fausto. “Nota preliminar ao *Livro de Sonetos*”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 559-564.
- DUTRA, Waltensir. “Descoberta, integração e plenitude de Orfeu.” In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 9-43. FARIAS, José Nivaldo. *O surrealismo na Poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FAUSTINO, Mário. “Reverendo Jorge de Lima”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FREYRE, Gilberto. “Nota preliminar a *Poemas Negros*”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp.343-347.
- LEAL, Claudio Murilo. “*Invenção de Orfeu: uma nebulosa cosmogonia*”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LERMENN, Oscar. *Aspectos mitológicos em “Invenção de Orfeu”*. Londrina: Universidade de Londrina, 1973.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.
- . *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- . *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- . *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- . *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- . *Obra Completa, Vol. I*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

- MENDES, Murilo. “Apêndice”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 609-622.
- PARANHOS, Maria da Conceição. “Os reinos de Jorge de Lima”. in: *Jornal da Poesia*. Fortaleza: Soares Feitosa, s/d. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/reinos.pdf> acessado em 03/03/2014.
- RÊGO, José Lins do. “Notas sobre um caderno de poesia”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp. 315-322.
- RIEDEL, Dirce Côrtes (coord). *Leitura de “Invenção de Orfeu”*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1975.
- SIMÕES, João Gaspar. “Nota preliminar a *Invenção de Orfeu*”. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I, pp.
- TELES, Gilberto Mendonça. “O sentido das formas em Jorge de Lima”. In: *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Livraria Almedina, 1985.
- VELOSO, Ataíde José Mescolin. “Anúnciação de Mira-Celi: o poeta se encontra com a Musa”. in: *Revista Eletrônica UFTM*. v.2, n.01. 2010.

CANTO I – Fundação da ilha

POEMA	ESTROFES METRO	VERSOS POR ESTROFE (SE REGULARES)	VERSOS	TEMAS
I	4	7	28	barão assinalado / dama / ilha / memórias / ébria nau falar sem ser ouvido
II	8	4	32	ilha
III	3	/	41	a história para contar / a travessia
IV	4	4	16	inferno
V	soneto	/	14	escribas / demônio de novo (v. XII)
VI	6	4	24	nau - peixe - direção poesia
VII	1	/	20	riquezas alheadas / ovo
VIII	9	8	72	a poesia / o poeta entregue
IX	soneto	/	14	prenhez: fecundidade / multiplicidade
X	8	4	32	rios / tao
XI	6	/	19	mineral poder coisas ruins
XII	1	/	12	pecado original coisas ruins
XIII	4	/	26	rei-animal / não-rei coisas ruins
XIV	3	4	12	altair / deus oráculo
XV	soneto	/	14	vaca // dupla-mãe
XVI	soneto	/	14	coagulou-se a ilha
XVII	soneto	/	14	bezerros morte / finitude
XVIII	3	4	12	éguas esterco=divino
XIX	14	4	56	casas / infância
XX	soneto	/	14	o leão e o sol
XXI	1	/	31	cactos / mandacaru
XXII	13	/	25	cabeça / pedra -> verbo
XXIII	1	/	80	o poema / febre de ilha
XXIV	24	/	146	o engenheiro tétis ▼ adamastor
XXV	1	/	23	flores frias
XXVI	soneto	/	14	sonhos / pássaros / penas
XXVII	soneto	/	14	acazos / opostos gerando coisas
XXVIII	16	7	112	rochas / mães / glórias
XXIX	1	/	51	a ilha / o poema - herói pintar em cores
XXX	soneto	/	14	geofagia meninos barro maleita ébrio
XXXI	59	6	354	índios
XXXII	4	/	46	o roteiro da cana borrachos / dança dos ventos
XXXIII	soneto	/	14	queres ilha? despe-te das coisas
XXXIV	soneto	/	14	mineração / escravos
XXXV	13	/	25	alma cansada
XXXVI	21	7	147	poeta / profeta fábula / canção
XXXVII	soneto	/	14	cidade - campo geórgica
XXXVIII	18	8	144	veneza
XXXIX	1	/	24	pantomino polichinelo

