

LUCIANO MARCOS DIAS CAVALCANTI

Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima.

Tese apresentada ao curso de Pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientador: Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas.

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

Dezembro de 2007.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Cavalcanti, Luciano Marcos Dias.
C314i *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*
/ Luciano Marcos Dias Cavalcanti. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Luiz Carlos da Silva Dantas.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Lima, Jorge de, 1893-1953. 2. Poesia moderna. 3. Poesia
brasileira. 4. Utopias na literatura. 5. Poética. I. Dantas, Luiz Carlos da
Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Título em inglês: *Invenção de Orfeu: the “utopian” poetical in the lyrical of Jorge de Lima.*

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Jorge de Lima; Modern poetry; Brazilian poetry; Utopias in literature; Poetic.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

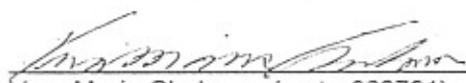
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas (orientador), Profª. Dra. Vera Maria Chalmers, Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar, Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade, Profª. Dra. Maria Betânia Amoroso, Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro.

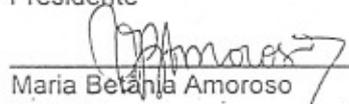
Data da defesa: 21/12/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA



Vera Maria Chalmers (matr. 962731)
Presidente



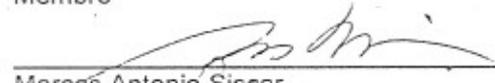
Maria Betânia Amoroso
Membro



Alexandre Soares Carneiro
Membro



Fábio Rigatto de Souza Andrade
Membro



Marcos Antonio Sisçar
Membro

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer a algumas pessoas que de forma direta ou indireta me ajudaram a desenvolver essa pesquisa.

Primeiramente, ao meu orientador, o professor Luiz Carlos da Silva Dantas, que me permitiu realizar este trabalho com total autonomia. Aos professores Fábio Rigatto de Souza Andrade e Alexandre Soares Carneiro pela leitura atenta de meu texto de qualificação e por suas sugestões, assim como suas participações na defesa da tese; aos professores Maria Betânia Amoroso e Marcos Antônio Siscar por suas leituras e sugestões como membros da banca examinadora e Vera Maria Chalmers, que presidiu a defesa da tese.

Aos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem, principalmente aos da Secretaria da Pós-graduação e da Biblioteca, com os quais convivi mais de perto.

À FAPESP pelo imprescindível apoio financeiro.

À Cilene, sempre companheira, amiga, incentivadora e leitora deste trabalho.

E, finalmente, faço um agradecimento especial aos meus pais, Silvio Vieira Cavalcanti Filho e Ivone Dias Cavalcanti, e ao meu irmão André Dias Cavalcanti, que muito me ajudaram e sempre me estimularam o gosto pelo estudo.

Resumo:

Na perspectiva deste estudo *Invenção de Orfeu* é analisado como um prolongamento da poética anterior de Jorge de Lima; assim, todos os seus outros livros seriam fragmentos de um livro “maior”, que está contido em *Invenção de Orfeu*. Trata-se da busca de um mundo utópico, mas de uma utopia diversa de seu sentido original; no poeta brasileiro, a busca da perfeição poética se dá a partir do movimento, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo, contrariando a perfeição estática da ilha de Thomas Morus. É a busca do “Paraíso perdido” ou da origem associada à função utópica da literatura de mudar o mundo, através de sua recriação verbal, da transcendência e do imaginário.

Nesse sentido, este texto pretende analisar *Invenção de Orfeu* como possível projeto “utópico” de Jorge de Lima, evidenciado pelo tema/imagem da “ilha”, metáfora chave e aglutinadora e de seus núcleos temáticos derivantes: a infância, o onírico e o órfico.

Summary:

From the perspective of this study *Invenção de Orfeu* is analyzed as a poetical extension of the previous poetry of Jorge de Lima; thus, all of his other books would be fragments of “a bigger” book, which is within *Invenção de Orfeu*. It is about the search of a utopian world, but of a utopia different from its original sense; in the works of this Brazilian poet, the search for the poetical perfection happens from the movement, in respect to the form as well as to the content, opposing the static perfection of the island of Thomas Morus. It is the search for the “Lost paradise” or for the origin associated with the utopian function of literature to change the world, throughout its verbal re-creation, of the transcendental and the imaginary one.

In this direction, this text intends to analyze *Invenção de Orfeu* as a possible “utopian” project of Jorge de Lima, evidenced for the theme/image of the “island”, a metaphor key and agglutinant of its derivational thematic nuclei: infancy, the oneiric and the orphic.

Resumen:

En la perspectiva de este estudio *Invenção de Orfeu* se analiza como prolongación de la poética anterior de Jorge de Lima; así, el sus resto de los libros serían fragmentos de un libro “más grande”, esos él se contienen adentro *Invenção de Orfeu*. Tratase de una búsqueda de un mundo utópico, pero de una utopía diversa de su dirección original; en el poeta brasileño, la búsqueda de la perfección poética ocurri en lo movimiento, tanto en lo que dice respecto a la forma cuánto al contenido, oponiendo la perfección estática de la isla de Thomas Morus. Es la búsqueda del “Paraíso perdido” o del origen asociado a la función utópica de la literatura para cambiar el mundo, con su recreación verbal, con su transcendencia y su imaginario.

En esta dirección, este texto se prepone analizar *Invenção de Orfeu* como el posible proyecto “utópico” de Jorge de Lima, evidenciado para el tema/la imagen de la “isla”, metáfora llave e aglutinadora y de sus núcleos temáticos derivativos: la infancia, el onírico y el órfico.

Índice:

Introdução.	07
Capítulo 1 – O elemento órfico em <i>Invenção de Orfeu</i> .	15
1.1 – <i>Invenção de Orfeu</i> , poema épico-lírico?	15
1.2 – Orfeu, mito e poesia.	33
1.3 – A presença de Orfeu.	43
Capítulo 2 – O onírico em <i>Invenção de Orfeu</i> .	59
2.1 – Lírica moderna e surrealismo.	59
2.1-1 – <i>A escrita automática</i> .	62
2.1-2 – <i>O sonho</i> .	65
2.1-3 – <i>A imagem</i> .	67
2.1-4 – <i>A colagem/collage</i> .	69
2.2 – O surrealismo no Brasil.	71
2.3 – O caso Jorge de Lima.	73
2.4 – O onírico em <i>Invenção de Orfeu</i> .	89
Capítulo 3 – A infância em <i>Invenção de Orfeu</i> .	141
3.1 – Infância, modernidade e poesia.	141
3.1-1 – <i>Vico: a origem da linguagem poética e a infância</i> .	143
3.1-2 – <i>Schiller: poesia ingênua e sentimental</i> .	146
3.2 – Infância e memória.	148
3.3 – A infância em <i>Invenção de Orfeu</i> .	155
Capítulo 4 – A ilha, metáfora chave de <i>Invenção de Orfeu</i> .	193
4.1 – O tema da viagem.	193
4.2 – A idade de Ouro.	200
4.3 – A ilha.	207
4.4 – A ilha em <i>Invenção de Orfeu</i> .	213
Conclusão.	297
Bibliografia.	305

Sim, se, graças ao esquecimento, não pôde estabelecer nenhum laço, tecer malha alguma entre si e o momento presente, se ficou em seu lugar, em seu tempo, se conservou sua distância, seu isolamento no côncavo de um vale ou no cimo de uma montanha, a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, o ar mais puro que os poetas tentaram em vão fazer reinar no Paraíso, e que não determinaria essa sensação profunda de recordação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos.

(Marcel Proust – *O tempo redescoberto*)

Introdução:

A crítica concorda em geral que o percurso poético de Jorge de Lima é distinto dos demais poetas de sua geração e que ele se destaca como um dos mais ricos e de maior complexidade de nossa literatura. Jorge de Lima inicia-se como poeta parnasiano, alcançando notoriedade com “O acendedor de lampiões”, poema pertencente ao livro *XIV Alexandrinos* (1914), sendo agraciado com o título de “príncipe dos poetas alagoanos”. Posteriormente, no ano de 1925, adere ao Modernismo com outro poema antológico, “O mundo do menino impossível”, republicado em *Poemas* (1927). Neste livro, assim como em *Novos Poemas* (1929), *Poemas Escolhidos* (1932) e *Poemas Negros* (1947), o tema regional, a linguagem coloquial, o folclore e o elemento negro marcam seus versos. Este último aspecto proporciona ao poeta mais uma de suas grandes realizações – e das mais representativas de nosso modernismo –, o célebre “Essa negra Fulô”. Logo após, o poeta converte-se ao catolicismo e juntamente com Murilo Mendes publica *Tempo e Eternidade* (1935). Naquele momento, sua poética evidencia influências do Surrealismo e de suas preocupações religiosas, também percebidas em *A Túnica Inconsútil* (1938). Em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943), os elementos surrealistas e católicos estarão presentes, embora de maneira mais universalizante. Compartilhando essas características, assim como o apelo ao inconsciente, ao universalismo e à valorização da palavra poética surgem suas duas obras consideradas mais importantes: *Livro de Sonetos* (1949) e sua criação máxima, *Invenção de Orfeu* (1952). Logo após a aventura épica, escreve em sextilhas populares a história do poeta dos escravos, *Castro Alves Vidinha*, também em 1952.

Como podemos perceber, o percurso poético de Jorge de Lima é bastante variado e em constante mutação, sendo por isso acusado, muitas vezes, de se utilizar das correntes estéticas em voga, abandonando-as assim que deixassem o cenário¹. Alfredo Bosi nos dá uma possível explicação para essas transformações ao afirmar que o poeta seria

organicamente lírico, isto é, enraizado na própria afetividade, mesmo quando aparenta dispersar-se em notações pitorescas, em ritmos folclóricos, em glosas dos

¹ O próprio poeta nos explica o motivo de suas constantes mudanças. Diz ele a Joel Silveira: “Fome do eterno, do essencial, do universal. Não venho para a presente fase da minha poesia (refere-se a *Túnica Inconsútil*) por ter falhado como poeta “modernista”, apenas brasileiro. Vi poemas meus se popularizarem. E hoje eles já não me satisfazem mais. Tenho verdadeiramente fome do universal.” (apud CAVALCANTI, 1969: 207-208). Desse modo, notamos claramente a insatisfação do poeta com uma possível continuidade de sua poesia. Jorge de Lima buscava a renovação de sua lírica com o intuito de recriá-la e enriquecê-la ainda mais.

clássicos. É importante ressaltar esse ponto, porque sem a sua inteligência poderiam soar gratuitas as mutações de tema e de forma que marcam a linguagem de Jorge de Lima, poeta sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético. (BOSI, 1994: 452).

Portanto, a obra de Jorge de Lima tem como traço fundamental de sua fisionomia a mutabilidade. Nenhum poeta modernista brasileiro percorreu, assim como ele, tantos caminhos abertos diante da poesia. Tanto a poética quanto a vida de Jorge de Lima foram marcadas por esta multiplicidade, tão vitais para sua criação. Jorge de Lima dedicou-se não só à poesia, mas também à pintura e à colagem (elementos fundamentais para compreensão de sua obra poética); à narrativa – publicou os romances *Salomão e as Mulheres* (1923), *O anjo* (1935), *Calunga* (1935), *Mulher obscura* (1939), *Guerra dentro do beco* (1950) –; ao ensaio – *A comédia dos Erros* (1923), *Dois ensaios* (1929) abordando o impressionismo de Marcel Proust e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a biografia de Padre Anchieta (1934) e de *Dom Vital* (1940), os contos *As aventuras de Pedro Malasartes* (1942) –; à literatura infantil e religiosa *História da terra e da humanidade* (1935) e *Vida de São Francisco de Assis* (1942), *Anchieta* (1935); além de ensaios esparsos em jornais e revistas. O poeta foi também deputado, médico e fez várias tentativas frustradas para se firmar no comércio. Portanto, a busca ininterrupta de novos recursos e novas formas de expressão para sua poesia parece coincidir com a trajetória movimentada de sua biografia e com a riqueza dos meios de expressão. Semelhante mutabilidade demonstra a insatisfação com a forma de sua poesia e justifica a contínua renovação de sua linguagem. Acham-se ambas bem caracterizadas por Otto Maria Carpeaux quando definiu a complexidade da obra de Jorge de Lima, qualificando-a de “‘Work in progress’. Para conhecê-la é preciso conhecê-la toda.” (CARPEAUX, 1949: XIII).

Após a sua segunda fase, de poesia descritiva, clara e simples de cunho regional, representada pelos livros *Poemas*, *Novos Poemas*, *Poemas Escolhidos* e *Poemas Negros*, Jorge de Lima passa a construir seus versos de forma penetrante, ou seja, o autor valoriza o “por dentro” do poema, opondo-se à descrição da coisa observada, dos acontecimentos ou cenas que a memória reteve. A palavra passa a ser o elemento privilegiado do poema. Em seu depoimento, denominado *Auto-retrato Intelectual: o problema da linguagem poética*, Jorge de Lima nos fala a esse respeito: “a grandeza do poeta está em *saber recriar poeticamente as suas palavras*, tirando-as, como dizia Carlos Drummond de Andrade, do seu estado de dicionário para elevá-las a um estado de poesia”. (LIMA, 1997: 44 – grifos nossos).

O fazer poético em Jorge de Lima é concebido a partir da forma, a sua linguagem é trabalhada e seu conteúdo mágico privilegiado. Esse tipo de perspectiva para a construção do poema insinua-se em *Tempo e Eternidade* e se aprofunda em *A Túnica Inconsútil* e em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, mas se realiza amplamente no *Livro de Sonetos* e, sobretudo, em *Invenção de Orfeu*. Aqui, vemos um engenhoso trabalho poético que “dá a medida exata da linguagem e que reúne todas as outras, combinando o onírico, o apelo social, a angústia metafísica, a reflexão mística com o expressionismo e a reiteração barroca.” (ARAÚJO, 1986: 29).

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza em sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *A Túnica Inconsútil* e mais bem caracterizado em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, aspectos que o levam a estar cada vez mais próximo do hermetismo característico de *Invenção de Orfeu*. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem provêm, seguramente, da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou contraditórios era usada para criar uma imagem nova, muitas vezes insólita, conforme atesta a poesia de Jorge de Lima e suas famosas colagens denominadas *A pintura em pânico* (1943). Naquele momento, o poeta é anunciado por Murilo Mendes como um artista em dia com os movimentos internacionais, remetendo os leitores a Rimbaud, a Max Ernest e a Salvador Dalí. As leituras de Freud e Jung, feitas entre os anos de 1920 e 1927 pelo então médico, podem também ser apontadas como responsáveis por esse mundo caracteristicamente onírico. A esse universo, Jorge de Lima transfere toda a bagagem visual dos sonhos, das visões e das fantasias acumuladas desde a infância.

Essa combinação de elementos imprevistos feita pelo poeta, acreditamos, se configura como uma tentativa de elaborar a idéia de criação artística “pura”, caracterizando seu desejo utópico de construir um estado em que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então. Juntando-se a isso o desejo religioso do poeta de reencontrar a origem, isto é, o tempo anterior à Queda, vemos a clara tentativa de reconstruir o “Tempo Perdido”, já que o presente é indesejável e dentro de uma perspectiva utópica e cristã representa o plano divino da salvação. Dessa forma, a poesia de Jorge de Lima vai priorizar o ato da criação, concordando com o próprio significado característico da imagem órfica.

No *Livro de Sonetos*, considerado por muitos uma espécie de introdução à *Invenção de Orfeu*, há uma série de poemas em que Jorge de Lima desenvolve a arte

poética característica dessa perspectiva órfica. Neste livro, o que o poeta faz é, na verdade, uma desarticulação da linguagem poética assimilada por toda uma geração neo-parnasiana, desfazendo-a e criando uma nova perspectiva para o discurso poético, preponderantemente moderno. Assim, segundo a perspectiva de Fábio de Sousa Andrade, “contra o pano de fundo dos ruídos de um mundo que já nada nos diz de novo” faz com que o poeta recolha “‘um punhado de imagens partidas’ (Eliot)” e infunda “nestes fragmentos um novo sentido internamente: a utopia possível na distopia presente.” (ANDRADE, 1997: 112).

É recorrente em *Invenção de Orfeu* o diálogo que o poeta empreende com a poética clássica, através das referências a Dante (*A Divina Comédia*), Virgílio (*A Eneida*), Camões (*Os Lusíadas*) e Milton (*O Paraíso Perdido*) como também à poesia moderna, Lautréamont (*Os cantos de Maldoror*), Rimbaud (*O barco bêbado*), Eliot (*A terra desolada*), Pound (*Cantos*), etc.. Com esse livro, o poeta pretende realizar seu projeto mais corajoso: criar uma “biografia épico-lírica” e interpretar as dores coletivas. Nele, combinam-se, em dez cantos, formas poéticas múltiplas, mundo particular e místico, distribuídos por temas, subtemas e motivos, num verdadeiro rio metafórico. Formalmente, utiliza-se da montagem, da superposição de diferentes moldes poéticos, do alexandrino clássico, da redondilha popular, das sextilhas trovadorescas, do soneto, da estrofe única e longa, etc.. A busca de expressão própria, o cultivo de formas e elementos temáticos novos, tudo isso constitui a riqueza de situações em que se configura a poética de Jorge de Lima.

Invenção de Orfeu representa uma tentativa de criar um novo mundo verbal e um novo mundo real melhor e mais humanizado, uma “ilha”. Mas uma ilha do eterno movimento, transmutável a todo momento e caracteristicamente órfica por definição, em que a necessidade da criação é privilegiada em todos os sentidos. Desse modo, podemos dizer que o universo de *Invenção de Orfeu* carrega um sentido utópico, já que propõe uma nova possibilidade para os homens, entre elas a de superação do individualismo, da hostilidade, estabelecendo uma nova ordem, mais solidária e mais sensível, similar à da arte. O poeta é, então, um visionário que tenta reorganizar o caos em novo mundo, em um momento utópico e cristão, caracterizado por um desejo de reencontro do homem com o éden perdido.

No “épico” de Jorge de Lima há a figura do criador, presente em todo o poema transfigurado numa série de “personagens”, e de sua criação, feita de dois modos distintos: a primeira dá-se por meio do sonho, correspondente ao mundo noturno,

alimentado principalmente pela memória; a segunda, através da construção racional e calculada.

O mesmo acontece com sua geografia, registrada e poetizada por Jorge de Lima, representada pelos meninos comedores de lama do nordeste, gênese de seu processo criativo; e de forma mais imaginativa, referente ao mundo onírico da infância, demonstrando a utilização que o poeta faz da matéria biográfica guardada em sua memória, transfigurada em sua poesia.

