



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LÍNGUA,
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

LAURA RODRIGUES DA SILVA

A METÁFORA DA ÁGUA NA POÉTICA DE MIGUEL JORGE

GOIÁS - GO
2019

LAURA RODRIGUES DA SILVA

A METÁFORA DA ÁGUA NA POÉTICA DE MIGUEL JORGE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Estudos de Linguagem e Interculturalidade

Linha de Pesquisa: LP2 - Estudos Literários e Interculturalidade

Orientadora: Profa. Dra. Nismária Alves David

GOIÁS - GO

2019

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina Bibliotecária
responsável: Marília Linhares Dias – CRB1/2971

S586m Silva, Laura Rodrigues da.

A metáfora da água na poética de Miguel Jorge
[manuscrito] / Laura Rodrigues da Silva. – Goiás, GO, 2019.
104f.

Orientadora: Profa. Dra. Nismária Alves David.
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e
Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina,
Universidade Estadual de Goiás, 2019.

1. Literatura - poesia. 1.1. Poesia goiana - Miguel Jorge.
2. Análise poética. 2.1. Metáfora - água.
I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora
Coralina.

LAURA RODRIGUES DA SILVA

A METÁFORA DA ÁGUA NA POÉTICA DE MIGUEL JORGE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade, e aprovada em 28 de março de 2019 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Nismária Alves David

Universidade Estadual de Goiás- UEG
(Presidente)

Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior

Universidade Federal de Goiás – UFG
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC - GO
(Membro Externo)

Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo

Universidade Estadual de Goiás - UEG
(Membro Interno)

GOIÁS - GO

2019

Para Miguel Lucas, filho amado de minha alma, por todo o tempo que lhe foi usurpado durante esse processo. Também, para ele, todo o amor, carinho e afeto de meu colo de mãe. Amo-te para sempre.

AGRADECIMENTOS

Aos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a elaboração deste trabalho:

Ao escritor Miguel Jorge, pela cordialidade e boa vontade com que me recebeu para nossa entrevista. Sua postura coroou nossa pesquisa com uma tácita permissão para mergulharmos em sua obra.

À professora Dra. Nismária Alves David, por ter aceitado ser minha orientadora, tornando possível essa experiência enriquecedora.

Ao professor Dr. Alexandre Bonafim Felizardo, por ter despertado em mim o gosto pela poesia. Foi um deleite ouvi-lo ministrando suas aulas.

Ao professor Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior, pela seriedade com que leu o meu texto, prestando inestimáveis contribuições durante o exame de qualificação.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da UEG que, com sugestões, comentários e disciplinas ofertadas, possibilitaram muitas das reflexões constantes neste estudo.

Ao meu esposo Wanderson, parceiro que serviu de suporte emocional para as agruras da pesquisa, sempre me exortando com palavras de amor e carinho.

Aos meus pais, Francisco e Irene, pela dedicação irrestrita com que sempre me acompanharam pela vida. Meu porto seguro desde sempre.

Aos meus irmãos, Chico e Fabrício, pelo incentivo e apoio no decorrer de todo o percurso acadêmico.

SILVA, Laura Rodrigues. *A metáfora da água na poética de Miguel Jorge*. 2019. 104f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2019.

RESUMO

Este estudo investiga a metáfora da água na poética de Miguel Jorge. Para tanto, selecionamos poemas de quatro obras em verso do escritor – que são: *Os frutos do rio* (1974), *Profugus* (1990), *Calada nudez* (1999) e *Marbrasa* (2004) – para constituir o *corpus* de análise. As leituras realizadas apontam que a água é matéria versada em quase todos os poemas do autor, aparecendo com maior ênfase nos livros escolhidos como *corpus* desse estudo. Analisamos as configurações metafóricas desse elemento como símbolo que se apresenta associado ora ao sagrado ora ao profano, contribuindo para configurar o sujeito lírico e a voz enunciativa dentro dos poemas. A *Instauração Praxis* e o erotismo também foram contemplados em nosso percurso analítico na tentativa de compreender a poesia jorgeana. Numa mirada que se volta para a atualização do mito, nesta abordagem, constatamos que os poemas focalizados reavivam mitologemas e modelos arquetípicos relacionados ao elemento investigado. Por fim, para lermos a obra de Miguel Jorge, valemo-nos, sobretudo, dos aportes teóricos de Mario Chamie (1974), Gaston Bachelard (1988; 2013), Georges Bataille (1988), Octavio Paz (2001), Raíssa Cavalcanti (1999), entre outros.

Palavras-chave: Miguel Jorge. Metáfora. Água. Poesia. Mito.

SILVA, Laura Rodrigues. *A metáfora da água na poética de Miguel Jorge*. 2019. 104f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2019.

ABSTRACT

This study investigates the metaphor of water in the poetics of Miguel Jorge. For that, we have selected poems from four of the writer's literary books – which are: *Os frutos do rio* (1974), *Profugus* (1990), *Calada nudez* (1999) e *Marbrasa* (2004) – to constitute the *corpus*. The readings made indicate that water is a subject versed in almost all the poems of the author, appearing with greater emphasis on the chosen books. We analyze the metaphorical configurations of this element as a symbol that is associated with the sacred and the profane, contributing to configure the lyrical subject and the enunciative voice within the poems. The “Instauração Praxis” and eroticism were also contemplated in our analytical course for the attempt to understand poetry by Miguel Jorge. Turning to the update of the myth, in this approach, we find that the focused poems revive mythologemas and archetypal models related to the investigated element. Finally, in order to read the work of Miguel Jorge, we use the theoretical contributions of Mario Chamie (1974), Gaston Bachelard (1988, 2013), Georges Bataille (1988), Octavio Paz (2001), Raíssa Cavalcante (1999), among others.

Keywords: Miguel Jorge. Metaphor. Water. Poetry. Myth.

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS

Figura 1: Poema Araguaia meu mar	33
Figura 2: Poema Lua	58
Figura 3: Poema Melodia	89
Figura 4: Poema Três agonias	91
Figura 5: Entrevista com Miguel Jorge	106

LISTA DE POEMAS

POEMAS	
Poema 1: As sete regras do jogo	20
Poema 2: Gaivotas	22
Poema 3: Do homem e do rio	40
Poema 4: A mulher do homem	41
Poema 5: Flauta doce	43
Poema 6: Esses amores	62
Poema 7: O corpo de deus passou por aqui	66
Poema 8: O mar esteve por aqui	67
Poema 9: Desses amores traídos	69
Poema 10: De flores e de calçadas	76
Poema 11: Coisas do mar	86
Poema 12: Este amor me abate	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A METÁFORA DA ÁGUA COMO OBJETO INVESTIGATIVO	16
1.1 O autor e a obra: apresentando Miguel Jorge	18
1.2 Balanço da fortuna crítica	20
1.3 O poeta e a praxis	29
1.4 O Eu e o outro nos poemas de <i>Profugus</i>	37
CAPÍTULO 2 – DO SAGRADO AO PROFANO: A ÁGUA COMO METÁFORA PRIMORDIAL	46
2.1 A água e sua simbologia	49
2.2 A construção da metáfora da água a partir de mitologemas e modelos arquetípos	56
2.3 O modelo arquetipo no poema “Lua”	57
2.4 <i>Marbrasa</i>	61
2.5 Uma proposta de leitura metafórica do mito de Orfeu e Eurídice	68
CAPÍTULO 3 – A ÁGUA COMO METÁFORA PARA O ERÓTICO EM <i>CALADA NUDEZ</i>	83
3.1 O erótico como atividade inerentemente humana	85
3.2 Entre melodias e agonias	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Ao buscar a fortuna crítica do escritor Miguel Jorge, observou-se o número inexpressivo de estudos voltados à sua produção lírica, estando estes, em sua quase totalidade, veiculados em textos interpretativos (paratextos) publicados nos próprios livros analisados. A observação, ao contrário de desmotivar o estudo, mostrou um caminho profícuo de investigação e, em razão disso, este trabalho trata-se de uma pesquisa bibliográfica de cunho analítico-interpretativo, que busca desvendar a metáfora da água na poética de Miguel Jorge.

Para compor o *corpus* desta pesquisa, foram selecionados poemas de quatro livros, que são: *Os frutos do rio* (1974), *Profugus* (1990), *Calada nudez* (1999) e *Marbrasa* (2004). Todavia, conforme fomos avançando em nossas leituras, os dois últimos volumes mencionados, *Calada nudez* e *Marbrasa*, ajustaram-se com mais pertinência ao nosso escopo e, por essa razão, alguns poemas de ambos serão analisados de forma mais assertiva.

A água já foi objeto de estudo em Miguel Jorge e, nessa direção, vale ressaltar a breve análise de Moema de Castro e Silva Olival no livro *Celebração* (2009), dedicado à comemoração dos 40 anos de produção literária desse autor. Na referida publicação, Olival (2009) chama atenção para a exaltação que o poeta faz de Ipanema e também das águas goianas dos rios Bagagem e Araguaia. Além disso, neste estudo, a presença da água esteve quase sempre atrelada às questões socioambientais, o que levou Olival (1999, p. 13) a afirmar que, em Miguel Jorge, isso se configura como uma “marca da literatura de compromisso”.

Admitimos a interpretação dada pela estudiosa no que se refere ao compromisso social do poeta, mas, sobretudo, reconhecemos a atualização de narrativas míticas nos poemas jorgeanos como um importante traço a ser considerado. Procuramos discorrer sobre isso de forma pormenorizada, detendo-nos com mais atenção sobre as relações do mito como a metáfora da água como uma forma relacionada ao sagrado e ao profano, que são elementos muito explorados no universo poético da obra de Miguel Jorge.

Entendemos que a evocação de narrativas míticas como as de Pã e Siringe, e de Orfeu e Eurídice, entre outras, atualiza a essência desses mitos em suas produções e possibilita tornar a água como um deus cultuado na figura do rio ou do

mar. Além disso, entendemos a metáfora da água numa perspectiva sensorial e erótica, muitas vezes, representando o elemento feminino.

Nos livros *Os frutos do rio* e *Profugus*, a metáfora da água assume uma postura reflexiva no que se refere ao sujeito e se mostra inclinada à literatura de compromisso, por essa razão, tratamos deles de forma mais sucinta. Quanto aos livros *Marbrasa* e *Calada nudez*, por representarem com mais justeza o antagonismo do sagrado e do profano, nas linhas do erotismo, ambos receberam atenção em capítulos inteiros deste trabalho, dedicados à análise de poemas que evidenciam tais temas, conforme a disposição abaixo.

No primeiro capítulo, sob o título **A METÁFORA DA ÁGUA COMO OBJETO INVESTIGATIVO**, relembremos nosso primeiro contato com a obra do escritor Miguel Jorge, à época, a novela infanto-juvenil *Ana Pedro* (2001), assim como os motivos que nos fizeram optar por estudar a metáfora, tendo como objeto de análise o elemento “água”.

No tópico **O autor e a obra: apresentando Miguel Jorge**, abrimos um adendo especial para a apresentação do autor estudado e de sua produção literária, ficando o tópico subsequente, intitulado **O balanço da fortuna crítica**, dedicado aos estudos e às pesquisas já realizadas em torno de sua obra, especialmente, sobre os livros que compõem o *corpus* de nossa análise. Como o autor é reconhecidamente mais estudado por sua produção em prosa, grande parte das citações feitas aborda sobre seus contos ou romances numa linha mais geral.

Abordamos ainda no primeiro capítulo, no tópico **O poeta praxis**, o histórico da instauração do projeto da Poesia-praxis, de Mário Chamie (1974), uma vez que Miguel Jorge sempre se dedicou à praxis para a construção de seus poemas, e compreender o *modus operandi* desse projeto é também uma forma de compreender o fazer poético do poeta. Nesse sentido, no tópico **O Eu e o outro nos poemas de Profugus**, a partir da leitura dos poemas de *Profugus*, constatamos que há uma voz enunciativa reconhecível dentro dos poemas, a qual é a união de sujeito lírico e sujeito empírico num mesmo corpo poético.

O sujeito lírico observável nesse livro é um ser em simbiose com o rio, mas não é ele quem lamuria diante das margens mortas. Uma voz onisciente traz à luz todo o drama experienciado. Tal leitura nos permite compreender alguns mecanismos utilizados pelo autor na escolha deste tema, justamente traz o trabalho de pesquisa e

de levantamento de área (procedimento da poesia-praxis) feito por Miguel Jorge acerca do rio Araguaia, indo muito além da questão socioambiental.

No segundo capítulo, **DO SAGRADO AO PROFANO: A ÁGUA COMO METÁFORA PRIMORDIAL**, fizemos um breve apanhado dos estudos da metáfora, passando pela visão tradicional de Aristóteles até os estudos mais modernos, como o que trazemos no tópico **A água e sua simbologia**. O foco incidiu sobre as fontes míticas da água e sua importância dentro de todo um universo de simbologias. Para tanto, embasamo-nos em Mircea Eliade (2007) com seu *O sagrado e o profano*.

Em seguida, no tópico **A construção da metáfora da água a partir de mitologemas e modelos arquetípos**, trabalhamos algumas noções sobre a permanência de elementos isolados dentro de um mito e que se perpetuam repetidas vezes em outras narrativas. Para essa abordagem, apresentamos algumas considerações propostas por Carlos Augusto Serbena (2010) e, no tópico **O modelo arquetipo no poema “Lua”**, vemos como se processa o mitologema no poema “Lua”, de Miguel Jorge.

No tópico **Marbrasa**, destacamos os poemas desse livro que serão analisados em nossa pesquisa. Nesse intento, realizamos um apanhado das ideias de Bachelard (1998; 2013) em consonância com os estudos de Raissa Cavalcanti (1997) sobre os mitos das águas marítimas, bem como as contribuições de Octavio Paz (1984), quanto ao que consideramos em Miguel Jorge a busca pelo novo sem o abandono da tradição.

Ainda que a relação entre “tradição e modernidade” já tenha sido estudada dentro da obra jorgeana, consideramos o resgate das narrativas míticas algo atualizado e inovador na escrita dos poemas analisados, como veremos no tópico **Uma proposta de leitura do mito de Orfeu e Eurídice**.

Por último, no terceiro capítulo **A ÁGUA COMO METÁFORA PARA O ERÓTICO EM CALADA NUDEZ**, ancoramos no cais de *Calada Nudez* (1999). Na referida obra, a metáfora da água ganha materialidade substancial através do erotismo e das percepções do corpo em relação à necessidade de uma outridade dentro do poema. Para tanto, o tópico **O erótico como atividade inerentemente humana** aborda a poesia de Miguel Jorge com o suporte teórico de George Bataille (1987).

O tópico **Entre melodias e agonias** traz leituras de um dos poemas de *Calada nudez* em que é perceptível o traço da escrita erótica, reativando a narrativa mítica de Eros e Psique e possibilitando uma interpretação pautada nas linhas de *A dupla chama – amor e erotismo*, de Octavio Paz.

Para somar aos resultados desta pesquisa, foram considerados os depoimentos em uma entrevista concedida por Miguel Jorge, à qual se teve acesso durante o processo de escrita deste trabalho. Aliás, esta entrevista inédita com o referido escritor ajudou a desvendar as percepções do poeta sobre seu próprio fazer poético e a relação com a metáfora da água em seus poemas.

1 A METÁFORA DA ÁGUA NA OBRA DE MIGUEL JORGE

Nosso primeiro contato com a produção literária de Miguel Jorge ocorreu por meio da leitura de uma de suas novelas infanto-juvenis, intitulada *Ana Pedro* (2001). Livro, aparentemente, desprezioso por sua linguagem acessível, mas que guarda rica discussão sobre temas atuais como questões de gênero e sexualidade. Sua temática, conforme Darcy França Denófrio (2001, p. 07), “guardadas as devidas proporções, (...) de algum modo nos trazem à memória Riobaldo e Diadorim do *Grande Sertão: Veredas*”. Lembrando a obra de Guimarães Rosa, as discussões possíveis sobre patriarcalismo e condição feminina, a partir da obra *Ana Pedro*, contribuíram para que nosso encantamento se fizesse imediato. De lá para cá, esse sentimento não se arrefeceu, motivando-nos a mergulhar mais a fundo em outras publicações do autor.

O interesse pelo tema atual, que é *A metáfora da água na poética de Miguel Jorge*, surgiu com a intenção de se dar desdobramento ao trabalho de conclusão de curso de Graduação em Letras, intitulado *A intertextualidade bíblica como forma de camuflagem político-ideológica em Avarmas, de Miguel Jorge* (SILVA, 2009). A pesquisa anterior se pautava apenas na contística jorgeana. Todavia, com a constatação de que a lírica desse autor também oferecia campo vasto de estudo, somado ao interesse inicial de estudo da prosa, surgiu o desejo de desvendar também as construções metafóricas que permeiam os poemas jorgeanos. Considera-se pertinente essa mudança de foco, pois a metáfora, especialmente, a metáfora da água está em toda a obra do autor, aparecendo com maior ênfase naquelas que compõem o *corpus* de nossa investigação.

Para a abordagem da água como uma matéria elementar, empregam-se como referência as ideias de Gaston Bachelard (2013), dedicadas à água e aos sonhos, as quais salientam que as filosofias tradicionais e as cosmologias antigas se inspiram pela imaginação mediante o signo dos elementos materiais: o fogo, o ar, a água e a terra. A arte poética acaba por receber componentes dessa essência material. Relativo a isso, o filósofo adverte também sobre a existência de forças imaginantes em nossa mente e que estas se desenvolvem em duas linhas distintas, isto é, externa e internamente: a primeira ocupa-se da imaginação que sempre tem uma primavera

florida e pitoresca a descrever; e a segunda diz respeito às forças imaginantes que escavam o fundo do ser, a fim de encontrar, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno.

De forma resumida, Bachelard nos diz que essas duas imaginações se distinguem da seguinte maneira:

[...] uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. (BACHELARD, 2013, p. 01-02)

Em Miguel Jorge, essa causa sentimental é o Araguaia, rio-mar da memória do poeta, que o sujeito lírico usa para dar corpo à poesia. A água aqui é entendida como símbolo das forças humanas mais escondidas, mais simples, que brotam de fontes primordiais. Analisando a água por esse prisma, vemos que ela não é só um curso, um caminho, ela é algo mais, que precisa ser compreendido em sua totalidade metafórica. Nesse sentido, a água corresponde também a um destino para se chegar a si e “não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”. (BACHELARD, 2013, p. 06)

Partindo desse pressuposto de “metamorfose da substância do ser”, podemos dizer que, na poética jorgeana, o rio e o sujeito lírico existem em uma espécie de simbiose, em que o homem é o rio, e o rio é o homem. Todavia, esse homem não deve ser entendido como sendo unicamente do gênero masculino. Há vários momentos nos poemas em que o gênero da voz enunciativa é indefinido, podendo ser homem ou mulher, ou homem e mulher ao mesmo tempo, num discurso possível graças à metáfora da água. Para Bachelard (2013, p.190), mesmo sendo fisicamente inadmissível ou psicologicamente insensata, a metáfora é uma verdade poética. Além, é claro, de ser um fenômeno da natureza, uma projeção da natureza humana sobre a natureza universal, uma vez que tudo se origina dela.

Acreditamos que a proposição acima se aplica com justeza aos livros que iremos analisar nesta pesquisa. Entretanto, antes de iniciarmos o estudo propriamente dito, faremos um adendo para apresentar o autor e sua obra.

1.1 O autor e a obra: apresentando Miguel Jorge

Miguel Jorge Thomé nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, no dia 16 de maio de 1933, filho de uma paulista, Sarah Thomé Jorge, e de um libanês, Miguel Jorge. Quando tinha dois anos de idade, mudou-se com sua família para Inhumas, cidade no interior do Estado de Goiás, conhecida como Goiabeira, onde foi criado. Em razão da mudança em tão tenra idade, o autor aprendeu não só a gostar da nova terra, como também a escrever sobre esta, especialmente, exaltando uma de suas riquezas naturais: o rio Araguaia. Aliás, este rio é uma presença marcante na obra do autor e suas águas são o “leito-rio-estrada” (JORGE, 1990, p. 21) pelo qual corre e se represa o lirismo de seus poemas.

Considerando-se um goiano de coração, Miguel Jorge iniciou sua carreira profissional e literária depois de passar por Goiânia e viver em Belo Horizonte, capital esta onde cursou Farmácia-Bioquímica na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). De regresso à Goiânia, fez os cursos de Direito e Letras Vernáculas na Universidade Católica de Goiás (UCG). Foi professor da Faculdade de Farmácia da Universidade Federal de Goiás (UFG) e da Faculdade de Letras da UCG, fundou e presidiu o Grupo de Escritores Novos (GEN), e ocupou também a cadeira da presidência da União Brasileira de Escritores e do Conselho Estadual de Cultura. Integra os quadros de críticos de arte da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), e também ocupa a Cadeira de número 8, na Academia Goiana de Letras.

Como escritor, angariou inúmeros prêmios, entre os quais destacamos: o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, no ano de 1981, pelo romance *Veias e Vinhos* (1982); por duas vezes, o Prêmio Hugo de Carvalho Ramos (1989) pelos livros de poemas *Profugus* (1990) e *Calada nudez* (1999); também recebeu o Prêmio Machado de Assis (1997), da Biblioteca Nacional, pelo seu romance *Pão Cozido debaixo de brasa*. Recebeu o Prêmio de Incentivo Cultural do Ministério da Cultura pelo roteiro do curta-metragem do *Watáu*, filmado às margens do rio Araguaia, sob a direção de Débora Torres. O curta traz a história de um índio Carajá, cujo nome é Watáu, que vive solitário em uma cidade às margens do Rio Araguaia. Atraído pelos prazeres e facilidades da vida na cidade, o índio abandona a sua aldeia e parte rumo ao desconhecido.

Além de *Watáu*, o autor também tem um projeto de outros sete roteiros de curtas-metragens, intitulado *Linguagem Nova*, aprovado pela Lei Guayazes, da Agência Goiana de Cultura. Dois deles já foram filmados: *A janela* e *A Promessa*. Escreveu juntamente com João Batista de Andrade o roteiro para o longa-metragem *Veias e Vinhos*, baseado no seu romance homônimo, filmado em São Paulo, em abril e maio de 2004 e lançado no ano de 2006.

Atualmente, o nome do escritor Miguel Jorge consta nos registros do *The Dictionary of International Biography* (Twenty-Third Edition), England, e sua produção literária é bastante vasta, como pode ser comprovada pela lista de títulos que seguem discriminados abaixo:

Contos: *Antes do túnel* (1966); *Texto e corpo* (1969); *Avarmas* (1978); *Urubanda* (1985); *Atrás do morro azul* (1985); *A descida da rampa* (1993); *Lacraus* (2004). **Novelas:** *Veias e Vinhos* (1981); *Morosinho* (1985); *Atrás do morro azul* (1985); *Um anjo no galinheiro* (1986); *Asas de moleque* (1989); *Ana Pedro* (1994); **Teatro:** *O visitante e os Angélicos* (1974); *Kybui* (1995); *Teatro moderno* (1981); *Amor: poldro que se doma; Fogo de outra chama; 14ª Estação*, todos publicados no mesmo ano (1997); *As chaves* (Peça de um ato, 2005); *Dias profundos: teatro moderno II* (2007); *Teatro moderno IV: dias de amor e ódio* (2011). **Romance:** *O caixote* (1975); *Nos ombros do cão* (1991); *Pão cozido debaixo de brasa* (1997); *O deus da hora e da noite* (2008); *Minha querida Beirute* (2012); *A fuga da personagem* (2016). **Poema:** *Os frutos do rio* (1974); *Inhumas: nossa cidade* (1978); *Profugus* (1990); *Calada Nudez* (1998); *As cores dos bichos* (2000); *Marbrasa* (2004); *De ouro em ouro* (2009); *As sete regras do jogo* (2014); *Natal de poemas* (2017). **Biografia:** *Couto Magalhães* (1970). **Outros:** Antologia do Novo Conto Goiano (Organizador), *Ah, Shakespeare, que falta você me faz!* (comédia; 2002) *Olga* (monólogo; 2004); *África* (monólogo; s.d.).

No entanto, não é apenas pela grande quantidade de obras publicadas que este escritor merece destaque, mas sim pela qualidade da sua produção literária, que transita com liberdade por todos os gêneros e tipos textuais. Inicialmente, fazer um levantamento da fortuna crítica de Miguel Jorge não configurava um de nossos objetivos principais, mas, para fazer a escolha do *corpus* da análise, acabamos também resgatando boa parte daquilo que já foi mencionado acerca do estilo adotado pelo autor. Em razão disso, no tópico seguinte, faremos um apanhado dos estudos já

empreendidos sobre a literatura jorgeana, especialmente, daqueles que atentaram para sua lírica. Reiteramos, contudo, que grande parte deste material citado encontra-se veiculado como paratextos das próprias obras analisadas.

1.2 Balanço da fortuna crítica

O excerto abaixo foi extraído do livro de poemas *As sete regras do jogo* (2014), de Miguel Jorge, e bem poderia ajustar-se à descrição de todo o fazer poético de seu autor: resoluto.

Procuro a palavra como o zagueiro
 Procura a bola.
 A palavra foge, escapa
 Pelos dedos, se esconde atrás das vidraças. (JORGE, 2014, p. 30)

Quando o leitor acredita dominar as regras do jogo, eis que as palavras têm duplicidade de sentido, fogem à régua, quebrando a linearidade na própria forma do poema, que transita entre contextos metafóricos, tanto quanto as regras preestabelecidas. Entretanto, segundo Moema de Castro Silva e Olival, isso é justificável, pois, tratando-se de um escritor contemporâneo, Miguel Jorge “mostra-se ciente do sincretismo estético pontificado na linguagem literária de nossos dias – e que se torna responsável pelo dinamismo das imagens plásticas que a movimentam, tanto na arte de narrar como na de poeatar, ou mesmo na dramaturgia” (OLIVAL, 2009, p. 08).