CANTO II – Subsolo e supersolo

POEMA	ESTROFES METRO	VERSOS POR ESTROFE (SE REGULARES)	VERSOS	TEMAS
I	soneto	/	14	o homem – animal – ação da poesia -> polichinelo finitude – o homem=objeto do poema
II	3	/	21	dentro do solo, a meta: a suma clarividência
III	soneto	/	14	belo pastor / artêmis apolo trimegisto
IV	soneto duplo	/	28	poeta / profeta
V	soneto	/	14	mulher marido filho – pélagos novo trio = nasce o “fundador de oceanos”
VI	soneto+quadra	/	18	casal – cópula filhos – incesto
VII	soneto	/	14	lys anjo que sofre
VIII	soneto	/	14	limites terra / mar / vegetação palavras salitrosas
IX	6	/	48	evocação de Camões renovação do primordial corrompido pelo homem
X	40	/	117	poeta / ilha tercetos
XI	1	/	28	orfeu versos brancos
XII	1	/	104	Lenora / musa
XIII	1	/	29	rio obscuro
XIV	41	9*	369	do rio obscuro à nação / cidade a canção
XV	soneto	/	14	a ceia / lume
XVI	9	4	36	paisano
XVII	soneto	/	14	mulher que semeia trigo e joio
XVIII	soneto	/	14	joventos mortos / ventos florais
XIX	10	8	80	inês / oitavas Lusíadas
XX	5	3	15	novo Orfeu

CANTO III - Poemas relativos

POEMA	ESTROFES METRO	VERSOS POR ESTROFE (SE REGULARES)	VERSOS	TEMAS
I	4	/	18	um homem dorme
II	4	3	12	flor olhar/não tocar
III	11	2	22	a voz recebida
IV	soneto	/	14	dia e noite sendo sugados
V	1	/	17	a voz poética e o vazio
VI	1	/	17	a voz poética e o interlocutor
VII	soneto	/	14	alegorias no poema (poema de ligação?) lugares, países
VIII	1	/	37	interlocução malograda faces que não conhecem espelhos
IX	soneto	/	14	frustração em amar os lírios
X	4	7	28	peça na engrenagem social
XI	1	/	17	Lotário
XII	1	/	19	mão de menino
XIII	1	/	11	janela aberta / "namoradeiras"
XIV	1	/	15	o conto
XV	5	/	22	as palmas
XVI	4	4:4:3:3	14	a hora da morte
XVII	4	4:4:3:3	14	um te exalou / outro te andou
XVIII	1	/	8	ligação - no dia seguinte
XIX	4	4:4:3:3	14	noivado funesto/animal
XX	1	/	171	o sósia
XXI	3	4	12	obsidionais / filial
XXII	4	/	40	a vinda / dilúvio
XXIII	6	6	36	orfeu
XXIV	6	6	36	eurídice/eva
XXV	1	/	5	barba azul
XXVI	1	/	31	a deusa aprisionada / palavras
XXVII	soneto	/	14	invoca orfeu para novo oráculo