O vocábulo “ilha”, constantemente utilizado pelo poeta, recebe uma variada gama de significações, seja no seu sentido mais usual e histórico de acidente geográfico, da ilha de Santa Cruz (Brasil); ou em seu sentido metafórico-literário, sugerindo as fabulosas ilhas medievais, as ilhas utópicas renascentistas, as ilhas literárias (presentes nas obras de Camões, Dante, Thomas Morus, John Milton, Homero, etc.) como também do paraíso bíblico. O poema de Jorge de Lima trará para si todas estas possíveis relações intertextuais, mas também as transcende para assumir um sentido próprio em *Invenção de Orfeu*.

Podemos ver nessas imagens da “ilha-poema” um artifício metalingüístico, utilizado pelo Poeta como teorização da metáfora do “poeta-engenheiro”, que se vale da técnica e do onírico para criar o modelo da escritura de seu poema. Toda sua linha metafórica questiona-se por meio de seus signos e símbolos e por sua linguagem e se estabelece na própria escritura do poema. Essa vasta multiplicidade caracterizada pelo movimento contínuo de *Invenção de Orfeu* revela-se na diversidade das imagens em movimento, que busca encontrar a verdade do início dos tempos (anterior à Queda), realizada na poesia e pela poesia.

As imagens de retorno e de recomeço estão presentes ao longo de *Invenção de Orfeu* num processo às vezes circular contínuo, às vezes em forma de espiral, onde temas de sua memória se encontram lado a lado. Assim, o poema se faz a partir da união do fragmento, o todo se faz do fragmento e o todo está também no fragmento.

A preocupação com o conteúdo do texto desloca-se para a preocupação com a forma do texto, visão metalingüística que percorre todo o poema, principalmente caracterizado pela técnica da montagem, processo de composição que desmistifica o texto enquanto “intocável”, ou com uma tradição que conceberia a obra como “acabada”. O texto passa a se decompor em outros mais, estabelecendo uma “circularidade” e/ou “espiralidade” que possibilita o diálogo intertextual com outros textos, do mesmo modo que com ele próprio.

A “ilha” figura em todo o poema como repositório de imagens, acontecimentos e aspiração. Ela resume esperanças e desilusões, convertida em última mensagem. Baudelaire diz que “para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é a sua obsessão” (apud FRIEDRICH, 1991: 45); assim, poderíamos dizer que “Ilha” é, possivelmente, uma palavra-chave que pode revelar muito sobre *Invenção de Orfeu*.

A Ilha de Jorge de Lima caracteriza tanto o espaço interior do poeta, sendo, portanto caracteristicamente subjetiva, como também se volta para o mundo visual e exterior, configurando este mundo através de seus significados, conciliando no poema, assim, o subjetivismo espiritualista e o realismo sensorial das coisas materiais.

O sonho, o mito e a literatura pertencem ao domínio do imaginário. Em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima os funde, indiferenciando-os no poema. A poesia primitiva está estreitamente ligada à atividade mágica. Os poetas modernos captaram bem esse caráter da ação poética e quiseram se transformar novamente em feiticeiros. O vocábulo poético não é o vocábulo usual, possui um valor diferente, um valor encantatório, está cheio de uma força misteriosa. Jorge Lima desde o início se utiliza da imaginação e do maravilhoso em sua poética. O “Menino impossível” e o “Homem poeta” brincam com as mesmas coisas humildes e ingênuas de sua infância. O poeta se utiliza do absurdo e do maravilhoso, elementos que proporcionam inesgotáveis possibilidades para o enriquecimento de sua poesia.

Desse modo, notamos que a “evolução” poética de Jorge de Lima se fez sempre num sentido cada vez mais metalingüístico e interiorizado. No início de seu percurso literário, o poeta se utiliza dos motivos infantis e regionais, passando para os temas religiosos e sociais, para logo após no *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*, se dedicar prioritariamente à subjetividade da vida interior, apoiado na habilidade técnica e no trabalho poético. Em *Invenção de Orfeu*, podemos dizer que o desenvolvimento do seu texto se apresenta em três tempos: o primeiro, é o momento da Criação, o Éden, a felicidade primitiva, real e sonhada; o segundo, refere-se ao instante da Queda, da perdição, do obscurecimento, destruição e morte; o terceiro, é aquele da salvação, Redenção, em que poema e poeta se vitalizam na fé, na esperança e no amor.

A palavra poética em *Invenção de Orfeu* atinge alto grau de valorização, próximo do encantamento, do virtuosismo, da abstração rítmico-sonora, em que o jogo poético se realiza plenamente. A sua leitura nos leva a percorrer o vasto campo de sua poesia anterior, mas, nesse momento, de forma redimensionada.

Dessa maneira, nosso trabalho se detém, principalmente, em quatro núcleos temáticos que possibilitam a análise de *Invenção de Orfeu* como um possível projeto “utópico” de Jorge de Lima.

No primeiro capítulo, analisamos como o poeta se utiliza do elemento órfico para construção de seu poema. Nesse sentido, sua poesia prioriza o ato da criação concordando com o significado constitutivo da imagem órfica que se dá, principalmente, na utilização que o poeta faz da inspiração noturna e do sonho como espaço de elaboração de sua poesia. Dessa forma, a necessidade da criação é privilegiada em todos os sentidos e se revela na tentativa da re-criação de um novo mundo verbal e um novo mundo real melhor e mais humanizado. A relação entre mito e poesia moderna também está presente, à medida que o simbolismo de Orfeu se apresenta como metáfora do cantor pacificador e libertador do tempo e do espaço. Outra perspectiva apontada em nosso trabalho se revela no contraste de Orfeu com os heróis da cultura prometéica (baseados na labuta, no sofrimento, na renúncia); os heróis do mundo órfico são essencialmente libertadores e vinculados à positividade da vida. A imagem de Orfeu também se vincula à redenção, o deus cantor que traz, pelo verbo, a salvação mediante a pacificação do homem e da natureza, não através da força. Assim, Orfeu representa a imagem do libertador e do criador que estabelece uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua figura a arte, a liberdade e a cultura são sempre combinadas.

No segundo capítulo, discutimos como Jorge de Lima se vale do elemento onírico na construção do seu poema. Acreditamos que esta perspectiva se dá, principalmente, por meio da utilização que o poeta faz de mecanismos como os da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem. O seu universo onírico, em que as visões e as fantasias acumuladas desde a infância são elementos utilizados na construção de sua poética, surge da junção do trabalho artístico à abundância dessas imagens. Outra característica da obra limiana estudada se refere à utilização que o poeta faz de um vocábulo poético que possui um valor diferente, um valor encantatório, cheio de uma força misteriosa atrelado ao sonho, ao mito e à literatura, pertencentes ao domínio do imaginário. Estudamos também a relação entre o onírico e o lirismo poético no sentido de notar a faculdade de conversão estética do onírico em poético, assim como a transfiguração do real como definição da própria obra do poeta.

No terceiro capítulo, analisamos em *Invenção de Orfeu* a presença da infância, e como o poeta se utiliza desse motivo para construir seu poema, seja no que diz respeito

à infância vista como o mundo bom e sem problemas, seja como elemento memorialístico, em que o poeta busca não somente uma lembrança lúdica, mas também alcançar um processo criativo (já que o mundo lúdico infantil é propício à imaginação – elemento primordialmente utilizado pela criação artística). A obra poética de Jorge de Lima, de forma direta ou indireta, está repleta de poemas que se referem à infância e ao seu mundo lúdico; portanto, essa temática pode ser percebida a olhos vistos e se revela de extrema importância para a sua compreensão. Conseqüentemente, o ambiente e a mitologia utilizados pelo poeta em seus poemas são muitos deles provindos das figuras da infância ou da tradição popular, a geografia infantil é registrada e poetizada por Jorge de Lima como se vê na utilização que ele faz dessa matéria biográfica de forma transfiguradora em sua poesia. Nota-se que a infância, origem e antecedente da sua primeira fase, também se fundamenta em sua criação poética geral. É exemplar o encontro casual da cópia do “Episódio de Inês de Castro” na infância de Jorge de Lima, que foi, sem dúvida, a gênese da recriação em *Invenção de Orfeu*. Neste capítulo nos dedicamos também ao estudo da projeção da infância no mundo da poesia pela via do onirismo e do seu sentido de origem, que se refere tanto à busca da volta ao mundo original (o paraíso perdido pelo homem) quanto ao seu sentido de busca da linguagem poética dos primórdios.

E, finalmente, no capítulo quatro analisamos a imagem da “ilha” (elemento caracteristicamente simbólico presente nas utopias) e sua modificação em *Invenção de Orfeu*, já que neste poema ela não é estática (como apresentada por Morus e outros utopistas) e sim móvel, representando a “utopia” própria de Jorge de Lima, mutável e em eterno movimento. No que diz respeito à ilha, este elemento será a metáfora em que todos os outros temas/metáforas citados anteriormente irão se convergir. Desse modo, este texto pretende “ler” *Invenção de Orfeu* como possível projeto “utópico” de Jorge de Lima, evidenciados pelo tema/imagem da “ilha” (metáfora chave e aglutinadora) e de seus núcleos temáticos derivantes (infância, onírico, órfico, etc.).

Capítulo 1 – O elemento órfico em *Invenção de Orfeu*.

*Como ensinas, cantar não é vaidade
de ir ao fim da meta cobiçada.
Cantar é ser. Aos deuses, quase nada.
Mas nós, quando é que somos? Em que idade*

nos devolvem a terra e as estrelas?

.....
*Cantar é mais. Cantar é um outro alento.
Ar para nada. Arfar em deus. Um vento.
(Rilke – Sonetos a Orfeu – I, 3)*

1.1 – *Invenção de Orfeu*, poema épico-lírico?

Invenção de Orfeu é comumente caracterizado como uma “epopéia moderna”, mas se nos atentarmos à classificação dada por Hegel a epopéia, veremos claramente que esta denominação é apenas uma tentativa de categorização do poema. É claro que um poema cuja feitura se deu em meados do século XX não poderia ser elaborado seguindo a regra clássica das epopéias de Homero ou de Virgílio. Nesse sentido, o adjetivo “moderno” talvez seja o elemento que mais traz significado à caracterização desse poema. *Invenção de Orfeu* é um texto poético que faz uma clara mistura entre os gêneros épico e lírico. De acordo com Hegel, a epopéia propriamente dita, representante da obra “verdadeiramente poética”,

representa o espiritual concreto sob uma forma individual, e a epopéia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contacta com o mundo total de uma nação ou de uma época. É, portanto o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que apresentado sob forma objetiva de acontecimentos reais, constitui o conteúdo e determina a forma do épico, propriamente dito. Desta totalidade fazem parte, por um lado, a consciência religiosa de todas as verdades profundas do espírito humano e, por outro lado, a vida concreta, a vida política e doméstica, e até as necessidades que a vida exterior comporta e os meios de satisfazer. (HEGEL, 1993: 572-3).

Hegel aponta ainda outros elementos constitutivos do gênero: anulação do poeta como conseqüência do caráter objetivo da epopéia; a situação mais conveniente à épica é o conflito de guerra; a visão da epopéia é totalizante do nacional; a poesia épica consiste em representar o desenvolvimento da ação; a natureza épica não pode ser abstrata; o acontecimento épico só pode se concentrar em um indivíduo, etc. (ver HEGEL, Poesia In: *Estética*, 1993).

De acordo com esta caracterização, já podemos observar a dificuldade de se adequar esta definição ao poema de Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*, um poema caracteristicamente moderno, mesmo que em alguns momentos possa apresentar algumas semelhanças com tais características épicas, tem como principais traços a negação da linearidade e a negação de uma ação e, sobretudo, não apresenta sob forma objetiva acontecimentos reais. Deste modo, o poema de Jorge de Lima é construído de maneira muito mais complexa do que a forma pela qual Hegel delinea a epopéia. Acreditamos que *Invenção de Orfeu* é construído conforme caracteristicamente é concebida a poesia moderna que explora a mistura e o contraste entre os gêneros do que propriamente a tentativa de adequar-se a seus tipos. Na verdade, o poema apresenta uma mistura de gêneros e também de formas poéticas, em que o lírico está intrinsecamente amalgamado ao épico. E talvez, nesta mistura, a presença do lírico possa ser considerada o elemento que dá força ao poema. Hegel caracteriza bem a poesia lírica contrapondo-a à épica:

O conteúdo da poesia lírica não pode ser a reprodução verbal de uma ação objetiva onde todo mundo, com toda a riqueza das suas manifestações, se possa refletir ou simbolizar. O lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objetos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegorias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. Graças a tal caráter de particularidade e individualidade que constitui a base da poesia lírica, o conteúdo pode oferecer uma grande variedade e ligar-se a todos os assuntos da vida social, mas, sob este aspecto, difere da poesia épica, difere essencialmente do conteúdo da poesia épica, sem confusão possível. Enquanto a épica apresenta, numa só e mesma obra a totalidade do espírito nacional em suas manifestações reais, a poesia lírica foca apenas um lado particular desta totalidade ou, pelo menos, mostra-se incapaz de explicar e desenvolver a sua mensagem de forma tão completa quanto à da poesia épica. (HEGEL, 1993: 608).

O caso do poema de Jorge de Lima parece se adequar muito mais à caracterização da poesia lírica feita por Hegel do que propriamente à sua caracterização como épico¹.

Como já dissemos, *Invenção de Orfeu* apresenta tanto traços do gênero épico quanto do lírico; conjugando estes elementos o poema ganha um outro tipo de dimensão, faz-se mais complexo e penetrante, e o poeta pode cantar suas dores

¹ De acordo com Huizinga o gênero lírico é o que permanece mais próximo da esfera lúdica da qual deriva todos os outros gêneros (o épico e o dramático). No sentido amplo do termo, “na escala da linguagem poética, a expressão lírica é a mais distante da lógica e a mais próxima da música e da dança. É a linguagem da contemplação mística, dos oráculos e da magia. É nela que o poeta experimenta mais intensamente a sensação de ser inspirado de fora, é nela que se encontra mais próximo da suprema sabedoria, mas também da demência. O abandono total da razão e da lógica é característico da linguagem dos sacerdotes e dos oráculos entre os povos primitivos, chegando muitas vezes a ser uma algaraviada incompreensível. (...) Mas não é só o poeta lírico moderno que precisa dela; todo o gênero forçosamente precisa dela; todo o gênero forçosamente precisa não estar submetido às limitações do intelecto. Um dos traços fundamentais da imaginação lírica é a tendência ao exagero. (HUIZINGA, 2005: 158).

individuais e coletivas abarcando um infinito de possíveis representações, tanto sociais quanto individuais, formais ou temáticas. Afinal, como já apontou Staiger no seu estudo sobre os gêneros poéticos, não existe uma obra puramente lírica, épica ou dramática. Para o crítico, “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários,” e é na particularização de cada obra (como cada uma faz a mescla dos gêneros) que se poderá “explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente.” (STAIGER, 1975: 15).

Desse modo, vamos encontrar em *Invenção de Orfeu* princípios integrantes tanto do lírico como do épico. Vemos unidos no poema, por exemplo, poemas de tamanho pequeno, os quais apresentam unidade de significação neles mesmos (sua significação pode ser encontrada fora da totalidade do poema), e poemas extensos e metrificadas (uma constância do espírito do escritor, numa espécie de simetria característica essencial da épica). Em outros momentos, vemos o abandono do poeta na inspiração; uma espécie de reconquista do perdido pelo encantamento da inspiração, assim a unidade do poema não é encontrada através do seu conteúdo lógico, mas sim em seu clima lírico. De modo dessemelhante há também no poema o pensamento meditado, que pode ser situado num momento histórico determinado; não há distância entre o poeta e aquilo que ele fala, do mesmo modo que há momentos que o poeta apenas descreve alguma coisa.

Alguns críticos já se arriscaram na tentativa de classificar o poema de Jorge de Lima na perspectiva de ampliar sua significação. Cavalcanti Proença o caracteriza como uma “epopéia subjetiva” (PROENÇA, 1974: 424). Para Alfredo Bosi, “Jorge de Lima se propôs a aproveitar sugestões camonianas em um projeto amplo, ambicioso, arriscado: *o projeto épico. Invenção de Orfeu* é um poema que não quer perder essa dimensão extremamente difícil de ser recuperada hoje: a dimensão da epopéia.” (BOSI, 1978: 152 – grifos do autor). Mas, de acordo com o crítico, a construção de uma epopéia em meados do século XX seria impossível. Um mundo dilacerado que presenciou a Segunda Guerra, o Nazismo, a Bomba Atômica, a Guerra Fria, etc. não apresenta nenhuma das características que a epopéia exige para sua construção:

a coerência de uma história popular que desemboque em ações coletivas, em uma conquista, um descobrimento que tenha no seu nervo a figura coesa de um herói, símbolo daquela comunidade, que traga em si a força de uma mitologia, de uma religião, ou, pelo menos, de uma ideologia, seja ela colonizadora ou salvacionista, como a dos navegadores portugueses e espanhóis do séc. XV. (BOSI, 1978: 153).

Nesse sentido, o crítico aponta que a saída encontrada pelo poeta para construção de sua epopéia foi a mística.

Ele (o poeta) quer fixar uma *visão febril* de todo esse universo arrebatado e, ao mesmo tempo, discernir um *sentido vital*, a presença de uma força misteriosa e inextinguível que sustenta o universo e faz que a existência não pereça antes rebrote eternamente, apesar de *nonsense* da história: essa presença, que é tudo na poesia de Jorge de Lima, é dada, é gratuita, por isso, chama-se Graça.² (BOSI, 1978: 153 – grifos do autor).

Para Massaud Moisés, *Invenção de Orfeu* é um poema épico, mas não no sentido clássico do termo:

trata-se de poema épico tomado como superior ideação poética, centrada no “nós”, resultante dum projeto de abarcar toda complexidade cósmica numa unidade fundamental, num sistema, unidade na diversidade, integração harmônica de contrários e das antinomias da realidade; em suma, uma visão total do mundo, nas palavras de Hegel. (MOISÉS, 1989: 142-3).

Na perspectiva de Gilberto de Mendonça Teles, *Invenção de Orfeu* se caracteriza pela união do lírico com o épico; desse modo, o poema de Jorge de Lima é qualificado pela mistura dos dois gêneros denominando-o como épico-lírico. De acordo com o crítico, seguindo a tradição épica brasileira, o poeta mescla os gêneros como fizeram Sousândrade e Cassiano Ricardo.

Assim, em *Invenção de Orfeu*, o leitor não sabe até onde vai o épico ou de onde vem o lírico, pois o que se vai contar agora é que se trata de um texto poético, onde se cruzam reminiscências da epopéia e da lírica de Camões, como também a de outros poetas “assinalados”. O que se tem, portanto, é uma dupla linguagem: a do poema e da poesia, ou seja, um novo discurso poético, como o seu enunciado – o texto incrustado no contexto retórico brasileiro; e o seu processo de enunciação – a linguagem se mostrando poeticamente no seu momento de criação, (...) É já o domínio da poesia pura, do inefável, do encantatório, em que a objetividade do poema épico se dilui, se metamorfoseia na magia mística de uma música e de uma significação que transcende o próprio conhecimento, para se tornar um conhecimento maior, superior, capaz de evocar no leitor profundas misteriosas vibrações estéticas. (TELES, 1988: 131).