A esse respeito, também cabe o parecer de Vera Lúcia Alves Mendes Paganini (2008, p. 08) de que “a obra de Miguel Jorge não deve ser enquadrada neste ou naquele gênero, mas o poeta/ficcionista possui um estilo muito particular de se apropriar dos recursos pós-modernos e utilizá-los para realizar seus interesses”. Com isso, ele revisita as origens, por meio das narrativas míticas e recria arquétipos que perpetuam sua marca e estilo de escritor, através do tempo e da história, quase sempre, metaficcionalizada, como na sua obra *Pão cozido debaixo de brasa* (1997). Nesse romance, o autor realiza uma narrativa entrecortada pelo fato histórico do acidente radiológico com o Césio 137, ocorrido na cidade de Goiânia.

Para Olival (2009, p.10), de modo global, a obra de Miguel Jorge recorre à contextualização histórica, política e social, porém, sua meta é a paisagem interior do homem, sempre às voltas com seus problemas existenciais: “o verso de Miguel Jorge

expõe a palavra essência, a palavra cerne, a palavra gen (*Le mot just*), entrelaça-a em lances de associações inesperadas, ferinas, expondo, numa só tomada, as inúmeras facetas do nó górdio vital: o nó existencial". Ainda, segundo a estudiosa, "no rastro da leitura existencial, o poeta tenta dessacralizar o homem no seu artefato de civilização, através da ironia, da paródia da linguagem comercial, no cotidiano de uma corrida desenfreada pelo domínio da força" (OLIVAL, 2009, p.12).

Em tese intitulada *Ficção e história em Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge*, Luísa Alves Mendonça (2011, p. 20) destaca o fato de que "as narrativas de Miguel Jorge são quase sempre de forma complexa, não linear e fragmentada; o escritor elege como escritura o questionamento e suas narrativas são quase sempre inconclusas, terminam, mas não acabam".

Conforme Maria Luíza F. Laboissière de Carvalho (2000, p.78), "nos parâmetros de um gênero complexo, o texto de Miguel Jorge busca a novidade, ironicamente, na busca de uma tradição". Assim, entende-se que, na valorização da história e da tradição, seus textos promovem uma espécie de repetição com diferença. Nesse mesmo contexto, para Paganini (2008), as obras de Miguel Jorge

suscitam discussões sobre o dialogismo numa característica intratextual que forma uma grande teia de personagens complexas presas a um universo ao mesmo tempo cotidiano e surreal, retrato da grande confusão em que vive o homem da sociedade contemporânea; além disso, possibilita intertextualidade com outras obras. (PAGANINI, 2008, p.18)

Tal predisposição de escrita insere Miguel Jorge no rol dos escritores que buscam, a partir da ideia de subversão da ordem, recolocar no centro práticas e comportamentos que, até então, ficavam marginalizados da vida em sociedade e do fazer poético. Seus textos literários subvertem as regras linguísticas instituídas, mesclando formas de coexistência pacífica ou antagônica, no cerne das palavras reinventadas, remodeladas, criadas pelo próprio escritor. Esses neologismos promovem uma fuga do lógico, do lugar comum e acentuam o traço criativo de sua linguagem, rebelando-se contra os padrões mais rígidos no que se refere à forma das poesias líricas.

Segundo Olival (2009, p. 22), nesse processo criativo, o poeta vale-se do recurso de formação das palavras *portmanteau* que se trata "de uma nova unidade semântica qualitativa, resultante da justaposição de duas ou mais palavras". No

poema “Gaivotas”, presente no livro *Os frutos do rio* (1974), apresentam-se exemplos disso:

Gaivotas

gaivotas
vão passando
gaivotando
vão mudando
5 em curvas voltas
alterando o céu
e a cor
gaivotas

vão chegando
10 vão ficando
pousabalando
como o vento
como o rio
retirando
15 gaivotando. (JORGE, 1999, p.107)

Os versos acima se iniciam com letras minúsculas e são dispostas sem sinais de pontuação, fluindo livres. Esse fato observável também revela o emprego que o autor faz do *enjambement*, eliminando a pausa ao final de cada verso. Com essa prática, o sentido de alguns versos do poema estende-se a outros versos, de modo intencional, brincando com aquilo que, dentro da estrutura do poema praxis, Mário Chamie (1974) designou como sendo a mobilidade intercomunicante. Isto é, “não há palavra ou linha isolada valendo por si. Todas se completam e se desdobram em outras, numa busca dinâmica e permanente de significados” (CHAMIE, 1974, p. 140). Contudo, voltaremos a esse assunto mais adiante, quando tratarmos exclusivamente do poema praxis.

No poema “Gaivotas”, especificamente, no terceiro verso da primeira estrofe e no último verso da segunda estrofe, a palavra “gaivotando” trata-se de um neologismo criado pelo poeta para caracterizar o modo como as gaivotas se movem no ar. Pode-se dizer que o novo vocábulo é uma palavra nos moldes *portmanteau* porque há nela a junção do substantivo “gaivota” com a terminação do gerúndio na primeira conjugação, “ando”, representando a liberdade.

Ainda neste poema, no vocábulo “pousabalando” (verso 11), a técnica mencionada cria uma mistura sinestésica. As gaivotas “pousam”, assentam-se, e o poeta associa a essa ação a produção de um som. Todavia, não se trata aqui do som

grasnado, característico do canto dessa espécie de pássaro, no poema, o sujeito lírico quer fazer crer que as gaivotas “balem”, do verbo balar que, por sua vez, vem de balir, que se refere ao som produzido pelas cabras. Esse eco sinestésico mistura as sensações na percepção lírica desse sujeito, que parece habitar um mundo surreal.

Aristóteles (apud PAZ, 1982, p. 121) acreditava que o papel do poeta não era o que se realiza no campo do real, mas o que poderia se realizar na ordem do verossímil, surgindo, nesse sentido, a realidade poética da imagem. Podemos complementar esse pensamento com a visão de Octávio Paz (1982, p. 131), para quem a imagem poética não aspira à verdade, mas cria uma realidade que possui uma espécie de verdade estética: a de sua própria existência.

No *corpus* analisado, as imagens poéticas revelam ao leitor a sua estética: por vezes, com ecos surrealistas. Isso explica porque construções como “pousabalando”, no poema supracitado, são perfeitamente plausíveis dentro do projeto lírico jorgeano. Em paratexto publicado na obra *Calada Nudez*, de Miguel Jorge, Darcy França Denófrío (1999) salienta esse traço do autor. Para a escritora, “Miguel Jorge apresenta uma dicção pessoal, acrescida, aqui ou ali, de alguma nota surrealista que repercute nas metáforas sempre justas ao tecido verbal”.

Quanto ao que foi dito, a temática jorgeana mostra-se livre de todas as amarras, pois não se engessa nem na forma e nem no conteúdo. Da prosa à poesia, os temas abordados trazem a matéria humana, quer seja por meio de suas personagens visionárias, sempre projetando um porvir que transcenda a realidade cruel e alienadora, quer seja em sua lírica, nos instantes de suas imagens e ritmos poéticos.

Ao analisarmos o poetizar de Miguel Jorge, constatamos que seus instantes poéticos não se restringem à inspiração, mas sim decorrem de muita dedicação e estudo. Em um trecho de uma entrevista concedida para esta pesquisa, o poeta salienta:

Você não fala “eu vou trabalhar com esse elemento”. Não! Eles vêm pra você no momento exato [...]. Tem que ter as palavras certas para você colocar nos lugares certos. Então elas vêm; no momento que você tá criando, elas vêm. Claro que depois você vai trabalhar, retrabalhar; um poema você não faz de sopro. Faz, mas depois necessita de um burilamento maior. (Informação verbal¹)

¹Entrevista cedida por JORGE, Miguel. Entrevista com o escritor Miguel Jorge. [Ago. 2017]. Entrevistadora: Laura Rodrigues da Silva. Goiânia-GO, 2017. 4 arquivos MP4a. (20 min. 54 s.). Entrevista concedida à dissertação A metáfora da água na poética de Miguel Jorge. (voz 003.m4a.).

É o que Mário Chamie (1974, p. 123) chamara de “palavra no centro da linguagem”, isto é, o autor praxis tem na palavra uma matéria-prima transformável, nunca um mero componente subsidiário. Partindo desse princípio, a palavra no poema jorgeano é rica em significâncias e a forma não se prende ao padrão de versos metrificados e rimas demarcadas. Por não se prender aos ditames da forma que poderia engessar a inventividade, Miguel Jorge escreve poemas em prosa e poemas narrativos, bem como prosas poéticas, em vez de se falar de uma poesia e uma prosa em suas formas puras e delimitadas. Nesse aspecto, nosso entendimento aproxima-se de uma das proposições de Emil Staiger (1977) quando afirma que “cada poesia participa, em maior ou menor escala, de todos os três gêneros literários, já que nenhum deles, como obra artística baseada na língua, consegue furtar-se totalmente à essência da linguagem” (STAIGER, 1977, p. 36).

Ao pensamento de Staiger, podemos complementar com as ideias de Paz (1984). Para este último, a inspiração nada mais é do que uma manifestação da “outridade” constitutiva do homem, isto é, outra voz que brota de dentro do próprio homem. Essa outra voz, estranha, é que arranca o homem de si mesmo para que ele possa ser tudo o que é, tudo o que deseja ser: outro corpo, outro ser. Nessa direção, o sujeito lírico jorgeano é gerado das águas e, com a ânsia de criança travessa, olha o espelho da superfície das águas do rio e vê refletido tudo aquilo que ele foi e que ainda é sedento por vir a ser. Esse “vir a ser” se concretiza por meio da palavra poética, por meio da busca que o poeta empreende no cerne da linguagem.

Essa busca da essência da linguagem, Olival (2009, p. 35) aponta que “Miguel Jorge faz uso de recursos de um fenômeno vanguardista da década de 1960, denominado ‘processo’, uma derivação dissidente da poesia concreta, com a mesma raiz de praxis”. O poema-processo nasceu de uma iniciativa de um grupo de poetas, liderados por Wladimir Dias-Pino, no Rio de Janeiro, em 1967. Essa abordagem consistia na busca de novas formas de se conceber um poema, tais como colagem, pintura, desenho, fotografia, entre outros. Entretanto, sua duração foi efêmera.

Entendemos a afirmação de Olival (2009) quando aloca o fazer poético de Miguel Jorge como uma prática do poema-processo. Alguns de seus poemas são, de fato, visuais e brincam sobre a brancura do papel, criando formas concretas e coerentes com a mensagem dos versos. Entretanto, vemos que, mais que uma brincadeira com as formas, há um projeto interno no poema, fruto da pesquisa e do

levantamento temático feito pelo poeta. Assim, ainda que reconheçamos a contribuição do poema-processo para a versatilidade da poesia contemporânea, acreditamos que o fazer poético de Miguel Jorge assenta mais ao gosto do poema praxis.

Mantendo seu posicionamento na contramão do formalismo concretista, o poema praxis é considerado como uma matéria-prima que pode ser transformada. Se, no Concretismo, a “palavra-coisa” é a mais cultuada, no poema praxis tem-se a “palavra-energia”, ou seja, a palavra passa a ser mais valorizada em seu contexto extralinguístico e mantém conexão com a realidade social em que o poeta está imerso. Assim, não se trata de algo fechado, uma vez que permite a interferência do leitor e lhe viabiliza abertura para múltiplas interpretações. Se na poesia concreta, a forma de expressão é visual, na poesia-praxis interessam o ritmo, a palavra e o verso, bem como o seu reverso reflexivo. Por isso, a praxis pode definir bem o fazer poético de Miguel Jorge.

Essa postura do poeta é também uma insurgência quanto à imposição formal. Nesse sentido, Denófrio (1998) salienta que “Miguel Jorge desmente, mais uma vez, um preconceito que, há muito, grassa entre nós: prosador não faz poesia”. O escritor transita com maestria por vários domínios: poesia, prosa, arte dramática e arte cinematográfica, já que se tem revelado também como roteirista.

Com essa premissa, a metáfora da água será analisada, sendo que a lírica jorgeana se inclui dentro das configurações de um sistema orientado sempre pela poesia-praxis de Mário Chamie. Em dado momento da entrevista concedida pelo poeta, ele confessa ser um estudioso dedicado à praxis:

Mas, eu faço uma pesquisa de linguagem, faço. Sabe, faço uma busca de campo, eu faço, porque eu estudei muito a praxis. Então, o que eu aprendi, o que me veio da praxis, é você fazer uma economia verbal, que é importante, e você também fazer pesquisa campo, você pesquisar. Então, eu não vou escrever, por exemplo, o Araguaia eu conheço de cor e salteado, mas, se eu for, por exemplo, pesquisar uma cidade, eu vou lá pesquisar essa cidade, ver o quê que tem, o quê que me levanta, o quê que me inspira, o quê que agrada, o quê que eu vou colocar do fogo ou da água. (Informação verbal²)

² Entrevista cedida por JORGE, Miguel. Entrevista com o escritor Miguel Jorge. [Ago. 2017]. Entrevistadora: Laura Rodrigues da Silva. Goiânia-GO, 2017. 4 arquivos MP4a. (20 min. 54 s.). Entrevista concedida à pesquisa sobre A metáfora da água na poética de Miguel Jorge. (voz 003.m4a.).

A água constitui-se como uma imagem marcante para o poeta, tanto no processo de escolha quanto na disposição das palavras. Essa informação motivou-nos a conhecer um pouco mais sobre esse assunto e ver até que ponto a teoria de Chamie se mostra presente nos poemas analisados ao longo de nossa dissertação.

Para Chamie (1974), a palavra é a primeira matéria-prima mediadora, que se torna utensílio incorporado nas práticas poéticas dos escritores da poesia-praxis. Justamente, porque é por meio da palavra que se sincroniza o estado geral das outras matérias-primas. Por isso, ela é um produto que se gera dentro de uma área de levantamento que, no dizer de Chamie (1974), podem ser dois ou mais temas. Isto, pois,

não é um complexo de eventos ou de coisas sobre as quais o poeta projeta fórmulas de composição concebidas nos limites estritos de uma informação/formação estética. É um complexo de eventos e coisas vivendo a dinâmica no uso do vocábulo de sua fala. Não é uma massa informe que adquire a sua configuração quando posta na condição de objeto de estruturas pré-existentes. Ao contrário, ela é pré-texto que o poeta aprende e virtualiza em textos organizados. Cada texto que o poeta virtualiza é uma estrutura original, tão original quanto cada área de levantamento que se inter-relaciona sempre e não se reifica nunca. (CHAMIE, 1974, p. 113)

Como visto acima, Chamie ocupa-se da palavra como pré-texto e sua pesquisa corrobora com o escopo de nosso estudo, por considerar a palavra multívoca, com suas significações e simbologias. Na poesia de Miguel Jorge, a palavra água é a produtora de toda uma transmutação metafórica dos demais elementos, sendo ela que se presta a “virtualizar” os demais vocábulos empregados na trama poética jorgeana. Sem dúvida, essa virtualização é também um aspecto de modernidade de sua escrita poética.

Em *Os filhos do barro*, Paz (1984, p.15) traz à baila considerações interessantes sobre os conceitos de moderno e tradição, e ainda acerca do que seria uma moderna tradição da poesia. Segundo o referido autor, a tradição seria a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos, de uma geração a outra. Qualquer forma de interrupção desse fluxo contínuo resultaria em uma quebra da tradição e, por conseguinte, na instauração de uma nova tradição.

Desse modo, o novo seria fruto da ruptura com o que, até então, entendia-se como a tradição, tornando questionável a crença de que há uma moderna tradição da poesia. Isso porque, “se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?” (PAZ, 1984, p. 17).

Ao questionamento acima, Paz (1984) responde que a modernidade é uma tradição. Afinal, a modernidade é uma tradição polêmica, visto que

desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. [...] O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição. (PAZ, 1984, p. 18)

Laboissière de Carvalho foi pioneira ao trabalhar a modernidade na prosa de Miguel Jorge e, para ela, essa modernidade implica em ruptura. Segundo a autora,

Miguel Jorge rompe com a visão-de-mundo tradicional, a da representação, e começa, num processo de estranhamento, a interrogar esse mundo numa suspeita e quase certeza de que a ficção de hoje já não conta mais com as certezas de ontem. Seguindo a linha da denúncia social, do homem aprisionado e esmagado pelo progresso, trabalha suas narrativas como uma intensa interrogação do mundo, fugindo à lógica convencional de narrar e buscando uma estética do fragmentário e do absurdo. (CARVALHO, 2000, p.21)

A assertiva acima é pertinente ao escopo composicional das obras de Miguel Jorge, inclusive, já estudamos esse traço de modernidade do autor ao analisarmos seus contos de *Avarmas*. Em trabalho de pesquisa realizado sobre essa obra, tivemos a oportunidade de identificar a denúncia social por meio das personagens marginais³, uma vez que mendigos, catadores de recicláveis e prostitutas ganham voz e manifestam suas interioridades de forma a escancarar a fragmentação da sociedade e de seus valores. É como se Miguel Jorge fosse buscar na sarjeta da sociedade a matéria com que trabalhará em sua literatura, de forma revolucionária, crítica e social, segundo nos dá conta Carvalho (2000):

A obra de Miguel é revolucionária por ser autêntica. Revolucionária no sentido de proclamar sempre a conscientização do ser humano rumo

³SILVA, Laura R. *A intertextualidade bíblica como forma de camuflagem político-ideológica em Avarmas, de Miguel Jorge*. Goiás: UEG - Cora Coralina, 2008.

ao processo de individualização. Tanto na dramaturgia quanto nas narrativas, o escritor faz com que a denúncia seja humana, social, política, religiosa. (CARVALHO, 2000, p. 47)

Assim, considerando a contribuição dos estudos já realizados por Laboissière de Carvalho (2000), acreditamos ser possível salientar outro aspecto da modernidade em Miguel Jorge que, a nosso ver, para além de ser apenas fruto da ruptura, enceta o *locus* da modernidade como sendo a tradição. Aliás, a própria autora coloca na apresentação de seu livro *Tradição e Modernidade na prosa de Miguel Jorge* (2000, p. 16) que, ao estudar os termos “tradição” e “modernidade”, não se propunha a esgotar o estudo das teorias sobre estes termos e, muito menos, fechar o campo de outras possíveis leituras da obra jorgeana.

Segundo a autora citada, "a opção pelos termos ‘tradição’ e ‘modernidade’ tem a intenção de justificar uma abordagem pós-moderna, que se mantém moldada pela transitividade com que a obra de Miguel Jorge perpassa pelos caminhos da erudição e da ruptura".

Uma das formas de a tradição se fazer presente na literatura jorgeana é por meio da atualização de narrativas míticas, fazendo referência ao universo do sagrado. Já o novo buscado por Miguel Jorge deve ser entendido no mesmo sentido apresentado por Paz (1984, p.20), isto é, como algo que é portador de uma dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. Entendemos que o passado é negado para a instauração da novidade.

Para Paz (1984), a tradição do moderno na poesia encerra um paradoxo maior do que o que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. Essa dupla carga explosiva, mencionada por ele e que legitima o *status* do que é considerado novo, traz em si mais complexidade, na qual o novo não é apenas o diferente, mas tudo aquilo que se opõe, de certa forma, aos gostos ditados pelos valores tradicionais. É a estranheza, a polêmica, a oposição que se mostra ativa, portanto,

o novo nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora. O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo. A paixão contraditória ressuscita-o, anima-o e o transforma em nosso contemporâneo. (PAZ, 1984, p. 20)

Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (2014), destaca que o moderno não é sinônimo de novo, mas sim de atual, contemporâneo de quem fala. Nessa linha de pensamento, a linguagem de Miguel Jorge se faz moderna à medida que busca assuntos da atualidade, contudo, sem abandonar as referências ao passado. Todavia, Paz (1984, p.17) salienta que o novo é o inesperado e o que nos pode causar assombro, seja por seus conceitos, metáforas, sutilezas ou combinações verbais.

Em *Marbrasa* (2004), o que temos é justamente isto: uma relação de afinidade entre novidade e inesperado. O resgate do mito em Miguel Jorge torna-se algo inesperado e inovador na sua tessitura lírica, à medida que o poeta recobre o modelo arquetípico do mito com a roupagem de sua cultura, tornando-o contemporâneo. Nesse caso, vamos novamente ao encontro com Paz (1984, p. 21), quando ele diz que “a tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica”.

Para Olival (2009), a busca empreendida por Miguel Jorge não se restringe às novidades temáticas. O poeta, segundo a autora, “insiste na ‘revisitação’ desses temas e dessas facetas. Ele insiste na reescrita por ‘perlaboração’. [...] como modo de o homem se libertar de mecanismos repetitivos. Assim, Miguel Jorge consegue ser plenamente um criador atualizado com seu tempo” (OLIVAL, 2009, p. 36). O moderno em Miguel Jorge é, portanto, o eixo propulsor que possibilita observar as diferenças e se centra na linguagem.

A nosso ver, o livro *Marbrasa* se ajusta a esse pensamento porque nele a poesia se mostra multifacetada e, em alguns momentos, confunde-se com a prosa. Ao abandonar a métrica rigorosa e optar pelos versos livres, a escrita poética de Miguel Jorge “desafia os grilhões da razão e do bom senso, da lógica e da arrumação, que enfrenta a vontade dos deuses, os ventos e os cosmos, vira as emoções ao avesso” (NEISTEIN, 2004, p.13). Vários dos vocábulos empregados pelo poeta são frutos de junções de dois ou mais termos, como “fúriagraça”, retirado do poema “Desses amores traídos”, presente em *Marbrasa*. Entretanto, não mergulharemos na análise desse poema por enquanto. Antes, faz-se necessário conhecermos e aprofundarmos um pouco mais sobre Poesia-praxis, visto que esta corresponde ao ponto de partida para a construção da modernidade dentro dos poemas que serão analisados nos próximos capítulos.

Assim sendo, o tópico seguinte aborda um pouco sobre Chamie e seu projeto, começando por sua obra *Instauração Praxis*, que foi publicada no ano de 1974 e que acabou sendo dividida em dois volumes de mesmo nome. Como será visto, o primeiro volume apresenta uma reunião dos documentos relativos ao movimento, frente a todos os tradicionais esquemas e escolas literárias de então. Já o segundo volume, em sua maior parte, concentra-se na aplicação prática dos princípios e fundamentos apresentados no primeiro volume, especialmente no que diz respeito à análise dos poemas de *Lavra Lavra* (1962).

1.3 O poeta e a praxis

A Poesia-praxis trata-se de um movimento literário fundado na década de 1960, tendo como marco inaugural a publicação da obra *Lavra-lavra*, de autoria do crítico e poeta Mário Chamie. Já em 1959, grande parte dessa obra tinha sido publicada na revista *Narceja* nº. 4 e editada em São Paulo. Por esse motivo, é possível estabelecer o início da Poesia-praxis entre 1959 e 1960. Todavia, somente no ano de 1960, surgiu o “Manifesto Didático”, um documento de base teórico-crítico que lançaria os fundamentos da Instauração-praxis.

Com *Lavra Lavra*, Chamie ganhou o Prêmio Jabuti em 1963. Essa obra propunha romper com o formalismo e o academicismo poético da vanguarda concretista. Ao se apresentar como uma crítica ao movimento de vanguarda concretista, a Poesia-praxis acabou sendo chamada de “Vanguarda Velha” por parte dos escritores e poetas daquela época e que eram desejosos de uma nova estética na poesia.

A seguir, cita-se uma parte de entrevista concedida a Eliston Altmann, de *O Estado de S. Paulo*, em 10 de setembro de 1966, em que Chamie dá uma definição do que seria esse movimento.

Praxis é o comportamento crítico e criativo pelo qual autores e leitores, dotados de uma nova consciência de produção e de leitura, se situam dentro dos acontecimentos cujas contradições internas e projeto de superação levantam e exteriorizam em textos (ou em outro sistema de comunicação, se for o caso). Com esse comportamento, praxis, ao contrário dos núcleos tradicionais, traz sempre uma perspectiva do futuro sobre o presente, nunca do passado. (CHAMIE, 1974, p. 250)

Contudo, para que o projeto de Chamie vingasse, era necessário que se criasse um meio de divulgação desses ideais. Surge, então, a *Revista Praxis* – veículo importante para a divulgação desse novo estilo. Neste periódico, além de Chamie, colaboraram também Cassiano Ricardo, José Guilherme Merquior, Cacá Diegues, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla. Entre a publicação de *Lavra Lavra* (1962) e a publicação da referida revista, transcorreu-se um período de intensa polêmica, visto que os poetas concretistas investiram em propagandas negativas sobre a praxis, chegando ao ponto de disseminarem uma campanha contrária na imprensa.

Nos jornais do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, os poemas praxis passaram a ser abordados como confusos e incompreensíveis, e o “Manifesto Didático” como um amontoado desconexo, ainda que Haroldo de Campos tenha declarado, em 1961, ter encontrado nos textos de *Lavra Lavra* uma força capaz de dar novos rumos à poesia brasileira. Porém, a investida inicial não obteve êxito, pois

os autores reunidos pela revista Praxis apresentavam uma soma de contribuição (poemas, ensaios e livros) que, além de ser, quantitativa e qualitativamente, superior à toda produção de oito anos de nossos adversários, irradiava a sua problemática fora de um âmbito estritamente nacional. (CHAMIE, 1974, p. 17)

Ainda não satisfeitos, os concretistas armaram-se novamente e partiram contra o projeto praxis, a fim de cercar as zonas de influência deste no exterior. Se, na primeira investida, negavam a existência da chamada “Vanguarda Velha”, na segunda, assustados com a projeção nos jornais e suplementos estrangeiros, trataram logo de apregoar a sua dissolução enquanto movimento incipiente. No entanto, em vez de provocar esse efeito, parte dos opositores do projeto passou a adotar alguns dos pressupostos da poesia-praxis, acreditando que se aproximariam dos ideais concretos.