CANTO IV – As aparições

POEMA	ESTROFES METRO	VERSOS POR ESTROFE (SE REGULARES)	VERSOS	TEMAS
I	9	2	18	sal-gema
II	soneto	/	14	-> rei cavalo de fogo <-
III	soneto	/	14	lamento do mar
IV	soneto	/	14	-> cavalo de fogo rei <-
V	soneto	/	14	maldoror / livro / cavalo / homem lume bruxuleante
VI	33	8	264	alma das coisas
VII	20	8	160	estaque é a ilha
VIII	soneto	/	14	candelabro ou veleiro
IX	12	4	48	a lua antropomorfizada
X	1	/	16	claunes / atemorizam seus progenitores
XI	soneto	/	14	poema / angústia
XII	soneto	/	14	numem / gnomos
XIII	soneto	/	14	eterno cisne reconstituído
XIV /XV	soneto	/	14	fébre/ besta/ flor
XVI	5	4	20	o demônio sobre o abismo
XVII	soneto	/	14	rosa <-> verso puro
XVIII	soneto	/	14	mãe d'água
XIX	10	/	164	dante / beatriz / o poeta guiado por dante fébre/ rosa/ vento/ dante
XX	soneto	/	14	dança dos dez sóis: o sobre humano
XXI	soneto	/	14	musa - intacta / inconsútil / inconclusa
XXII	soneto	/	14	sozinho na selva escura
XXIII	soneto	/	14	assexualidade // sopro de deus=morte
XXIV	soneto	/	14	canto insano/harpías=dálias
XXV	soneto	/	14	inferno-sofrimentos
XXVI	soneto	/	14	vulva libídia / vulva em frente / indelével mãe
XXVII	soneto	/	14	loucura / alegria
XXVIII	soneto	/	14	a chama de Dante [poeta clama por guia]
XXIX	soneto	/	14	rosa girando – levando ao próximo canto

CANTO V – Poemas da vicissitude

POEMA	ESTROFES METRO	VERSOS POR ESTROFE (SE REGULARES)	VERSOS	TEMAS
I	1	/	12	coisas inferiores/música
II	12	/	58	sublime x cotidiano // vicissitudes poeta // subterrâneo
III	26	4	104	a trajetória das vicissitudes (por extenso)
IV	soneto	/	14	paisagem devastada
V	soneto	/	14	a nau dos males = navio negreiro
VI	1	/	11	naus condenadas
VII	9	/	29	ar ingênuo - estrada negra
VIII	soneto	/	14	soluços da noite estepe / noite // olhos renegados
IX	13	3	39	vozes / coisas / nomes
X	1	/	40	horas saturnais
XI	soneto	/	14	depressão // contemplando o abismo
XII	5	4	20	ilha clada // canção inquirida
XIII	7	12*	72	o concerto
XIV	7	4	28	voluta
XV	1	/	60	exaustão no ponto mais baixo o ser treme e há canto em tudo, o canto é a marca da criação
XVI	2	/	43	cavalo o cavalo é morto para ser despertado no dia do Juízo
XVII	soneto	/	14	cai a tarde cinza horas enterradas
XVIII	soneto	/	14	poema amargo - palavras despenhadas poeta despedaçado, tombado

CANTO VI - Canto da desapareição

POEMA	ESTROFES METRO	VERSOS POR ESTROFE (SE REGULARES)	VERSOS	TEMAS
I	soneto	/	14	fim do mundo ossadas de cavalos - corvos fatais
II	6	7	42	heróis [prevê a via-crucis, a prostituta e o ladrão como heróis] o poema necessita fazer justiça "enforcar quem hoje enforca" ref. Lídice, Lorca
III	1	/	30	antiga fábula sem fim reiniciada "Sou teu filho vencido" "Luz de Deus, me perdoa"
IV	1	/	21	ponte a velha ponte, "as inúmeras pontes (...) encolhendo e estirando o seu dorso corroído em que vão cavaleiros"
V	6	/	23	via-crucis Cristo vê-se como "verônica" -> no estágio desapareição, no mito cristão estamos na crucifixão
VI	soneto	/	14	Cristo morto // o poeta/Orfeu/herói morto
VII	1	/	29	mar morto "sonegação da Luz de Deus, em cinza, nem mesmo / antevendo o suicídio da vida pior que a morte."
VIII	38	/	274	tempestade - os dois cavalos século medonho / quem é o responsável?
IX	soneto	/	14	utopia - ilha
X	8	/	77	derrota -> musa na sequência, estamos na desapareição: derrota entre mouros, no paralelo com substrato camões, faz sentido total.
XI	soneto	/	14	o poema tudo viu, e a tudo anula: consumir-se-á anúcia os cânticos de renúnciação -> faz sentido, a completude da desapareição