Mário Faustino caracteriza *Invenção de Orfeu* apenas pelo seu sentido órfico, conseqüência de seu caráter exemplarmente inventivo e distante de qualquer regra que o enquadre a algum gênero específico. Para ele,

² O próprio Jorge de Lima aponta para esta relação entre poesia e Graça: “A poesia como a santidade precisa então de heroísmo para não ligar ao tempo, para acima da época, acima das modas, acima do mundo muito pequeno. É por isso que a poesia é um dom de Deus, é um dom da Graça. Nós somos poetas porque Deus nos elegeu para isso. S. Francisco de Assis é santo porque Deus concedeu-lhe essa graça.” (LIMA, 1935: 222). Croce também aponta a relação entre a poesia (em toda sua inspiração reveladora) e literatura (no seu sentido mais prosaico): “Seria o caso de considerar a relação entre poesia e literatura sob um outro aspecto: a relativa raridade da verdadeira poesia, que nasce apenas de um ‘estado de graça’, e a relativa abundância da literatura, que é socorrida por atitudes mais comuns e que é de uso mais comum.” (CROCE, 1967: 74).

A *Invenção* é subjetiva demais. Dirige-se tanto ao passado do próprio Jorge quanto ao presente e ao futuro, quanto à criação da ilha. O herói da invenção é Orfeu, é o Poeta, é Jorge. Onde está, nisso, o épico? Quando se diz épica a *Invenção*, está-se confundindo quantidade com qualidade. Mas os poemas órficos, não-épicos, são igualmente vastos, em qualquer sentido. Eis, assim, nossa posição: a *Invenção de Orfeu* tem a medida do *epos*, mas não é épica: é órfica. (FAUSTINO, 1977: 240 – grifos do autor).

O próprio Jorge de Lima apresenta sua intenção ao construir *Invenção de Orfeu* como sendo a de modernizar a epopéia.

Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopéia. Uma epopéia moderna não teria mais um conteúdo novelesco – não dependeria mais de uma história geográfica, nem dos modelos clássicos da epopéia. Verifiquei, depois da obra pronta e escrita, que quase inconscientemente, devido à minha entrega completa ao poema, que não só o *Tempo* como o *Espaço* estavam ausentes deste meu longo poema e que eu tinha assentado as suas fundações nas tradições gratas a uma epopéia brasileira, principalmente, as tradições remotamente lusas e camonianas. (LIMA, 1958: 94 – grifos do autor).

O depoimento de Jorge de Lima nos revela claramente o tipo de projeto poético que ele empreende em *Invenção de Orfeu*. O seu principal modelo é *Os Lusíadas*, de Camões (como o foi também para as tentativas épicas da época colonial). Nesse sentido, o épico de Camões forneceu a *Invenção de Orfeu* o seu ideal do poema nacional, assim como o seu modelo arquetípico de realização literária,³ mas, é claro, com as reformulações necessárias a seu tempo. Jorge de Lima faz a glosa deste modelo clássico pontuando traços modernos, tais como: o caráter imaginativo, a ausência de tempo e espaço tradicionais. Soma-se a esta intenção de Jorge de Lima o seu desejo de criar “uma nova forma de expressão da Poesia no Brasil.” (LIMA, 1958: 95). O poeta está em busca “de uma nova linguagem poética” para expressar “o que há no subconsciente do

³ Uma possível explicação para a utilização do épico no mundo moderno por Jorge de Lima, um gênero morto, pode ser pensada no sentido de que o autor quis dar a seu poema uma forma poética compatível com sua temática elevada, a reconquista do paraíso perdido. Nesse sentido, Huizinga apresenta a idéia de que a poesia sempre antecede a prosa para a expressão de coisas solenes. Se substituirmos a palavra poesia pela palavra épica temos possivelmente uma explicação da utilização desse gênero por Jorge de Lima. “Toda civilização só muito lentamente vai abandonando a forma poética como principal método de expressão das coisas importantes para a vida da comunidade social. A poesia sempre antecede a prosa; para a expressão de coisas solenes ou sagradas, a poesia é o único veículo adequado. Não são apenas os hinos e os provérbios que são postos em versos, são também extensos tratados como por exemplo os *sutras* e os *sastras* da Índia antiga, ou os primeiros produtos da filosofia grega. Empédocles encerra todo o seu saber em um poema, e ainda Lucrécio continua utilizando a mesma forma. Talvez, seja em parte, a preferência pelos versos tenha sido determinada por considerações utilitárias: uma sociedade sem livros acha mais fácil memorizar seus textos desta maneira. Mas existe uma razão mais profunda, a saber que a própria vida da sociedade arcaica possui como que uma estrutura métrica e estrófica. A poesia continua ainda hoje sendo as coisas mais ‘elevadas’(...) creio que aqui estamos perante algo que não é apenas uma ornamentação deliberada, mas sobretudo a circunstância a formulação da lei pertencer ainda àquela exaltada esfera do espírito em que a forma poética é o modo natural de expressão.” (HUIZINGA, 2005: 142).

brasileiro, atualmente: uma mensagem social, uma mensagem humana e, sobretudo, uma grande mensagem cristã.”. (LIMA, 1958: 95).

De acordo com o poeta, *Invenção de Orfeu* foi elaborado em dois anos de trabalho, sem uma meta predeterminada e sem uma intenção clara no que diz respeito à elaboração de sua escritura: “Foi feito como criação onírica. Aos críticos cabe explicá-lo ao público.” (LIMA, 1958: 95). Portanto, foge até mesmo ao poeta uma definição precisa da organização e explicação de seu poema. Mas, para ele, o poema deve expressar a condição do homem moderno e de seu tempo: “O herói desta pretendida epopéia é, em verdade, o poeta em frente ao drama apocalíptico que vive o mundo de hoje, com os seus terrores, as suas ameaças de destruição, os seus vícios, as suas desgraças.” (LIMA, 1958: 95). No entanto, o seu poema tem em seu caráter final uma mensagem de luta e de esperança para o homem que vive neste mundo conturbado, pois ele é um “livro de combate, um livro de esperança: o último cântico intitula-se mesmo ‘Missão e promessa.’”. (LIMA, 1958: 95). O poema se vincula também a condição moderna do homem e da poesia a um dos maiores dramas do cristianismo, a Queda: “é esse grande drama que atravessa o poema de ponta a ponta.” (LIMA, 1958: 95). Pois, para o poeta, é a Queda que traz a existência do tempo histórico, a busca da felicidade e da imortalidade, etc.: “Nós perdemos com a queda os atributos angélicos da ubiqüidade, da imortalidade e à custa de suor e de lágrimas, sofrendo e chorando, procuramos reconquistar, em vão, esses atributos perdidos, com a televisão, o rádio; procuramos reconquistar as nossas asas que perdemos, a nossa visão ubíqua e a imortalidade pelos poemas sem tempo e sem espaço que possamos construir.” (LIMA, 1958: 95-96). Nos trechos citados acima, podemos perceber bem a importância que o poeta confere à poesia no sentido de salvar e imortalizar o homem, o seu caráter utópico de, “em vão”, tentar recuperar a ubiqüidade e a imortalidade, assim como marca a atemporalidade e a inespacialidade do poema somadas à visão de esperança como sua mensagem final.

É importante também considerar o fato de que *Invenção de Orfeu* é um poema que dialoga com a tradição poética moderna do poema longo, como a praticou T. S. Eliot, Ezra Pound⁴, Neruda, entre outros. Mas o que é um poema longo? Octavio Paz se

⁴ É interessante notar um ponto de contato importante entre estes autores e *Invenção de Orfeu*. De acordo com Octavio Paz, “diante da crise moderna, ambos os poetas voltam os olhos para o passado e atualizam a história: todas as épocas são esta época. Mas Eliot deseja efetivamente regressar, e reinstalar a Cristo [numa passagem anterior diz o poeta-crítico: Seu tema (de “A terra desolada”) não é simplesmente a descrição do gelado mundo moderno, mas a nostalgia de uma ordem universal cujo modelo é a ordem cristã de Roma. (p.19)], Pound serve-se do passado como outra forma de futuro. Perdido o centro do seu mundo, lança-se a todas as aventuras.”. (PAZ, 1972: 21).

fez esta pergunta e considerou que este não pode ser concebido somente pelo seu tamanho, pela quantidade de versos e pela demora da leitura. O crítico apresenta uma provável caracterização dessa modalidade poética estabelecendo possíveis pontos de convergência e divergência entre o poema curto e o poema longo:

A poesia é regida pelo duplo princípio da variedade dentro da unidade. No poema curto, a variedade é sacrificada à custa da unidade; no poema grande, a variedade atinge sua plenitude sem romper a unidade. Assim, no poema grande encontramos não só extensão, que é uma medida mutável, mas também máxima variedade na unidade. No poema longo aparece, além disso, outra dupla exigência, que tem estreita relação com o princípio de variedade dentro da unidade: a surpresa e a recorrência. Em todos os poemas a recorrência é um princípio cardinal. O metro e seus acentos, a rima, os epítetos em Homero e outros poetas, as frases e incidentes que se repetem como motivos e temas musicais são como signos ou marcas que enfatizam a continuidade. No outro extremo estão as rupturas, as mudanças, as invenções e, no fim, o inesperado: o campo da surpresa. O que chamamos de desenvolvimento nada mais é de que a aliança entre surpresa e recorrência, invenção e repetição, ruptura e continuidade. (PAZ, 1993: 12-13).

Ao apresentar esta possível caracterização do poema longo e associando-a ao poema de Jorge de Lima não queremos apresentar uma definição estática e definitiva do gênero em que se enquadraria *Invenção de Orfeu*⁵. Esta definição, acreditamos, apresenta algumas características do poema e nos ajuda a entender melhor o seu caráter múltiplo.

José Paulo Paes refletindo sobre este “gênero” da poesia moderna o aproxima de *Invenção de Orfeu*. Para o poeta-crítico, apesar da negação da poeticidade do poema longo dada por Poe em sua “Filosofia da composição” – que conferiu esta qualidade apenas ao poema curto, aquele que pode ser lido numa única assentada, pois o efeito total, para ser válido, não pode ser fragmentado e adiado, – os poetas modernos não deixaram de dedicar-se ao cultivo do poema longo.

A unidade estrutural desses modernos tentames épicos [Kazantzákis da *Odisséia*, Pound dos *Cantos*, Willian Carlos Williams em *Paterson*] lhes é garantida ora por um fio narrativo, ora por alguma homogeneidade de dicção. Já isso não acontece em *Invenção de Orfeu* cujos dez cantos não desenvolvem nenhum tipo de argumento: a ocasional reiteração de motivos-chave, como o da busca da Ilha

⁵ Afinal, há muito tempo, a partir do Romantismo, a teoria dos gêneros compartimentados das antigas retóricas já foi derrubada. E, principalmente, tratando-se do século XX em que se consagrou a mistura dos gêneros de forma consumada como demonstram as obras de Joyce, Kafka, Beckett, etc., a relativização dos gêneros deixou de ser essencial. E se concordarmos com Croce de que o que dá coerência a arte é o sentimento, o rompimento com a idéia de gênero se consuma perfeitamente: “Essas experiências e essas apreciações críticas podem resumir-se teoricamente na fórmula de que o que dá coerência e unidade à intuição é o sentimento: a intuição é verdadeiramente intuição porque representa um sentimento, e só dele e sobre ele pode surgir. Não a idéia, mas o sentimento é que confere à arte a aérea leveza do símbolo: uma aspiração fechada no círculo de uma representação, eis a arte; e nela a aspiração está somente pela representação e a representação só pela aspiração. Épica e lírica, ou drama e lírica, são divisões didáticas do indivisível: a arte é sempre lírica ou, se quisermos, épica e dramática do sentimento. O que admiramos nas autênticas obras de arte é a perfeita forma fantástica que nelas assume um estado de alma: a isso chamamos vida, unidade, coesão, plenitude da obra de arte.”. (CROCE, 1997: 50).

mítica ou da progressiva e emblemática fundação do poeta pelo seu próprio cantar metalingüístico, não chega nem de longe a dar um mínimo esqueleto de sustentação à mole verbal de mais de nove mil versos. Tampouco há qualquer homogeneidade de dicção: verso branco e verso rimado se alternam discricionariamente; discricionariamente se misturam variados tipos de estrofação. E como já acontecia em *Livro de Sonetos*, o discurso poético parece estar governado menos por uma vontade composicional do que pelas instigações dos nexos rimáticos ou do jogo de palavra puxa palavra, metáfora puxa metáfora, alusão puxa alusão, quando não o é pelo comprazimento (já assinalado por Ledo Ivo) em enumerações mais ou menos caóticas. Mesmo o leitor mais atento deixará de experimentar a sensação de estar bracejando num magma verbal onde inexistem pontos de apoio. (PAES, 1997: 112-113).

Essas disposições intelectuais estão expressas no próprio poema, estância XXIII do Canto Primeiro:

Para unidade deste poema,
 ele vai durante a febre,
 ele se mescla e se amealha,
 e por vezes se devassa.
 Não lhes peça nenhum lema
 que sua mágoa é engolida,
 e a vida vai desconexa,
 complemento o que é teoria,
 andaime saibro, argamassa,
 façanha heróica, imprudências,
 covardias, sim, que as tive,
 tive-as, terei, terei tido,
 palavras quase poluídas,
 e uns sobroços e uns regressos,
 e coisas como lembranças
 ou como aléns ou aquéns,
 o pai me sucedeu
 nas guerras me queimaram,
 os sonhos entre as insônias,
 infâncias em pleno escuro,
 viagens de cima a abaixo
 unindo as coisas, reunindo
 aliás metamorfoseando-as,
 seus sovacos, suas testas
 seus horizontes, seus suores,
 mas eis purezas senhores.

Vemos o poeta numa “enumeração caótica”, romper com a lógica do consciente e do discurso linear, procurando através da livre associação entre o inconsciente e a memória do passado autobiográfico, cultural e imaginário construir seu poema. Dessa forma, sua intenção é romper com o discurso consciente – associado também à forma clássica⁶ –,

⁶ É interessante aproximar o poema de Jorge de Lima à estética simbolista (no sentido de que o poeta vê neste tipo de expressão poética um meio de conhecimento paralelo e/ou superior ao conhecimento racional), tão cara ao poeta. De acordo com Octavio Paz, “A poesia simbolista introduziu outra mudança, esta sim radical: aplicou ao poema extenso a estética do poema breve. O poema simbolista dispensa explicações; nem conta nem diz: sugere. Seu canto faz fronteira com o silêncio. Um dos elementos, quer dizer, a natureza linear da composição: um episódio sucedia ao outro e cada um estava ligado ao anterior e ao seguinte. Não havia interrupção nem ruptura. O poeta simbolista rompe com a continuidade: acredita no valor da pausa e do espaço em branco. Um poema simbolista é um arquipélago de fragmentos. O

no sentido de estreitar sua relação com o processo onírico utilizado na elaboração de seu poema, tema que trataremos mais adiante.

Invenção de Orfeu surge, com seus 8816 versos – maior que *Os Lusíadas*, mas com os mesmos dez cantos – contra a negativa de Poe ao poema longo na modernidade. O poema limiano é gerado em estado de febre e de sonho conjugando um amontoado de temas e situações, tais como as misturas entre passado presente e futuro; imaginação e história; infância e mundo adulto, com o objetivo de reencontrar a ordem do tempo original.

Dessa maneira, *Invenção de Orfeu* se associa a tradição da modernidade, conforme se insinua no Canto Segundo, estância XVI:

Os modernos poemas insensatos
 contêm esqualos cegos, frutos cheios
 e os nascimentos, sempre os nascimentos.
 (Ouve a canção sem voz! Ouve a canção!)
 Aparecido sou, de túneis acres,
 de ascensores que vão, de descensores,
 de que grito de lava despenhada?
 A vontade de pranto mais que lusa.

(Ouve a canção sem voz! Ouve a canção!)
 Veleiros não há mais nos horizontes,
 e descendo e subindo sob o solo.
 (Ouve a canção sem voz, ouve a canção!)
 Ó beleza dos mares interiores
 não sujados de nautas e sereias.
 Ó fantasmas com os cânticos dos galos
 persistentes, tangíveis apesar
 do silêncio das vozes que lhes falam.

A associação do poema de Jorge de Lima a estes poemas da modernidade se dá a partir de algumas características comuns. Os “modernos poemas” são: “insensatos” porque não se enquadram à poética clássica e aos padrões do “bom poeta”; canta o interior e não as aventuras heróicas (“Ó beleza dos mares interiores”) e também se revela pela própria figura do poeta, que não é ouvido e não tem voz, mas deseja ser escutado “(Ouve a canção sem voz! Ouve a canção!)”.

Um poema longo, como *Invenção de Orfeu*, primeiramente chama a atenção pelo modo como é organizado todo o material que vai desde a multiplicidade de vozes e os diferentes tempos à amplitude vocabular e as variadas referências intertextuais. Estas

desenvolvimento se atomiza. Diferentemente do poema romântico, os fragmentos não estão unidos por uma cadeia verbal e sim por silêncios, afinidades, cores. A sucessão não é explícita e sim tácita. Por último, no poema simbolista abundam as metáforas e os símbolos enquanto se omitem as direções e a narração. Encontro entre o extenso e o intenso: o poema longo se torna uma sucessão de momentos intensos.” (PAZ, 1993: 28-29).

são algumas das inúmeras questões que se apresentam no poema. Soma-se a isto o tamanho do texto (o número de versos) e a dimensão grandiosa do que o poema pretende representar, assim como a complexa organização de seus vários recursos.