Como nosso objetivo se assenta na poesia-praxis, por acreditarmos que essa é a base mais saliente do projeto estético de Miguel Jorge, focamos um pouco mais sobre os conceitos e definições propostos por seu criador e maior representante, Mário Chamie. Dessa feita, começemos pela didática do Manifesto, que começava por uma definição de que o poema praxis seria aquele que organiza e monta esteticamente uma realidade situada. Nessa perspectiva, o poema só se daria a partir de três condições de ação: o ato de compor; a área de levantamento; e o ato de consumir. Cada uma dessas condições era indispensável e foi tratada de forma

minuciosa no manifesto didático, do qual fizemos um apanhado resumido que apresentaremos abaixo.

No segundo volume da obra *Instauração Praxis*, publicado no ano de 1974, encontram-se algumas definições mais específicas e objetivas sobre as três condições de ação do poema, mencionadas por Mário Chamie. Segundo o teórico, o ato de compor significava, acima de tudo, uma tomada de consciência frente a um projeto semântico. Em outros termos: "o poeta, ao elaborar um poema, não devia prender-se a esquemas formais pré-determinados, deixando de lado a realidade viva que escrevia e o significado humano daquilo sobre o que ou em função do que escrevia". (CHAMIE, 1974, p.13). Esse ato alicerçava-se em outros três aspectos, a saber: o espaço em preto, a mobilidade intercomunicante das palavras e o suporte interno dos significados.

O **espaço em preto** é o conjunto formado pelas palavras que constituem o corpo de um poema. De acordo com Chamie (1974), isso nada tinha a ver com o espaço em branco concretista, pois, segundo o estudioso,

enquanto no poema concreto o espaço da página é um elemento estrutural "a priori", no texto praxis o espaço em preto é formado pelo registro ou pela escrita mesma das palavras e das linhas. O bloco resultante da justaposição, da superposição e da conexão dessas linhas e palavras é que constitui a estrutura externa dessas linhas do poema praxis. (CHAMIE, 1974, p. 14)

Como nossa intenção é analisar o *corpus* da pesquisa em consonância com a proposta de Chamie, a seguir nos referiremos às estrofes como sendo "blocos". Procedendo desta maneira, consideraremos a teoria proposta na *Instauração Praxis* para tratar das imagens poéticas a partir do elemento "água", realizadas por Miguel Jorge em seus poemas.

No que concerne à **mobilidade intercomunicante**, isso significa dizer que "não há palavra ou linha isolada valendo por si. Todas se completam e se desdobram em outras, numa busca dinâmica e permanente de significados" (CHAMIE, 1974, P. 14). Já o **suporte interno** é a própria coluna dorsal do poema, cabendo a ele dar unidade e coesão ao todo do poema, dando a conhecer, ao longo dos blocos de um poema praxis, suas características fonéticas mais acentuadas e sendo composto por vocábulos mobilizadores.

Nos poemas de *Os frutos do rio*, de Miguel Jorge, os vocábulos mobilizadores são relativos ao elemento água, sempre partindo das imagens suscitadas pelo Araguaia, um importante rio na região central do Brasil. As lembranças deste rio que permaneceram com o poeta, mais tarde, foram recuperadas para se fazerem presentes em seus versos. São como ecos que continuaram ressoando através de toda a sua obra.

No poema apresentado logo a seguir, o rio nominado oferece abertura para as palavras de mesmo campo semântico (o peixe, o anzol, a linha, a vara, as águas, a canoa) e constroem a imagem de uma pescaria, ainda que o verbo pescar não tenha sido usado. Portanto, a palavra “Araguaia”, repetida no alto da página serve como mobilizadora (gestora) dos demais vocábulos que compõem o poema.

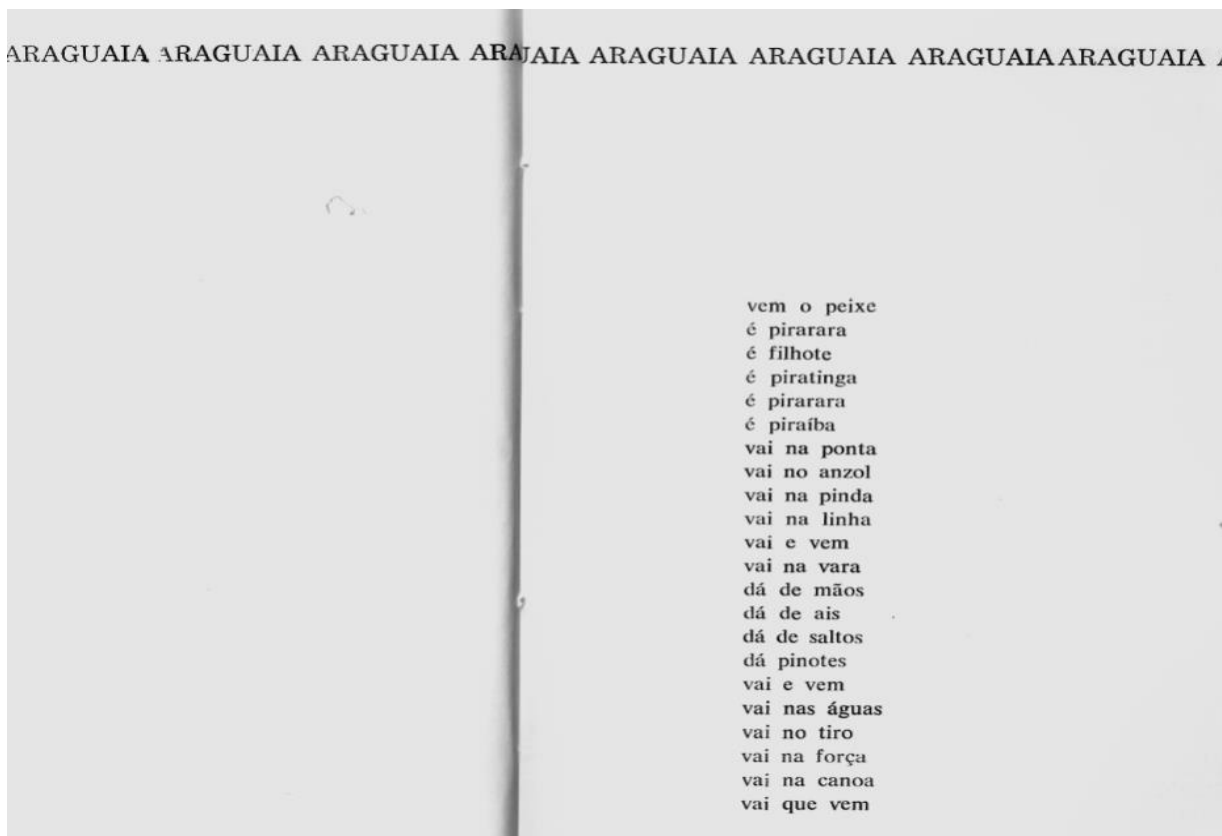


Figura 1: poema Araguaia meu mar.
Fonte: JORGE, 1999, p.39.

Outro fato a ser observado no poema é a ausência de sinais de pontuação, como se os limites estruturais do poema fossem insuficientes para deter a força de seu curso lírico. Os versos iniciam-se com letras minúsculas e sua leitura pode também começar a partir do rodapé e subir para o cabeçalho da página, no qual a

palavra ARAGUAIA aparece em letras maiúsculas e se repete, sugerindo o movimento próprio das águas que segue seu percurso ininterrupto.

Entretanto, ao trabalhar a temática das águas, precisamente, as do rio Araguaia, Miguel Jorge revela a sua perspectiva experiencial, por meio do lirismo. Yi-Fu Tuan (1983, p. 09), ao trabalhar a diferença entre espaço e lugar, expõe que a experiência é um termo que abrange diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade:

a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um construto da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 1983, p. 10)

Como se nota, segundo Tuan (1983), essas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização.

A **área de levantamento** refere-se a uma realidade escolhida sobre a qual se versa. Com a *Instauração Praxis*, a palavra e seus complexos de fala foram colocados em novas frequências. Isso acabou por direcionar todo o interesse crítico e criativo do escritor praxis sobre a energia que a palavra libera em seu cerco de área. No caso de *Lavra Lavra* (1962), a realidade escolhida por Chamie é a situação do homem no campo (meio agrário). Em Miguel Jorge, poderia se apontar apressadamente que a realidade por ele escolhida trata da situação de degradação do meio ambiente, uma vez que apresenta como área de levantamento o rio Araguaia e, às vezes, o mar que banha a praia de Ipanema.

No entanto, nas palavras de Moema de Castro e Silva Olival (2009),

Ipanema, Goiás, mar, flores, frutos, nomes, amores etc. nada mais são que metáforas transfiguradoras com que o poeta idealiza sua realidade, erige seu canto de guerra, bradando por uma criativa reação do homem,ilhado nas suas circunstâncias espaciais, mas universalizado em seus anseios interiores. Para ele, o ser humano é livre para voar, impulsionado pela angústia existencial que o leva à arena dos embates, via reflexão, protestos, recriação e sonhos. (OLIVAL, 2009, p. 18)

Concordamos com esses apontamentos, pois, a nosso ver, a realidade escolhida das águas revela algo mais profundo que diz respeito ao ser. Tanto no

conteúdo quanto na forma, a figura do rio Araguaia sobressai-se com força de enchente. Para Olga Savary (1974), “é a geografia lírica” da poesia de Miguel Jorge, a quem ela descreve como sendo um

poeta naturalista, lírico, pagão do verso, impregnado de panteísmo, dessa identidade com a natureza e com o universo que é a essência da harmonia interior, Miguel Jorge é o poeta do rio. (...) O Araguaia é a geografia lírica do poeta. E o rio é mais: é um jogo, é uma festa, é um símbolo, é um fogo, é um mistério, é a vida, é o tempo, é o sempre. (SAVARY, 1974, p. 15)

Pelos olhos do poeta, navega-se sobre as águas do Araguaia, rio que nasce no Parque Nacional das Emas, na confluência dos estados de Goiás e Mato Grosso, e corre para encontrar outro majestoso e soberano rio: o Tocantins, formando uma grande rede que vai da região Centro-Oeste ao Norte do país. Segundo Francisquinha Laranjeira Carvalho e Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante (2009), o rio Araguaia também serviu de caminho, estrada fluvial para trazer os primeiros colonizadores para o sertão do Vale do Araguaia.

Suas margens eram bastante habitadas por povos que viviam agrupados em aldeias, cujas habitações, cobertas de palha piaçava transformavam a paisagem ribeirinha. Eram os brasileiros das selvas denominados de Xavantes, Caiapós, Karajás, Javaés, Chambioás e outros, cujo modo de vida ainda se apresenta rico de valores culturais. (CARVALHO & CAVALCANTE, 2009, p. 03)

Se o rio é a geografia lírica na poesia de Miguel Jorge, os temas são a água, as coisas simples do cotidiano, bem como os povos ribeirinhos. O índio, referido por Carvalho e Cavalcante (2009), por exemplo, é matéria para os versos de alguns poemas de *Calada Nudez* (1998).

Para Milton Cabral Viana (1974), no texto de orelha da obra *Os frutos do rio* (1974), o rio é “roteiro, reta, eira e beira do poema. O rio é a narrativa original de onde surge o poema, e é seu leito, seu espaço”. Assim, a água irrompe, brota em grotões profundos por todas as obras de Miguel Jorge, tornando fértil sua sementeira poética no campo literário. Desse modo, a água é veículo condutor, transitando pelo leito do rio como se este fosse estrada. Travessia metaforizada para o outro lado do conhecimento do ser que se torna, então, parte integrante da paisagem, em um processo de constante simbiose com o meio aquoso, ora rio ora mar. Nesse sentido, vale citar também Olga Savary (1974), para quem,

o homem aqui vive com a natureza como parte integrante dela, uma só unidade (embora não negue sua condição de hostilidade e indiferença, não só de comunhão). Esta comunhão e intimidade com a natureza devolve-lhe quase intacta a “infância reencontrada” de que Baudelaire dizia ser a função maior da poesia. (SAVARY, 1974, p. 13)

Por ter sido criado em contato com a natureza e, mais particularmente, com o rio amigo de sua infância, o poeta dedicou-se a um profundo levantamento desse tema, que vai desde o trabalho do pescador e a luta do pescado aos demais elementos, indiretamente, relacionados ao rio, como se também fossem frutos deste: o menino, a mulher, o homem, a viola, o canto. Quando se dedica ao Araguaia e às águas de seu rio-mar, é como se o poeta estivesse licenciando o fluxo desse elemento transformador através de seu projeto estético. Como água, as palavras de suas composições líricas assumem a forma que lhe é ofertada e o rio reflete a luz que sobre ele é lançado.

Assim, nesses poemas, é tão forte a imagem poética formada pelo rio, cuja evemerização lhe torna o Deus ao qual o poeta se dirige em oração e agradece pela vida, através das águas da memória, como veremos no excerto abaixo.

Todas as manhãs, quando eu levantava, a primeira coisa que fazia era ir à beira do rio, converter, benzer na água e conversar com o rio. E agradecer o rio por aquela beleza, pelos peixes, pela natureza, pela vida que eles nos proporcionavam. Então, eu fico, às vezes muito encabulado com a força da água, com a beleza da água dos rios, né, que estão quase todos secos, destruídos, mortos. (Informação verbal⁴.)

Nessa mesma entrevista, é perceptível a dor de Miguel Jorge em relação à destruição dos rios e, nos poemas, essa dor também se transpõe por meio do sujeito lírico. O mar e suas ressacas apresentam-se como metáforas absorventes que marulham ao longo da vida do poeta e dos versos, exercendo o fascínio, conforme o escritor nos faz saber com o trecho abaixo:

Aquela força da água batendo. A gente sente atraído por aquela água, da vontade de... você olha aquele infinito que você não vê, sabe, aquela força maravilhosa da água que se quer... a gente sente vontade de encaminhar dentro daquela água e ir embora com ela, entendeu. Então, é uma atração pela água e uma referência na minha poética,

⁴Entrevista cedida por JORGE, Miguel. Entrevista com o escritor Miguel Jorge. [Ago. 2017]. Entrevistadora: Laura Rodrigues da Silva. Goiânia-GO, 2017. 4 arquivos MP4a. (20 min. 54 s.). Entrevista concedida à pesquisa sobre A metáfora da água na poética de Miguel Jorge. (voz 002.m4a.).

na minha literatura e na minha prosa. Eu tenho um fascínio pela água, fascínio pela natureza. (Informação verbal⁵)

Sob o domínio dessa força imperiosa, nos versos de seus poemas, Miguel Jorge deixa transparecer seu posicionamento frente aos problemas de ordem social e ambiental. Avaliando-se o cenário global na atualidade, vemos o quão significativa é essa postura do poeta. Partindo daquilo que o projeto de Chamie chama de **ato de consumir**, percebemos uma postura consciente e reflexiva de Miguel Jorge no âmago de sua obra. Seus textos, mirando objetivamente as necessidades atuais de seus leitores, procura elevar a utilidade dessa leitura a nível social, dada a degradação dos recursos naturais e também morais do homem contemporâneo.

O sujeito lírico jorgeano, por vezes, parece manter certo distanciamento do poema, como se ele fosse mero espectador dos dramas humanos. Assim, similar à entoação de uma voz épica, ele não fala de si, mas de outro. Para adentrarmos nesse veio investigativo sobre o sujeito lírico e sua voz enunciativa, passaremos a falar sobre o livro *Profugus* (1990).

1.4 O Eu e o outro nos poemas de *Profugus*

Parte significativa de uma obra literária, o título estabelece várias relações com o conteúdo desenvolvido no miolo de qualquer que seja a obra. Em se tratando de um escritor como Miguel Jorge, a investigação de tal elemento em seus livros aponta indícios relevantes para o direcionamento da leitura e também para a confirmação dos temas desenvolvidos pelo poeta. Sintetizado em uma única palavra, *Profugus* (1990) apresenta tom sugestivo no que diz respeito à exploração de várias possibilidades de significação.

Originário do latim, o termo “profugus” diz respeito àquele que vive a vagar, um desertor. Partindo deste pressuposto etimológico, as considerações que teceremos a respeito do título objetivam o levantamento de possibilidades interpretativas que serão reiteradas ao longo da análise, especialmente, acerca da voz enunciativa dentro dos poemas, isto é, a do sujeito lírico e sua constituição.

⁵Entrevista cedida por JORGE, Miguel. Entrevista com o escritor Miguel Jorge. [Ago. 2017]. Entrevistadora: Laura Rodrigues da Silva. Goiânia-GO, 2017. 4 arquivos MP4a. (20 min. 54 s.). Entrevista concedida à pesquisa sobre A metáfora da água na poética de Miguel Jorge (voz 003.m4a).

Não apenas em *Profugus*, mas nos poemas jorgeanos de um modo geral, o sujeito lírico e o sujeito empírico se consubstanciam por meio das imagens rememoradas às margens do Araguaia, formando o tempo da poesia. Nesse tempo, os poemas presentificam o passado, dando-lhe concretude em um encontro com o cosmos, graças às imagens poéticas da água. Gaston Bachelard (1988, p. 181), em sua *Poética do devaneio*, explica que as “palavras cósmicas, imagens cósmicas tecem vínculos do homem com o mundo”. No caso de Miguel Jorge, o vínculo do homem com o mundo é criado a partir de sua relação com a natureza, que faz surgir um novo ser remodelado no berço original, que não é outro senão a água.

Nas palavras de Oswaldino Marques (1990), em um paratexto publicado na orelha dessa mesma obra de Miguel Jorge, o sujeito lírico de *Profugus* é “uma voz épica – muito mais do que lírica”. Trata-se de uma voz que nutre um asco tão visceral pela ordem burguesa que o ensaísta atribui a isto a escolha deste título peculiar (*profugus* – fugitivo, desterrado). Talvez, tal postura se justifique porque o lirismo dos poemas não está restrito apenas ao amor numa conjuntura homem/mulher, mas sim a nível planetário. A terra é casa original desse homem e o elemento água é o elo deste com sua essência.

Entendemos o sujeito lírico jorgeano como aquele a quem se impôs a condição de exilado. Não se apresentando em primeira pessoa, o sujeito lírico, como um indivíduo degredado de sua própria essência, fala não de si, mas de outrem que ele evoca nos poemas. Esse evocar se manifesta em terceira pessoa, logo, essa voz se aproxima mais de um narrador lírico. É a voz do homem, ao mesmo tempo em que se faz a voz do rio, isto é, estabelece-se uma relação de simbiose entre os dois: rio/homem. Esse sujeito impreciso também se verifica nos poemas de *Os frutos do rio*.

Além disso, há uma inexatidão quanto ao gênero dessa voz. Tratar-se-ia de uma voz feminina ou masculina? Seria a voz do próprio Miguel Jorge, como acredita Oswaldino Marques (1990) quando diz que “transparecem destas páginas inquietantes a repulsa medular do Autor às variadas modalidades de aviltamento do humano”?

Questões como estas reativam a discussão sobre a indistinção entre o Eu lírico e o sujeito empírico, para determinar a autoria dos pensamentos, sentimentos e ideologias que compõem uma obra, todavia, o excerto abaixo, retirado de uma

pesquisa feita por Diego Grando (2008), sobre sujeito lírico e alteridade indica-nos um norte a seguir, pois, segundo ele,

o poeta assina, assume o poema, esse artefato verbo-sensorial com estatuto de obra de arte. O poeta cria, corta, maquina, transgride, copia, ilude, desfaz, confunde, volta atrás, inventa o erro, diz jamais, tudo em prol do poema, esse seu filho inconsequente, ora pródigo, ora bastardo, raramente legítimo. O poeta apresenta-se à sessão de autógrafos, posa para fotos, concede entrevistas e fala sobre os poemas que repousam silenciosamente no seu livro, quando este está fechado. O poeta tem data e certidão de nascimento, carteira de identidade, roupas no armário, livros em prateleiras, contas a pagar. O poeta sente fome, e quando a sente, abre a boca e come humanamente. O poeta, nos caracóis da vida, escreve seus poemas, até que um dia morre, ser finito e muscular, e ocupa a mesma porção de mundo que ladrões de galinha, eminências religiosas e deputados federais. O poeta deixa de existir, mas não seus poemas, dos quais já não é dono, pois os deu a público. O poeta, muito a contragosto, não habita o poema. (GRANDO, 2008, p. 9)

Considerando-se a presença marcante do rio Araguaia nos poemas jorgeanos, a projeção metafórica das águas deste rio sobre as imagens poéticas nos livros investigados torna quase impossível negar a contribuição de Miguel Jorge, isto é, de suas vivências pessoais na escolha da temática dos poemas. O rio rememorado, cenário de boa parte da infância do poeta, suplanta os arquivos da memória e vem habitar junto aos detalhes de cada poema. Porém, tal como na citação de Grando (2008), não é o poeta que habita o poema.

Nos poemas de *Marbrasa* (2004) que serão analisados mais à frente também ocorre uma dificuldade em se determinar a voz que enuncia dentro dos versos. Ao rio, assim como ao mar, são atribuídos traços psicológicos e humanos: caminha, vê, ouve e se cala diante da degradação do homem e da natureza. O que predomina é a presença de uma voz enunciativa, que narra em terceira pessoa, todas as ações que são atribuídas aos elementos da natureza.

A voz locucional é um misto do Eu lírico e do sujeito empírico. É do autor que vêm as reminiscências às margens do Araguaia. À vista disso, pode-se evocar Mário Chamie (1974, p.31) ao dizer que “o autor só é autor, enquanto no exercício da condição; enquanto pratica o ato de compor. Fora daí é leitor”. Ademais, há a impossibilidade de se apartar o homem, enquanto ser social, das problemáticas da vida em sociedade.

aparecerá na seção “Do homem e seus pertences” como pode ser observado no poema abaixo:

A mulher do homem

- 5 Ao contrário do que se pensa
 você pertence à mulher
 seu monstro sagrado
 seu monstro encantado
 transformado em príncipe
 ou sucuri.
- 10 Ao contrário do que se pensa
 você é seu intrincado baralho
 cartas abertas ou fechadas
 durante tantos anos
 de cúpula de cúpula ou de copa
 apetecível ser desdentado.
- 15 Ao contrário do que se pensa
 você é pai mãe filho
 sapo cordeiro leão camaleão
 um ser falsário temerário
 como corvo como lobo de perfume
 terno barba bolsa e gravata.
- 20 Ao contrário do que se pensa
 sua ditadura não vai além de sua usura
 encolhida como oferta
 como nó tardio em outra face.
- 25 Ao contrário do que se pensa
 seus halos seus aros sua fala
 seu falo seu chapéu sua bengala
 estão gravados nas histórias
 de seus antepassados
 suas céleres raízes
 nas oficinas que elaboram
- 30 profundas cicatrizes. (JORGE, 1990, p. 107-108)

Diferente do que se tem em uma sociedade cujos valores são arraigadamente falocêntricos, a expectativa provocada pelo título do poema– que seria de anulação da figura feminina através de um processo de objetificação desta – é contradita no poema, visto que expõe uma visão crítica sobre o comportamento masculino e as más consequências. Em outros termos, o título do poema traz a mulher como pertencente ao homem, entretanto, o sujeito lírico desmente esta afirmativa nos versos do primeiro bloco, dizendo que, ao contrário do que se pensa, o homem é que pertence à mulher:

5 Ao contrário do que se pensa
 você pertence à mulher
 seu monstro sagrado
 seu monstro encantado
 transformado em príncipe
 ou sucuri.

Essa expressão “ao contrário do que se pensa” repete-se ao longo de todo o poema como um reforço para a ideia defendida, isto é, a de que, ao contrário do que se acostumou a pensar, as relações de poder entre os sexos vêm perdendo seus contornos mais marcantes. A mulher vem abandonando a imagem de um ser frágil, submetida ao reduto seguro do lar e aos cuidados do marido. O homem já não é mais o único mantenedor, provedor do lar. Seus proventos nem sempre podem ser usados como um objeto de poder, dentro de sua ditadura doméstica, como pode ser visto nos versos abaixo:

20 Ao contrário do que se pensa
 sua ditadura não vai além de sua usura
 encolhida como oferta
 como nó tardio em outra face.

Em tal disposição de coisas, a mulher é a responsável por transformá-lo, seja na forma (homem /animal) que, no poema, é relativo ao duo “príncipe/sucuri”, e na essência seja sagrada ou profana. Profana no sentido de que essa transformação se daria como fruto de um encantamento, derivado de um sortilégio.

No último bloco de versos, são apresentados os resquícios do conteúdo de uma herança cultural alicerçada nas raízes do patriarcalismo em que a mulher é sempre descrita de forma passiva e subserviente, como um ser inferior ao homem, seja física, intelectual ou moralmente. Entretanto, o distanciamento do lugar dessa fala e sua mirada objetiva e analítica da imagem socialmente construída em torno homem e de sua masculinidade assinalam a existência de uma voz feminina, embora, como já dissemos, historicamente a mulher tenha sido silenciada.

Nesses versos, há uma clara referência ao órgão sexual masculino, o falo, assim como um reforço desta referência com a imagem da “bengala”. A bengala também pode remeter à imagem do ancião ou, como aparece no verso 24, recuperando a memória de seus antepassados.