CANTO VII - Audição de Orfeu

I	4	4:4:3:3	14	a linguagem = o poeta: ressurrectos
II	4	/	15	viagem = ilha / dante = jó dois primeiros do canto vii com metro curtos, convite à música: confere com o próximo
III	34	/	365	o poema - como jornada batel ébrio Lenora 220,221 nomeia musas? 333 Despertar - Hércules 365: É um mapa-múndi: vale registrá-lo.
IV	6	4	24	vento ancestral, evocado para ser poema vogais locomotivas
V	soneto	/	14	tribunal na ilha recordação
VI	20	4	80	Lenora procurada em plena jornada no poema, fecha com a imersão na água da criação = a busca da musa
VII	4	4	16	Lenora Belatrix -> Mira-Celi estágio além do humano
VIII	soneto	/	14	vê-se como cadáver barro conspurcado pelo pecado original
IX	soneto	/	14	Musa - líquido - vento clava da fé
X	soneto	/	14	cristal perpétuo: formas
XI	soneto	/	14	a queda na formação do poeta: pastor = apreço ao formalismo; queda = ruptura com a linguagem; no final, é o mesmo céu, o mesmo chão
XII	soneto	/	14	desânimo: muitas coisas irreais a serem nomeadas 14 "diante de muitos sou sozinho e ossos."
XIII	3	/	16	o poema "que Lenora o mereceu?"
XIV	3	/	16	o poeta está completo: "vi-me em ilha". ser as coisas para conhecê-las. musas declaração do caráter épico: 36 37 "burro épico, vertido pra crianças, / transporto-as à outra margem.

CANTO VIII - Biografia

POEMA	ESTROFES METRO	VERSOS POR ESTROFE (SE REGULARES)	TOTAL DE VERSOS	TEMAS
I	381	6	2.286	<p>biografia do poeta / poema trajetória da queda louvor à língua portuguesa e à língua outra Celidônia Floreal Inês Lenora Violante?! Mira-Celi: a importância na trajetória do autor / maio de 1932, lançamentos de "novos poemas"? muita bíblia</p> <p>musa = palavra divina aliança = tempo terreno disponível ao humano queda -> juízo final a poesia é a trajetória poetizar é estar com/ser a musa</p>

CANTO IX - Permanência de Inês

I	18	8	144	<p>Inês como musa canônica literária e profética a questão de fazer justiça a poesia como ferramenta da justiça Inês em Mira-Celi repercutida em onda - vaga - vento - amplidão - paz</p>
---	----	---	-----	---

CANTO X - Missão e promessa

I	4	4	16	o barão com mapa cristão
II	1	/	15	propiciação = fertilidade um renascer (num pós-apocalipse? => caráter simbólico do juízo final?)
III	1	/	15	no bojo da noite: atmosfera limpa, como um pós-chuva vespertino
IV	1	/	16	bojo = útero coisas vindo
V	1	/	55	Inês vem, vem o poema heróis-musas-múltiplas imagens Camões, meu bardo
VI	1	/	137	Mira-Celi / o trânsito de Orfeu a trajetória, da infância arrastada à redenção final a voz se ouve, a poesia se completa e é 134-5 "uma bandeira silenciosa e presente como a paz"
VII	25	/	100	o divino presente - jornada completa ciclo redentor
VIII	soneto	/	14	glória à trindade anjos/réus executados
IX	soneto	/	14	Amora - nova musa? Inês - Beatriz
X	soneto	/	14	flor das flores: a flor ígnea da árvore da vida
XI	1	/	22	Ave Maria
XII	3	/	26	escombros - poeta entre ilhéus canto único
XIII	5	4	20	menino dentro da geometria Natal
XIV	soneto	/	14	frutos doces - paz completude - Adão / barão de azorragues de fogo assinalado
XV	12	3	36	paz inconsútil - observando mutações / novo ciclo
XVI	25	/	239	desejo de inventar / recomeço dos versos reiniciando o reino / reconvocando a musa: 103-111.
XVII	57	3	171	missão do poeta - herói novo ser = novo caminho / ciclos
XVIII	38	3	114	cidade futura erros virtuosos / êxodos continuados
XIX	26	11*	271	balanço do poema século xx
XX	3	/	14	sacrifício fé / coração / mãos / pés