A multiplicidade de componentes formais ou de conteúdo constituintes do poema atesta o seu caráter fragmentário. Os dez Cantos são compostos por uma série de poemas curtos que podem sobreviver por eles mesmos, separados de seu conjunto, característica que aponta para a dificuldade de se encontrar em *Invenção de Orfeu* uma unidade claramente visível. Apenas os Cantos Oitavo, (“Biografia”), e o Nono, (“Permanência de Inês”) são elaborados como um poema único. Este fato pode indicar que ambos os cantos foram feitos preponderantemente por um ímpeto de criação, por meio da inspiração fluente, como sugere o seu próprio caráter unitário e seu ritmo intenso. Este aspecto diz respeito mais precisamente ao Canto Oitavo que se diferencia do Canto Nono por seu tamanho (o que parece representar uma tentativa do poeta de concentrar nele toda sua experiência poética), sendo o maior Canto do poema, enquanto que o Nono é o menor: são apenas dezoito estrofes que ordenadamente transpõem o esquema estrófico e métrico de *Os Lusíadas*, de Camões⁷. Sérgio Buarque também aponta esta característica do poema ao nos dizer que seria provável que as “expressões líricas” espalhadas em *Invenção de Orfeu* obteriam um grande ganho ao se libertarem “do enorme arcabouço”, onde se viram “arbitrariamente” colocadas. Para o crítico, o poema limiano é salvo pelo “admirável timbre lírico”, sobretudo dos sonetos: “Tão puro em verdade, é este timbre, que consegue resistir incólume aos mais pretensiosos artificios. Nele está, sem dúvida, a melhor contribuição deste poeta. E tenho certeza de que, por ele, muitos pecados lhe são finalmente perdoados.” (HOLANDA, 1996: 570-71). É importante também notar que o caráter fragmentário de *Invenção de Orfeu*, composto por uma variação métrica incrível (oitavas clássicas, tercetos, quadras, sextilhas, sonetos, etc.), revela que a feitura do poema não se realizou apenas por meio do jorro da inspiração solta e descompromissada, mas sim através do trabalho poético pensado e estruturado pelo labor artesanal do artista, que pretende compor sua obra considerando também a criação consciente. Como já apontou Alfredo Bosi, isso

⁷ É interessante observar, como notou Alfredo Bosi, que a escolha do episódio de Inês de Castro transposto de forma retrabalhada em *Invenção de Orfeu* por Jorge de Lima se refere a uma passagem rigorosamente não épica do poema de Camões; nesse sentido “é o passo que mais fala a nós, contemporâneos; passo em que o lírico da figura amorosa de Inês e o dramático, senão trágico, do conflito, do impasse e do sacrifício da mulher sobrepujam o canto heróico, a tuba canora e belicosa dos feitos do Gama e dos outros barões assinalados.” (BOSI, 1978: 152).

também mostra que o poeta é “um mestre da linguagem, o último com que conta a poesia contemporânea em língua portuguesa.”. (BOSI, 1994: 456).

Não é fácil perceber a ordenação do poema, uma imensa massa de linguagem, de imagens e de idéias que não está submetida a uma lógica de conceitos, mas a uma “lógica da imaginação” (ELIOT). Toda essa multiplicidade também guarda uma unidade, mais ou menos misteriosa, mesmo que seja a unidade do fragmento, do recomeço, do fluxo, que também têm sua retórica específica. É isso que *Invenção de Orfeu* parece nos oferecer, um projeto poético que contrapõe a falta de seqüência narrativa à de unidade compositiva, a estrutura preconcebida à inspiração poética, a ausência de sentido à busca pela totalidade. O que é informe da perspectiva do enquadramento épico pode não ser do ponto de vista do lírico ou épico-lírico. O fato de que o poema não está preso a nenhuma regra composicional não significa que ele não a tenha, mesmo que seja a do jorro verbal. Mas *Invenção de Orfeu* vai além dessa perspectiva, como marca a presença da “vontade autoral” do poeta, que se expressa na forma do livro e no uso do poema longo, dividido e organizado. A enumeração, por exemplo (ou o “recomeço constante”), tem uma tradição inclusive bíblica, um sentido de composição e um efeito estético. O estilo de incessante reformulação do “motivo” (como se diz igualmente na música) pode também ser visto como um modo formal de realizar a “Mesma viagem/presa e fluente”(Canto VII, estância I).

Em termos externos, o início de uma tentativa de ordenação pode ser feita a partir da divisão do poema em grandes conjuntos, subdivididos nos dez cantos que o compõe. Em síntese, essa divisão se configura da seguinte maneira:

Canto Primeiro, “Fundação da Ilha”: é a apresentação do poema e ao mesmo tempo marca toda sua obra de forma a fornecer aos demais cantos uma espécie de estrutura fundamental. Este canto enfoca o homem como um barão decaído numa viagem marinha em busca de sua amada, da poesia, da ilha e do paraíso (felicidade) perdido.

Canto Segundo, “Subsolo e Supersolo”: apresenta a dualidade do ser humano (o natural e o sobrenatural) e a busca de sua realização total perdida pelo pecado original. Neste canto, também temos o poeta configurado como um novo Orfeu.

Canto Terceiro, “Poemas Relativos”: em um clima de vazio e perturbação e com o rompimento do tempo e do espaço seus poemas aludem à busca da Poesia e da Salvação pelo herói.

Canto Quarto, “As Aparições”: neste Canto, há a predominância das imagens plásticas e visuais (“surrealistas” e bíblicas) e também descrições do modo como ocorreu a criação de *Invenção de Orfeu*.

Canto Quinto, “Poemas da Vicissitude”: expressa o efeito da Queda original na vida do homem, configurando-se, talvez, como o canto mais triste do poema, devido às tormentas e angústias do herói.

Canto Sexto, “Canto da Desaparição”: novamente temos expresso no poema, de forma predominante, o drama da Queda e seus aspectos negativos. No entanto, a imagem de Cristo como Salvador e Vencedor é alentadora.

Canto Sétimo, “Audição de Orfeu”: o herói está em busca da salvação. O poeta assume a figura de Orfeu e conduz a busca da Salvação. Neste canto, também é enfatizada a função do poeta e a sua busca da poesia por meio da expressão poética.

Canto Oitavo, “Biografia”: é o maior canto do poema, composto por apenas uma estância (em sextilhas decassílabas) retoma tanto a imagética quanto a temática dos cantos anteriores. Em síntese, este canto representa uma reflexão poética da situação do homem desde a Queda até o Apocalipse e sua vitória final. A imagem da Ilha recebe um caráter estruturante e de vida eterna e plena no poema. Como observou Antônio Olinto, a biografia não é apenas a do poeta, “mas também de um povo, de uma tradição, de uma herança religiosa e humana.” (OLINTO, 1957: 07), e pode ser considerada o cerne de todo poema. Neste Canto, o poeta também declara seu amor à língua portuguesa: “Amo-te idioma - vasco sempre ouvido”.

Canto Nono, “Permanência de Inês”: como o Canto anterior, também se configura como um poema único, e aludindo a *Os Lusíadas*, é construído em oitavas e em decassílabos. Este Canto personifica Inês como figura da poesia, remetendo-nos também à infância e à paz perdida, reencontrada pela Poesia.

Canto Décimo, “Missão e Promissão”: é o ponto de chegada após a viagem empreendida pelo herói em busca da poesia (salvação). Neste canto, também há uma retomada de todos os cantos anteriores. Em resumo, vemos o reencontro do homem com o tempo original e com a Poesia. Também é sintomática a alusão ao Brasil como expressão do paraíso.

Invenção de Orfeu apresenta-se como um texto poético que está sempre em tensão e que sugere variadas leituras. Como já é corrente na fortuna crítica do poema, é inútil procurar um princípio no poema para assim seguir seu desenvolvimento. João Gaspar Simões fornece uma possibilidade de entrada no poema por meio mesmo de sua

fragmentação: “quando no Canto Quarto, fala de uma ‘opaca voando’, ave esta que pode simbolizar o próprio poema ‘indecisa/ave com suas penas, tudo em ouro’ – ‘dissonância amarga e doce’, ‘vale procurado mas fugace’ – ‘angústia transportada para a face/como vôo recomeçado de seu tema’. Cada verso, cada estrofe, cada imagem, cada metáfora, cada canto – é um vôo recomeçado” (SIMÕES, 1958: 109). Talvez seja mesmo por essa condição intrínseca do poema (um recomeço constante e/ou o eterno retorno) que o leitor tem a sensação de uma excessiva repetição. É o que parece ocorrer também em toda a sua poética, como já apontou Gilberto de Mendonça Telles, onde há uma espécie de movimento dialético no interior de cada uma de suas fases, no sentido de que cada uma delas afirma e nega suas proposições poéticas ao mesmo tempo. O crítico aponta que na poética de Jorge de Lima “existe sempre a consciência de uma unidade estética, embora repetida e fragmentada, a que se filia a obra do poeta. A consciência de uma tradição retomada e enriquecida por uma nova maneira de organizá-la, por força de uma personalidade diferente que a retoma, modifica e a apresenta como nova e nunca vista.” (TELLES, 1988: 112). Quando o poeta inicia uma concepção estética em uma fase no final dela mesma, ele já a deixa de lado para assumir outra que iniciará a sua fase posterior e, que também será negada posteriormente para assumir uma outra nova. Desse modo, o poeta trabalharia sempre a mesma obra, pois estaria sempre “escavando” um “fundo comum”.

O poema grande por si só oferece uma dificuldade de organização, já que seu material possibilitaria uma difusão maior de temas (geral, metafórico ou histórico), de episódios, métricas, metáforas, etc.. Desse modo, sua elaboração e rigor seriam maior, seus defeitos mais aparentes. *Invenção de Orfeu* desconstrói a tradição épica no intuito de renová-la, de atualizá-la, seja no que se refere à sua própria temática e/ou variação métrica, rompendo com a concepção clássica do herói, seja através de sua construção onírica que problematiza ainda mais a construção do poema e seu próprio entendimento. Murilo Mendes constatou esta condição em sua primeira leitura:

o grande texto – duplamente grande – deixou-me surpreso. Não era fácil manejar um livro tão extenso, datilografado em leves folhas de papel, um verdadeiro labirinto de tempos, faturas, imagens e tendências, uma espécie de poema cíclico, poema-rio carregando temas e formas díspares em sua densa correnteza. Eu queria surpreender o núcleo do livro, sua profunda razão de ser, queria habituar-me à sua temática, sondar sua unidade, ligá-lo ao resto da inumerável obra em prosa ou verso – de Jorge, descobrir o encadeamento de um capítulo a outro, ou então os motivos que informam as páginas autônomas. (MENDES, 1958: 121).

Essas motivações iniciais o levou a constatar que o trabalho de exegese do poema teria “que ser feito, através dos anos, por equipes de críticos que abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com o frio aparelhamento analítico.” (MENDES, 1958: 128). Portanto, o ideal para o seu entendimento seria lê-lo sucessivas vezes, para ir aos poucos percebendo a sua composição. Nesse sentido, *Invenção de Orfeu* apresenta a noção de quantidade e extensão organizados de modo não linear, sendo o paradigma para o projeto épico de Jorge de Lima. Conseqüentemente, o poema pode apresentar alguns desníveis já que o poeta mesmo não se preocupou em construí-lo através de uma estrutura predeterminada, condição básica para a construção de um épos, considerando sua amplitude e organização, seja no que diz respeito à sua articulação formal ou temática. O poeta cria seu poema mais intensamente por meio da metáfora mítica, da intertextualidade e do rompimento com o tempo e o espaço. Por conseqüência, rompe-se com o ideal clássico da epopéia, o que também acarreta “desníveis” no poema, por causa mesmo da desarticulação de seus elementos estruturais. Talvez seja essa característica do épico limiano que aponta para a sua possível falha, pois traz a ele uma excessiva proliferação de imagens aproximando-o mesmo da estética surrealista. Nesse sentido, é bom apontar que nenhum poeta está livre de defeitos em suas obras, o que importa é saber se, apesar de seus defeitos e se seus defeitos mesmos, eles representam um ganho ou evolução para sua palavra poética, ou para a poética em si. É o que parece ocorrer com Jorge de Lima. J.G. Simões observa, em introdução a *Invenção de Orfeu*, que “Não é fácil apreender claramente a direção que obedece [o poema]. Há muito de inconsciente e de premonitório, de automático e de despremeditado na *Invenção de Orfeu (...)*” (SIMÕES, 1958: 20). Sebastião Uchôa Leite afirma que a concepção poética de *Invenção de Orfeu* está de acordo com a sua poética em geral, em que se nota uma “unidade interna” que transcende a sua variedade temática. Nesse sentido, o crítico aponta que

até mesmo do ponto de vista estilístico, do ponto de vista da utilização da linguagem, pode-se pesquisar essa variedade, a linguagem bíblica da fase cristã e a excessiva oficina barroca da *Invenção de Orfeu* (livro na verdade só parcialmente legível) há evidentes pontos de contato, entre as quais uma certa incontinência verbal. O universo do poeta é uno: sua geral simpatia para com o destino humano percorre o plano da condição social e o plano da salvação eterna, e o plano da interpretação cósmica. As formas barrocas do livro final a tentativa de resgatar o homem pela linguagem poética. (LEITE, 1966: 48).

Portanto, rompe-se em *Invenção de Orfeu* uma seqüência narrativa (no intuito mesmo de desfazer essa estruturação narrativa clássica – como escreveu Jorge de Lima, “nem tudo é épico e oitava-rima.”) em intensos lances líricos o poeta aspira, através do

épico-redimensionado, conjugar a expressão do poema curto com a abrangência do poema longo, concentrando em seu poema o fragmentário, o excesso de imagens, o metalinguismo, o onírico, a memória, etc.. Pautando-se numa espécie de tensão entre extensão e concentração, desdobramento e intensidade, improvisação e articulação, Jorge de Lima quebra a linearidade do poema e contraria a forma tradicional do enquadramento épico.

Esta situação nos remete a outro dado que nos chama a atenção na obra de Jorge de Lima: a presença tanto do estilo “elevado” quanto do “baixo”. Se em *Invenção de Orfeu* estão em atuação dimensões simbólicas ou míticas, ao abarcar múltiplos planos humanos e naturais, a linguagem dessa poesia também se constrói privilegiando as pequenas coisas, os elementos concretos da existência, de onde provêm as memórias e situações referentes á infância do poeta e de sua geografia (o Nordeste brasileiro), que o poeta quer elevar, como uma percepção sensível, os elementos “menos nobres”.

Jorge de Lima nos fornece, em seu poema, que tem um caráter inegavelmente metalingüístico, outros indícios para a compreensão de sua estrutura. Assim, observa-se no Canto I, estância XXIX, seu caráter predominantemente intertextual: “Ó palimpsestos humanados!/Esse imensíssimo poema/onde outros se entrelaçam”.; assim como a tentativa da busca de amplitude temporal e espacial e, principalmente, do tempo original, ou seja, da poesia do tempo primitivo, do tempo da criação mítica cristã: “datas, números leis dantescas,/Início, início, início,/Poema unânime abrange os seres/E quantas pátria. Quantas vezes.”. Soma-se a estes aspectos, a sua caracterização freqüente como poema “informe”, o que traz um significado ambíguo, podendo ser interpretado de maneira diversa. O poema “informe” pode significar que ele não tem ou não se enquadra em forma nenhuma ou, como aponta Paranhos, que ele “não deve ser entendido como amorfo, mas, ao contrário, como tendo atingido um máximo de formação, tornando-se receptáculo ideal para qualquer forma.” (PARANHOS, 1993: 48). Nessa perspectiva, como é visível em sua variedade formal, *Invenção de Orfeu* seria uma espécie de receptáculo da vasta cultura poética ocidental.

Jorge de Lima é um poeta essencialmente moderno, vive as angústias desse tempo e representa-o em seu poema. Neste mundo, o poeta sente a fragmentação de sua personalidade (“não há eu e dentro de nós lutam várias vozes.” – PAZ, 1982: 209) e o drama da reconstituição da unidade, por isso, se questiona, como apontam os versos de Ismael Nery citados por ele em suas “Memórias”: “Meu Deus, para que puseste tantas almas em um só corpo? (...) – Ó Deus estranho e misterioso, que só agora

compreende!/Dá-me, como vós tendes, o poder de criar corpos pra minhas almas”. (apud LIMA, 1958: 85). O Poeta está em busca da reconstituição de sua unidade, mas o que o mundo e sua época demonstram é a impossibilidade da realização desse desejo. Mas nem por isso ele pode furtar-se de representar a angústia de pertencer a este mundo. Desse modo, a variação formal presente no poema, a própria fragmentação do ser, o fluxo rítmico do seu texto (ora rápido e ora lento) parece representar a própria “viagem” do homem em sua vida. Assim, Jorge de Lima representa o mundo como é vivenciado por ele: fragmentado, confuso e em tormenta. Mas, como se verá no decorrer de nosso texto, seu desejo é de reordenar este mundo, na busca de recuperar utopicamente o seu sentido original, seja através da linguagem poética e mítica, seja em seu sentido social, na busca da paz e da fraternidade universal.

Talvez seja possível vislumbrar uma unidade em *Invenção de Orfeu* considerando o modo pelo qual Jorge de Lima realizou seu poema, pela “inspiração”. Tomado pela “inspiração” o poeta é possuído por uma fruição verbal que irrompe um emaranhado de frases, imagens, ritmos ditado pelo pensamento. Cessado este impulso criador, ele percebe que este emaranhado de coisas, como aponta Octavio Paz,

é dono de uma unidade de tom de ritmo e temperatura. É um todo. Ou os fragmentos, vivos também, ainda resplandecentes, de um todo. Mas a unidade do poema não é de ordem física ou material; tom, temperatura, ritmo e imagens têm unidade porque o poema é uma obra. E a obra, toda obra, é fruto de uma vontade que transforma e submete a matéria bruta segundo seus desígnios. Nesse texto de cuja redação mal participou a consciência crítica, há palavras que se repetem, imagens que dão nascimento a outras conforme certas tendências, frases que parecem estender os braços à cata de uma palavra inacessível. O poema flui, anda. E é esse fluir que lhe outorga unidade. (...) Em suma, a unidade do poema se dá, como a unidade de todas as obras, por sua direção ou sentido. (PAZ, 1982: 193).

O sentido é impresso no poema pelo poeta “inspirado” com “a não menos inexplicável presença de uma vontade que faz do murmúrio um todo arranjado e dono de uma obscura premeditação.” (PAZ, 1982: 194). Mas a utilização desse tipo de procedimento poético, a inspiração, é problemático, pois nega as crenças intelectuais mais arraigadas no mundo moderno, o poder da ciência explicar e criar as coisas por meio do pensamento racional. Situação que foi enfrentada primeiramente pelos românticos alemães e posteriormente, de maneira intensa, pelos surrealistas – também encarada por Jorge de Lima. Esta posição frente ao fazer poético causou, e ainda causa, muitos juízos negativos à *Invenção de Orfeu*.

Mas o poeta não é só inspiração, ele

é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é o ouvido que escuta e a mão que escreve o que é ditado por sua própria voz. “Sonhar e não sonhar simultaneamente: operação do gênio.” E do mesmo modo: a passividade receptora do poeta exige uma atividade na qual se sustenta essa passividade. Novalis expressa esse paradoxo numa frase memorável; “A atividade é a faculdade de receber. O sonho do poeta exige, numa camada mais profunda, a vigília; esta, por sua vez, acarreta o abandono ao sonho.” (PAZ, 1982: 202).

Assim, o poema longo, como o praticou Jorge de Lima⁸, traz uma nova concepção de poesia e de poema, de forma que experimentamos com a sua leitura – por meio de seu automatismo psíquico, da livre associação de idéias, do retorno às culturas ancestrais, da aproximação à religião, a materialidade das palavras – a ruptura com o recato da poética tradicional numa tentativa de construir um novo mundo, um novo homem e uma nova poesia: um novo modo de ver, sentir e estar no mundo.

Em síntese, poderíamos dizer que *Invenção de Orfeu* é estruturado pelo entrelaçamento de uma série de linhas argumentativas que percorrem o poema de forma multidirecional. Nesse sentido, os temas e formas que o constituem se encontram em diversos momentos no texto, de maneira que ele não segue apenas uma linha argumentativa como ocorre na narrativa clássica e/ou convencional. Os temas em sua obra (o órfico, a infância, o social, o sonho, o mítico, a religião, etc.) se entrelaçam nas variadas formas poéticas, de modo que o poema se constrói por essa estrutura constantemente móvel. É justamente esta característica que dá força ao poema, ampliando-o em várias direções; esta particularidade é um dos fatores que possibilita o seu redimensionamento do tempo e do espaço e a sua múltipla interpretação.