Em outro poema, do livro *Calada nudez* (1999), intitulado “Flauta doce”, também temos uma imagem sugestiva do falo, isto é, a flauta e, por interpretação, também relacionada ao mito de Pã e da ninfa Siringe:

Flauta doce

Flauta
sopro-te doce.
Sopro
e mergulho.
5 Toco a melodia de tua boca
de teus seios
e as tuas mãos,
enquanto o coração se espalha
sobre minha excitação. (JORGE, 1999, p. 45)

Esse poema trata-se de uma erótica verbal em que o título é metáfora da própria poesia, pois, segundo Octavio Paz (1994),

a relação entre o erotismo e a poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação. (PAZ, 1994, p. 12)

Assim, poema configura-se como um caso exemplar de autoerotismo, estratégia em que os poetas modernos deslocam para a poesia uma espécie de existência corpórea, isto é, o poema e a poesia são identificados como espaço de fruição. Em “Flauta doce”, fazendo jus a essa tendência moderna, o poema é apresentado como um corpo feminino que possibilita ao poeta ter experiências prazerosas.

Na mitologia grega, a flauta (assim como a lira) teria sido criação do deus Hermes, sendo frequentemente associada a Pã. Conta a narrativa que, certa vez, quando caminhava pelos bosques, Pã avista a bela ninfa do bosque, Siringe, por quem se apaixonara. Entretanto, ela fugiu em pânico ao se deparar com a figura do deus: metade homem, metade bode. Pã saiu atrás dela, numa perseguição que teve um fim imprevisível. Até que Siringe viu seu caminho bloqueado pelo caudaloso rio Ládôn. Em desespero, pediu que o deus do rio a salvasse e, no momento em que Pã esticava o braço para alcançá-la, Ládôn transformou-a em bambu. Desolado, Pã ficou

examinando o bambu em suas mãos e, ao ouvir o barulho que o vento fazia ao passar pelo caule oco, teve a ideia de cortá-lo em vários pedaços pequenos, de tamanhos diferentes, e, começando pelo maior, prendeu-os lado a lado com cera. É aí que surge a flauta de Pã, como hoje é conhecida.

No poema de Miguel Jorge, é possível dizer que há a alusão ao mito helênico quando o sujeito lírico associa a flauta ao corpo feminino, recupera também a imagem do falo. A flauta / falo é um modo de localizar a poesia como espaço de “excitações”, conforme apontado nos dois últimos versos. Ainda, nesse sentido, Monique Emanuelle O. de Queiroz (2017) diz que

a figura da frauta / flauta remete a uma representação do falo, muito embora o sentido que essa forma fálica possui, neste primeiro momento, seja a de poder e não a de manifestação do desejo sexual. Possuir o falo — seja ele em forma de cetro ou algo semelhante — determinava que aquele que o possuía detinha controle sobre os demais que estivessem sob seus cuidados. (QUEIROZ, 2017, p. 16)

Falar sobre os jogos de poder no poema de Miguel Jorge pressupõe falar das relações sociais em que o homem está sempre buscando sobressair-se sobre os demais. Nos livros selecionados como *corpus* de análise, vimos que o homem é apresentado como predador de si e devorador de uma outridade que nem sempre está materializada e que ganha corpo apenas na consumação do rito erótico, em uma relação estabelecida em três níveis simbióticos: rio/homem; homem/homem; mar/homem. Tais simbioses revelam não só a presença do homem, mas de outro Eu, e essa outridade é reveladora de uma natureza constitutiva a partir da água.

Assim, buscando redescobrir-se refletido no espelho d’água, que nunca é o mesmo, o homem nos poemas jorgeanos traz à tona o pensamento heraclitiano⁶ de que não se pode banhar duas vezes num mesmo rio, posto que, na segunda vez, nem o rio nem o homem serão os mesmos. Bachelard (2013, p. 06) pontua que a água é também um tipo de destino. Ainda que não seja mais apenas o vão destino das imagens fugazes ou o vão destino de um sonho que não se acaba, a água é o destino

⁶ Heráclito de Éfeso - filósofo pré-socrático conhecido na Antiguidade por “O obscuro”, pertencia à família real de sua cidade. Conta-se que teria renunciado à dignidade de se tornar rei em favor de seu irmão. A obra que deixou está constituída por uma série de frases isoladas e, durante muito tempo, consideradas como fragmentos de um suposto texto original. Posteriormente, a crítica filosófica reconheceu que se tratava, na verdade, de aforismos. (SOUZA et al., 1996, p. 28).

essencial, aquele que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Assim, acrescenta o filósofo,

não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa desmorona constantemente. (BACHELARD, 2013, p. 06-07)

Isso reforça nosso entendimento de que, mais que um simples ornamento da linguagem, a metáfora da água na poética jorgeana se presta a algo maior, muitas vezes, de cunho existencialista. Miguel Jorge não se abstém da preocupação com o homem, com seus desejos e dejetos que vão sendo descartados como se também fossem frutos da natureza e do rio. Assim, o poeta versa sobre esta temática de forma incisiva, porém, sublocando o homem como centro de tensão e dispersão das forças naturais e dos desejos protagonizados pelo corpo em ritos eróticos.

No terceiro capítulo desta pesquisa, retornaremos ao tema do erotismo como uma atividade inerentemente humana. Nele, também trabalharemos as imagens poéticas relacionadas à metáfora da água, especialmente, sobre o mito de Ártemis e o emblema da lua, assim como o complexo de Ofélia e a morte sob as águas. No entanto, antes de mergulharmos na temática das águas eróticas propriamente ditas, façamos primeiro um breve retrospecto sobre a origem e a definição de metáfora. E também façamos uma incursão sobre o elemento que constitui o objeto dessa pesquisa: a água.

2 DO SAGRADO AO PROFANO: A ÁGUA COMO METÁFORA PRIMORDIAL

A noção mais antiga que se tem da metáfora no Ocidente é datada do século IV a. C. e foi proposta por Aristóteles em sua *Poética*. Na visão do filósofo, a metáfora consistia na “transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia”. (*Poética*, III, IV, p. 182 apud SARDINHA, 2007, p. 20). Essa definição ampara-se na origem da palavra metáfora, que vem do grego *metapherein*, sendo formada por duas palavras: *meta*, que significa “mudança”, e *pherein*, que significa “carregar”. Assim, a junção das duas palavras, segundo Francisco Filipak (1983, p. 24), teria o sentido de “mudança, transferência, transposição; mudança de sentido próprio ao sentido figurado”.

Atualmente, os estudos voltados para a linguagem têm procurado provar que figuras estão mais vivas que nunca, atuantes tanto na fala quanto na escrita. George Lakoff e Mark Johnson (2003), dois grandes linguistas, defendem o pensamento de que a metáfora é a própria vida, em sua versão cotidiana. Entretanto, para a maioria das pessoas, ela é vista apenas como um recurso estético da linguagem, isto é, como

um artifício da imaginação poética e o floreio retórico – uma questão extraordinária em vez de linguagem comum. Além disso, a metáfora é tipicamente vista apenas como característica da linguagem, uma questão de palavras e não de pensamento ou ação. Por essa razão, a maioria das pessoas acha que pode se dar perfeitamente bem sem metáfora. Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora é difundida na vida cotidiana, não apenas na linguagem, mas em pensamento e ação. Nosso sistema conceitual comum, em termos do qual nós dois pensamos e agir, é fundamentalmente metafórico na natureza. (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 04. tradução nossa)⁷

Filipak (1983), em sua obra *Teoria da metáfora*, faz um apanhado geral das figuras de linguagem, que também são conhecidas como figuras mortas. Nesse

⁷*Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish—a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature. (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 04).*

intento, o referido escritor estuda desde Aristóteles e Platão até chegar aos pressupostos da Linguística Cognitiva em que se encontram os dois linguistas supracitados, bem como o filósofo moderno Paul Ricoeur com sua *A metáfora viva*.

Friedrich Max Müller, linguista, cientista das religiões, orientalista e mitólogo alemão, observa que o homem, querendo ou não,

foi forçado a falar metaforicamente, e isto não porque não lhe fosse possível frear sua fantasia poética, mas antes porque devia esforçar-se ao máximo para dar expressão adequada às necessidades sempre crescentes de seu espírito. Portanto, por metáfora não mais se deve entender simplesmente a atividade deliberada de um poeta, a transposição consciente de uma palavra que passa de um objeto a outro. (MÜLLER apud CASSIRER, 1973, p. 103)

Seguindo essa visão tradicional, o *locus* da metáfora é a linguagem, mas, para além da definição aristotélica de transposição de sentidos, a metáfora é a própria vida acontecendo. Ainda que nem todo mundo se dê conta, a metáfora está em toda parte e, mesmo sem ter percepção disso, todos fazem uso dela nos mais variados momentos. Muitos conceitos, termos e expressões de determinado idioma só podem ser entendidos através de construções metafóricas que criamos a partir de nosso sistema conceitual. Segundo Lakoff e Johnson (2003),

nossos conceitos estruturam o que percebemos, como nos movimentamos no mundo e como nos relacionamos com outras pessoas. Nosso sistema conceitual, portanto, desempenha um papel central na definição de nossas realidades cotidianas. E se estamos certos em sugerir que o nosso sistema conceitual é em grande parte metafórico, então o caminho nós pensamos, o que nós experimentamos, e o que fazemos todos os dias é muito mais uma questão de metáfora. Mas nosso sistema conceitual não é algo que normalmente estamos cientes. Na maioria das pequenas coisas que fazemos todos os dias, simplesmente pensamos e agimos mais ou menos automaticamente ao longo de certas linhas. Entretanto, essas linhas não são óbvias. (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 4, tradução nossa)⁸

Embora sejam usadas na linguagem, as metáforas ocorrem, primeiro, na mente do falante e exigem deste o acesso a uma série de informações previamente

8 *Our concepts structure what we perceive, how we get around in the world, and how we relate to other people. Our conceptual system thus plays a central role in defining our everyday realities. If we are right in suggesting that our conceptual system is largely metaphorical, then the way we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor. But our conceptual system is not something we are normally aware of. In most of the little things we do every day, we simply think and act more or less automatically along certain lines. Just what these lines are is by no means obvious.* (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 4).

institucionalizadas pelos demais falantes do mesmo idioma. Diante disso, inclinamo-nos mais à metáfora em uma perspectiva poética, no sentido de uma atividade reflexiva, consciente do poeta, em relação à atividade criadora da própria linguagem. Assim, mais que estudar apenas o que diz o significado das palavras, interessa saber o que estas dizem entre si mesmas e qual reflexão elas propõem ao seu leitor.

Gaston Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos*, diz que "a metáfora, fisicamente inadmissível, psicologicamente insensata é, todavia, uma verdade poética. É ainda um fenômeno da natureza, uma projeção da natureza humana sobre a natureza universal" (BACHELARD, 2013, p.190). Por concordarmos com o entendimento da metáfora como fruto de uma reflexão consciente, tomaremos as palavras de Bachelard como princípio norteador de nossa abordagem.

Até este ponto de nossa pesquisa, reconhecemos que a água é o elemento fundamental dentro do corpus analisado. Também, notamos que, como em sua prosa, a lírica de Miguel Jorge é engajada nas questões que afetam a sociedade na qual o poeta está inserido. O rio, o mar, os animais e os demais elementos que contracenam no cenário de sua lírica, almejam sempre a manutenção de sua praxis, diríamos aos modos de Chamie (1974).

Tais reconhecimentos só foram possíveis pela recorrência de tais elementos em todas as obras examinadas; logo, antes mesmo de chegar ao final deste estudo, podemos afirmar que a metáfora da água em Miguel Jorge não é apenas um ornato de sua escrita e sim um processo de reflexão que o poeta se impôs e ao qual tenta introduzir seus leitores, traduzindo em imagens poéticas, as verdades sobre o rio e a sua importância vital.

Tendo isso esclarecido, reiteramos nosso desejo de explorar a metáfora como verdade poética, analisando as relações do homem com a natureza num processo de reconhecimento de si e do outro. Isso pressupõe uma mirada mais atenta sobre as raízes ontológicas desse "ser poético" e sobre a metáfora da água que se biparte dentro da poética de Miguel Jorge e segue alternando-se em duas linhas, a do sagrado e a do profano, para, enfim, materializar-se no ato erótico. Trata-se de um erotismo, muitas vezes, mais verbal que corporal. A linguagem empregada, as escolhas das palavras, dentro de um vocabulário mais "úmido", revelam-se como a grande sacada da performance do ato erótico, como veremos no capítulo seguinte. Mas, antes, adentremos os rios sagrados que banham a poética jorgeana.

2.1 A água e sua simbologia

No texto introdutório de seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017) destacam que, em sua linguagem, seus gestos ou seus sonhos, percebendo isso ou não, todos os indivíduos se utilizam de uma infinidade de símbolos. Eles dão forma aos desejos, modelam comportamentos, provocam êxitos ou derrotas no curso da vida. Os símbolos são o cerne da vida imaginativa, sempre revelando os segredos e os desejos mais ocultos do inconsciente, abrindo o espírito para uma experiência do desconhecido e do infinito.

Todas as ciências do homem e todas as artes, bem como as técnicas que delas procedem, deparam-se com símbolos em seu caminho. Devem conjugar esforços para decifrar os enigmas que esses símbolos propõem; associam-se para mobilizar a energia condensada que neles se encerra. Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. XII)

Por ser fruto de suas interações com o meio cultural em que foi socializado, o homem é herdeiro de um longo e cumulativo processo proveniente das crenças coletivas, que, por sua vez, serão responsáveis pela construção do mundo de símbolos no qual cada indivíduo passará a viver ao longo de sua experiência. Tal processo reflete não só o conhecimento adquirido por ele, mas também as vivências obtidas pelas gerações que o antecederam e que lhe legaram a bagagem com a qual se apresenta na vida em sociedade.

Nesse contexto de herança e partilha cultural, inserem-se e se perpetuam os símbolos, uma vez que “é o exercício da faculdade de simbolização que cria a cultura e o uso de símbolos que torna possível a sua perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não um ser humano” (WHITE, 1955 *apud* LARAIA, 2001, p. 29).

Os símbolos são correlatos à existência cultural do homem e essenciais à sua comunicação, seja com seus semelhantes ou com o sobrenatural. Segundo Laraia (2001, p. 28), “a comunicação é um processo cultural. Mais explicitamente, a linguagem humana é um produto da cultura”. Nesse universo, gravitam todas as formas de simbolismos e práticas ritualísticas que possam de algum modo, estabelecer essa comunicação entre o humano e o invisível, numa busca por

harmonização interior (do homem consigo mesmo) e exterior (do homem com a natureza).

O pensamento de Leslie White (1955) vem ao encontro do que se discute na poética jorgeana, pois, nela a água surge como um verdadeiro símbolo de hierofania, rompendo os liames entre a concretude da vida e a abstração conferida pela sua fluidez. Chevalier e Gheerbrant (2017) afirmam que

o símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem. (2017, p. XIV)

Assim, o símbolo revela-se muito mais que um simples signo ou sinal. Transcende o significado e passa a depender da interpretação. No caso das obras de Miguel Jorge, que são analisadas nesta pesquisa, buscou-se exatamente determinar o mote de sua predisposição pelo elemento água – que escorre intermitente por todos os seus poemas, seja na forma do rio ou do mar.

Considerada matéria primeva no surgimento da vida (o Prana das alegorias teosóficas), a água sempre esteve presente no curso da humanidade, quer seja na manifestação do sagrado, quer seja na surgência e aprimoramento das tecnologias hidráulicas das grandes civilizações. Como uma hierofania, a água é uma expressão de transcendência da manifestação do sagrado e, como tal, ela simboliza fertilidade, fecundidade, purificação e fruição da vida, assumindo papel de grande relevância em algumas religiões, sendo sempre empregada em diversificados tipos de rituais.

Segundo Mircea Eliade (1992, p. 65), analisando os valores religiosos das águas, percebe-se que os símbolos desempenham um papel considerável na vida religiosa da humanidade, pois, graças a eles, o mundo se torna “transparente” e suscetível de “revelar” a transcendência. Entretanto, essa transcendência se dá, na maioria das vezes, de forma metafórica. Nesse sentido, Eliade (1992) diz ainda que a água simboliza “a soma universal de todas as possibilidades de existência”. Dentre tais possibilidades, identifica-se a água “mãe”, súpula das teorias acerca da geração da terra e dos seres que habitam o orbe terrestre.

Para Raissa Cavalcanti (1997), nas antigas narrativas míticas, os rios eram filhos de dois deuses: Oceano e Tétis. Simbolicamente, eles seriam emanções da

totalidade original desse Pai-Mãe. Ainda, segundo a autora, nasciam de uma única gruta e deste ponto,

[...] por canais subterrâneos, eles partiam em várias direções e atingiam as várias regiões do mundo, trazendo vida e fecundidade. Cada rio seria a manifestação multiplicada do poder fertilizador divino e das infinitas possibilidades formais do Self, que corre por canais inconscientes e que podem vir a ser atualizadas na consciência. (CAVALCANTI, 1997, p. 100)

Como uma representação perene dessa fertilidade, torna-se válida também a visão de Gaston Bachelard (1989, p. 124), para quem, “sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe”. Como símbolo maternal, a água é uma mescla de realidade e sonho, modificando-se em cores (claras/escuras), sabores, cheiros e densidades (pesadas, dormentes), vista conforme seu comportamento na natureza, ora calma, ora violenta. Ou seja, trata-se de uma força de hierofania, uma manifestação do sagrado, bem como uma dualidade com o profano. Como exemplo disso, podemos citar o mito do dilúvio, presente nas narrativas bíblicas referentes a Noé e a construção da arca, no mito de Deucalião e Pirra, assim como na lenda do Tamandaré. As três narrativas, ainda que preservem um núcleo comum, isto é, a morte e a vida pelo eflúvio das águas, esse mitologema foi enriquecido com os contornos arquetípicos bem distintos.

Segundo os registros do Antigo Testamento, em Gênesis (Capítulos 6-9), Deus estava descontente com os homens por causa de sua perversidade e decidiu extinguir a vida na terra, tendo antes elegido um homem cuja retidão das ações e do caráter se diferenciava dos demais: Noé. Junto de sua esposa, seus três filhos e três noras, o homem construiu uma arca com a qual salvou não só a si e aos seus, mas também aos animais de diferentes espécies, conforme as orientações de Deus. Sua atitude teria sido responsável por salvaguardar a espécie humana e também evitar a total destruição da vida na Terra.

No mito de Deucalião e Pirra, segundo os estudos de Thomas Bulfinch (2002), encontram-se algumas semelhanças com o texto bíblico. Na narrativa mitológica, Júpiter insatisfeito com as terríveis condições que reinavam na Terra, anunciou a intenção de destruir todos os seus habitantes e fazer surgir uma nova raça, diferente da primeira, que seria mais digna de viver e saberia melhor cultuar os deuses. Então, graças aos deuses, tudo se transformou em um mar sem praias. De todas as montanhas, apenas o Parnaso ultrapassou as águas. Ali, Deucalião e sua esposa

Pirra encontram refúgio. Quando tudo cessou, o casal se viu perdido e pediram orientação aos deuses:

“Saí do templo com a cabeça coberta e as vestes desatadas e atirai para trás os ossos de vossa mãe” — respondeu o oráculo. Estas palavras foram ouvidas com assombro. Pirra foi a primeira a romper o silêncio: "Não podemos obedecer; não vamos nos atrever a profanar os restos de nossos pais." [...] Afinal, Deucalião falou: "Se minha sagacidade não me ilude, poderemos obedecer à ordem sem cometermos qualquer impiedade. A terra é a mãe comum de nós todos; as pedras são seus ossos; poderemos lançá-las para trás de nós; e creio ser isto que o oráculo quis dizer. Pelo menos, não fará mal tentar." Os dois velaram o rosto, afrouxaram as vestes, apanharam as pedras e atiraram-nas para trás. As pedras (maravilha das maravilhas!) amoleceram e começaram a tomar forma. Pouco a pouco, foram assumindo uma grosseira semelhança com a forma humana, como um bloco ainda mal acabado nas mãos de um escultor. A umidade e o lodo que havia sobre elas transformaram-se em carne; a parte pétrea transformou-se nos ossos; as veias ou veios da pedra continuaram veias, conservando seu nome e apenas mudando sua utilidade. As pedras lançadas pelas mãos do homem tornaram-se homens, as lançadas pela mulher tornaram-se mulheres. Era uma raça forte e bem disposta para o trabalho como até hoje somos, mostrando bem a nossa origem. (BULFINCH, 2002, p. 24)

Na tradição indígena brasileira, encontraremos os ecos universais do mito do dilúvio através de uma lenda Tupi-guarani sobre o desentendimento de dois irmãos: Tamandaré e Aricute. O primeiro deles era sábio, o segundo era imprudente e impulsivo. Graças ao seu comportamento desarmonioso, Aricute acabou colocando a aldeia inteira em perigo. Como uma forma de castigo o pajé, batendo com o pé no chão, fez brotar um manancial de água, que inundou a terra, cobrindo todas as coisas. Tamandaré escapou ao dilúvio, com sua mulher, subindo para uma palmeira e nutrindo-se dos seus frutos; Aricute o imitou, subindo num jenipapeiro, junto com sua esposa, e alimentando-se com os frutos daquela planta, até que as águas retrocederam. Então, descendo das árvores, os dois irmãos se separaram e repovoaram a terra. De Tamandaré descendem os Tupinambás e de Aricute, seu irmão, os Tomimis.

No epílogo do romance *O Guarani*, de José de Alencar, essa lenda é reativada através da personagem Peri. A singela narrativa do índio põe fim aos trágicos acontecimentos vivenciados por ele e sua senhora, a jovem portuguesa, Cecília. No livro citado, Peri e Ceci, alcunha carinhosa dada à jovem, encontram-se em meio a

uma gigantesca inundação, principiada pela cheia do rio Paquequer, avolumada pelas torrentes vindas das encostas da cordilheira dos Órgãos.

Tudo era água e céu. A inundação tinha coberto as margens do rio até onde a vista podia alcançar; as grandes massas de água, que o temporal durante uma noite inteira vertera sobre as cabeceiras dos afluentes do Paraíba, desceram das serranias, e, de torrente em torrente, haviam formado essa tromba gigantesca que se abatera sobre a várzea. (ALENCAR, p. 251)

Tal como seus descendentes, Peri refugia-se no alto de uma palmeira na tentativa de preservar a vida de sua senhora e na ânsia de sua luta contra a força das águas, os registros da memória coletiva indígena afloram e ele reconta à Cecília a lenda de Tamandaré que mencionamos acima:

E o índio ergueu os olhos com uma expressão inefável de reconhecimento. Falou com um tom solene: “Foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram, e começaram a cobrir toda a terra. Os homens subiram ao alto dos montes; um só ficou na várzea com sua esposa. Era Tamandaré.” (ALENCAR, p. 252)

Segundo Mircea Eliade (1969, p. 36), todos os rituais têm um modelo divino, um arquétipo. Porém, ainda segundo ele, entre os primitivos não só os rituais têm um modelo mítico, mas toda ação humana, que adquire significado à medida que repete exatamente uma ação realizada no princípio dos tempos por um deus, um herói ou antepassado, que é o que ocorre no romance de José de Alencar.

Em muitas narrativas míticas, quase sempre, a passagem de um mundo a outro é mediada pela correnteza da água como se o seu curso fosse a própria fruição da vida, alternando-se nos planos superficiais e subterrâneos, de intimidade e de exterioridade. Uma experiência de intimidade/exterioridade porque a água vai rompendo com barreiras e paradigmas, ao mesmo tempo em que vai infiltrando a terra, a carne, o cerne e o ser. Sobre isso, Raissa Cavalcanti (1999) observa que

os rios subterrâneos são, naturalmente, o ponto onde se dá a possibilidade de acesso a uma realidade transcendente, porque estes rios, como todo rio, detêm a qualidade arquetípica de serem lugares de revelação e de passagem. Os rios do mundo inferior se constituem como uma porta para outra realidade, como local de comunicação entre os dois mundos, o conhecido e o desconhecido, como abertura que conduz do domínio profano para o domínio do sagrado, e, conseqüentemente, como o acesso para o reino do espírito. (CAVALCANTI, 1999, p. 115)

Assim como nas narrativas antigas, na poética jorgeana, a água é presença constante e fértil, fazendo-se sentir em sua fluidez, de uma obra a outra. Entretanto, ao seu lado, instala-se também o elemento “fogo”, transmutado em seu estado de latência, na forma de brasa. Ambos, água e brasa são elementos sagrados, de batismo e purificação para os povos cristãos.

No livro bíblico de Isaías (6:1-8), a brasa aparece sendo usada num gesto simbólico de preparação para a missão deste profeta. A brasa não é o fogo propriamente dito, mas é a mantenedora do calor e da chama que arde. Ao ser retirada do altar, passa a simbolizar a permanência da chama da fé, viva não apenas nos lábios do profeta, mas em seu coração, purificado do pecado original.

No Cristianismo, a água também está relacionada ao surgimento da terra e dos seres que a habitam, e se configura como uma prática cristã associá-la à purificação divina, por meio do ritual batismal, visto que o próprio Jesus Cristo foi batizado pelo profeta João Batista nas águas do rio Jordão.

Segundo Gaston Bachelard (2013, p. 139), “a pureza é uma das categorias fundamentais da valorização” e a água, por sua vez, oferece-se como um símbolo natural para ela. Há sempre uma supremacia da água límpida, clara, sobre a água suja e turva, em que se atribui o juízo valorativo de pureza e impureza. Para o filósofo, “não se pode depositar o *ideal de pureza* em qualquer lugar, em qualquer matéria. Por mais poderosos que sejam os ritos de purificação, é normal que eles dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza”. (BACHELARD, 2013, p. 140, grifo do autor).