Outro ponto relevante relacionado à épica em *Invenção de Orfeu* se refere ao seu possível diálogo com a tradição deste gênero no Brasil. Nesse sentido, o poema de Jorge de Lima estabelecerá um paralelo com os seus possíveis antecedentes coloniais como *O Guesa* (próximo do Romantismo), de Sousândrade; *A Prosopopéia* de Bento Teixeira; *O Uruguai* de Basílio da Gama e *O Caramuru* de Santa Rita Durão. É bem provável que de nossa tradição épica *O Guesa* seja o poema que mais se aproxime, ou mesmo possa ser considerado um precursor, de *Invenção de Orfeu*. O motivo dessa irmandade entre os dois textos se dá pela sensível semelhança do tom de grande eloquência surrealista, do hermetismo, do delírio, do cosmopolitismo e do pressuposto de que para a realização de uma epopéia brasileira dever-se-ia dar ênfase às várias etnias que povoam o solo brasileiro, como bem observou Massaud Moisés (1989: 147). Mas de maneira diversa

⁸ Outros grandes poetas modernos também, cada um a seu modo, fizeram uso do poema longo. Basta lembrar de textos como *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, *The Waste Land*, de Eliot, e os *Cantos*, de Pound, com os quais Jorge de Lima dialoga em *Invenção de Orfeu*.

Invenção de Orfeu se distanciará, por exemplo, de Santa Rita Durão⁹ ou de Basílio da Gama por não se limitar à cópia de um modelo formal europeu e não revelar um sentido ideológico, de ver o Brasil como a representação de uma terra prodigiosa e adormecida¹⁰. Desse modo, como observa Fábio Andrade,

Jorge de Lima encarnou como poucos a preocupação de dizer “(n) as geografias pobres”, os “nordestes” “desabitados” a não ser pelos “ossos chamuscados”, “flores pétreas”, as “faces perdidas” e “formas inumanas”.

Neste segundo plano, a epopéia de Jorge de Lima é uma anti-epopéia, anti-heróica por excelência, voltada para a glória anônima, desconhecida e cotidiana. Apesar da linguagem hermética e estranhadora da fase final, a referência explícita e repetida a este estado de coisas, datado e localizado, vale como uma advertência daquele que já foi um importante poeta da fase modernista, fase do descobrimento de um novo tratamento aos temas brasileiros (as relações com outras culturas, autóctones ou dos colonizadores, e fatos marcantes da herança colonial, como o escravismo, suas seqüelas e o sincretismo em todas as esferas), que valoriza o traço de representação quase denúncia da realidade miserável do país. (ANDRADE, 1997: 138-139).

É singular a criação de *Invenção de Orfeu* na poética brasileira moderna, o poema nos conduz a uma plenitude jamais alcançada pelos poetas modernistas contemporâneos; recorre a poética clássica; cria uma “biografia épico-lírica”, no sentido de tentar interpretar as dores íntimas e coletivas; nele combinam-se formas poéticas múltiplas, mundo particular e místico; em dez cantos, distribuídos por temas, subtemas e motivos, num verdadeiro rio metafórico. Formalmente, utiliza-se da montagem, da superposição de diferentes moldes poéticos, do soneto, do alexandrino clássico, da redondilha popular e das sextilhas trovadorescas. Essa mistura de elementos muitas vezes díspares e misteriosos de *Invenção de Orfeu* causa ao leitor estranhamento e

⁹ Jorge de Lima teve a oportunidade de criticar no poema “Santa Rita Durão” a ausência da cor local em o *Caramuru*: “Teu Brasil, Caramuru, não tem sertão,/nem sul, nem norte, nem no teu mato/há catolé, oiticoró, cabaço de marimba,/barbatimão/As tuas semanas-santas não tem flores –/de quaresma/para alegrar Nossa Senhora que perdeu/Nosso Senhor!/As tuas frutas são como essas frutas/de cera/(enfeites de certas mesas). Soma-se a isso o seu desejo de encontrar uma expressão genuinamente brasileira. Nesse sentido, o poeta afirma em seu ensaio “Todos cantam a sua terra”: “ (...) nós precisamos achar a nossa expressão que é o mesmo que nos acharmos. E parece que o primeiro passo para o achamento é procurar trazer o homem brasileiro à sua realidade étnica, política e religiosa. Essa expressão falhou em tantas tentativas: *O Uruguay*, *O Caramuru*, *Os Timbiras*, *A Confederação dos Tamoios*, *O Colombo*, *O Guarani* e todo o Castro Alves épico, político ou social. Quando o exagero cedeu um momento e a nossa realidade foi entrevista por um homem de gênio, Euclides da Cunha, nós tivemos *Os Sertões* que vencendo mesmo o empolado da linguagem escancaram uma expressão brasileira, um pedaço da gente brasileira, um bocado do nosso misticismo, do nosso misticismo e da nossa política. (LIMA, 1958: 1020-21).

¹⁰ Assim Antônio Olinto, de maneira concisa, resume o significado e a importância do épico-brasileiro *Invenção de Orfeu* no jornal *O Globo* em novembro de 1957. “O Brasil tem o seu poema grande. E duplamente tal. Foram necessários mais de quatro séculos de caminho percorrido, de idioma revivido, recriado, recapturado, de experiências dirigidas em várias profundidades, para que um povo pudesse, pela voz de um poeta, dar expressão à sua força interior. No começo havia uma tentativa apenas, as palavras já estabelecidas eram penetradas por outras, a emoção de uma selva nova de termos impedia que a linguagem fosse conquistada. E o poeta que conseguiu alcançar esse ponto de desbravamento, Jorge de Lima, teve de percorrer sua própria trilha durante muito tempo, em versos de boa feitura, mas ainda não enquadrados no espírito do poema grande”. (OLINTO, 23-11-1957: 07).

desconforto iniciais, em consequência da obscuridade imposta ao poema por tais elementos amalgamados. Essa situação levou Manuel Bandeira a dizer, em sua *Apresentação da poesia brasileira*, que o “sentido profundo [de *Invenção de Orfeu*] ainda não foi devidamente esclarecido pela crítica e talvez não o seja nunca, pois é evidente haver nele grande carga de subconsciente a par de certas vivências puramente verbais.” (BANDEIRA, s/d: 165). Conforme observa Octávio Paz, “a arte é vontade de forma porque é vontade de duração. Quando uma forma se desgasta ou se converte em fórmula, o poeta deve inventar outra. Ou encontrar uma antiga e refazê-la reinventá-la.” (PAZ, 1993: 110). É o que Jorge de Lima faz em sua *Invenção de Orfeu*, como o título já indica, o poeta inventou seu novo Orfeu e renovou o gênero épico.

1.2 – Orfeu, mito e poesia.

Uma importante característica presente em *Invenção de Orfeu* é a estreita relação da poesia com o mito. Poesia e mito estão entrelaçados em todo o poema no sentido de que o poeta recria a história total: do tempo anterior à Queda até o tempo futuro, em que ele espera o juízo final, momento em que o homem será salvo definitivamente de todo seu sofrimento. Em uma investida mitopoética, através do verbo, o poeta busca recompor o mundo. Desse modo, ele une a poesia ao mito e também à religião. Desarticulando a linguagem que procura imitar o real, o poeta volta-se para o irracional e para o mágico na procura da linguagem primordial do homem, em que a metáfora, o mistério e o sagrado são privilegiados. Nesse sentido, não é gratuita a escolha de Orfeu como figura central de seu poema.

O mito de Orfeu é assim contado: *Orfeu desceu ao mundo subterrâneo para resgatar sua amada e companheira Eurídice, que havia morrido ao ser mordida por uma serpente. Com seu canto e o dedilhar da lira, conseguiu comover os senhores do mundo subterrâneo de maneira que lhe devolveram a companheira, embora sob a condição de que ele não deveria voltar-se para olhá-la enquanto não tivesse alcançado a superfície. Forçado, porém, pela dúvida e pela saudade, ele desobedeceu esta proibição e por isso, Eurídice, que de fato o seguia, teve de voltar para o mundo subterrâneo enquanto ele retornou sem a companheira: é nessa forma que se encontra a saga, primeiramente em Virgílio (Culex 268-295) e Geórgias (1, 454 até 503).*¹¹

¹¹ Trecho retirado do verbete – Orfeu: Arte e palavra, 1989: 87.

Em uma das muitas versões do mito Orfeu tenta voltar ao inferno, mas o barqueiro Caronte não o permite. Com a perda definitiva de Eurídice, o Poeta então resolve nunca mais se relacionar com nenhuma outra mulher. As *Mênades*, enfurecidas com esta atitude de extrema fidelidade à memória da esposa, o matam, despedaçando seu corpo. Punindo o crime das mulheres trácias, os deuses devastaram-lhe o país com uma grande peste. A devastação só se cessaria quando fosse encontrada a cabeça do vate. Após as buscas um pescador a encontra no rio Meles, na Jônia, em perfeito estado de conservação, onde foi erguido um templo em sua honra, cuja entrada era proibida às mulheres.

A cabeça sagrada do cantor passou a servir de oráculo. Se a *lira* do poeta, a qual após longos incidentes, foi parar na ilha de Lesbos, berço principal da poesia *lírica* da Hélade, a psique do cantor foi elevada aos Campos Elísios, aqui no sinônimo da Ilha dos Bem Aventurados ou do próprio Olimpo, onde, revestido de longas vestes brancas, Orfeu canta para os imortais. (BRANDÃO, 1996: 143).

Orfeu se originaria da Trácia, ao norte da Grécia, nas vizinhanças do monte Olimpo, filho da musa Calíope e de Oeagro, um rio da Trácia, e, segundo uma versão, seria filho do próprio Apolo. (TRINGALI, 1990: 16). De acordo com Junito de Souza Brandão, o sentido etimológico permanece sem definição: “ORFEU, em grego *Ορφεύς* (orpheús); por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citado trácio, ao menos por etimologia popular, com *ὄρφυός* (orphnós), ‘obscuro’, *ὄρφνη* (órphone), ‘obscuridade’, mas não se conhece, realmente, a etimologia do herói”. (BRANDÃO, 1996: 141). De acordo com a tradição, Orfeu sempre esteve associado ao mundo da música e da poesia, pois era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas, e de Oeagro. Destacava-se como cantor e tocador de lira. Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando a todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Ele é, pois, herói da paz e não da guerra. Cumpre notar que, além da harmonia divina de sua música e de seu canto, revelava aos homens os mistérios de uma nova religião. Orfeu se notabilizou como músico, poeta, cantor, teólogo, um herói civilizador, na concepção de Horácio. (TRINGALI, 1990: 10): “De retorno do Egito, divulgou na Hélade a idéia da *expição das faltas e dos crimes*, bem como os cultos de Dionísio e os mistérios órficos, prometendo, desde logo, a imortalidade a quem neles se iniciasse”. (BRANDÃO, 1996: 142 – grifos do autor).

Orfeu participou da aventura dos argonautas, que pretendiam, sob a chefia de Jasão, conquistar o velocino de ouro, guardado por um dragão. Cada argonauta levava

como apoio uma virtude que lhe era específica. Desse modo, Orfeu ingressa com o poder mágico de sua lira e de seu canto capaz de conter as discórdias dos homens e da natureza e também ingressa nessa viagem como sacerdote e chefe espiritual, além de, com o seu canto, fornecer estímulo e ritmo aos remos. Esse episódio foi narrado por Apolônio de Rodes (séc. III a.C.) em sua obra denominada *Argonáutica*. Em seu primeiro livro, Apolônio mostra o antigo poeta sentado na proa do navio cantando sua teogonia. Como observa Brandão, “os temas da viagem como forma de conhecimento e do canto como revelação do conhecimento estão aí presentes.” (BRANDÃO, 1990: 34).

O mito de Orfeu e as manifestações do espiritismo órfico subsistem através de seus motivos, temas e arquétipos nas mais diversas áreas artísticas, com singular predileção na literatura e na música. Em um sentido amplo, a arte órfica é concebida como criação livre e não como imitação.

O orfismo também vai se associar ao cristianismo¹².

Acredita-se num contato entre ambos os movimentos e, senão influências, ao menos analogias inúmeras. A filosofia grega teria penetrado no cristianismo através do orfismo. Defende-se a tese de que São Paulo teria sido órfico antes de se converter ao cristianismo. Qual o significado da representação da figura de Orfeu nas catacumbas cristãs? É que, sem dúvida, os cristãos viam nele uma prefiguração de Cristo, um profeta iluminado que teria participado da revelação mosaica! Só isto explicaria tanta sabedoria num pagão.

Se, de um lado, o cristianismo repudia o panteísmo, a mentapsicose, em compensação aceita a existência de um além, o pecado original, o dualismo do corpo e alma, sendo o corpo o cárcere da alma e este mundo um vale de lágrimas; a divisão do homem em uma parte boa e outra má, o aspecto titânico e dionisiaco, traduzido por São Paulo no antigo testamento o “homem novo” e o “homem velho”.

Entre ambas as religiões se faz presente o mesmo ideal de salvação e de purificação servidas por uma estrutura eclesiástica. (TRINGALI, 1990: 22).

Uma das grandes questões que o mito de Orfeu nos apresenta é o fato dele ter olhado para trás antes de terminar sua “missão”. Por que ele teria agido assim? Por

¹² É interessante notar que essa relação do cristianismo ao orfismo será aparente na obra de Jorge de Lima, como veremos mais adiante, e também em outros poetas como em Apollinaire, que em seu *Bestiário* juntamente aos grandes temas órficos (a poesia, o amor e a morte) relaciona o mito de Orfeu a Cristo. Em uma nota a seu *Bestiário* o poeta se refere assim a Orfeu: “Quando Orfeu tocava e cantava os animais vinham voluntariamente escutar seu canto. Baseado na magia ele adivinhou o futuro e o previu cristinamente a vinda do Salvador”. Desse modo, Apollinaire relaciona Orfeu a Cristo e ao poeta trazendo para este três características importantes: a de mágico, profeta e visionário, cujo canto é capaz de transformar o mundo. Além disso, Apollinaire em quatro momentos dá o nome de Orfeu a seus poemas e em um deles o relaciona diretamente à figura de Cristo: *ORFEU* “Que teu coração seja isca e céu, piscina!/Pois pescador, peixe de água doce ou salina/Pode igualar-se por sua forma e sabor,/Ao peixe divino, JESUS, Meu Salvador ?” (APOLLINAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou cortejo de Orfeu*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Trad. e aprest. Álvaro Faleiros). Além dessas considerações, é importante notar, nesse momento, a relação do Orfismo com a teologia paulina que, como sabemos, está diretamente relacionada à religiosidade de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. Nesse sentido, a teologia paulina está presente na concepção religiosa e lírica destes poetas no sentido de ligá-las ao plano físico e real e não somente ao metafísico.

achar que estava sendo enganado pelos seres infernais? Por saudades de sua amada? Por não acreditar em sua punição? Por não conter o desejo de ver Eurídice? Por impaciência? Por imprudência? A respeito dessas questões, derivadas desse tema, é interessante notar a posição de Maurice Blanchot e o modo como ele o relaciona ao ato da criação artística.

ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ela a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar para fazê-la viver mas ter viva a plenitude de sua morte.

Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação. Olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece. (BLANCHOT, 1987: 172).

Para o crítico, o artista cria somente a partir de uma *falta*¹³, se ele está completo a necessidade de criação desaparece. Orfeu só pode continuar a cantar se não tiver consigo a sua musa, caso contrário cala-se. Mas de forma dialética e problemática surge a questão: como se salvar dessa situação se mesmo o artista em criação sofrerá por causa da ausência da amada? Talvez para se livrar desse conflito a única saída seja privilegiar o humano ao criador. Mas essa solução finda o seu canto e, para Orfeu, esta não é uma boa saída, pois representaria o seu próprio fim.

Blanchot continua sua reflexão apresentando o seguinte argumento:

O erro de Orfeu parece estar, então, no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz Orfeu uma sombra e não o liberta, vive e soberano, senão no espaço da medida órfica. Sim, isso é verdade: somente o canto de Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o “infinitamente morto” que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessário ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna. Orfeu é culpado de impaciência. Seu erro é ter querido esgotar o

¹³ A “falta” é um sentimento universal e inerente ao ser humano e especialmente ao artista, assim Valéry o descreve: “Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la – e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa. Vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seus organizadores. O que há de mais extraordinário para se tentar conceber, e o que pode haver de mais ‘poético’ para se fazer do que essa força irreduzível que é tudo para cada um de nós, que coincide exatamente conosco, que nos movimenta, que nos fala e é falada em nós, que se transforma em prazer, dor, necessidade, desgosto, esperança, força ou fraqueza, dispõe valores, torna-nos anjos ou bestas conforme a hora do dia?” (VALÉRY, 1999: 81).

infinito, pôr um termo ao interminável, não sustentar sem fim o próprio movimento do seu erro. A impaciência é a falta de quem quer subtrair-se à ausência de tempo, a paciência é o artifício que procura dominar essa ausência de tempo fazendo dela um outro tempo, medido de outro modo. Mas a verdadeira paciência não exclui a impaciência, está na sua intimidade, é a impaciência sofrida e suportada sem fim. A impaciência de Orfeu também é, portanto, um movimento correto: nela começa o que virá a ser a sua própria paixão, sua mais alta paciência, sua morada infinita na morte. (BLANCHOT, 1987: 173).

Maurice Blanchot vê no olhar de Orfeu o próprio cerne da inspiração criadora e, em Eurídice, o centro convergente para o qual a arte, o desejo, a morte e a noite parecem dirigir-se. Portanto, a obra nasce da “falta” e da inspiração arrebatadora, e a procura de Orfeu representa o percurso perigoso que o artista empreende em busca da criação.

O Orfismo atravessou o tempo e o seu mito foi reinterpretado por vários poetas da era moderna. Sua influência iniciou-se em Píndaro, Pitágoras, Platão (com a “nova mitologia da alma”). Chegou até a era cristã e, em seguida, foi se apagando. Assim, passou-se a reinterpretar a sua própria figura pelos teólogos judaicos e cristãos, pelos hermetistas, pelos filósofos do Renascimento, também pelos poetas, desde Ploiziano até Pop, de Novalis a Rilke e Pierre Emmanuel. Na língua portuguesa, há o referencial poema “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes, como observou Junito Brandão (1996: 170).

O grande estudioso da escrita de Orfeu, Marcel Detienne, classificou-a como caracteristicamente inventiva e polifônica.