Para o referido filósofo, purificar-se não é, pura e simplesmente, o ato de limpar-se; o ato de purificação pela água é também um ato de santificação. Isto se dá, pois “o maniqueísmo da água pura e da água impura não é um maniqueísmo equilibrado. A balança moral pende incontestavelmente para o lado da pureza, para o lado do bem. A água tende ao bem”. (BACHELARD, 2013, p.16).

O sacramento do batismo significa limpar-se do pecado do mundo para adentrar em solo santo e consagrar-se a Deus com pureza. Na maioria das vezes, os fiéis são batizados quando ainda são crianças, numa tradição que remonta ao século III, e estando diretamente ligada à ideia “da morte e da ressurreição de Cristo” (MOREIRA, 2011, p. 142). Assim, a submersão na água seria uma espécie de

metáfora de representação da morte, ao passo que o retorno à superfície seria uma metáfora para o renascimento.

A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da crença segundo a qual o gênero humano nasceu das Águas. (ELIADE, 1992, p. 65)

No livro de Miguel Jorge que mergulharemos a seguir, *Marbrasa*, é perceptível essa leitura de morte e renascimento por meio da água. O sujeito lírico apresenta o drama de uma personagem que, após um último ato de bravura, tira sua própria vida para fundir-se nas águas marítimas, restando no mar apenas sua tiara que, por ser um ornato costumeiramente infante, simboliza aí a morte prematura dos sonhos de uma menina. Vamos encontrar imagem semelhante na história da poetisa grega das ilhas de Lesbos, Safo.

A maior parte das poesias de Safo se perdeu nas voragens do tempo, assim como também se perdem os registros mais confiáveis sobre o que concernem a sua vida e sua morte; de sua produção literária - que era muito apreciada em seu tempo - são apenas fragmentos, recuperados numa obra ou noutra e cuja autoria lhe é atribuída. Entretanto, sabe-se que ela era filha de uma família rica da aristocracia de Mitilene e que teria se matado por um amor não correspondido, lançando-se do alto de um penhasco no monte Lêucade.

Ainda que tudo esteja envolto por brumas e suposições, o pouco que sabemos sobre a morte prematura da jovem poetisa ecoa junto à morte dramática da jovem na estrebaria, retratada poeticamente por Miguel Jorge, assim como essa passagem também nos faz recuperar a lembrança da célebre personagem shakespeariana, Ofélia, de *Hamlet*.

Segundo Bachelard (2013, p. 90), a imagem de Ofélia resiste na poesia apesar de seu componente macabro, tornando-se um referencial da morte dos sonhos. Trata-se de um arquétipo, isto é, um modelo ideal de morte. Em alguns poemas de *Marbrasa*, por vezes, a personagem que se mata é representante da morte jovem, dos suicidas potenciais. A imagem da jovem que se deixa levar pelas águas, com as flores boiando próximas ao corpo afogado, constrói um modelo ao qual Miguel Jorge recorre, através do sujeito lírico, para compor o poema que analisaremos a seguir.

2.2 A construção da metáfora da água a partir de mitologemas e modelos arquetípicos

Para os gregos, o mito é concebido como uma narrativa pautada na verdade e, por isso mesmo, é incontestável para eles. Valendo-se da imaginação, a raiz do mito nasce da tentativa humana de penetrar os mistérios de sua existência, determinando sua nascente original. Para a consciência mítica, tudo deve ter tido uma origem, ainda que a memória cronológica desta origem esteja perdida. Para Mircea Eliade (1992, p.50), por contar uma história sagrada, o mito “teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*”.

Numa tentativa de atualizar o mito, Eliade salienta que o homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo transcendente, no qual “ele só se reconhece verdadeiramente homem quando imita os deuses, os heróis civilizadores ou os antepassados míticos”. (ELIADE, 1992, p. 52). Segundo Carlos Augusto Serbena (2010),

O mito é um início de racionalização da experiência simbólica na forma de narrativa, exprimindo um esquema ou um conjunto deles, na qual os símbolos traduzem-se em palavras e os arquétipos em ideias, conceitos, esquemas de pensamento e visões racionais do mundo. Este fato, o mito estar relacionado com a origem da racionalidade, e sendo o pensamento lógico um atributo do ego, costuma-se identificar a consciência mítica com uma fase do processo de constituição da consciência egóica. (SERBERA, 2010, p. 80)

As narrativas mitológicas são uma tentativa do homem ordinário de tornar-se contemporâneo dos deuses. Nesse intento, passa a adotar modelos arquetípicos que equivalem a uma verdade a ser seguida. Etimologicamente, a palavra arquétipo é formada pela raiz *arché*, cujo significado é arcaico, antigo; e *typos*, que significa impressão, marca. Os modelos arquetípicos são como esqueletos que o homem vai revestindo com a roupagem da sociedade e da cultura em que está inserido. Mas, para que se tenha um modelo a ser seguido, é preciso que haja um mitologema, que, para o filólogo Károly Kerényi, trata-se de um tema ou elemento isolado de um mito, que se mantém vivo em outras narrativas. Segundo Carlos Augusto Serbena (2010),

O arquétipo pode ser utilizado como elemento ou base conceitual para compreender e explorar todos os tipos de experiências nas quais a

função criativa da imaginação esteja presente, isto é, imaginais. Isto ocorre devido ao fato do arquétipo manifestar-se ou atuar simultaneamente em vários níveis ou estratos; como imagem, como padrão de percepção ou filtro da realidade e como um afeto ou impulso. Por exemplo, se o padrão arquetípico materno está constelado na psique, há a imagem da mãe, existindo então uma vontade ou impulso para comportamentos e atitudes de cuidado a outras pessoas e, desse modo, uma tendência a perceber o mundo sob a ótica do cuidado. (SERBENA, 2010, p. 78)

Nas análises que se efetivarão neste e no próximo capítulo, exploram-se esse pormenor dentro de alguns exemplares míticos, a saber: a lenda de Diana (deusa Ártemis) e o mito de Orfeu e Eurídice, como serão vistos também adiante.

2.3 O modelo arquetípico no poema “Lua”

Os poemas jorgeanos celebram, ao mesmo tempo, a vida e a morte, que se renovam a cada ciclo, como nas fases da lua, tornando a água um elemento metafísico, o mesmo que um fruto metafórico do rio, como se vê no poema “Lua”. Para preservar o desenho gráfico de sua impressão original, em vez de transcrevermos o poema, apresentamos uma fotografia deste:

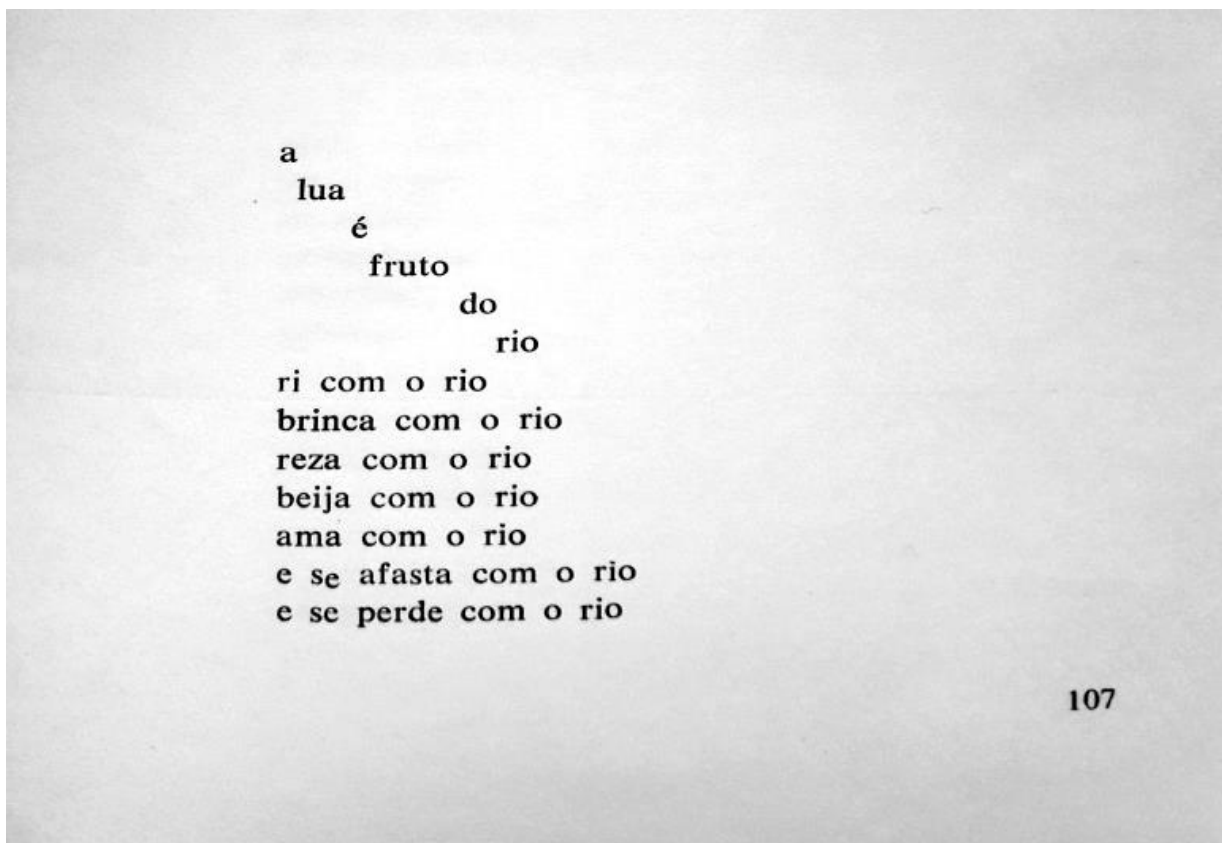


Figura 2: poema Lua.
Fonte: JORGE, 1999, p.107.

Os primeiros versos de “Lua”, com as palavras dispostas em um movimento diagonal, formam uma espécie de escada por onde, metaforicamente, a lua desce ao encontro do rio. Nesse encontro, o corpo celeste materializa-se e assume, também como o rio, ações humanas: rir, brincar, rezar beijar, amar. Porém, como o rio não é estático, suas águas levam consigo o reflexo da lua que se projeta sobre ele. Este fluir é metafísico, dadas as condições da lua e do rio que têm de transcender sua condição material para tornar-se outro ser. Esse outro ser se anima à medida que atua como se estivesse dotado de humana materialidade para, depois, esvair-se. O verbo perder, conjugado nos versos finais (“e se afasta com o rio/ e se perde com o rio”) pode ser interpretado também no sentido de morte.

Para Gaston Bachelard (2013), a vida de uma água imaginada, de uma substância personalizada por uma poderosa imaginação material, reúne características de uma vida atraída pela morte. Segundo ele, essa água imaginária é possuidora de um “absoluto reflexo”, que é

o reflexo é mais real que o real, porque mais puro. Como a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo é um reflexo dentro de um reflexo; o universo é uma *imagem absoluta*. Imobilizando a imagem do céu, o lago cria um céu em seu seio. A água em sua limpidez é um céu invertido em que os astros adquirem nova vida. (BACHELARD, 2016, p. 50)

Esse universo criado pelo reflexo que se projeta sobre a água é também um convite ao onírico. Ainda que não possua luz própria, a lua reflete uma imagem luminosa sobre o espelho d'água, graças à sua correlação com o simbolismo do sol, uma vez que seus instantes de iluminação estão condicionados à projeção solar. Com isso, a lua nunca recebe luz em um estado de completude, se uma face está iluminada, a outra está mergulhada em escuridão. Esse jogo de luz e sombra é o que determina as suas fases: nova, crescente, minguante e cheia.

Para Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 561), a lua aparece como símbolo dos ritmos biológicos, em que “o astro cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte”. À lua, ajunta-se o simbolismo da água. As fases da lua determinam o plantio e o posterior sucesso da colheita, mas a terra em que se fará o plantio só se torna fecunda se houver aí a presença da água. Além disso, há, dentro desse processo, uma relação de interdependência na qual a lua simboliza o elemento feminino e o sol, o masculino.

Segundo Bachelard (2013, p. 36), “para determinados devaneios, tudo que se reflete na água traz a marca feminina”. No poema analisado, a lua é que se reflete sobre o espelho d'água; a lua personifica a figura da banhista, uma imagem largamente descrita por poetas e representada por pintores clássicos da antiguidade e que ainda influencia artistas.

A raiz mitológica da cena da banhista está nas fontes míticas romanas através da história de Diana, deusa romana da caça, “da lua”, dos desportos e dos animais selvagens. Nas narrativas mitológicas, a divindade é conhecida tanto como filha de Júpiter e de Latona, e irmã gêmea de Febo.

Conforme Ana Neves (2014), no mito de Diana (ou Ártemis), Acteão, criado pelo centauro Quíron, surpreendeu Diana e as suas ninfas enquanto se banhavam numa nascente. Segundo a mitologia clássica, nenhuma criatura poderia vê-la nua. Nesse caso, a nudez representa-se como símbolo da verdade. Corresponde à deusa da lua, símbolo do emocional, da curva, do incompreensível, em contraste com Apolo, deus sol, símbolo da razão, da linha reta. Irritada, a deusa transformou o caçador num

cervo, para que se tornasse presa dos seus próprios cães de caça, enfurecidos pela mesma maldição. No trabalho de pesquisa realizado pelos autores supracitados, uma minuciosa análise da tela *Diana*, de François Boucher, revela o detalhe da tiara de pérolas, em formato de meia-lua, um elemento pictórico para representar a associação da deusa à lua.

Se levarmos em conta o mitologema presente na história da deusa Diana e o trouxermos para nossa análise, o modelo arquetípico do poema analisado surge de uma consumação erótica entre o sol (que é Apolo, em algumas narrativas antigas) e a lua (Diana/Ártemis). Achamos conveniente justificar que a inserção de um modelo proveniente das artes plásticas, que é o caso do quadro de Boucher, também é pertinente à análise porque, como veremos em *Calada nudez* (2004), Miguel Jorge mescla os poemas deste livro com a arte de Deck. Assim sendo, a analogia com a pintura deve e será um aspecto contemplado em nossas análises, especialmente no tocante ao sagrado e ao profano. No transcurso da história humana, o banho sempre esteve atrelado a essas duas vertentes: a sagrada e a profana, absorvidas dentro de uma temática mitológico-religiosa.

Por sagrado, deve-se entender a sacralização do rito de purificação do corpo, através do contato com a água. Já, por profano, o fato de que o corpo que se banha nas águas de um rio, de um lago ou do mar, não se despe apenas das vestes, mas sim a alma se desnuda para unir-se à matéria primeva por excelência.

Voltando ao poema “Lua”, ainda, pode-se considerar o fato de que, ao descer e “brincar” com o rio, a lua constrói uma relação entre os elementos “fogo” e “água”, que correspondem, respectivamente, à luz do sol e as águas do rio. Gaston Bachelard (2013, p. 99) salienta que as combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos. Para ele, em uma imagem *natural*, as imagens poéticas suscitadas pelos elementos naturais são sempre binárias. Tal mistura constitui sempre um casamento, “desde que duas substâncias elementares se unem, desde que se fundem uma na outra, elas se sexualizam” (BACHELARD, 2013, p. 100).

Ainda, segundo Bachelard, quando os dois elementos têm uma essência feminina, um desses elementos se masculiniza. No poema “Lua”, há a luz e a água, sendo este o elemento masculinizado sob a forma de rio. Nesse sentido, a superfície da água do rio atrai e absorve o reflexo da lua em displicente descida. Tornam-se dois elementos num mesmo curso. A personificação, tanto do rio quanto da lua, é chave

para a evemerização⁹ destes elementos da natureza. A lua, em sua entrega passiva para a morte absorvente, reativaria o que Bachelard chama de “complexo de Ofélia”.

Em *Marbrasa*, no poema “Desses amores traídos”, percebe-se a atualização tanto do complexo de Ofélia, quanto do mito de Orfeu e Eurídice. Em ambas as narrativas, a morte relacionada com a água é um ponto de similitude.

2.4 *Marbrasa*

Ainda considerando do universo das artes plásticas, em outro estudo sobre a temática do banho, António Maria de Vilhena Albuquerque de Sousa Lara (2001, p.13) salienta que o quadro “As Grandes Banhistas”, de Renoir, é um marco na história da pintura e a sua atualidade é perturbante, posto que, a partir desta pintura, muitos autores do século XX passam a falar das questões que relacionam o corpo com a água e com aquilo que é da esfera do feminino. Um dos assuntos que decorreu daí foi a passagem do medo ao deleite proporcionado pelo banho em águas marinhas.

Graças às narrativas mitológicas seculares, o homem cultivou a crença de que o mar era um reduto hostil, habitado por seres monstruosos, devoradores de navios e tripulações inteiras. Somente ao final do século XVIII, esse terror pelas águas marítimas e oceânicas foi timidamente substituído por outras crenças mais favoráveis à prática do banho público nas praias ao redor do mundo. Se antes o mar era algo a ser temido e evitado, passa a ser conclamado nas artes em geral, especialmente, a literária. Prova disso é a obra que analisaremos neste tópico: *Marbrasa*.

O termo *Marbrasa* nos causa estranheza, pois nasce de uma relação paradoxal entre água e fogo – elementos que se opõem naturalmente, mas que não se extinguem como o esperado, unindo-se no construto metafórico dos poemas jorgeanos. Assim, esse construto poético é a um só tempo, experimental e experimentado, pois, na mesma linha da dualidade entre a água e o fogo, verifica-se uma antítese entre o novo e velho, à medida que empreende uma busca pelo moderno, sem o abandono da tradição. A metáfora, nesse caso, mostra-se relevante ao buscar, na fonte original, a seiva que vivificará a sua poesia.

⁹ Evemerismo vem de Evêmero, um escritor e hermeneuta grego da época helenística, pai da corrente hermenêutica conhecida como evemerismo. Segundo ele, os personagens mitológicos nada mais eram do que seres humanos, divinizados pelo medo ou pela admiração dos povos ao longo dos séculos.

José Neistein (2004) considera o título dessa obra como um grito de guerra, comemorando quarenta anos de vida literária de Miguel Jorge e, segundo ele, *Marbrasa* traz outra dimensão da poesia do poeta, que é a evocação.

Evocação do que foi, do que será, do sempre, para além das gerações, evocação de um mar que passou por Goiás, da paisagem de Goiás guardada nos olhos, paisagem doce e rude, recortada na carne e gravada no ouro. O poeta reinventa Goiás e o faz cavalgar em dorsos de fogo. Evoca o passado que nunca passa. (NEISTEIN, 2004, p. 11)

Para Olival (2009, p. 18), o livro *Marbrasa*, em seu potencial de expressão poética e na dinamicidade de suas montagens imagéticas, está fundado sob uma visão contemporânea, que mescla várias tendências estéticas. Segundo a autora, nesse livro, há a visão humanística e emocional de Miguel Jorge.

Em *Marbrasa*, o modelo mitológico aportado é o da narrativa amorosa de Orfeu e Eurídice e seus poemas estão subdivididos em três conjuntos temáticos: o primeiro destes conjuntos de poemas não foi intitulado pelo autor, mas, se pudéssemos por um título a essa sessão, certamente, seria o próprio 'Marbrasa', visto que todos os poemas que o compõem versam com mais força sobre esses dois elementos em amálgama; o segundo conjunto é denominado por "De lugares e paisagens"; e o terceiro, de "Fábula de desarrumação".

Observamos que, em todos os conjuntos, há uma repetida utilização de formas pronominais de demonstração: esses, desses, dessas. Essa escolha é uma tentativa de aproximação e determinação do objeto sobre o qual se versa, visto que não foram usadas as formas "aqueles, daqueles, daquelas" que, por sua vez, acabariam, semanticamente, promovendo certo distanciamento da voz que fala no poema. Assim, a escolha desses pronomes confere uma definição de quais são os 'amores', as 'mães', as 'casas' a que se refere o sujeito lírico. O poema "Esses amores", por exemplo, traz ao todo cinco definições que o sujeito lírico atribui ao amor, conforme as fases da vida:

Esses amores

01: Nascem sem rostos, esses amores.
O dia, a pedra, o bom-dia escrito no quadro.

O chocolate derramado sobre a mesa.

- 5 O menino oferece ao lado, o morto, no jornal da esquina.

Nascem sem odores esses amores, da pedra ao escaninho.
Frutos que se dão no escuro, já mortos e seguros.

Se faz em trato delicado os muitos amores, por vezes
Arrulham como pombas, marulham como ondas.

- 10 Por vezes são promessas, se levantam e se
esvaziam ao segredo de cega geometria.

Acolhem esses amores o cru e o cozido, em rara sabedoria,
não se envelhecem nas edificadas chamas do paraíso. (JORGE, 2004,
p. 59)

Na primeira fase, que corresponde aos versos de 1 a 13, temos o amor na sua forma mais genérica, indiferente, até mesmo pueril, como vemos no verso 3, em que é mencionado o chocolate derramado sobre a mesa e o reforço dessa ideia no verso 4, com a presença do ‘menino’ que lê o jornal e o rejeita, pondo-o de lado por tratar da morte de alguém. A morte opõe-se aos desejos dos seres enamorados.

A atmosfera destes primeiros versos é sensual, porém, a consumação do amor é apenas sugerida, fazendo-nos crer, em um primeiro instante, tratar-se de um amor platônico, aquele amor que sabe de sua condição proibitiva e, por isso mesmo, se oculta no “bom-dia escrito no quadro”. No entanto, essa percepção de platonismo é quebrada quando o sujeito lírico narra uma sequência que constrói a imagem vívida de um encontro fortuito.

Analisando o trecho que diz “da pedra ao escaninho”, veremos que há uma construção que sugere a romântica cena do amante que joga uma pedra na janela da amada para, em seguida, adentrar sua alcova. No poema analisado, a alcova é substituída pelo escaninho, ou seja, lugar às escondidas, no qual os amantes se ocultam para arrulhar como pombas ou marulhar como o mar dos sentimentos imprecisos, misto de ingenuidade e malícia.

Interessante lembrar que esses versos remetem a outra obra de Miguel Jorge, *Pão cozido debaixo de brasa* (2004). Nesse romance, além de abordar a questão do acidente radiológico com o Césio 137, em Goiânia, o autor também trabalha, paralelamente, o romance proibido entre o jovem Adam e sua professora, Leona.

A segunda definição amor, trazida no poema, apresenta uma visão mais juvenil, que chega com mais ímpeto, tal como flecha de cupido. Aqui há também uma tentativa de nomeação do amor, das emoções do primeiro beijo. É mais carnal que a primeira fase, o doce já não é o chocolate “derramado” de modo negligente sobre a mesa, ele sensualmente “escorre” da boca. Aliás, o tom erótico que aparece também mesclará os temas na umidade vocabular, que torna fértil toda a poética de Miguel Jorge.

02: Como flecha de rapina, o amor que do amor se aproxima. Como lampejos, vertigens de pedras, o coração voa à-toa.

- 5 O amor tem corpo, véu e nome, gosto que se escorre doce da boca, por vezes ácido, por vezes simples e sagrado. Natural como o beijo que se toma em único afago. (JORGE, 2004, p. 60)

O terceiro bloco de versos traz o amor na sua fase mais esplendorosa, acessível e ao alcance das mãos dos amados, como se esses tivessem sido alvejados pelo amor que, enfim, explodiu. A escolha da palavra ‘amados’ não pode ser concebida como algo aleatório dentro desse contexto lírico. Ao contrário de ‘amantes’, que é um termo muito atrelado aos termos ‘infidelidade’ e ‘traição’, os amados nada têm a esconder e se mostram em plena luz do dia. Ao analisarmos a expressão “asa esquerda do dia”, podemos imaginar a rotação dos ponteiros em um relógio (sentido horário, da direita para a esquerda “do dia”), assim, veremos que já se passou metade das horas, quiçá, metade da vida. É o amor adulto que, otimista, vibra no peito dos “amados”.

03: Vibração no peito, o amor. Alvorço nos pés e na cabeça, na asa esquerda do dia.

Os corações nele refletidos.

- 5 Vinte mil e quinhentos estilhaços lançados ao alcance das mãos, o amor.

Somente os amados ouviam. [...] (JORGE, 2004, p. 60)

O quarto e o quinto blocos tratam dos amores que são maduros e, uma vez corrompidos, são também péfidos. Amadurecidos à força, esses amores se inventam na vã tentativa de suavizar a dureza implacável da passagem do tempo, que lhes

roubou a inocência e a luminosidade dos amores matutinos; são amores inventados, traídos em nome do “canarinho” do ouro; são antropófagos, consomem-se a si mesmos, aos pedaços.

04: Antropófago, o corpo do amor se come
aos pedaços, impossível detectar seus disfarces.

5 Porque é de leve seda, o amor se embebeda
de gasolina. Cartas, cartilhas, bilhetes, serpentinhas,
barco à vela, rosas de flores, atirado do avião.

Desenhos instruídos à mão, ameaça de morte por cicuta,
aviso pela internet, nome impresso nos classificados dos jornais,
ah! O amor se trai!

10 O amor se inventa e é quase polvo, quem sabe
um pássaro, uma trégua no paraíso que se vê com olhos
verdes de relva.

05: Sumo de lembranças, porta dura que se bate, o amor.
o vesgo olhar se gasta aos sopros dos ventos.