O Orfeu do séc. IV a.C. era uma voz que não se assemelhava a qualquer outra. Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens e dos deuses mas sempre em intenção de um grupo humano, a voz de Orfeu começou além do canto que recita e canta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de exceção é marcado por dois traços: um designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem. Quanto a outra singularidade, ela é apontada nos *Persas* de Timóteo pela relação de engendramento: a lira de Orfeu não é um objeto técnico, construído, fabricado como o de Hermes que é orientado para o espaço socializado da música (festas e banquetes) ou para a atividade de arquitetônica como o instrumento dado pelo deus de Anfión, a lira-arquiteto que põe as pedras no lugar na construção da muralha. Muito ao contrário, foi Orfeu quem engendrou e procriou a lira ou a cítara. Sua atividade era a do *teknoún* e não do *tektáinestha*. O canto de Orfeu jorra como uma encantação original. Ela se canta mais em seus efeitos que em seu conteúdo. (...) Desde que a voz de Orfeu penetrou no mundo dos homens, para além do primeiro círculo dos guerreiros trácios, ela se escreveu, fez-se livro e foi escrita múltipla. (DETIENNE, 1991: 88).

O historiador continua seu argumento revelando melhor o caráter polifônico da escrita de Orfeu:

Uma exegese ativa mostra que Orfeu diz e pensa sempre o que é correto, que o sentido das palavras usadas concisamente por Orfeu enunciando o mundo existiu desde o tempo em que as coisas se separaram ocasionando o nascimento do mundo e de suas partes. O canto de Orfeu provocou o crescimento de interpretações

exegéticas que passaram a existir, que eram partes integrantes do discurso órfico. Uma escrita polifônica, um livro com muitas vozes.

Havia então no orfismo uma escolha de escrita, uma vontade plural tão profunda quanto à renúncia ao mundo dos outros, aos valores políticos e religiosos da cidade. Com efeito, a salvação que se cultivava no meio dos puros e dos intelectuais se efetuava também por meio de uma literatura; ela era ganha por meio da escrita que coincidia de maneira absoluta com o gênero de vida órfico, uma escrita que contava o triunfo de Orfeu sobre a morte e o esquecimento. Os iniciados letrados se transformavam em pessoas afeitas ao livro mas na rejeição do mundo, edificando para elas uma biblioteca secreta em torno da voz única. (DETIENNE, 1991: 89).

Outro elemento que caracteriza a escrita de Orfeu é seu princípio noturno. De acordo com Detienne, no pensamento órfico a grande divindade oracular é a noite recebedora do saber mântico mais alto. Finalizando a configuração dos órficos, Detienne conclui que estes eram “renunciantes” e buscavam a idade de ouro;

ao tempo dos começos, o gênero de vida órfico se queria proibido e absolvido do sangue derramado nos altares, recusa radical do alimento encarnado em conjunto, e inseparavelmente, dos valores da cidade, de seu sistema religioso com divindades distintas, com deuses diferenciados, com a separação necessária entre os deuses e a espécie humana. Recusa sem concessões e que se declarava sem rodeios pela condenação da refeição sangrenta e do laço social que instituíam na cidade o sacrifício de uma vítima animal no altar e a comensalidade subsequente num banquete de carnes. (DETIENNE, 1991: 94-95).

Diferentemente do mito de Prometeu, considerado o herói cultural que representa o esforço laborioso, a produtividade, o progresso ligado ao “princípio da realidade”, Orfeu representa o pólo oposto. Segundo afirma Herbert Marcuse, no clássico *Eros e Civilização*,

Orfeu e Narciso (como Dionísio, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se convertem em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. A literatura conservou a sua imagem. Nos Sonetos a Orfeu: (Rainer Maria Rilke)¹⁵. (MARCUSE, 1978: 148).

Para Marcuse, a linguagem de Orfeu representa a “*Diminution des traces du péché originel*” e se fundamenta contra a labuta sofrida na dominação e na renúncia.

As imagens de Orfeu e Narciso reconciliam Eros e Thanatos. Relembra a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas libertado –

¹⁵ Este poema de Rilke segue a citação de Marcuse: “Quase uma donzela, acendeu-se tremula/Dos supremos êxtases do Canto e da Lira veio/e, brilhando claramente através de seus véus primaveris, /aninhou-se em meu ouvido, onde fez seu leito,/e dormiu em mim. Tudo estava no seu sono:/as árvores que me encantavam, a fascinante atração/das distâncias mais remotas, os profundos prados,/e toda a magia que me inundava./Dentro de seu sono, o mundo. Vós, ó deus cantante,/como a haveis aperfeiçoado para que não desejasse/o despertar? Vede/Eis que se ergue e dorme./Onde está a sua morte?”.

uma liberdade que desencadeará os poderes de Eros agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza. Esses poderes são concebidos não como destruição, mas como beleza. É suficiente enumerar as imagens reunidas, a fim de circunscrever-se a dimensão a que elas se encontram vinculada; a redenção do prazer, a paralisação do tempo, a obsessão da morte, silêncio, sono, noite, paraíso – o princípio do Nirvana, não como morte, mas como vida. Baudelaire dá a imagem de tal mundo em dois versos: “Aí, tudo é ordem e beleza./Luxo, calma e voluptuosidade”. (MARCUSE, 1978: 150).

Marcuse acredita que a experiência órfica rompe com a oposição do homem à natureza. O ser é “experimentado como gratificação”, revelando-se tal como são, belos, não só para seus observadores, mas para si próprios.

No Eros órfico e narcisista, essa tendência liberta-se: as coisas da natureza ficam livres para ser o que são. Mas para serem o que são, elas *dependem* da atitude erótica: só nela recebem seu *telos*. A canção de Orfeu pacifica o mundo animal, reconcilia o leão com o cordeiro e o leão com o homem. O mundo da natureza é um mundo de opressão, crueldade e dor, tal como o mundo humano, à semelhança deste, aguarda também sua libertação. Essa libertação é a obra de Eros. A canção de Orfeu desfaz a petrificação movimenta-as para que comunguem na alegria. (MARCUSE, 1978: 151-152 – grifos do autor).

Marcuse conclui que as imagens órficas e narcisistas são as da grande recusa, e Orfeu “é o arquétipo do poeta como libertador e criador”, estabelecendo “uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua pessoa, arte, liberdade estão eternamente combinada. É o poeta da redenção, o deus que traz a salvação e a paz mediante a pacificação do homem e da natureza, não através da força, mas pelo verbo.” (MARCUSE, 1978: 154).

Dessa forma, como nos explica Brandão, Baco será a divindade mais importante para os órficos¹⁵.

Um fragmento da tragédia euripídiana. (...), *Os Cretenses* (frag. 472), atesta a presença na ilha de Minos, terra das iniciações, da religião de Zargueu e, portanto, do Orfismo. O poeta nos apresenta um coro de adeptos de Zargueu, numa palavra, de iniciados órficos, que “era na noite” e se alegra “por haver abandonado os repastos cruentos”: “Absolutamente puro em minha indumentária branca, fugi da geração dos mortais; evito os sepulcros e me abstenho de alimentos animais; santificado, recebi o nome *bákkhos*”. Este nome, que é, ao mesmo tempo, o nome do deus, exprime a comunhão mística com a divindade, isto é, o núcleo e a essência da fé órfica. *Bákkhos*, Baco é, como se sabe, um dos nomes de Dionísio, que era, exatamente, sob seu aspecto orgiástico, a divindade mais importante dos órficos. Nome esotérico e sagrado, *bákkhos*, “baco”, servirá para distinguir o verdadeiro

¹⁵ De acordo com Dante Tringali (1990: 15), o orfismo é uma religião de Baco reformada de acordo com o espírito de Apolo. Nesse sentido, há diferenças entre o orfismo e o dionisismo que merecem ser apontadas. Para Jacinto J. L. Brandão, “é preciso esclarecer que o orfismo participa do dionisismo mas não se confunde com ele. É difícil distinguir os detalhes em que se diferenciam, mas fica claro que, tratando do mesmo deus, pregam práticas diferentes. O ritual basilar do dionisismo consiste na omofagia, isto é, na prefiguração de um animal pelos fiéis tomados de furor báquico, no seu esfacelamento e na ingestão de sua carne crua. Assim, o fiel assimila o deus, assinala de forma concreta pela divindade. Ora, o orfismo proíbe todo derramamento de sangue. O fiel deve alimentar-se apenas de coisas inanimadas, pois qualquer morte repete o sacrilégio dos Titãs ao matarem e ingerirem Dionísio.” (BRANDÃO, 1990: 31).

místico, o verdadeiro órfico, o órfico que conseguiu libertar-se de uma vez dos liames do cárcere do corpo. (BRANDÃO, 1996: 168).

Se a lira de Orfeu é situada no berço da poesia lírica, como nos apontou Brandão (1996:143), nada mais equitativo que o parecer de Cassirer quando nos diz que a poesia lírica é a forma poética mais próxima do mito. Para o crítico,

a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. Os maiores poetas verdadeiramente líricos, por exemplo Höderlin ou Keats, são homens nos quais a visão mítica se desdobra novamente em toda a sua intensidade em todo o seu poder objetivamente. Esta objetividade desembaraçou-se, porém, de toda coação objetual. O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta nem pela aquela. O que chega à expressão em tal poesia não é o mundo mítico dos demônios e deuses, nem a verdade lógica das determinações e relações abstratas. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como o mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo de puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta atualidade. A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despejam-se agora de toda realidade e sem obstáculos. Esta libertação não se produz porque a mente abandona a casa sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria auto-revelação. (CASSIRER, 2000: 115-116).

Desse modo, a utilização do mito antigo permite apreender dois objetivos artísticos: rejuvenescer uma forma e, transcendendo o tempo, ascender ao eterno. Acrescenta-se a isso, o fato de que os mitos representam a expressão poética e simbólica das perguntas essenciais do homem: De onde viemos? Para onde vamos? O que faremos?

O nosso século presenciou o retorno dos mitos por causa de uma série de fatores como o desenvolvimento da Psicologia de Freud e Jung: o primeiro viu o mito pela perspectiva dos complexos individuais; o segundo, pela perspectiva do inconsciente coletivo. Somado a isso, a Primeira e Segunda Guerras Mundiais desestabilizaram o homem moderno colocando em risco sua própria sobrevivência. Nesse sentido, a revisitação do mito de Orfeu pode ser entendida como uma tentativa de buscar respostas para o homem de nosso tempo.

O mito de Orfeu chega até a poesia moderna reinterpretado por grandes poetas. Nesta lírica, Orfeu, o primeiro poeta, leva à poesia os seus significados característicos do canto, o ritmo, a melodia, o seu caráter divino, sonoro e musical, o que está intrinsecamente ligado à sua mitologia. O poeta que quando canta encanta constitui-se caracteristicamente como mago utilizando-se do ritmo e da sonoridade no seu canto. Esta retomada do mito de Orfeu por Jorge de Lima se justifica e se associa a seu projeto “utópico”, no sentido de que serve como tentativa do poeta buscar o tempo da origem e

também da linguagem desse tempo. Nada mais coerente do que buscar essa poesia em estado original, no poeta primordial e em seus valores.

Se considerarmos o possível significado etimológico de ORFEU, apresentado anteriormente por Junito de Souza Brandão (1996:141) como “obscuro”, veremos que esse significado se ajusta perfeitamente à caracterização comumente dada à poesia moderna. A título de exemplo vejamos como Hugo Friedrich a denomina em seu livro, *Estrutura da lírica moderna*: “A lírica moderna europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de produtividade surpreendente.” (FRIEDRICH, 1991: 15). Nessa acepção a obscuridade traz, de acordo com o crítico, o sentido de dissonância à lírica moderna.

Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”, observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRICH, 1991: 16).

Nesse sentido, a lírica moderna apresenta várias características que dificultam a sua compreensão – mas que enriquecem sua expressão artística: *seu caráter predominantemente metalingüístico* (a poesia que fala dela mesma); *o rompimento da idéia da linearidade do tempo cronológico* (o tempo mecânico e o relógio, são símbolos odiados da civilização técnica – o tempo interior será o abrigo de uma lírica que se esquivava à realidade opressora); *a supressão da diferença entre fantasia (sonho) e realidade* (anteriormente concebida por Rousseau – só a fantasia traz a felicidade; acrescido a esta o conceito de fantasia ligada à criatividade); *o privilégio da forma ao conteúdo* (a poesia consiste na linguagem, enquanto conteúdo permanente em sua insolubilidade); *o caráter mágico da poesia* (a linguagem deixa de ser um veículo apenas de comunicação, o poema passa a ser criado por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como fórmulas mágicas); *a poesia é caracteristicamente feita através do trabalho poético* (nela pode comparecer “a embreaguês do coração”, mas é considerado apenas mero material poético. O ato que conduz à poesia é o trabalho, a construção sistemática de uma arquitetura.), etc.

Hugo Friedrich conta que Mallarmé afirmou, numa conversação, que a poesia perdeu o seu caminho a partir da “grande aberração de Homero”, e quando perguntado sobre os precedentes do grande autor épico respondeu: Orfeu.

Decorreu a um tempo remoto, a uma figura mítica, ao símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa. Talvez o fizesse porque percebia um parentesco com a arte poética órfica, ou talvez também porque a primordialidade desejada de sua própria linguagem lírica o impelia a torná-la compreensível, aludindo à origem mítica mais longínqua da poesia. (FRIEDRICH, 1991: 139).

Acreditamos que *Invenção de Orfeu* é um poema caracteristicamente moderno e, nesse sentido, vai apresentar de modo explícito características apontadas acima e outras, sobretudo no que diz respeito ao caráter órfico.

A poesia de Jorge de Lima vai priorizar o ato da criação, concordando com o próprio significado da imagem órfica. *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* já prenuncia a acentuada dimensão transformadora da poesia de Jorge de Lima, que se realizará plenamente em *Invenção de Orfeu*. Luciana Stengano Picchio considera-o “Livro utopia, livro interrogação, livro périplo.” (PICCHIO, 1988: 85), como demonstra o seu poema 58:

Nós os poetas, dentro da morte e libertados pela morte,
somos os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal,
porque nos transformamos a nós próprios
em périplos verdadeiros e imperecíveis.
Já possuímos todos os fios em nossas mãos,
e ordenamos com sabedoria nossos próprios avanços
e as pausas dentro de todas as distâncias
que correspondem a mesma órbita divina.

No *Livro de Sonetos*, considerado por muitos uma espécie de livro síntese e introdução à *Invenção de Orfeu*, há uma série de poemas em que Jorge de Lima desenvolve a arte poética característica dessa perspectiva órfica.¹⁶ Em seu livro *O Engenheiro Noturno: a lírica final de Jorge de Lima*, Fábio de Souza Andrade destaca algumas dessas imagens órficas, como as de: “investigação noturna e do sonho como espaço de criação” ou “da dificuldade da tentativa de capturar na forma exata uma imagem complexa, da realidade em fuga na metamorfose constante do objeto poético que corresponde à inquietação do sujeito”. (ver: ANDRADE, 1997: 85).

O que o poeta faz é, na verdade, uma desarticulação da linguagem poética assimilada por toda uma geração neo-parnasiana, desfazendo-a e criando uma nova perspectiva para o discurso poético, preponderantemente moderno.

¹⁶ É importante considerar que a estréia do poeta se deu com o culto ao soneto, este reaparece na última fase de sua obra, nesse momento adensado por recursos imagéticos de um poeta atraído pela epania religiosa, de inspiração barroca e pelo estilo surrealista. O soneto é a forma que mais se encontra ao longo dos dez cantos de *Invenção de Orfeu*.

1.3 – A presença de Orfeu.

O mito de Orfeu foi revisitado por Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* numa tentativa de recuperá-lo em seus múltiplos significados na modernidade. O poeta procura explorar e transcender algumas possíveis significações, recriando-o ou simplesmente concordando com sua origem antiga. Em uma nova escritura, Jorge de Lima traz para a modernidade suas reflexões sobre o sentido do mito e a respeito do próprio Orfeu, numa espécie de revalorização de concepções necessárias ao mundo moderno, que no momento da criação do poema presentifica uma série de conflitos provenientes dessa “modernização”: o apagamento do eu, o rompimento com a estética tradicional, a guerra, etc.. Desse modo, a figura de Orfeu está presente de forma constante no poema de Jorge de Lima, seja de forma explícita (pelo próprio mito) ou de maneira metafórico-simbólica (pelo significado do mito na sua representação figurada).

No Canto Primeiro, Orfeu aparece na sua última estância: XXXIX, encerrando, portanto, o canto de forma exemplar e em seu significado múltiplo. O poeta é representado nas figuras do pantomimo, do monstro, do semi-deus, de Orfeu e de Polichinelo. Em um caráter paradoxal o poeta é apresentado através da comparação de elementos contrários: ele é ao mesmo tempo racional e intuitivo, e também ele é lógico e ilógico, sendo ainda apresentado como um ser dançante, um bailarino, caracterização que nos remete imediatamente a seu caráter dionisíaco.

O caráter múltiplo do poeta é ressaltado pelo uso dos substantivos “funâmbulos” (que em seu sentido figurado significa indivíduos inconstantes e, no denotativo, artista hábil que se equilibra sobre a corda) e “fulanos” (pessoa incerta), características que nos remetem, por um lado, à oscilação do herói na multiplicidade de seres que irá incorporar durante a viagem imaginada e interior; por outro, a seu caráter metalingüístico, revelando o modo como o poeta se portará na construção de sua pretendida epopéia, artista oscilante e hábil que se equilibra na “corda bamba” da criação poética, entre o racional e o intuitivo ele elabora seu poema no mundo moderno.

Nessa geografia, eis o pantomimo.
 Ah! O pantomimo! Múltiplo imitando
 mitos, seres e coisas. Pessoalmente.
 Convictamente é tudo em potencial.
 Mais vale a convicção que essa teoria,
 que aquele dicionário, e aquela Cólquida.
 Mímico racional. Ah! O pantomimo,
 _ esse intuitivo. Monstro e semideus.
 Ele povoa a ilha, ele dança a ilha.

Ele heroíza a ilha, ele epopeíza.
 Desarticulação fulanamente.
 Muda dramaturgia se possosso,
 se fábula, se intui, se histrião, se bufo.
 Ah! coribante ilógico, aliás lógico,
 linguagem transparente, angústia _ a face,
 flexíveis olhos, membros palavreando.
 Desarticulação, libertação.
 Ó contingência: desarticular,
 dançar, parecer livre, exteriormente;
 e ser-se mudo, e ser-se bailarino,
 nós bailarinos, todos uns funâmbulos,
 todos uns fulanos. Então, dancei-me.
 Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.
 Polichinelo, polichão dessa ilha.

A presença do herói cultural no poema, caracterizado como sobre-humano e demiurgo, também nos revela um componente característico do mito. No entanto, na poesia moderna, ele se configura mais precisamente como um anti-herói; transformação causada pelo desencantamento com o mundo sentido pelos poetas desse tempo. É este tipo de herói que encontraremos em *Invenção de Orfeu*. Um herói que se refugia na interioridade, na metapoesia, no lirismo e no distanciamento entre o poeta e a sua sociedade, levando-o a se caracterizar como: clone, palhaço, pantomimo, etc.

Como é característico em *Invenção de Orfeu*, alguns de seus poemas ou fragmentos destes, com o seu poder de concisão – fato característico da linguagem poética –, abarca, muitas vezes, uma espécie de síntese de todo poema e, em alguns casos, até mesmo de toda sua poética. O poema apresentado acima parece representar o primeiro momento, em que podemos notar uma variação de temas constantes em *Invenção de Orfeu*: a multiplicidade do herói, o transito entre o racional e o intuitivo, a presença da ilha maravilhosa (que representa a harmonia frente ao caos), o mundo fabular caracteristicamente infantil e imaginoso sugerido pelo mundo circense.

Esse lugar fabuloso (como marca a presença da Cólquida: país fabuloso da Ásia, do Cáucaso, célebre pela fábula do Velo de Ouro, pele de carneiro, mas de ouro roubado por Jasão), habitado pelo poeta múltiplo e os seus pares (uma variação de seres extraordinários pertencentes ao mundo do teatro e do circo), é criativo e potencial, privilegiando a criação e a transformação. O poeta é intuitivo e racional e povoa uma ilha fantástica e libertária, onde se celebra a felicidade pela dança. É um poema tipicamente metalingüístico e também múltiplo como a própria imagem do poeta, que transita entre a dramaturgia, a fábula (imaginação e também gênero infantil) e o transe: no jorro da emoção e da angústia. O poema busca a desarticulação poética e sua libertação se converge em Orfeu perpétuo.

No Canto Segundo, estância XI, Orfeu aparece exilado e o exílio do citaredo representa o mundo sem guia e poesia.

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

É importante notar que Orfeu, poeta inventor e condutor da poesia de Jorge de Lima, também é considerado o primeiro poeta de todos os tempos e se, como acreditamos, Jorge de Lima pretende com seu poema reconquistar o início dos tempos nada mais justo que a eleição de Orfeu como condutor dessa busca. A ausência da força criadora de Orfeu (nesse momento, comparado a Cristo e sua crucificação, como está expresso nos versos “inibida mão, ecos martelando-a,/ecos que são cruéis e inexoráveis”, dessa forma Orfeu e Cristo juntos serão o guia do poeta em sua aventura épica) e o seu exílio do mundo, certamente significará uma estagnação ou retrocesso da construção deste através da beleza e da magia órfica, aludindo até mesmo à esterilidade deste mundo. Como bem mostra o poema com Orfeu sendo conduzido ao inferno. Outro ponto de vista que o poema revela é a insatisfação do poeta com o mundo em que vive, que se caracteriza justamente pela imagem da negação de Orfeu e seus possíveis significados: harmonia, beleza, inspiração, poesia, etc.

A estância XX, que fecha o mesmo Canto, assinala bem este clima e nos coloca a importância e a necessidade de cantar como um novo Orfeu para se restaurar este

mundo da beleza perdida. Essa situação nos remete a uma das mais importantes características do mito, que podemos relacionar a *Invenção de Orfeu*: a transformação do caos em cosmos, aspecto que pode ser considerado a própria essência do mito. Nesse sentido, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo, dando-lhe a possibilidade de procurar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.¹⁷

De acordo com Mielietinski, no século XX ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura, quer como “fenômeno artístico”, quer como “visão de mundo”, fato diretamente relacionado ao seu tempo que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a História da humanidade abalando toda sua estrutura social. É por isso, o “caos” em que o mundo se encontra que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar os limites “histórico-sociais” e “espaços-temporais”, o que lhe acarretou um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

É a bela natureza com seu ouros,
relembanças incertas, noviciados,
fagotes bifurcados e barrocos.

Quereis pleonasmos, grandes beija-flores?
Tereis de pré-memórias e pecados,
tereis dessas palavras mas não loucas.

Mas contra-sensos soltos vos são dados,
filhos de ventanias, verdadeiros,
idas e vindas, filhos de outros filhos.

Só vejo referências e sigilos,
que o mais é necessário esclarecer
em meio aos sedimentos desse breu.

E é preciso dar formas a esses trigos,
ensinar os casuais a acontecer,
cantar de cantos como um novo Orfeu.

Mais uma vez, como é freqüente em todo poema, notamos a preocupação metalingüística do poeta. E junto a isso, talvez, um dos temas de maior importância da

¹⁷ Para Mielietinski “a mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético.” (MIELIETINSKI, 1987: 196).

poética de Jorge de Lima, a memória como artifício utilizado para a elaboração do poema. Temática importante porque será uma das marcas mais visíveis de *Invenção de Orfeu*, e também pode ser considerada a mais problemática, pois é através da desconstrução do tempo linear e cronológico que o poeta busca reencontrar o tempo original antes da Queda, de acordo com a mitologia cristã.

Em *Invenção de Orfeu*, como veremos, o tempo passado é encarado de forma dupla: é angustiante, pois o tempo perdido não volta mais, e desejado, já que é no passado que o poeta revive o tempo agradável da infância e que simbolicamente se associa ao tempo anterior à Queda¹⁸. É por isso que o poeta o reconstrói em sua poesia, única forma de não perdê-lo definitivamente. O tempo presente é considerado ruim porque vivemos num tempo de variadas conturbações: opressão, desigualdade social (tema freqüente em *Invenção de Orfeu*, recuperada de sua poesia mais social, voltada, sobretudo, para a temática do negro e do Nordeste), falta de solidariedade entre os homens, excesso de perturbações provenientes do mundo moderno, guerra etc. Só no tempo futuro (que paradoxalmente remete ao passado paradisíaco, o que dá um caráter circular ao poema), que ainda não existe, o homem poderá redimir-se de sua queda original e reconquistar o paraíso.

No Canto Terceiro, estância XX, a constante metamorfose do poeta continua e ele diz ter um sócio; na verdade, este sócio não é apenas um, mas vários: Orfeu (aqui claramente associado à lenda da viagem dos argonautas em busca do *Velocino de Ouro*), a criança, o profeta¹⁹, Jesus. Se considerarmos a proximidade do mito de Orfeu à filosofia cristã, à percepção visionária do poeta-profeta, à pureza e a verdade infantil, notamos que o poeta, mesmo na diversidade, é uno, pois há uma convergência de

¹⁸ É interessante apontar, nesse momento, que a relação do orfismo com a memória está diretamente ligada ao desejo de reconquista da bem-aventurança. De acordo com Brandão, “bebendo na fonte da Memória, a alma órfica desejava apenas lembrar-se da bem-aventurança. O encontro de uma árvore, no caso o *cipreste branco*. Símbolo da luz e da pureza, junto a uma fonte, a fonte da Memória, é uma imagem comum do *Paraíso*, em muitas culturas primitivas. Na Mesopotâmia, o rei, representante dos deuses na Terra, vivera junto aos imortais, num jardim fabuloso, onde se localizava a Árvore da Vida e a Água da Vida. Seria conveniente não nos esquecermos de que em grego, (...) (parádeisos), fonte primeira de *paraíso*, significava também *jardim*. E ao que consta, o *Jardim do Éden* estava cheio de árvores e de fontes... Esse jardim do Éden (Gn. 13,10; J. I 2,3). Simbolizando o máximo da felicidade e sendo equiparado ao *Jardim de Deus* (Is 51,3; Ez. 31, 8-9). Semelhante jardim concretiza os ideais da futura restauração (Ez 36,35), da felicidade escatológica, que era considerada como retorno à bem aventurança perdida dos tempos primordiais”. (BRANDÃO, 1996: 166 – grifos do autor).

¹⁹ Segundo Octavio Paz, “entre muitos povos os poetas eram considerados videntes e adivinhos. Foi uma crença generalizada que se explica, muito provavelmente, pelo seguinte: o poeta conhecia o futuro porque conhecia o passado. Seu saber era um saber das origens. Em todas aquelas sociedades o presente e o futuro eram, no sentido matemático da expressão, funções do passado.” (PAZ, 1993: 97).

virtudes próprias a todas as figuras as quais o poeta incorpora. Uno no desejo da criação,²⁰ na solidariedade e na busca da verdade do início dos tempos.

Aqui e ali
 me encontrareis,
 entre um poema
 ou em seu curso,
 oculto e claro,
 vivo ou demente,
 ou mesmo morto,
 ou renascido
 como meu sósia,
 intermitente,
 ferida tórpida,
 Pulso de febre,
 nesse cavalo,
 naquela tinta,
 naquele poema
 quase alicerce,
 quase esse infante,
 esse anjo surdo.
 Ia esquecendo:
 eu e meu sósia
 somos momentos
 entrelaçados.
 (...)
 jamais verdugo,
 mas palma incerta,
 sendo meu pai,
 meu filho e neto
 e aquele longe
 porém limiar,
 malgrado a clâmide
 aberta e alípede,
 foi argonauta,
 podia sê-lo
 se esse jacinto
 não fosse canto,
 canto de galo
 crepuscular,
 profusamente
 cedo se oculta
 por essas laudas
 sem perceber
 seu fácil ímpeto
 ante a palavra
 visualizada;
 mas de repente
 desaparece.
 Agora eu surjo
 naquela esquina,
 naquele pórtico

²⁰ De acordo com Curtius, “quando chamamos um poeta de criador estamos empregando uma metáfora teológica. As palavras gregas para *poesia* e *poeta* têm um sentido técnico, não metafísico nem religioso. No entanto, nenhum povo sentiu com mais intensidade do que os gregos o caráter divino da poesia. Esse elemento divino – justamente por ser divino – é algo que existe além e acima do homem, que, como musa, como deus, como delírio divino, nele irrompe e o domina. A poesia recebe sua dignidade metafísica, não da subjetividade do poeta, mas de uma instância sobre-humana”. (CURTIUS, 1996: 198).

falam de mim;
 ouço transido
 esses vocábulos
 desconhecidos
 (...)
 se os seus presságios
 remanescidos,
 salvo-condutos
 manifestados;
 correm desvios
 vulgares trilhos
 que todavia
 prossigo em mim,
 minha progênie,
 uns dementados,
 outros co-réus,
 reconciliando-me
 com os mutilados
 e este glossário
 que é de meu sósia;

Outra categoria importante presente e redimensionada nesse fragmento diz respeito ao Tempo e ao Espaço que, concordando com o caráter múltiplo do herói limiano, se entrelaçam em significados diversos, formando uma espécie de organização de contornos ora claros e ora confusos da linguagem que está se formando no próprio poema. Estas duas categorias estão entrelaçadas, no sentido de que tanto o Tempo quanto o Espaço se mostram ilimitados, o que revela na elaboração do texto limiano uma concepção espacial e temporal sem fronteiras e, por isso, arquetípica.

Nesse sentido, o Tempo, no poema, se relacionará de maneira estreita ao mito. O tempo mítico consiste, justamente, na competência poética de resgatar do passado, de revocá-lo, abolindo a distância. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, que no mito se revela tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. Desse modo, como aponta Eliade, sentimos na literatura, de maneira mais intensa que em outras expressões artísticas, o anseio de atingir um tempo diferenciado daquele que somos “obrigados a viver e trabalhar” revelando que o homem moderno preserva, ainda que pouco, um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento “revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’”. (ELIADE, 1998: 164-165).

Outro elemento, característico da expressão do mito é o espaço mítico. Pela poesia pode-se gerar um lugar excepcional, pois nesse ambiente diferenciado do real não contam mais as impossibilidades físicas. O espaço pode se realizar, nesse momento,

por meio de um modelo simbólico que nos remeta a variados *topos* da nossa cultura ancestral. Essas condições também nos revelam o caráter utópico empreendido pelo poeta, já que a apresentação do espaço de maneira diferenciada da concepção tradicional alcança um redimensionamento, onde se pode esperar por relações imprevistas e encontros paradoxais. É o que ocorre também em relação ao redimensionamento do tempo, que é “reescrito”, não por meio da convenção cronológica e linear, mas através da memória, da fantasia e do sonho.

Nesta estância revela-se, ainda, o valor do canto concebido como Palavra, o que reforça o seu caráter órfico. Em meio ao emaranhado de imagens que fluem no poema a referência à Palavra se dá como uma espécie de “veículo” organizador. Nesse sentido, é a Palavra (o verbo) que cria tudo e é por ela que o mundo se revela.

Nas estâncias XXIII e XXIV do mesmo Canto, vemos a relação direta do poema ao mito de Orfeu, sendo que na primeira estância Orfeu se associa claramente à figura de Cristo (vida, paixão e morte) e à morte (a extinção de seu canto).

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

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

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

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

Abandonada, fruída,
Esvaziada morte,
Orfeu já não mais pensa,
calado o canto forte
em cantochão da vida,
cortada área, suspensa

lira de Orfeu. Suspensa!
 Suspensa! Área fruída,
 sextina antes da vida
 ser rimada na morte.
 Eis tua rima forte:
 rima que mais se pensa.

Na segunda estância, o mito se remete à figura de Eurídice comparando-a a Eva, e estreitando ainda mais a relação entre as mitologias órfica e cristã. Retomando o mito de Orfeu que busca libertar Eurídice do Inferno (na concepção bíblica Cristo veio libertar a humanidade após a Queda “causada” por Eva), o poeta descreve a sua busca pela poesia (Eurídice) e pela libertação do homem. Este poema ilustra bem a situação dificultosa que o homem moderno enfrenta em busca da Paz e da poesia. Em um mundo que se mostra problemático e instável no sentido de que parece não haver nada de sólido para que o homem possa se firmar, pautado por crises: ideológicas, institucionais, religiosas, etc., o poeta busca em Cristo e/ou Orfeu as referências para a vivência e a criação.

Dessa forma, a volta à mitologia no poema aponta para a captação do essencial do drama humano através do mitológico, que pode ser utilizado como “tema”, “motivo de enriquecimento estético”, “meio de materialização referencial”, “elemento criativo e divulgador”, e também por sua “universalidade” e “atemporalidade”. Além desses pressupostos, o poeta ao recorrer aos mitos de Eurídice e Eva está, na verdade, em busca de um elemento intemporal e exemplar para representar o drama do homem no seu tempo. Nesse sentido, os mitos atingem o leitor do poema principalmente através da memória coletiva, veiculado por meio da tradição clássica (Eurídice) e/ou arcaica (Eva) dos povos primitivos que são transpostos para forma do poema, o que possibilita a sua permanência, seu desenvolvimento e sua atualização.

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

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

Incessante procura
 entre noturnas Evas,

entre divinas trevas,
Eurídice começa
a trajetória espessa,
a trajetória obscura.

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

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

Eurídice, Eva espessa,
musa de doces trevas,
mais do que todas as Evas –
musa obscura, Eva obscura:
sextina que procura
acabar, e começa.

Invenção de Orfeu, assim como toda poética de Jorge de Lima, está repleta de recorrências a uma série de musas que o poeta elege como fonte de sua inspiração: Inês de Castro, Beatriz, Lenora, Mira-Celi, entre muitas outras. Nessa Sextilha, poema de forma fixa constituído por seis sextilhas e um terceto em que cada uma das últimas palavras dos versos da primeira sextilha se repete no fim dos versos das estrofes seguintes, mudando, porém, de posição (nestas, Jorge de Lima elimina a presença do terceto), a amada de Orfeu é comparada a Eva, revelando ainda, sua inspiração literária e cristã.

O poeta encerra seu Canto Terceiro, estância XXVII, com uma pergunta bastante significativa a Orfeu. Em que ele (o poeta) deve se transformar ou re-formar “me forme de novo” e em “qual oráculo” para conhecer seu poder de criação? Essa indagação revela a grande influência de Orfeu em sua construção poética. Orfeu não é só seu mestre e inspirador, mas também uma espécie de oráculo (somando a isso a memória do poeta, que também é extremamente importante), ao qual o poeta recorre na criação de seu poema.

Contemplar o jardim além do odor
e a mulher silenciosa entre semblantes,
que o tempo condenado os atraíçoe.

Porque eu quero, em memória refazê-los:
flor longínqua, mulher não pertencida,

subsistência inexistente, móvel vida,
intercessão de nadas e cabelos.

E meus olhos ausentes me espiando
entre as coisas caducas e fugaces
a minha intercessão em outras faces.

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

Jorge de Lima reservou um Canto inteiro a Orfeu, denominado “Audição de Orfeu” (Canto VII). A sua primeira estância é uma metáfora metalingüística que nos apresenta Orfeu (seu poema) a partir de uma linguagem sofisticada, quando aconselha o seu leitor a ler as entrelinhas do texto. Este canto mostra, principalmente, a linguagem poética do poema limiano, caracterizado por meio da figura de Orfeu. O soneto que abre o canto mostra como se deve lê-lo: a partir da transcendência e da imanência da linguagem poética. O sentido de sua poesia está, portanto, “além” e “aquém”²¹ do campo denotativo das palavras, que não devem ser lidas de maneira literal.

A linguagem
parece outra
mas é a mesma
tradução.

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

Lede além
do que existe
na impressão.

E daquilo
que está aquém
da expressão.

Na estância III descreve-se o paraíso “País comum” e o poeta nos afirma que Orfeu o desperta trazendo boas novas.

Admoestador de alarmes consentidos,
onde labora o ser (onde contínuas
as manhas infantis e as borboletas
rodeiam cofres cheios de raízes
e sementes e bulbos maternos;

²¹ É desse modo (com estes mesmo termos: *além* e *aquém*) que o poeta localiza de forma indefinida e/ou totalizadora a ilha que busca em seu poema, como podemos ver na primeira estância do Canto Primeiro: “dia e noite navegar./que é de aquém e de além-mar/a ilha que busca e o amor que ama.”. O que também caracteriza de forma indeterminada o significado de seu poema. No capítulo quatro de nosso texto trataremos desse tema de maneira detida.

onde tudo é perpétuo como o vento).
 E, conseqüentes, eis os outros testes:
 a neblina no rio, os seios vistos,
 a asma colegial, as noites vivas,
 as falenas no teto... O poema nasce:
 Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.

Está ele de alvíssaras nos olhos,
 apenas reclinando, apenas arco-
 íris desmortalhado, mas ode, e arde.
 E aí estão, estes túneis tão compactos
 que cruzam o silêncio das palavras.
 Que relativas sombras o aspergiram?
 Que arcanos sucessivos o inspiraram?
 Que flamantes luzeiros imprevistos!
 Mas que fragor de brilhos profanados!
 Ó véu oculto em sol recém-finado!
 Ó monte sumo em Javas mergulhadas!

Associado à figura de Orfeu, enfatizada na evocação de seu nome por três vezes, e à valorização do tempo da infância lembrado pelo poeta, como aponta a referência à sua biografia, o poema apresenta uma relação intrínseca entre a visão órfica e a linguagem poética: “(...) O poema nasce:/Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.”

É dessa experiência do sonho e da infância aqui associada a Orfeu, que o poeta desperta para a poesia. O mundo infantil do poeta é representado biograficamente pelas experiências do passado, associado ao mundo mágico, em que o poeta-menino se lembra de alguns acontecimentos importantes: a visão dos seios das escravas que banhavam nos rios; a febre do menino doente; a imaginação noturna que vê falenas no teto – que traz novamente a emoção inspiradora do poema.