15 Corrente no pulso, que o amor é de ouro
e é canarinho, extensas são as palavras,
para o mel que se tem na garganta.

Tem a cor de romã esses amores,
maduros, não se dobras às dobras do tempo.

20 Templo de deuses, iludem esses amores,
espelho de quem se vê em espelho partido. (JORGE, 2004, p. 61)

Notemos que, no verso 19, já há uma menção ao templo dos deuses, entidades míticas que se divertem com os sofrimentos dos mortais em suas mais variadas querelas cotidianas. Outros dois poemas desta mesma obra também permitem essa suposição de que o sujeito lírico jorgeano esteja travando diálogo com o berço das narrativas míticas, são eles: “O corpo de Deus passou por aqui” e “O mar esteve por aqui”.

Sabemos que o advérbio “aqui” refere-se ao Estado de Goiás, primeiro porque é o lugar comum da fala de Miguel Jorge e, segundo, porque está localizado na sessão do livro que é intitulada “De lugares e paisagens”, sendo ambos os poemas antecidos por outros três que versam a partir do nome “Goiás”. Sabemos também que Goiás se localiza na porção central do território nacional e, portanto, não é banhado por águas marítimas e nem oceânicas. Entretanto, há uma ideia mais ou menos instituída de que o Sertão já foi mar, isto devido ao fato de já terem sido

encontrados alguns vestígios como fósseis de ouriços e animais marinhos pelo sertão nordestino.

Podemos dizer que o poema “O corpo de Deus passou por aqui” refere-se, geológica e geograficamente, ao corpo fluídico do oceano. Metafórica e mitologicamente, refere-se ao Deus Oceano que é a entidade mitológica que representa o berço original por excelência, pois dele surgiram todas as formas viventes e, porque não dizer, toda a vida em si, já que dele se originaram todos os rios de água doce, essenciais à vida dos seres terrestres. Vejamos o que o poema citado nos oferece em suas metáforas.

O corpo de Deus passou por aqui

- 01: O corpo de Deus passou por aqui,
antes
da metafísica areia Araguaia,
do grito frio
5 que cobre as fábricas,
das magnéticas máscaras
e cobre e ouro:
precisão de cunho
a cunhar feições
10 de fêmea prata.
- Passou um Deus por aqui antes da noite,
manhãs palpitando águas de chumbo,
dobram-se pelas praias.
- 15** Antes da noite um pequeno Deus,
anjo ou Demônio, passou por aqui,
a respiração refletida nos muros
envolvendo as massas.
- Se foi sonho
ou
20 coisa proposta, ninguém ao certo sabe,
mas
se comenta, se fala. Espalha-se por todos os
cantos, o canto que deveria ser Deus, Goiás.
- 25** As viagens dos pássaros por dentro dos dias
que passam
por passar olhares, voltam ao destino que não
se desvenda: ao Deus que se escolhe.
- 30** 02: Pois aqui se abandonam peixes, se colhem pragas,
se procura o nada, como se o nada fosse dobras
da terra, o quelquefazer dos devedores à mercê
dos tempos, sonhos de ouros caídos sobre a terra.

Pois aqui, os bens estão para se fazer,
ressuscitam-se vidas. Os ventos de junho
as empurram para os rios, sem muito cuidado.
35 E se dança a dança dos gados, a pastagem
para os pelegos, as crias e os cavalos.

Por estas bandas vai-se ver o que se veio ver.
O vôo das asas. O líquido silêncio das escadas.
Os tios e avós. O fio cinza das medidas acumuladas.
40 (Dúvidas que persistem, as águas claras choram).
Vai se ver o que se veio ver: a continuação
de tudo pontecendo falas. Alvos de estreitas heranças
apontadas em meias-caras. (JORGE, 2004, p. 85-86.)

Os versos 1, 2 e 3 nos trazem a primeira suspeita de que se trata do mar que passou por aqui, antes de se formarem a areia do Araguaia que, em outro poema, que veremos mais adiante, o autor já conclama: “Araguaia meu mar”. As águas do mar e sua insuspeita passagem pelo Sertão são aqui elevadas a um *status* numinoso: a passagem do corpo de um Deus.

O mar esteve por aqui

Esse corvo olhar em desavenças não
é de Goiás. Levam-no os navios,
as levantadas formas envolvidas
nas noite, as ondas secas que de olhar
não se mexiam.
5

De verde e azul, o mar andou por aqui,
muita gente sabe, muita gente fala.
O verde era verde igual achado verde
bruto das esmeraldas. Testemunham
10 os ouros, veias abertas para o mundo
e o mundo se dizendo pleno de cárceres.

De verde, azul e cobre, o mar de
Goiás. Luzes de metais espalmados
em suas palmas. Mais as janelas,
15 os comboios, a dor de se ver partido
em suas linhas, feito pés, feito mãos,
corpo de humanas falas. (JORGE, 2004, p. 93)

Neste poema, a substância se evemeriza e mitifica a lembrança elementar da água, representada pela figura do mar. Assim, lembramo-nos do evemerismo, a despeito de sua insuficiência geral, graças aos poucos resumos que sobraram da obra de Evêmero e sua teoria hermenêutica de interpretação dos mitos, pois acaba por

atribuir divindade às impressões materiais comuns. Além disso, como observaria Bachelard (2003, p. 157), tem-se a continuidade e a ligação de uma vida humana.

Desse modo, não se trata aqui de querer apenas falar do mar como um simples elemento da natureza, mas sim de elevar sua condição acima da insignificância ordinária e conclamá-lo como um Deus. É o que Bachelard (2003) exemplifica sobre o rio; malgrado seus mil rostos, isto é, suas infinitas partições e afluentes, o rio recebe um destino que é único, bem como é única a sua fonte, à qual é atribuída toda a responsabilidade e mérito alcançado com o seu curso resiliente. Segundo ele, “o sonhador que vê passar a água evoca a origem legendária do rio, sua fonte longínqua. Há um evemerismo potencial em todas as grandes forças da natureza” (BACHELARD, 2003, p. 158).

Ao revisitar as narrativas míticas e trazer para a trama poética temas relacionados a essas, Miguel Jorge acaba também por instaurar a tradição na construção da modernidade de seus poemas. O surgimento do novo, como já tratamos anteriormente nessa pesquisa, é postulado, justamente, como sendo um fruto do rompimento com a tradição, e o traço de modernidade em Miguel Jorge já foi muito bem explorado por Maria Luiza F. Laboissière de Carvalho (2000).

Percebe-se em Miguel Jorge um afã de se instaurar uma nova linguagem, porém, bebendo nas fontes da tradição, ao se reportar as narrativas míticas em seus versos. Essa revisitação do mito é uma constante viagem empreendida na lírica moderna. Para Cavalcanti (1997), o mito é nossa “possibilidade de religação com as fontes mais antigas de conhecimentos esquecidos”.

Miguel Jorge revisita as narrativas mitológicas, especificamente, os mitos que, de algum modo, relacionam-se com a água. Para tanto, buscamos a metáfora da água nos poemas da obra *Marbrasa* (2004) através da identificação e particularização de mitologemas, dentre os quais salientamos como modelo arquetípico a morte de uma nubente envolta por tiaras e véus, e sucumbida pela expectativa muda e passiva da água.

2.5 Uma proposta de leitura do mito de Orfeu e Eurídice

Como viajantes órficos que retornaram ao mundo visível trazendo metáforas, os poetas têm muito para nos dizer sobre esses assuntos. (HOLLIS, 2019, p. 171)

Como já vimos neste capítulo, o mito torna possível o nosso acesso ao mundo invisível e, junto de seus dois principais instrumentos, a metáfora e o símbolo, torna-se crucial, pois nos coloca frente a frente com nossos modelos ancestrais, permitindo-nos uma mirada sobre o sagrado e o profano, através das narrativas sobre os deuses e sobre os feitos dos grandes heróis. Entretanto, essa compreensão do mito, adotada pelos gregos, tem perdido sua essência nos dias atuais e se inclinado a interpretações duvidosas. A degeneração conceitual é tamanha que, de substantivo, o mito passou a ser verbo: mitar. Com uma velocidade digna de Zéfiro, o neologismo alastrou-se no mundo virtual, promovendo a ascensão de novos e esdrúxulos modelos, caricatos do homem mais que arquétipo dos deuses. Destarte, resta à literatura e, mais especificamente, aos poetas, a árdua tarefa de nos fazer lembrar as fontes originais, resgatando-nos do “caos do mundo” através de sua poesia.

Miguel Jorge, poeta de seu próprio tempo, mostra-se cômico dessa responsabilidade. Seus livros demonstram sua lucidez frente a essa questão e, no livro *Marbrasa* (2004), as narrativas primordiais do mito são retomadas por meio de sutilezas e metáforas diluídas por águas densas e profundas, nas quais é possível identificar o mitologema da narrativa de Orfeu e Eurídice, como no poema a seguir:

Desses amores traídos

6: Somente o mar viu a moça agonizar
descer aos infernos suplicando que o amado a resgatasse
um dia.

5 - Os fantasmas a receberam com extrema alegria, amaldiçoando
o branco véu, a grinalda, a fúria-graça de sua fisionomia.

- Restou no mar a nudez do amor, os apelos adormecidos
enchiam seus olhos de calma.

- Perdeu o condão de ouro, perdeu o cordão de prata, perdeu o
condão de Santo Onofre e o de Santa Luzia.

10 - Perdeu a graça dos cabelos e o que mais se via, a cidade
selvagem com seus pecados a consumia.

- Perdeu nome e sobrenome, perdeu-se no caminho de volta.
aquietou-se endurecida de paisagem e pedra, o amor se movia nas
praças.

15 - Caminhava por seus caminhos, uma lua alta a seguia, mas
a lira da beleza do amor já não lhe respondia.

- Os ventos a empurraram para a cena, ela se debatia entre

esporas, estribos, pelegos, arreios, mas já se instalara em seus olhos os rumores da partida.

20 (Fundiu-se nas manhãs das selvas, das borboletas que semeara um dia).

- Matou-se por seus amores traídos, por temer as noites, os dias, pelo seu ventre deserto, somente o mar a entendia.

- Matou-se porque lhe exigiam rolar pedras no morro, até seus últimos dias.

25 (Desejava chamar-se Sibila, ser sempre jovem e bonita, reaparecer todos os dias nutrida de Ninfa sabedoria).

- Matou-se no dia dez de abril, numa segunda-feira, na hora da feira, onde costumava comprar melancia.

30 (A trepadeira expiava as flores e tantas outras coisas mortas na estrebaria).

- Os cavalos a chamavam, os cavalos a queriam e dela tiravam sarro e dela sorriam.

Voavam alto os cavalos, na clara precisão de possuí-la um dia.

35 - Ela queria mais paz e menos ópio e améns, recuar no tempo, voltar a ser criança no útero da mãe.

- Não tinha de Fídias as medidas, nem de Orfeu o canto, facas e navalhas laboriavam seu pranto.

(Restou um fundo silêncio no fundo da estrebaria, restou o vácuo de sangue

40 nos vãos dos dias).

No chão das águas uma tiara morta de quem ainda parecia ser menina). (JORGE, 2004, p.63-65)

Nos poemas do referido livro, a água é animada pelas paixões humanas, pelos desejos e seduções de uma vida consumista, que se liquefaz à medida que o ser humano, desumanizado, busca suas origens na tradição do mito. Um processo em que o ser mergulha também no que se entende por fonte do autoconhecimento. Contudo, a água, longe de se restringir a uma representação fidedigna de um dos elementos da natureza, é uma metáfora transmudada da força do mar, atraindo tudo para suas profundezas abissais.

A brasa, por sua vez, como matéria intermediária do fogo, surge como uma amálgama para o construto de *Marbrasa*. As duas forças elementares convergem para

uma mesma raiz ontológica, que nos remete ao arquétipo do mito de Orfeu: o amor interrompido, a morte de uma jovem em trajes nubentes, a intercessão dos deuses.

Para Tales de Mileto, a água era considerada uma matéria única e original, que os filósofos pré-socráticos tinham como sendo a “Prima Matéria”, a origem de todas as coisas e para onde tudo retornaria. Ainda, segundo os estudos de Cavalcanti (1997, p.13), para Platão, os quatro elementos (fogo, ar, água, terra) eram “aquilo que compõe e decompõe os corpos compostos”.

Dentro dessa perspectiva elementar, para Xenófanos de Cólofon, essa matéria era representada pelo mar (fonte de água e vento), mas, para Heráclito de Éfeso, era o fogo. Aliás, no pensamento mítico, Oceano, uma das transmutações da água, “é considerado o deus que origina todas as coisas, o pai de todos os seres. Ele é, segundo o pensamento grego antigo, a *arké*, o princípio de tudo aquilo que vem a ser, que vem a ter existência no mundo da realidade material”. (CAVALCANTI, 1997, 29).

Assim, quer seja originada da água (representada pelo mar), quer seja do fogo (simbolizado pela brasa), as crenças sobre o surgimento de todas as formas de vida corroboram com a construção mítico-metafórica de *Marbrasa*. Já mencionamos, nesta pesquisa, sobre a união entre elementos naturais. Isso pode ser fundamentado a partir das ideias que se encontram no capítulo IV, da obra *A água e os sonhos*, onde Bachelard (2013) fala sobre as “As águas compostas” por uma união sempre binária, posto que tal combinação constitui um casamento entre os elementos.

Segundo o referido filósofo, se a mistura é proveniente de uma união entre a água e a terra, como ambos são elementos femininos, basta que um destes se masculinize ligeiramente para que ocorra a dominância de um sobre o outro. Entretanto, quando se trata da água e do fogo, temos um casamento entre contrários, uma figura feminina e outra masculina. A água, elemento feminino do par, exerce a dominância por excelência, logo, será ela quem irá agir sobre o outro elemento:

A água apaga o fogo, a mulher apaga o ardor. No reino das matérias, nada encontraremos de mais contrário que a água e o fogo. A água e o fogo proporcionam talvez a única contradição realmente substancial. Se logicamente um evoca o outro, sexualmente um deseja o outro. Como sonhar com maiores genitores que a água e o fogo! (BACHELARD, 2013, p. 102)

Nesse sentido, *Marbrasa* seria o casamento de dois elementos contraditórios que se atraem ao mesmo tempo em que se repelem e se consomem. Por um lado,

uma figura masculina, representada pelo calor e latência ardente do fogo e, por outro lado, uma feminina, uma projeção maternal, fertilizante e apaziguadora, da água. Nestes, a alusão à figura de Orfeu e sua desditosa harpa está sempre relacionada à incompletude, seja do amor ou do próprio ser, fazendo emergir, na superfície dos versos, os obscuros dramas da existência humana.

É possível também fazer uma leitura dos versos jorgeanos, pautada na reflexão sobre dramas que acompanham o ser humano em sua existência; um existir dramático que anseia por retornar às origens do ser, num desejo de “recuar no tempo, voltar a ser criança no útero da mãe” (versos 35 e 36). Para Mircea Eliade (1992, p. 85), “habita-se o corpo da mesma maneira que se habita uma casa ou o Cosmos que se criou para si mesmo”. Assim, voltar às origens, mais precisamente ao útero materno, revela uma necessidade de sentir-se seguro e acolhido. No poema “Desses amores traídos”, a moça cria um refúgio para si no próprio corpo que, neste momento, é o último vestígio de ligação com a ideia de segurança que o corpo materno trazia.

Segundo Cavalcanti (1997), o útero é o símbolo da fecundidade da natureza e da regeneração espiritual. Pensando-se sob este prisma, o retornar ao útero materno seria também um desejo de refazer o caminho trilhado, ser uma nova pessoa, de ter uma nova vida. O espaço do corpo materno figuraria, então, como o reduto mais profundo do ser humano, sinônimo de proteção e espaço de regeneração.

O útero é um lugar de mistério, onde é gestado e adquire forma um novo ser; é um lugar de preparação e de iniciação de uma nova vida. Os lugares iniciáticos se assemelhavam simbolicamente ao útero, como o interior das montanhas e as cavernas, onde o adepto era preparado para o novo nascimento. (CAVALCANTI, 1997, p. 164)

Em “Desses amores traídos”, no auge de sua angústia, talvez, já pressentindo a aproximação do derradeiro instante de vida, a moça vê seu espaço seguro limitado ao próprio corpo, desejando que esse fosse também o espaço terno e protegido do colo da mãe. Ao mencionar a palavra “ópio” no verso 36, o sujeito lírico sugere também uma fuga da realidade por meio do devaneio provocado por esse alucinógeno.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p.937), nos sonhos de um adulto, o retorno ao útero poderia significar “uma maturação espiritual travada diante de graves obstáculos afetivos”. Desse modo, no sonho, a moça podia ser quem quisesse e estar onde e com quem quisesse, podia fugir, escapar desses amores que traem e subtraem a paz, enfim, fugir dos fantasmas de sua mocidade perdida.

Ao longo do poema, vemos um sujeito lírico que, numa posição de onisciência, conhece todos os ângulos. Trata-se da figura enigmática do Mar que, personificado, porta-se como espectador mudo da desditosa moça da estrebaria. Essa assertiva é confirmada nesse excerto de “Desses amores traídos”, correspondentes aos versos de 1 a 4: “Somente o mar viu a moça agonizar na estrebaria, / descer aos infernos suplicando que o amado a resgatasse / um dia” (JORGE, 2004, p. 63). Temos aqui a construção de uma metáfora ontológica. George Lakoff e Mark Johnson (2003, p. 34, tradução das autoras) esclarecem que as metáforas ontológicas são as únicas que “nos permitem entender os fenômenos do mundo em termos humanos - termos que podemos entender com base em nossas próprias motivações, objetivos, ações e características”¹⁰.

Assim, no poema analisado, temos uma animização do mar, pois a faculdade da visão é um atributo característico apenas dos seres animais. Isso, nas palavras de Neistein (2004, p.11), será chamado de “animismo cósmico”. Em sua fase primordial, povos primitivos antigos acreditavam que todo ser vivente possui uma alma, assim, plantas, animais e as forças elementares possuem um princípio vital que lhes anima e que lhes permite agir autonomamente na natureza.

Em *Marbrasa*, o mar é um elemento místico e enigmático, especialmente em “Desses amores traídos”. Como poderia se justificar a presença do mar numa estrebaria? Como justificar os cavalos rindo da agonia da moça? Puro devaneio poético. Logo, vemos o início da construção metafórica dentro desse poema: a do mar que se funde à brasa – Marbrasa. O mar é testemunha e coparticipa de todo o drama vivido pela moça.

Também há, em todo o poema citado, o pendor ao sensual e ao erótico. A figura da moça é emblemática: nem mulher, nem menina. Debatendo-se entre os fantasmas de amores que não geram completude, amores corrompidos, como o próprio título “Desses amores traídos” já nos sugere. Essa corrupção, de um sentimento considerado sublime e aclamado pelos poetas, demonstra uma tendência da poética jorgeana de dessacralização do sublime. O amor, o paraíso e a eternidade são descartados. Tudo é consumível e o que sobra é a traição, o inferno, a perenidade e

¹⁰ *They allow us to make sense of phenomena in the world in human terms—terms that we can understand on the basis of our own motivations, goals, actions, and characteristics. (2003, p. 34).*

a fragilidade da natureza humana. Ao poeta, interessam as emoções reais, mundanas, dessacralizadas e entrelaçadas com as narrativas míticas.

O poema em apreciação suscita imagens poéticas relacionadas ao mito de Orfeu. Em alguns versos do poema, é possível percebermos uma referência à Eurídice, a amada por quem Orfeu desce ao inferno na tentativa de resgatá-la:

6: Somente o mar viu a moça agonizar
descer aos infernos suplicando que o amado a resgatasse
um dia.

- Os fantasmas a receberam com extrema alegria, amaldiçoando o branco véu, a grinalda, a fúriagraça de sua fisionomia. (JORGE, 2004, p.63 65)

Segundo Thomas Bulfinch (2002, p. 224-227), Orfeu, que era filho de Apolo e Calíope, apaixona-se e se casa com Eurídice, mas esta acaba morrendo no dia do casamento ao ser picada por uma víbora, enquanto fugia de um pastor que queria violentá-la. Inconformado, Orfeu desce ao submundo do Tártaro a fim de convencer as divindades a reatarem os fios da vida de sua amada. Tão triste e profundo foi o canto e o dedilhado em sua harpa, que ele obteve a permissão de levar sua esposa consigo, porém sob a condição de não a olhar enquanto não saíssem do mundo dos mortos. Não conseguindo cumprir com o combinado, Orfeu comete o erro de contemplar a face da amada, que foi arrebatada no mesmo instante, morrendo pela segunda vez.

Baseando-nos na narrativa acima, tal qual Eurídice, a moça na estrebaria poderia ter morrido no dia de suas bodas, entretanto, ao contrário daquela, esta possivelmente teria cometido um suicídio enquanto trajava as vestes nubentes, conforme sugere o verso 5. Sobre essa trágica sina de se morrer na presença das águas, poderíamos aplicar as palavras de Bachelard (2003), para quem

a água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe *chorar* suas dores e cujos olhos são facilmente “afogados de lágrimas”. (BACHELARD, 2003, p. 85, grifo do autor)

Tomando-se como exemplo a moça da estrebaria, percebe-se que ela sofreu toda uma sorte de vicissitudes negativas e a morte parece-lhe o último caminho no meio do caos. Contudo, para trilhá-lo, há que se ter a coragem que antecede os atos

desesperados e a água. Bachelard (2003, p. 84) esclarece que “a água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina”.

Ainda, segundo Bachelard (2003), o suicídio na literatura é um aspecto “problema” que se configura como sendo algo decisivo para a construção dos valores dramáticos de uma obra. Mais do que qualquer outra forma criminosa de extinção da vida, o suicídio dá-nos a “imaginação da morte”, pois,

apesar de todos os artifícios literários, o crime não expõe bem o seu íntimo. Com demasiada evidência, ele depende das circunstâncias exteriores. Irrompe como um acontecimento que nem sempre se prende ao caráter do assassino. O suicídio, na literatura, prepara-se ao contrário com um longo destino íntimo. É, literalmente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. [...] Ele põe em ordem as imagens da morte. (BACHELARD, 2003, p. 83)

Outros suicídios, que se encontram nas páginas literárias, permanecem inolvidáveis ao longo do tempo e sintetizam uma série de complexos que atormentam a psique humana, tal como o suicídio de Ofélia. Impossível não recordar de sua trágica morte nas águas de *Hamlet*. Em sua loucura, a famosa personagem de Shakespeare descansa a cabeça sobre as águas deixa-se morrer entre as flores, imagem reproduzida no quadro Ofélia (1851) de John Everett Millais.

No poema jorgeano, a moça segue todo um ritual que antecede o momento fatídico. A escolha do dia, por exemplo, não é aleatória, “matou-se no dia dez de abril, numa segunda-feira”, provavelmente, com os primeiros raios do sol nascente, que é a sua muda testemunha, já que ela se matou “na hora da feira”, “onde costumava comprar melancia”. Além disso, a simples caminhada em direção à estrebaria, apesar da aparente insignificância deste dado, revela um processo de interiorização da moça, que passa a ignorar tudo o que a cerca, desde a lua que a segue até a selvageria da cidade que a consumiu.

Todo o drama gira em torno dessa metamorfose íntima, ocasionada pelas inúmeras perdas, sem a contrapartida dos ganhos. Evidencia-se a perda da inocência vivida nos tempos em que semeara borboletas, restando de seus amores traídos: o medo e o ventre deserto. O mar, em sua configuração mítica, é o último obstáculo para se ascender às esferas felizes, já que a moça desditosa já se encontrava no inferno de suas frustrações.

Segundo Carvalho (2000, p. 48), a narrativa de Miguel Jorge trabalha o mito como uma forma de explicação do mundo e uma expressão das estruturas sociais. Entretanto, essa característica também pode ser observável em sua poesia. Além disso, para a autora, mito e ideologia são submetidos a um tratamento cáustico, denunciador de outras realidades subentendidas na composição de sua lírica.

Cita-se a figura do jovem músico nos versos 37 e 38: “- Não tinha de Fídias as medidas, nem de Orfeu o canto, / facas e navalhas laboriavam seu pranto” (JORGE, 2004, p. 63-65). No sentido metafórico, quando o sujeito lírico afirma que a moça não tinha as características de Orfeu, pode ser entendido como uma explicação da atitude dela, por ser algo perfeitamente aceitável para um ser que, em essência, é predestinado à morte.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017, p.662), "Orfeu é o personagem de um mito descrito de maneiras diferentes pelos poetas e obscurecido por numerosas lendas. Entretanto, Orfeu se destaca sempre como o músico por excelência". Com sua lira ou cítara, apaziguam-se os elementos desencadeados pelas tempestades naturais, provocadas pelas paixões humanas.

Nesse sentido, é possível citarmos como exemplo o poema "De flores e de calçadas". Os versos da primeira estrofe, “Eis aí, o duro ofício de se descer aos infernos/ e resgatar o nada do que se amou um dia”, fazem uma referência à viagem malograda de Orfeu aos domínios de Hades. E, na terceira estrofe, temos a menção à harpa: “jogos que se tocam nas harpas do dia”.

De flores e de calçadas

01: Eis aí, o duro ofício de se descer aos infernos
e resgatar o nada do que se amou um dia.
Frutas abrem-se nuas aos gestos lascivos,
risos se desdobram em cortes e se calam.

5 Poucas são as cores abertas dessas flores,
venenos e véus sobre as calçadas, jogos
que se tocam nas harpas do dia.

O amor dos homens se esgarça nas alturas,
pelos disfarces dos vãos, pelas asas da luxúria.

10 Pelo que se vê, pelo que se via, o toque
dos togados aflora a toca das coivaras,
aflora a dança das galáxias perdidas.

- 02: Enganam as pombas, as serpentes de transparentes venenos. Os bichos de repasse mostram-se como veias (como certas flores, ou cães sem rabo), docemente dormentes. Que Deus os guarde!
- 15** Mas há a parceria de cores que seja entre o cerrado e as flores: perfume de uma rosa qualquer.
- 20** Fios de poeira a enrolar-se nos pés das gravatas.
- 03: As secas são cheias de nomes, as graves urgências: não mais o mal das águas, não mais a fome, que outra canção se irá cantando: com jeito de roupa suja, caramuja.
- 25** As cacimbas, as caçambas, o que se fez: as escadas, as escaladas nesta viagem ventaneira.
- As surpresas pro debaixo da mesa, as águas navegam.
- 30** E pensar em outras flores não se pode, que estas são plantas do cerrado, rosas metálicas, nunca dantes reveladas. (JORGE, 2004, p.53-54)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 553), "a lira foi inventada por Hermes ou por uma das nove Musas, Polímnia, é o instrumento musical de Apolo e de Orfeu, de melodias prestigiosas, e símbolo dos poetas. De modo mais geral, é o símbolo e o instrumento da harmonia cósmica". A referência à lira ou à harpa de Orfeu torna esta personagem mítica uma espécie de arquétipo do poeta dentro dos poemas analisados.

A palavra "lírica" é herança dessa raiz musical, vem do grego *Lyrikós* que significa cantar com acompanhamento de lira. Logo, o poeta é aquele cujo ofício é cantar a beleza do mundo. Beleza que só pode ser contemplada à medida que travamos contato com nossa criança interior, naquilo que Bachelard (1988) vai chamar de infância do ser. Ao poeta caberia a tarefa de acalmar o caos interior, dar harmonia e, no poema "Desses amores traídos", a sensação é de caos, devaneio.

O espaço, ainda que marcadamente seja o da metrópole, faz-se indeterminado pela junção da estrebaria e do mar. Trata-se de um cenário da tragédia humana que é encenada pela moça que "somente o mar viu agonizar na estrebaria". As presenças do véu e da grinalda – "Os fantasmas a receberam com extrema alegria, amaldiçoando o branco véu, a grinalda, a fúriagraça de sua fisionomia" – sugerem que a moça, na

verdade, era uma noiva, mas que não obteve um final feliz como o esperado, pois, todas as estrofes seguintes sugerem um desfecho fatal: a morte.

Há, nesse momento, uma aproximação com a desdita de Eurídice, visto que esta é morta no dia de seu casamento com Orfeu e se vê às voltas com o escárnio dos fantasmas que a recebem no mundo dos mortos. A morte aqui nos versos de Miguel Jorge, como no mito de Orfeu, não é um fim natural, proveniente de uma doença ou do passar dos anos e conseqüente desgaste do corpo, mas sim provocado. Todavia, diferentemente de Eurídice, que se vê arrebatada em plena inocência de nubente, a moça morre justamente por ter perdido a si mesma na crueldade do mundo. Ela vai perdendo um pouco de si em cada elemento perdido ao longo de três estrofes, como pode ser observado nos versos abaixo:

- Perdeu o condão de ouro, perdeu o cordão de prata, perdeu o condão de Santo Onofre e o de Santa Luzia.

- Perdeu a graça dos cabelos e o que mais se via, a cidade selvagem com seus pecados a consumia.

- 5 - Perdeu nome e sobrenome, perdeu-se no caminho de volta. aquietou-se endurecida de paisagem e pedra, o amor se movia nas praças.
(JORGE, 2004, p. 63-65)

A repetição do verbo “perder” é um claro reforço da ideia de que a existência dessa moça foi marcada pela perda. Perder o condão de ouro poderia ser entendido como a perda da riqueza material, mas o cordão de prata teria, a nosso ver, uma interpretação espiritual. Para os espiritualistas, o cordão de prata é o que liga o corpo material ao corpo perispiritual. Logo, ao perder tal cordão, é como se a moça perdesse também sua ligação com o sagrado (perda do condão de Santo Onofre e o de Santa Luzia), já que o corpo é a morada da alma, e essa é a essência sagrada que habita os seres.

Perdida a ligação com o sagrado, a moça rompe a ligação com seu próprio eu interior e, como consequência, vai perdendo “a graça dos cabelos e de tudo o mais que se via”, e a morte passa a ser um fim inevitável. Além disso, nessa sequência de perdas, é perceptível que ela perde sua capacidade de ver o belo, pois, “caminhava por seus caminhos, uma lua alta a seguia, mas a lira do amor já não lhe respondia”.

Segundo Pires (2015, p. 143), o mito de Orfeu é considerado um “dos mais enigmáticos de todos os mitos do panteão grego”. Em sua representação, por meio

do orfismo, o homem era o centro e, por essa razão, procurava-se revelar sua origem mítico-divina para prepará-lo para a morte, e para sua busca da salvação que só seria alcançada além-túmulo.

Miguel Jorge, em suas obras, na perspectiva de Olival (2009, p. 08), busca “a paisagem interior do homem”, e para tanto, ele está sempre “vasculhando-o em seus abismos e remansos existenciais”. Sobre este aspecto, Neistein (2004) salienta que, em *Marbrasa*, enquanto evoca elementos e forças da natureza e do cosmos, o poeta vai transformando sua poesia em algo como de “função catalisadora” e, nisso,

tanto os dados externos ao homem como uma vida interior se conjugam para encontrar um sentido iluminado na totalidade da experiência de viver, que é um difícil brinquedo. Nele, o homem tenta, em vão, entrever os desejos insondáveis dos deuses. As possíveis razões descem aos infernos e voltam, ainda mais perplexas que antes. (NEISTEIN, 2004, p. 11-12)

Assim, tal como Orfeu no mito, ou tal como o sujeito lírico de “Desses amores traídos”, Miguel Jorge está sempre vasculhando os abismos do submundo, da interioridade do ser. Sua busca é pela essência e, talvez, a busca pela sensibilidade sobrepujada pelo modo de ser e estar no mundo moderno. Segundo Paz (1994, p. 149), com o mundo moderno, a alma foi eclipsada e provocou uma dúvida que, para ele, não parece exagerado chamar de ontológica, sobre o que é ou pode ser realmente um ser humano. Para o teórico,

na esfera das relações humanas a desapareção da alma se traduziu numa paulatina, mas irreversível desvalorização da pessoa. Nossa tradição acreditava que cada homem e cada mulher eram um ser único, irrepetível: nós, os modernos, os vemos como órgãos, funções e processos. As consequências disso foram terríveis. O homem é um ser carniceiro e moral: como todos os animais vive matando. (PAZ, 1994, p. 151)

Isso transparece na postura do sujeito que coabita a lírica jorgeana. Como vimos neste capítulo, no construto poético-linguístico de Miguel Jorge, verifica-se, a um só tempo, a dualidade entre a água e o fogo, assim como uma antítese entre o novo e velho à medida que empreende uma busca pela modernidade linguística, sem o abandono da tradição mítica. Entretanto, como dissemos na introdução desta pesquisa, além desta leitura, que colocamos como o “sagrado” por tratar da

evemerização da água, há ainda uma terceira e última leitura, que trata do lado profano da metáfora da água, pelo modo de discorrer sobre o amor e o erotismo.

Para Octavio Paz (1994), a tríplice aliança formada pelo sexo, o amor e o erotismo nada mais são que manifestações da vida. Guardadas as devidas proporções, o homem é como todo animal, em se tratando da necessidade do sexo. Segundo Paz (1994, p. 15), “os animais copulam sempre da mesma forma; os homens se olham no espelho da universal copulação animal. Ao imitá-la, transformam a ela e também a sua própria sexualidade”. O erotismo é o freio, sendo uma de suas finalidades a de “domar o sexo e inseri-lo na sociedade” (PAZ, 1994, p.15).

Nesta linha de pensamento, o capítulo seguinte tratará do erotismo presente nos poemas a serem analisados. Para Olival, *Calada Nudez* é um título abrangente, metafórico, pois seu projeto poético interno se abebera de códigos fundamentais no tocante ao existencial e ao social das relações humanas. É, como os outros livros analisados, um projeto questionador, o que a estudiosa afirma ser a marca constante do poeta.

Segundo Olival, neste livro, o ser humano é mostrado sob três perspectivas, sempre enfocando o ser humano. Quanto à temática, em *Calada nudez*, “procura-se uma reação, busca-se uma resposta, em três áreas: na pessoal, quando é subjetiva [...], na social, quando se torna reivindicatória, estendendo-se pela problemática do índio, como cidadão brasileiro, sem dúvida, mas, sobretudo, como Ser”. (OLIVAL, 2009, p. 31).

Enfatizando-se o “ser”, o sujeito lírico de *Calada nudez* está desnudo dentro dos poemas. O livro é dividido em duas partes, sendo que a primeira compreende ainda duas outras sessões. Os poemas da primeira sessão realizam, no sentido denotativo desse vocábulo, um desnudar da autoimagem, rompendo com a ilusão sobre o amor. Na segunda sessão, os poemas agrupados também são dedicados ao amor, entretanto, neles o amor está associado ao sagrado, aos deuses e aos mitos. Inclusive, traz a citação de Anacreonte que abre a sessão:

Traze água, jovem, traze vinho,
traze-me flores em guirlandas:
traze isso tudo para cá,
quero lutar com o amor. (ANACREONTE apud JORGE, 1999, p.35)

A escolha do poeta por essa passagem de Anacreonte corrobora com o nosso entendimento de que a água é a metáfora da sensualidade e do amor fecundo, sendo que o erotismo se sobressai desses poemas. George Bataille (1987, p. 14) diz que “a nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo”.

Já a segunda parte do livro, também intitulada de “Calada nudez”, apesar do sugestivo título, não versa sobre o erótico. A nudez nesses poemas é relativa ao modo de vida do índio, o seu “estar” no mundo e o fato de ele não vestir-se da cultura que está fora do seu reduto cultural. Tudo converge para uma revelação do corpo e da alma ancestral, e por isso mesmo, também se configura como uma oposição entre o sagrado e o profano. O fragmento a seguir é parte do poema “Por mais que o tempo desfaça” e ilustra bem o que foi exposto até o momento.

VII

Iguais no rosto, inútil perguntar-lhes
pela herança. A força expressiva
dos olhos; desespero ou meiguice,
nos postais que rondam o mundo.

Colares de penas nas peles nuas,
os ossos como trincheiras, e a aquela
harmonia de cores, instintiva delicadeza
de representar a paz e a guerra. E se for
preciso mais, representar o universo com
suas crenças, ciências de pajé e folhas,
densas coisas irreais. (JORGE, 1999, p. 84)

Partindo do pressuposto de que a obra é um misto de sagrado e profano, podemos dizer que a sacralidade aqui pretendida refere-se à inocência do nativo. O corpo desnudo que caracteriza o índio não pressupõe uma sensualidade, não há mostras de fetichismo das partes do corpo que põem à mostra. O foco não é o corpo para o qual se miraria com desejo, mas sim para o corpo que insiste em carregar as crenças e saberes milenares.

O poema citado pode revelar como o erótico se manifesta misturando amor, sexo e erotismo. Segundo Paz (1994, p. 15), estes três são aspectos do mesmo fenômeno que chamamos de vida, entretanto, o mais antigo dos três, apresentando-se como o mais amplo e básico, é o sexo. Ele é a fonte primordial, sendo que o

erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual, manifestadas sobre a forma de cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível.

Etimologicamente, o erotismo tem sua raiz do grego *erōtikós* e do latim *erotīcus*, e diz respeito àquele que tem amor, paixão ou desejo intenso. Esse vocábulo também está relacionado à figura de Eros, deus grego do amor, cujo dom é impulsionar a vida, aproximando e unindo os seres. Entre os romanos, Eros era conhecido como Cupido - infante peralta, responsável por flechar os corações dos mortais e torná-los amantes apaixonados.

Podemos retomar aqui a fala de Paz (1999, p. 12) quando salienta que uma relação semelhante à da poesia com a linguagem também se realiza entre o erotismo e a sexualidade. Contudo, o erotismo é a sexualidade transfigurada, isto é, metaforizada.

Em *Calada nudez*, a dicção jorgeana revela outro lado da metáfora da água: o erotismo. Nele, os sentimentos são abordados de forma mais carnal, visceral, tornando a palavra poética subserviente aos desejos do corpo, mais do que da alma e, por essa razão, permissiva quanto à manifestação dos encontros entre a poesia e o erotismo. Não obstante, esses encontros não se dão às claras, mas sim são encontros fortuitos, nos quais o sujeito lírico apresenta-se como onisciente dentro dos poemas.

Nesse sentido, coube a nós trazê-lo à luz, revelando ou traduzindo as formas como a palavra poética se relaciona com o que é dito e o que esse sujeito lírico deseja dizer através da metáfora água. Para tanto, no capítulo seguinte, abarcamos o livro *Calada nudez* (2004) tendo o erotismo como ponto de partida investigativo da linguagem e das imagens poéticas relativas à água.

3 A ÁGUA COMO METÁFORA PARA O ERÓTICO EM CALADA NUDEZ

Calada Nudez (1999) é a junção de literatura e artes plásticas, alternando os poemas de Miguel Jorge com as ilustrações de Dek. Em seus poemas, os deleites do corpo em êxtase poético são revelados através de percepções da linguagem erotizada, fazendo-nos lembrar Octavio Paz (1994, p.12) quando este enfatiza que “o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”.

Na tradição literária ocidental, a poesia lírica esteve sempre voltada para os cantores da temática amorosa. Municiados com suas líras, artistas do gênero masculino ficavam encarregados de falsear a voz para representarem também a voz feminina, uma vez que estas não poderiam se apresentar fora do ambiente doméstico. Quando muito, as mulheres participavam de algum sarau intimista, tocando alguma ária ao piano e entoando canções cujo teor não fariam corar a face dos convidados.

Nesse universo, a mulher figurava então como uma representação de submissão à figura masculina, primeiramente submetida ao pai e, posteriormente, ao marido. Nesta perspectiva, o corpo feminino só era mencionado através de metáforas amorosas. Segundo Paulo Antônio Vieira Júnior (2014, p.102),

grande parte das metáforas amorosas foram construídas por homens, e nesses registros é frequente a representação da imagem feminina sob um olhar essencialista e/ou misógino, revelando um uso autoritário do corpo feminino enquadrado em relações horizontais (a negra, a mulata e a prostituta) e verticais (a mãe, a irmã e a amada idealizada).

Percebemos que alguns poemas jorgeanos, além da água, quase sempre também oferecem como uma imagem acessória a “lua” que, na mitologia greco-romana, simboliza a deusa guerreira Diana (ou Ártemis) em algumas narrativas. Além disso, há também a persistência da imagem da morte feminina junto à água, conforme vimos na análise do poema “Desses amores traídos”. Essas imagens reativam nossa memória coletiva e levam-nos a reconhecer uma fonte mitológica da qual os escritores se abeberam.

Shakespeare (1969), com sua Ofélia, oferece-nos um bom exemplo dessa persistência dos mitologemas e sua posterior influência da perpetuação dos modelos

arquetípicos universais. O fragmento seguinte foi extraído da obra *Hamlet*, do original, em Inglês. Nele, temos acesso a um diálogo entre Laerte e a Rainha Gertrudes:

Queen - One woe doth tread upon another's heel, so fast they follow;
your sister's drowned, Laertes.

Laertes – Drowned¹ O, where?

Queen – There is a willow grows askant the brook, that shows his hoar
leaves in the glassy stream, therewith fantastic garlands did she make
of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples that liberal shepherds
give a grosser name, but our cold maids do dead men's fingers call
them. There on the pendent boughs her crownet weeds clamb'ring to
hang, an envious sliver broke, when down her weedy trophies and
herself fell in the weeping brook. Her cloths spread wide, and mermaid-
like awhile they bore her up, which time she chanted snatches of old
lauds, as one incapable of her own distress, or like a creature native
and indued unto that element. But long it could not be till that her
garments, heavy with their drink, pulled the poor wretch from her
melodious lay to muddy death.

Laertes – Alas then, she is drowned.

Queen – Drowned, drowned.

Laertes – Too much of water hast thou, poor Ophelia and therefore I
forbid my tears. (SHAKESPEARE, 1969, p. 112 -113)¹¹

A morte de Ofélia ocorre após seu ensandecimento pelo abandono de Hamlet e a morte do pai, Polônio, assassinado pelo amado da jovem. Segundo Alex Miyoshi ([2013?], p. 82). Ofélia “enlouquecida” foi, talvez, a personagem teatral feminina mais reproduzida nas artes visuais do século XIX, embora no final do século XVIII ela não parece ter sido tão apreciada.

Canto. Sereia. O vestido que se rompe e encharca, tragando Ofélia ao fundo do rio. O “cenário” evocado é igualmente sugestivo: uma árvore – o salgueiro – de contornos lacrimosos e cor acinzentada, sugerindo desgosto; as águas cristalinas, espelhando e duplicando a tristeza do salgueiro; flores, dentre as quais uma que remete simultaneamente ao

¹¹ A Rainha – Tão rápido as desgraças correm, que pisam no calcanhar umas das outras. Vossa irmã afogou-se, Laertes.

Laertes - Afogou-se? Onde?

A Rainha- Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de minúsculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens, “dedos de defunto”. Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta. Laertes – Daí então, ela se afogou.

A Rainha – Afogou, afogou.

Laertes- Já tens água de sobra, pobre Ofélia, portanto eu proíbo lágrimas. (Tradução das autoras)

dedo de um morto e a um membro masculino. As descrições da rainha Gertrudes estimularam os artistas a retratarem uma cena que, embora não atuada, acabou se tornando uma das mais emblemáticas de Hamlet. ([2013?], p.80)

Conforme será visto mais adiante, os poemas de *Calada nudez* estão impregnados desses elementos metafóricos e de imagens eróticas, possibilitando-nos uma leitura diferente daquela que realizamos no capítulo anterior. Para a análise do livro citado, embasaremos em estudos de Octavio Paz (1994) e George Bataille (2005).

Porém, antes de mergulharmos na análise dos poemas propriamente ditos, faz-se necessário que esclareçamos qual entendimento pretendemos que nosso leitor alcance sobre o erotismo. Perseguindo esta meta, começamos por esta proposição de Georges Bataille (2005, p. 07) quando este nos diz que "o erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, for o homem o abordado". Logo, o homem também será aqui analisado sobre todos os aspectos e ângulos de sua relação com o elemento água.

3.1 O erótico como atividade inerentemente humana

Em sua emérita obra, George Bataille (2005, p.7) determina que o erotismo não é puramente a sexualidade, que ele relega aos animais. Trata-se de um ato reflexivo, que foge à constituição primitiva dos demais seres, não humanos. Para o autor citado,

a escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem. O animal tem ele próprio uma vida subjetiva, mas essa vida, parece, lhe é dada, como acontece com os objetos sem vida, de uma vez por todas. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. (BATAILLE, 1987, p. 20)

Analisando por essa linha de raciocínio, pensar sobre o ato sexual ou mesmo imaginar o outro com desejo extrapolam os limites do extinto puramente animal e é isto que leva o ato a ser erótico. O ato erótico, por sua vez, é uma atividade inerentemente humana, entretanto, ele é cercado por interdições, que vão desde a

visão pudica do corpo, seja ele masculino ou feminino, até sua projeção artística, plástica ou literária.

George Bataille (1987) divide o erotismo em três vertentes: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Segundo ele, os dois primeiros são mais fáceis de traçar um raciocínio ao invés do erotismo sagrado. Isso porque o vocábulo “sagrado” remete sempre às religiões, bem como à busca pelo amor de Deus. O estudioso ressalta que essa busca pelo amor divino nos povos primitivos correspondia ao sacrifício da carne, como ele mesmo adverte:

Quando eu falar do erotismo sagrado, que diz respeito à fusão dos seres comum além da realidade imediata, retomarei o sentido do sacrifício. Mas, desde já, insisto no fato de que o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição. (BATAILLE, 1987, p. 14)

Essa relação vítima/sacrificador pode ocasionar uma interpretação errônea sobre o erotismo sagrado. Contudo, é importante salientar que, para Bataille (1987), a experiência erótica ligada ao real, ao humano, é uma espera do aleatório, pois está condicionada à espera de um ser dado e das circunstâncias favoráveis. O erotismo sagrado, dado na experiência mística, quer somente que nada perturbe o indivíduo.

3.2 Entre melodias e agonias

O título deste tópico é uma menção a dois dos poemas de *Calada nudez* que analisaremos com mais vagar: “Melodia” e “Três agonias”. Entretanto, outros poemas do livro também serão analisados, como os versos de “Coisas do mar”. Alguns de seus vocábulos também são formados pela junção de palavras ao modo *portmanteau*: Nos versos abaixo, as formações “maramar” e “luamar” são provenientes das justaposições de mar e lua ao verbo amar.

Coisas do mar

Peço emprestadas tuas mãos
e navego-as com intimidade
em meu mar:
mais que mar,
05 maramar,
luamar,

e meavas, barca prazenteira.
 E me lavas, festa profana,
 as partes mais íntimas
 10 e as imagens mais secretas. (JORGE, 1999, p. 47)

A presença da lua associada à água já foi aludida por nós neste trabalho. No momento, no poema “Coisas do mar”, vemos se repetir a predileção pela temática da água, bem como a adequação vocabular dentro de um mesmo campo semântico relativo a ela, com expressões como o verbo navegar, o mar e a barca. Entretanto, a imagem suscitada pelas mãos que navegam com intimidade sobre um corpo, que é metaforizado pelo mar, instaura uma atmosfera sugestiva ao ato sensual.

Interessante observar que *Calada nudez* é o único livro em que o sujeito lírico não é apenas um observador de fatos que dizem respeito a outro “eu”, que se manifesta no poema. Temos consciência de já ter discutido o assunto, mas o retorno a ele é relevante, posto que, neste livro, diferentemente dos demais, a subjetividade da voz lírica é posta em evidência.

Em *Calada nudez*, ainda que o poeta se utilize de palavras pertencentes ao mesmo campo semântico do elemento “água”, o conteúdo lírico aborda o corpo que se dá sobre as águas e não sob elas.

Já, em *Marbrasa*, tanto quanto em *Os frutos do rio* e *Profugus*, as imagens poéticas suscitadas por esse elemento decorrem sempre da imersão do corpo, que se dilui, de modo que: no primeiro livro, ao entrar em contato com a água, o corpo evemeriza-se para tornar-se um deus; no segundo, o corpo é um fruto que brota do próprio rio e, no terceiro, a diluição é tão complexa, que o corpo coabita o espaço lírico em simbiose com a água. Outra explicação, mais tangível, seria a imperiosa necessidade do “eu” para a *performance* do rito erótico.

Segundo Octavio Paz (1994, p. 16), “o protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos”. Para tornar real o ato sexual, o “Eu” assume seu posto e, a partir desse lugar em que ele se posiciona, instaura-se o outro que é o objeto de seu desejo.

Nesse sentido, também vale lembrar outra fala de Octavio Paz (1994, p. 20, grifo do autor), para quem “o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*”. No poema a seguir, intitulado “Este amor me abate”, vemos um exemplo disso dessa necessidade de uma outridade:

Este amor me abate

Teu corpo
 o tenho aqui:
 uma adaga.
 Me fere e me toca.
5 Me mata.
 Sobre tudo
 tenho tuas mãos
 amorosamente adormecidas
 sobre minha carne.
10 Pétalas flutuam sobre
 águas e sobre espumas,
 confusos e ondulantes sonhos. (JORGE, 1999, p. 46)

As formas pronominais “eu” e “tu” estão presentes no poema, mesmo que, às vezes, só apareçam nas desinências de cada verbo, como por exemplo, nos cinco primeiros versos do poema acima: “Teu corpo / o tenho aqui: / uma adaga. / Me fere e me toca. / Me mata”. Ainda que os verbos “ferir” e “tocar”, conjugados (fere e toca), possam sugerir mais de uma pessoa discursiva, isto é, ele/ela/você, o pronome “tu”, com o qual o sujeito lírico inicia o poema, já estabelece o entendimento claro de que se trata da segunda pessoa do singular.

Observamos que há, nos últimos versos do poema “Este amor me abate”, alguns elementos que compõem a imagem poética de “Desses amores traídos”. A presença das pétalas, flutuando sobre as águas e espumas, relembra a coroa de flores que jaz no chão de água, após a morte da moça da estrebaria. É interessante observarmos isso porque é um recurso que se repete em outros poemas da obra poética de Miguel Jorge. Assim, podemos dizer que esses elementos compõem quadros, cujas imagens poéticas são reincidentes em outros poemas do autor, especialmente, os de *Marbrasa*.

Em “Melodia”, as palavras sobem espiraladas como o vapor de uma xícara de café, ou das notas de uma melodia que são levadas pelo vento. As curvas formadas pela disposição das palavras sugerem as curvas de um corpo feminino.

O cheiro do corpo misturado ao cheiro do café provoca as sensações e ativam as percepções sobre o corpo. Todos os sentidos estão voltados para essa memória recuperada que é composta pela cena doméstica do café, da casa, das janelas, das portas.

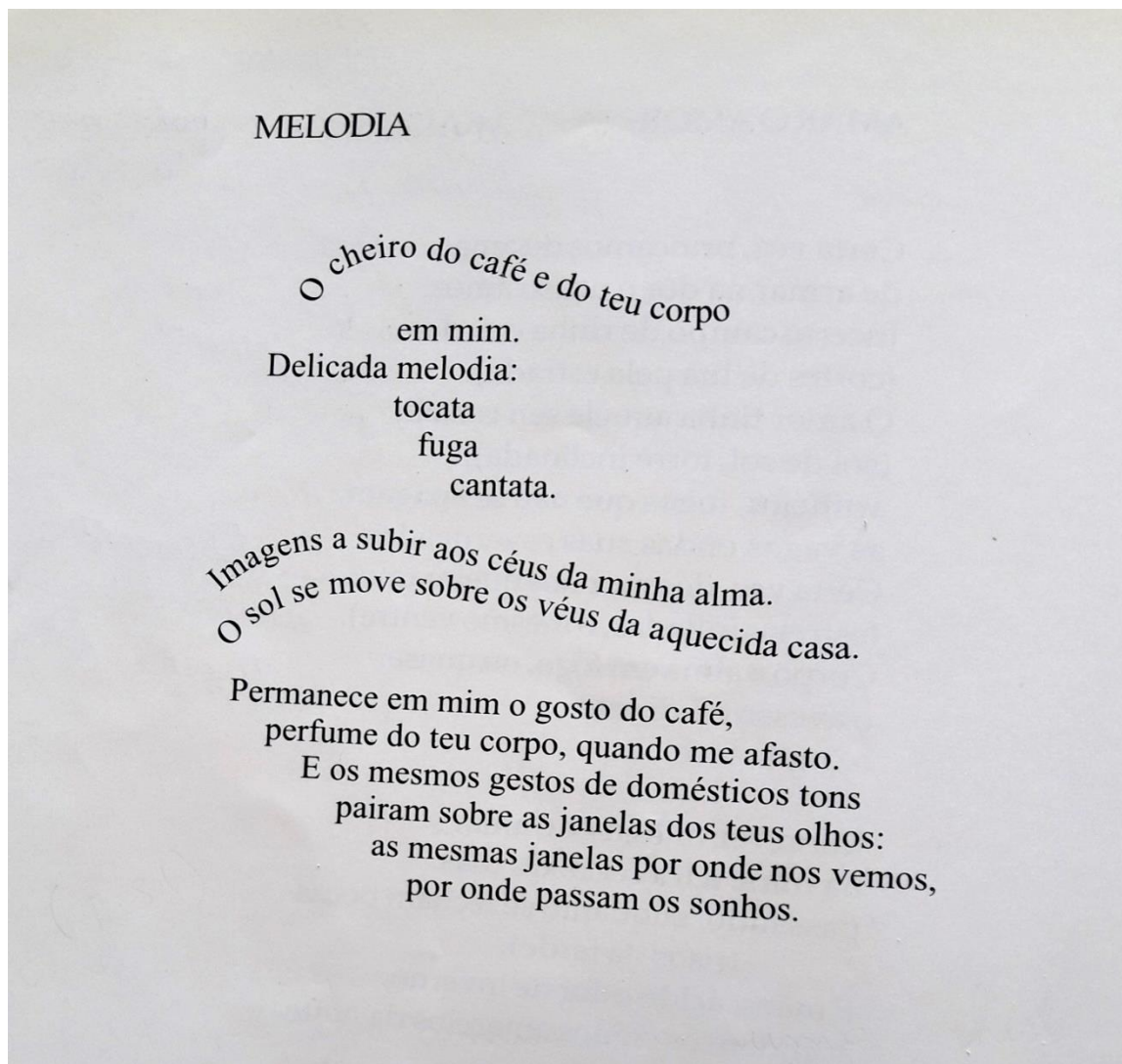


Figura 3: poema Melodia.
Fonte: JORGE, 1999, p. 40.

É relevante observar também as metáforas e os símbolos trazidos nos poemas de Miguel Jorge. O corpo, por exemplo, é apresentado, metaforicamente, como morada, corpo como lugar em que se habita. Esse é um ponto que se destaca na construção dos poemas analisados quando se fala do corpo humano. O erotismo dos corpos e do coração de modo a superar a binômia. Por isso, também se insere no sagrado.

Segundo Paz (1994, p.31), “a presença da alma em uma história de amor é de fato um eco platônico”, que reatualiza o mito de Psiquê, que é a busca pela alma, a busca por seu amado Eros. A busca por Eros é também a busca pelo erotismo e isto dita a semântica sensual do poema.

Outro elemento a ser destacado são os olhos. Considerando a crença comum de se associar os olhos às janelas da alma, o sujeito lírico no poema “Melodia” vê essas janelas como o limiar entre o real e o sonho. No poema, no trecho “as mesmas janelas por onde nos vemos/ por onde”, a janela configura-se também como uma espécie de portal, por onde se passam os sonhos. Pode-se recorrer a Mircea Eliade (1992, p. 87) que pontua que “a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas”. Em Miguel Jorge, para que os amantes pudessem partilhar desse convívio doméstico, foi preciso atravessar a janelas dos sonhos.

Além disso, Eliade (1992, p. 88) fala que a casa corresponde a um “pequeno universo” no qual “até o gesto mais habitual pode significar um ato espiritual”. Para ele, a casa e sua rotina diária, nesse sentido de “pequeno universo”, é também um plano metafísico, de transcendência.

A sugestão da imagem volátil do vapor que sobe ao céu revela um desejo de transcendência desse sujeito lírico. Talvez, isso seja possível pela presença da música. Nesse sentido, o título “melodia” se justifica por estabelecer uma relação lúdica com os vocábulos “tocata” e “cantata”, presentes no quarto e sexto versos.

No poema a seguir, também pertencente ao livro *Calada Nudez* (1999), também é possível perceber a construção metafórica implícita em que o poeta compara o tempo ao peixe. A intenção dessa comparação não é dizer que o tempo tem elementos estruturais ou de constituição orgânico-biológica como o ser aquático. Metaforicamente, poderíamos dizer que o peixe e o tempo partilham do incessante ato de fluir.

Ao invés de apenas transcrever o poema, como costumeiramente se faz, optamos por acrescentar uma imagem digitalizada do poema. A imagem digitalizada nos viabiliza mostrar o desenho que as palavras projetam sobre o branco da página. A disposição dos versos sugere várias interpretações. Em uma dessas interpretações, fomos levados a ver certa semelhança entre a mancha gráfica produzida pelo poema, com as curvas de um corpo, molemente inclinado, fluindo ou nadando como um peixe.

O poema em questão trata-se de “As três agonias”. Nele, salientamos a imagem do peixe, bem com uma referência à fruição do tempo. Além disso, vemos também uma relação com o corpo santificado do Cristo.

O livro *Decifrando o tempo presente* (2007), organizado por José Carlos Bruni, Luiz Mena Barreto e Nelson Marques, traz um compilado de artigos relacionados às diversas áreas do conhecimento humano, sempre abordando a temática do tempo presente. Em um desses artigos, intitulado *O tempo (presente) na física*, André Ferrer P. Martins apresenta a seguinte observação: "Adotando-se a metáfora do fluir, encontramos-nos imersos no "rio do tempo", que corre do passado em direção ao futuro". Sua compreensão aplica-se ao que entendemos como a metáfora que há implicitamente entre as perspectivas simbólicas do tempo e do peixe, neste poema de Miguel Jorge.

TRÊS AGONIAS

Meu corpo: três agonias.
Rosto e garras, pele que invento
sonhos e febres que se criam.

Meu corpo: três agonias.
Três beijos, mudez de faca,
lábios dourados que se fecham,
o tempo feito peixe a nadar
pelas paredes, ecos de gozo
e de malícia.

Meu corpo: sete agonias.
Sete espadas se digladiam
em mim, como num convés.
Rilha de amor que se padece
e trilha, tênue paz de cada dia.

Que de amar se ama e se nega,
se chama, se voa sobre os mares,
infernos e céus, tudo o mais
de que se contagia.

São cinco, sete ou mais agonias,
que vão chegando a qualquer hora,
assolando vastidões da sesmaria.
Astúcia de guerra fria, feito grade,
açote do vento, punhais de todos os dias.

Há o erotismo líquido nos poemas “Três agonias” e “Melodia”, pois, pela paixão, busca-se a comunhão com o outro. Trata-se de uma união física, carnal e espiritual. Reforçando essa imagem, podemos também analisar a configuração estrutural desse poema. Especificamente, a numerologia presente em “Três agonias” é um aspecto interessante para a análise. Há certa progressão destas agonias, que começam em três e partem para sete. O número é sugestivo às agonias supliciadas por Jesus Cristo. Tal sugestividade é reforçada com a presença dos elementos “acoite” e “punhal”, presentes no último verso.

Juntamente ao poema analisado, poderíamos sugerir a leitura do conto “Décima quarta estação”, também de Miguel Jorge. No conto citado, apesar da referência à forca, que possibilita uma leitura de aproximação com a história do herói da Inconfidência Mineira, Tiradentes, o ritual de suplício que predomina nas entrelinhas do conto é o da crucificação, que por ter sido o castigo infligido a Cristo, já está registrado no imaginário coletivo cristão, permitindo assim, que este seja reconhecido logo de início.

Estruturalmente, “Décima quarta estação” é composto por um total de quatorze estações, cada uma delas, possivelmente, representando uma passagem de Cristo rumo ao calvário. As duas imagens, a do Cristo e a de Tiradentes, se confundem ao longo do conto, mesclando estados de consciência e alheamento do condenado, como no trecho a seguir:

vejo por entre sombras eles arrastarem tábuas martelos pregos cordas e eu estou diante da forca e tenho uma visão de meu corpo de minha língua dos braços estendidos do pescoço estalado de um mutilamento de órgãos que não demoraria a vir e moscas voejando e regozijando com o banquete. (JORGE, 1978, p. 19)

Não analisaremos com mais demora esse conto para não nos distanciarmos de nosso objetivo que é a poética jorgeana, entretanto, os elementos que compõem o quadro do suplício coparticipam da agonia do corpo. Nesse conto, graças aos elementos mencionados, também seria possível uma leitura dual do aspecto sagrado e do profano. O regozijar-se do corpo com o toque das moscas que se banqueteam com o corpo ferido é sugestivamente erótico. Os pregos e o martelo nos remetem ao calvário do filho de Deus, numa perspectiva do cristianismo e acaba por se relacionar

também ao tema de “Três agonias”. Desse modo, se os elementos convergem para uma releitura da Paixão de Cristo, essa releitura se faz em consonância com a paixão amorosa, propiciando assim uma união do sagrado com o profano mais uma vez.

Esse entrelaçamento com a história através do intertexto bíblico é um recurso largamente explorado por Miguel Jorge não apenas no livro *Avarmas*, mas em grande parte de suas produções literárias. Mas, para que o interlocutor acesse seus conhecimentos sobre o texto bíblico, faz-se necessário que ele acesse o imaginário coletivo cristão. Isso é um exercício mental de ressignificação, no qual os interlocutores deverão acessar seu acervo psíquico, que foi culturalmente instituído pelo grupo social em que estão inseridos, para conceber tais comparações como sendo possíveis.

Trazendo para o campo do profano, no poema “Três agonias” as imagens poéticas também são inclinadas ao erotismo. Com exceção do segundo bloco de versos, em que o verso 8 traz uma clara menção ao sexo por meio do “gozo”, todo o poema é construído a partir de um erotismo sutil, oculto por símbolos e metáforas ligadas ao imaginário religioso quanto à paixão do Cristo. As agonias do sujeito lírico encontram eco no pensamento de Bataille (1987, p.69) quando este diz que o ato erótico é precedido de uma ansiedade. O corpo em êxtase é também um corpo em agonia.

De acordo com Jonathan Edwards ([2002?], p. 2), a palavra “agonia” significa propriamente um conflito sério, isso porque ela é particularmente usada nas Escrituras sagradas para designar o esforço realizado em fervorosa oração onde as pessoas “lutam” com Deus, isto é, por agonizarem, ou estarem em agonia, em oração.

A palavra “agonia” pressupõe luta e conflito e, por essa mesma razão, fecha com assertividade nossa análise. Todos os poemas analisados nessa pesquisa nos conduzem a um caminho de agonia e de luta, oscilando entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, as águas doces e insalubres.

Esse “vai e volta” em nossa análise é uma tentativa de abarcar um pouco além de nosso primeiro movimento investigativo. Quando nos debruçamos sobre a poética de Miguel Jorge, inicialmente, miramos sua obra de um lugar comum entre seus estudiosos: o da escrita engajada apenas nas causas sociais. Depois, procuramos deixar esse viés e analisar a água numa perspectiva filosófica, salientando o traço existencialista de sua poesia. Além disso, surgiu a possibilidade da metáfora da água

ser um misto de sagrado e profano. Possibilidade que foi ganhando corpo e consistência conforme avançávamos e que resultou na pesquisa que acabamos de apresentar.

Não ousamos dizer que esta pesquisa está concluída, visto que nossas leituras sobre os poemas jorgeanos são apenas possibilidades, dentro de todo um universo de interpretações. Entretanto, findado nosso objetivo, que era investigar a metáfora da água, somos capazes de realizar um breve apanhado daquilo que nossa visão foi capaz de abarcar com esse estudo. Façamos um retrospecto de nosso percurso até aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento, cruzamos a última barragem que nos separa do desaguadouro final das águas em que, poeticamente, navegamos. Como mencionamos, não consideramos esgotadas todas as possibilidades de interpretação dos poemas escolhidos, mas alcançamos nosso objetivo primordial, que era analisar a metáfora da água. Dentro de um *corpus* composto por quatro obras literárias que, para manter o didatismo, uma vez mais, citamos: *Os frutos do rio* (1974), *Profugus* (1990), *Calada nudez* (1999) e *Marbrasa* (2004), descobrimos serem possíveis três leituras distintas quanto às configurações desse elemento, formando uma espécie de pirâmide, em cuja base se assenta a preocupação com as questões que envolvem o homem e o seu lugar no mundo. Um lugar que é permeado por discursos políticos, religiosos e sociais, de modo geral.

Em uma das faces desse polígono, colocamos a primeira possível leitura dos poemas analisados, isto é, à relação entre o homem e seu lugar de viver. À medida que pesquisávamos, líamos e selecionávamos o material para fazer um balanço da fortuna crítica de Miguel Jorge, percebemos ser essa a leitura mais comum de sua obra, sendo que a preocupação socioambiental é considerada por muitos como o traço mais evidente do autor. Entretanto, esse aspecto, por nós também observado em sua dicção literária, não chega a tornar sua obra panfletária, como já dissemos ao longo da pesquisa. Tomando de empréstimo as palavras de Theodore Adorno (2003, p. 66), acreditamos que, em Miguel Jorge, a referência ao social não leva para fora da obra literária, mas sim leva, mais fundo, para dentro dela.

Miguel Jorge, portanto, não deve ser rotulado como um escritor dessa ou daquela causa, ainda que sua produção transpareça seu olhar sempre atento a todas elas. Sua escrita revela o compromisso: compromisso com a técnica, com o estudo, com o homem e com o seu ser, ou, o seu “vir a ser”.

As outras duas leituras, ocupando as outras faces dessa pirâmide, coexistem em dualidade. De um lado, temos o aspecto numinoso e sagrado da água e do outro, o erotismo, protagonizado pelo homem em simbiose com o rio, com a água.

Vimos que, em grande parte das obras jorgeanas, os temas causam estranheza imediata, pois, fluem de uma relação paradoxal entre elementos da natureza, os quais fogem do que Bachelard (2013) considera um casamento perfeito de substâncias.

Exemplo disso são a água e o fogo – elementos que se opõem naturalmente, mas que não se extinguem como o esperado, unindo-se no construto metafórico de sua lírica, sempre desejosa de mostrar o que está além do significado literal das palavras.

Após analisarmos os poemas do *corpus* selecionado, vimos que a metáfora que é empregada por Miguel Jorge é, em grande parte, ontológica. Nesse sentido, as expressões metafóricas empregadas por ele se subdividem em duas linhas: a evemerização dos elementos da natureza e a erotização da água, tanto do rio Araguaia quanto do mar de Ipanema. Esse construto poético revelou ser, a um só tempo, experimental e experimentado, pois, na mesma linha da dualidade entre a água e o fogo, verificou-se uma antítese entre o novo e velho, à medida que o poeta empreende uma busca pela modernidade linguística, sem o abandono da tradição dos mitos.

Com isso, ainda que seja um escritor da contemporaneidade, Miguel Jorge está sempre voltando seu olhar para o passado. Entretanto, em seus poemas, o antigo não é sinônimo de velho, obsoleto. O antigo é a tradição e o resgate de narrativas míticas através da revisitação e atualização.

A metáfora, nesse caso, mostrou-se relevante em Miguel Jorge, que foi buscar, nos mitos e nas águas, a vivificação de sua poesia. A água, que é o elemento marcante de todo o projeto lírico, ao passar por esse processo de evemerização, surge como uma entidade mítica, um deus original, de onde todas as formas viventes teriam sido criadas. Os mitologemas, revestidos com a roupagem à moda jorgeana, recriam modelos arquetípicos de um deus-rio e de um deus-mar.

Onipresente e onisciente dos dramas vivenciados por seus personagens, o sujeito lírico mostra-se como um Eu fragmentado em irreconhecíveis partes de si: boca, olhos, veias, cabeça, cérebro, coração. Essa fragmentação do Eu faz com que se levante nos poemas uma terceira voz enunciativa, que brada, com seu escárnio ácido, uma postura crítica para o ser no mundo.

Assim sendo, a metáfora no *corpus* analisado mostrou-se viva e atual, em toda a acepção dessa palavra e não apenas um artefato com que o poeta ornamenta sua poesia. Todavia, ainda que tenhamos tomado o cuidado de não rotular Miguel Jorge como sendo um escritor engajado nas causas sociais ou ambientais, as simbólicas figurações da água também podem permitir a abordagem de temas importantes a

partir de seus poemas, tais como a ingerência humana dos recursos naturais do planeta.

Como profundo admirador da natureza e amante do Araguaia, na entrevista que nos foi concedida, o próprio Miguel Jorge admite que seu olhar não se fez cego diante das profundas marcas deixadas pelo homem no meio ambiente. Assim, mesmo não tendo levantado nenhuma bandeira ambientalista, ou ter se engajado em alguma frente ativista neste sentido, para nós, a poesia jorgeana revela o olhar compromissado de Miguel Jorge. Cada verso, cada menção feita ao rio e ao mar revela a dor de um sujeito lírico, cômico de sua responsabilidade com a natureza. Assim, podemos dizer que seu olhar é de quem está atento a tudo a sua volta e cuja voz lírica não se calou diante dos problemas do mundo.

Quanto à voz que enuncia dentro dos poemas, o sujeito lírico também foi um aspecto contemplado nesta pesquisa. A indefinição da voz enunciativa dentro dos poemas acabou tornando-se um elemento de grande importância. Um sujeito lírico que, embora não seja Miguel Jorge, sofreu sim a influência empírica do poeta, se considerarmos a relação afetiva que este possui com o rio Araguaia e suas águas da memória.

No *corpus* analisado, a consciência da diluição das coisas gera uma nota de ceticismo que atravessa o pensamento contemporâneo acerca das relações humanas, na e para a natureza. Um ceticismo que é paradoxal: busca-se a fonte da vida e nega-se o fruto dela gerado. Assim, o ceticismo advém, sobretudo, de se reconhecer a fragilidade e o caráter descartável de tudo aquilo vivido pela maioria dos homens e revela a agonia, no sentido de luta constante, que perpassa a construção desse projeto poético.

Por isso tudo, chegamos à constatação de que a metáfora da água, que brota dos profundos grotões da lírica jorgeana exprime-se como um solitário monólogo de uma voz enunciativa, acima dos homens comuns. É voz dos deuses originais, do *plana*, do nascedouro primitivo. A metáfora da água não é apenas um ornato da linguagem, ela é a própria linguagem poética, é um fruto que produz sentidos, tal como se fosse também um dos frutos do rio, porém amadurecido à força no seu “leito-rio-estrada”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In. *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALENCAR, José de. *Obra completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Editora José Aguiar, 1958.

BACHELARD, *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cutrix, 1999.

BORGES FILHO, Ozíris; Oliveira, Carla Reis de. Os espaços dialéticos em Pão cozido debaixo de brasa, de Miguel Jorge. *Revista Todas as Musas*, Ano 05, Número 02 Jan. – Jun., 2014.

CHAMIE, Mário. *Instauração Praxis I: crítica e história literária*. São Paulo: Quíron, 1974.

_____. *Instauração Praxis II: crítica e história literária*. São Paulo: Quíron, 1974.

CASSIER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CARVALHO, Francisquinha Laranjeira; CAVALCANTE, Maria do Espírito Santo Rosa. *Rio Araguaia: o caminho dos sertões*. Goiás: UFG, v. 14, n. 02, 2009.

CARVALHO, Maria Luisa Ferreira Laboissière de. *Tradição e Modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: UEF, 2000.

CAVALCANTI, Raissa. *Mitos da água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COUTO, Mia. Quebrando as armadilhas da opressão do mundo. In: *Revista da Associação de Leitura do Brasil*. Ano 26 nº50. Jun. 2008. Campinas, SP: Global, 2008. p. 05 – 11.

DENÓFRIO, Darcy França. Um escritor e três domínios. In: JORGE, Miguel. *Calada Nudez*. Goiânia: Grafopel, 1999. [Orelha do livro].

_____. *Lavra dos Goiases: Gilberto e Miguel*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico, 1997.

EDWARDS, Jonathan Edwards. *Agonias de Cristo*. Tradução por Camila Almeida. O Estandarte de Cristo. ([2002?])

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

_____. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.

GRANDO, Diego. Mais eus do que eu: *sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

JORGE, Miguel. *Entrevista com o escritor Miguel Jorge*. [Ago. 2017]. Entrevistadora: Laura Rodrigues da Silva. Goiânia-GO, 2017. 4 arquivos MP4a. (20 min. 54 s.). Entrevista concedida à pesquisa sobre A metáfora da água na poética de Miguel Jorge.

_____. *Avarmas*. Coleção de autores brasileiros. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Os frutos do rio*. Goiânia: Editora Oriente, 1974.

_____. Décima quarta estação. In: *Avarmas*. Coleção de autores brasileiros. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Morosinho*. Ilustração: Roberto Caldas. São Paulo: Editora Moderna, 1985. (Coleção Girassol).

_____. *O anjo no galinheiro*. Ilustração: Pierre Chalita. Rio de Janeiro: Berlendis&Vertecchia, 1986. (Arte para criança).

_____. *Atrás do morro azul*. Ilustração: Rogério Borges. 3.ed. São Paulo: Atual, 1987. (Série Dourada).

_____. *Asas de moleque*. Ilustração: May Shuravel. São Paulo: FTD, 1988. (Coleção Tramas).

_____. *Profugus*. Goiânia: O Popular, 1990.

_____. *Calada nudez*. Goiânia: Grafopel, 1999.

_____. *Marbrasa*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura - Agepel, 2004.

_____. *Pão cozido debaixo da brasa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2004.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. London: University of Chicago Press, 2003.

_____. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LIMA, Luciana dos Reis. Bartolomeu Campos Queirós: a poesia colorida de infância. In: SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima; CAMARGO, Goiandira Ortiz de; MAMEDE, Maria Goreth F. (orgs). *Leitura: teorias e práticas*. Goiânia: Editora Vieira, 2003.

MARTINS, André Ferrer P. O tempo (presente) na física. In: BRUNI, José Carlos; BARRETO, Luiz S. Menna; MARQUES, Néelson. *Decifrando o tempo presente*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

MENDONÇA, Luisa Alves de. *Ficção e história em Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge*. 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2011.

MIYOSHI, Alex. A escolha de Ofélia: *Representações visuais da dama nas águas no século 19*. In: Revista 13, artigo nº 5. São Paulo: UNICAMP, [2013?].

MULLER, Max. *Das Denkenim Litche der Sprache*. Leipzig, 1873. In: CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

NEVES, Ana; FERNANDES, Ana; NEVES, Francisco; PEREIRA, Sara; TORRES, Sónia. *O Banho de Diana - François Boucher*. Lisboa: FBAUL, 2014.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. A poesia de Miguel Jorge: encantamento e indagação. In: JORGE, Miguel. *Calada Nudez*. Goiânia: Grafopel, 1999.

_____. Profugus: projeto cubo-surrealista na linguagem poética de Miguel Jorge. In: *Revista Signótica* 3: 107-122, jan./dez. 1991.

PAGANINI, Vera Lúcia Alves Mendes. *Literatura e história. Gênero discursivo e intertextualidades*. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários).

Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiás.

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

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

QUEIROZ, Monique Emanuelle Oliveira de. *O erotismo na poesia de Luiz Bacellar: Estudo sobre a evolução de um tema*. 2017 120 f.: il. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo; Loyola, 2000.

ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 30. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Cambridge: the Syndics of the Cambridge University press, 1969.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007.

SAVARY, Olga. Os frutos do rio. In: JORGE, Miguel. *Os frutos do rio*. Goiânia: Editora Oriente, 1974.

SABERNA, Carlos Augusto. Considerações Sobre o Inconsciente: Mito, Símbolo e Arquétipo na Psicologia Analítica. *Revista da Abordagem Gestáltica* – XVI(1): 76-82, jan-jul, 2010.

SOUSA LARA, António Maria de Vilhena Albuquerque de. *Hora do Banho: estudo da Temática Banhista*. 2011. Dissertação (Mestrado em Pintura). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (ULFBA).

SOUZA, José Cavalcante de. et al. *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

VIANA, Milton Cabral. Ao texto. In: JORGE, Miguel. *Os frutos do rio*. Goiânia: Editora Oriente, 1974.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Uma escrita sustentada pela paixão: a poesia erótica de Yêda Schmaltz*. 2014. 364 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL): Goiânia, 2014.

ANEXO– Entrevista com Miguel Jorge



Figura 5: Entrevista com Miguel Jorge