Orfeu é um ser premiado, pois traz boas novas vindas desse mundo imaginativo, noturno e infantil. Desse modo, pelo caráter simbólico que carrega, a utilização do mito no poema pode ser considerado manifestação artística e geradora de arte²². Em todas as civilizações, os mitos são fonte de inspiração para as mais diversas obras de arte, assim como as fantasias e criações imaginárias dos sonhos são também estímulos à atividade artística.

Na estância VI, o poeta deseja assumir a feição do deus órfico.

Mendigo de pedir retorno a ser, ó Deus!
 E peço-te Lenora, e peço-te meu canto!
 E eu próprio fique em minha enodoada bandeja

²² Huizinga vai além dessa premissa nos dizendo que “seja qual for a forma sob a qual chegue até nós, o mito é sempre poesia. Trabalhando com imagens e a ajuda da imaginação, o mito narra uma série de coisas que se supõe terem sucedido em épocas muito recuadas. Pode revestir-se do mais sagrado e profundo significado. Pode ser que consiga exprimir relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo racional. (...) Tal como tudo aquilo que transcende os limites do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica.” (HUIZINGA: 2005: 144).

pedindo um níquel para uma fumigação.

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

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

Neste fragmento vemos novamente a associação de Orfeu ao Cristianismo. É após a purificação do poeta pela Bíblia e pelo arrependimento de seus pecados que Ele (um pedinte, mendigo, ser insignificante frente o poder divino) pode assumir a figura de Orfeu e os seus pedidos serem atendidos. O descimento do poeta à figura humilde do pedinte aponta também uma contraposição do poema de Jorge de Lima à figura dos heróis das epopéias clássicas. Ao se posicionar dessa maneira vemos claramente que a realização da poesia em *Invenção de Orfeu* está sujeita não somente à própria vontade do poeta, mas ao julgo e a inspiração divina. Sem esses pressupostos, ou apenas com a utilização do pensamento puramente racional, não é possível a feitura do poema.

A estância XIII nos proporciona uma espécie de síntese das principais temáticas presentes em todo o poema: a situação insólita (a mão sem braço); a imagem das musas (Lenora e outras); o estado de transe, de loucura e o insólito que dificultam a compreensão dos versos (que loucura o escureceu); a memória (o tecido da memória é feito das lembranças recalcadas do poeta); o ambiente noturno (noites claviculares); a epopéia sem heróis, contraposição ao sentido clássico do termo (epopéia sem guerreiros).

E esse velho e atroz poema?
Quem acaso o arquitetou?
Que mão sem braço o escreveu?
Que Lenora os mereceu?
Que mulheres vivem nele?
Que loucura o escureceu?
Ó tecido de memória
recuadas de meu tempo
que a eternidade comeu!
Ó noites claviculares,
epopéia sem guerreiro,
humana sobrevivência
das lembranças recalcadas,
cem avós em cada cântico
prévio nunca amanhecido.

Deixai-me nele.

No Canto Décimo, estância VI, Orfeu representa a pureza, e seu canto percorrerá as superfícies perdidas, as palavras vivas. Orfeu é o pacificador do mundo e o libertador com seu jorro de palavras e escrita fluente. A presença de Orfeu, através de sua força mítica, nessa estância, novamente possibilita ao poeta romper com o tempo cronológico e com o mundo presente, considerado por ele como ruim, de forma a transfigurá-lo em sua poesia em um desejo de reencontrar um mundo diferente do de então, o mundo primeiro, isto é, perdido. Nesse sentido, também notamos a preocupação metalingüística limiana do desejo de reencontrar os cantos primeiros (de Orfeu: o primeiro poeta), como diz o poeta de “palavras vivas”.

Estava decorrido. E o remo leva-me.
 Nem sei como se deu. Mas arrastado
 de mim. Palavras. Índole. Deixai-me,
 indo sem mim. Depois nem mais consciência.
 Nem mais a minha mão nem um rumo igual.
 A consciência de fora me solvendo.
 Enfim, tudo vazio, enorme ser,
 contendo-se divino no seu ritmo,
 voraz ritmo implacável, inconsciente,
 no gesto em que fiquei tocando as coisas,
 e as coisas desfazendo-se em mim próprio:
 o trânsito de Orfeu para a pureza,
 o trânsito de Orfeu para a inconsciência,
 superfícies perdidas, cantos virgens,
 fogos dourados de palavras vivas,
 sangue das luzes inundando o tempo.
 Havia essa presença que não há.

O que vemos aqui é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que o poeta deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só por seu desejo de voltar ao passado, mas também pelo próprio ritmo do poema entregue à inspiração divina, livre de quaisquer amarras e por suas imagens. Desse modo, o poeta busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo utópico (edênico) do passado mítico e seu poema.

Invenção de Orfeu conserva uma estreita relação com a lenda de Orfeu. Jorge de Lima ao elaborar-lo se apropria do mito de Orfeu, o primeiro poeta e o pacificador da natureza, que mediante seu canto possibilita a criação de um novo mundo por meio da crença no poder restaurador da palavra. Assim, o poeta tenta recompor o mundo original através da volta a um tempo mítico, em que a palavra recebe um caráter mágico e

transformador, características estas também próprias da poesia moderna. Nesse sentido, o poema de Jorge de Lima relacionará o mito à poesia de maneira intrínseca.

Serão somadas a *Invenção de Orfeu* outras características próximas e/ou semelhantes às do orfismo, aprofundando o caráter próprio do mito de Orfeu (a imaginação criadora, o encanto, a multiplicidade, etc.) acrescentando, ao poema, a perspectiva órfica de sua construção a partir das temáticas estudadas nos capítulos subseqüentes, representadas pelo elemento onírico, a memória e o mundo lúdico, principalmente provindos do imaginário infantil, e o desejo de recriação e/ou reencontro do mundo perfeito em sua ilha mítica.

Capítulo 2 – O onírico em *Invenção de Orfeu*.

Se “os escritores são os engenheiros da alma”, não esqueçais que a mais alta função de um engenheiro é inventar.

(André Malraux)

2.1 – Lírica moderna e surrealismo.

Comumente, a figura do poeta é associada à figura do sonhador e, por consequência, seu trabalho artístico é considerado fruto de seus sonhos. O poema seria um produto construído de maneira espontânea, sem que o poeta precisasse, em momento algum, de racionalizar o seu pensamento para elaboração do texto poético. Sem nenhum trabalho racional ou lógico o poema nasceria do simples impulso emotivo e inconsciente. Assim, o poeta e o sonhador seriam semelhantes, pois tanto um quanto o outro são indivíduos que viveriam mergulhados na fantasia e na imaginação. É neste sentido que Curtius conceitua a poesia. Para o crítico, o exame da moderna ciência da História o levou a pensar a poesia como uma narrativa (*fiction*) construída pela fantasia.

Essa é uma fórmula elástica que abrange a antiga epopéia, o drama e o romance dos tempos antigos e modernos. Mas nela entra também a mitologia grega. Pois, como diz Heródoto, Homero e Hesíodo deram seus deuses aos gregos. A fantasia criadora, que engendra mitos, histórias e poemas, é função primitiva da humanidade. (CURTIUS, 1996: 38).

Portanto, a relação entre o onírico e o poético vem de longa data. Podemos encontrar na linguagem lírica inúmeras referências ao sonho como um estado espiritual que proporciona ao poeta uma espécie de elevação da alma, de perfeição instintiva, de beleza ou de liberdade criativa em que nossas imaginações e paixões não estão presas a nenhum tipo de amarras: moral, social, etc.

A poesia moderna da metade do século XIX e meados do século XX se relacionará de maneira estreita ao onirismo. Para isso, ela não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. De acordo com Hugo Friedrich,

a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – observou-a com alguns resíduos. A realidade despreendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na

poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. (FRIEDRICH, 1991: 16-17).

Dessa maneira, a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Assim,

na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objetivo comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente. (FRIEDRICH, 1991: 18).

Por estas características a poesia moderna se apresenta como de difícil compreensão, em que a surpresa e a estranheza se tornam seu conceito. Notoriamente é uma poesia que “não espera ser compreendida” e que não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor”, no dizer de Eliot. A interpretação possível desses textos segue “enfim, a pluralidade desses textos, na medida em que ela própria se insere no processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto”. (FRIEDRICH, 1991: 19).

Nesse sentido, a lírica moderna renuncia a ordem objetiva e a lógica para se colocar ao lado de outra característica marcante: a magia. Esta se apresenta no texto poético principalmente através de sua potencialidade sonora e dos “impulsos da palavra”, características estas que não caberiam na reflexão planejada.

Trata-se de conteúdos de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível. Aqui se fecha o elo, aqui se mostra outro caráter coerente da estrutura da lírica moderna. Uma poesia cuja idealidade é vazia e escapa ao real ao produzir um mistério inconcebível. De mais a mais, pode buscar apoio na magia da linguagem pois, mediante o operar com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, se destacam outros conteúdos do sentido obscuro, mas também mistérios, como as forças mágicas da sonoridade pura. (FRIEDRICH, 1991: 52).

Consciente do hermetismo da poesia moderna Jorge de Lima busca em sua poesia não uma apreensão superficial ou obscura, mas o desejo de se comunicar com os outros, torná-la ao mesmo tempo “linguagem poética do poeta” e “comunicável”: não esquecendo que os poetas também, como lhes adverte T. S. Eliot, devem saber comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que se torne

incompreensível. (LIMA, 1958: 73). Desse modo, vemos que Jorge de Lima não se considera hermético como normalmente a crítica o tem caracterizado e como parece ser. Ele se insere dentro da tradição moderna metalingüística¹, na qual a própria poesia se explica. Apela também para o plano da intuição, para que o leitor possa absorver um possível sentido do poema. Nessa perspectiva, o leitor de sua poesia terá que ir além do pensamento racional para “compreender” seu poema, utilizando-se da intuição e do sentimento. O “esfacelamento da sintaxe” e a “dissipação da imagem” presentes na poesia limiana exigem uma leitura mais apurada, pois seu leitor terá que estabelecer uma espécie de leitura dupla exigida pelo próprio texto, maior que a simples observação do plano mimético. Esse aspecto revela também, como ocorre com Rimbaud, segundo afirma Walter Benjamin, um tipo de atitude moderna da poesia que se apresenta como “respostas adequadas de uma consciência de criação às voltas com as inadequações de relacionamento entre poeta e sociedade.” (BARBOSA, 1986: 19).

Não somos de forma alguma herméticos, como possa parecer. O que há é poesia que se explica e poesia que não se explica. Qualquer poema em que há dramas de inteligência dentro de um plano racional, como “Essa negra Fulô” e muitos poemas de minha primeira fase, pode ser explicado pela crítica racional e inteligência, mas, desde que há superação do inteligível a um ar misterioso venha banhar o poema, como explicá-lo? Jamais. Aí não podem mais atuar os processos racionais e inteligíveis mas somente os processos intuitivos. (LIMA, 1958: 83).

A lírica moderna não almeja a cópia do real, mas sim a sua transformação. Para isso, o poeta utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. De acordo com a teorização de Baudelaire, apontada por Friedrich, de que “a fantasia decompõe (*decompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo.” (Apud: FRIEDRICH, 1991: 55). Para Friedrich, um princípio fundamental da estética moderna que

consiste em colocar a decomposição no início do artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando – no trecho de uma carta do mesmo teor – o conceito “decompor” com o termo “separar”, decompor e desfazer o real em suas partes – entendido como o perceptível sensorialmente – significa

¹ É bom frisar que o caráter metalingüístico da poesia moderna não significa renúncia à realidade. João Alexandre Barbosa observa que “o poema metalingüístico – aquele que faz da linguagem *do poema* a linguagem *da poesia* – interioriza a alegoria ao problematizar os fundamentos análogos da linguagem. Não deve haver equívoco a este respeito, entretanto: a existência do poema metalingüístico não significa, necessariamente, o desaparecimento dos dados da realidade que informam a presença do poeta no mundo; o que, de fato, ocorre é que o poema metalingüístico vem apontar para a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade. A esta univocidade agora se substitui a construção de um texto por onde seja possível apreender, como elemento básico do seu processo de significação, a própria precariedade referida.” (BARBOSA, 1986: 27).

deformá-lo. O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele “mundo novo”, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais. (FRIEDRICH, 1991: 55-56).

Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta a fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno. E é a partir desse processo desenvolvido por Baudelaire de “incalculável importância”, como observa Friedrich, – que o próprio poeta expressou numa conversa que: “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul” – que Rimbaud e os artistas plásticos do século XX construíram suas obras.

Baudelaire define uma arte surgida da fantasia criativa como: *Surnaturalisme*. Entende-se, por este termo, uma arte que “desobjetiva” as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela “luz mágica” que aniquila sua realidade no mistério. Do *Surnaturalisme*, Apollinaire derivará, em 1917, o *Surrealisme* – e com razão –, pois como ele designa a continuação do que queria Baudelaire. (FRIEDRICH, 1991: 56).

Desde já é importante especificar o significado do Surrealismo para um de seus integrantes mais ilustres, André Breton, que pretende classificar esta tendência estética de forma “definitiva”.

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA, *Filosofia*. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciada, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001: 40).

2.1-1 – A escrita automática.

O Surrealismo é uma tendência estética que, em síntese, trabalha o onírico de maneira privilegiada. André Breton formula uma “técnica” ou anti-técnica surrealista de escrever: a “escritura automática”. No primeiro manifesto Surrealista (1924), ele a expõe com o significativo título: “*Segredos da arte mágica Surrealista*”². Os seus

² Assim Breton descreve a técnica surrealista de escrever: “Instale-se confortavelmente no lugar mais favorável à concentração de sua mente e faça com que lhe tragam material de escrita. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Abstraia de seu gênio, de seu talento, e também do gênio e do talento dos outros. Diga a si mesmo que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido bastante para não reter na memória o que está

principais fundamentos se detêm na negação do mecanismo lógico da frase, na repulsa ao racionalismo positivista, na ampliação do conceito de imagem poética e na negação do trabalho artístico feito exclusivamente pelo pensamento racional. Além dessas características, a “escrita automática” tem como objetivo oferecer a qualquer pessoa o alcance e a possibilidade da escrita artística. Outro pressuposto básico da estética surrealista se refere à união entre arte e vida. Desse modo, o projeto surrealista se apresenta com o objetivo simultâneo de reformar as idéias e a sociedade.

Para Breton, as imagens surrealistas que oferecem maior grau de arbitrariedade e que requerem mais tempo para serem traduzidas em “linguagem prática” são as que apresentam maior grau de virtude:

seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por um de seus termos estar curiosamente oculto, seja por, tendo-se apresentado como sensacional, parecer que termina fracamente (que fecha, bruscamente, o ângulo de seu compasso), seja por tirar de si mesma uma justificativa formal *derrisória*, seja por ser de natureza alucinatória, seja por, muito naturalmente, conferir ao abstrato a máscara do concreto ou vice-versa, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso. (BRETON, 2001: 54 -55).

O “automatismo”, portanto, se apresenta como “palavra-chave” para poética surrealista, mas diferentemente do Dadaísmo, em que Tzara apresentava como prescrição para o fazer poético a agitação de recortes de palavras em um chapéu. O automatismo surrealista difere daquele por se mostrar mais psíquico do que mecânico. Como bem explicou Aragon, o “fundo” do texto surrealista tem uma enorme importância, “pois é este *fundo* que dá o precioso caráter de revelação. Se escreverem, seguindo o método surrealista, tristes idiotices, estas permanecerão tristes idiotices sem desculpas”, sobretudo para aqueles “sujeitos singulares que ignoram o sentido das palavras.” (apud DE MICHELI, 1991: 158).

escrevendo e para não se reler. A primeira frase surgirá por si mesma, a tal ponto é verdade que, a cada segundo, ocorre uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, que mais não quer do que se exteriorizar. É muito difícil pronunciar-se sobre o caso da frase seguinte; ao que tudo indica, ela participa, ao mesmo tempo, de nossa atividade consciente e da outra, se admitirmos que o fato de ser escrito a primeira implica um mínimo de percepção. Isto, aliás, deve importar-lhe pouco: é nessas coisas que reside a maior parte do interesse suscitado pelo jogo surrealista. É sempre verdade que a pontuação certamente se opõe à continuidade absoluta do fluxo de que nos ocupamos, embora ela pareça tão necessária quanto à distribuição de nós numa corda em vibração. Prossiga enquanto sentir vontade de fazê-lo. Confie no caráter inesgotável do murmúrio. Se o silêncio ameaça estabelecer-se em virtude de um erro seu, minúsculo que seja – um erro, por exemplo, de desatenção – interrompa, sem hesitar, uma linha demasiado clara. Logo depois da palavra cuja origem lhe pareça suspeita escreva uma letra qualquer, a letra *l*, por exemplo, sempre a letra *l*, e traga de volta o arbitrário impondo esta letra como inicial à palavra seguinte”. (BRETON, 2001: 44-45).

É nesse sentido que se dá a “escrita automática”³ e as “narrativas dos sonhos”; ambas são representações dissociadas da necessidade de imitar o real vinculado ao pensamento racional, que serve, segundo Breton, como veículo de barreira à criatividade artística e à negação de tudo que está fora da “vida passiva da inteligência”. Para André Breton,

esses produtos que são a escrita automática e as narrativas do sonho, apresentam ao mesmo tempo a vantagem de serem os únicos a fornecer elementos de apreciação de grande estilo a uma crítica que, no domínio artístico, se mostra estranhamente desamparada; de permitirem reclassificação geral dos valores líricos; e de proporem uma chave que, capaz de abrir ilimitadamente essa caixa de muitos fundos que é o homem, o dissuade de dar meia volta, por razões de simples auto preservação, ao chocar-se na sombra com as portas aparentemente fechadas do “além”, da realidade, da razão, do gênio e do amor. Chegará o dia em que as pessoas não se permitirão tratar com insolência, como até aqui se tem feito, estas provas palpáveis de uma existência diferente da que julgamos levar, e hão de espantar-se, então, de que, tendo, chegado tão perto da *verdade*, como chegamos, tenhamos tido o cuidado de coletivamente adotar um álibi literário ou de outra natureza, ao invés de nos lançarmos no fogo sem crer na fênix, a fim de atingirmos esta verdade. (BRETON, 2001: 194-195).

Podemos notar claramente a perspectiva utópica encerrada no Surrealismo, tanto no que diz respeito a uma idealidade para vida: na certeza da chegada de um dia e de um tempo em que as pessoas não se permitirão tratar-se com insolência e que se atingirá a verdade e o amor; quanto à poesia: na possibilidade de “serem os únicos a fornecer elementos de apreciação de grande estilo a uma crítica que, no domínio artístico, se mostra estranhamente desamparada”, seja na abertura das portas “da realidade, da razão e do gênio”, seja na possibilidade de reclassificação geral dos valores líricos⁴. Para Octávio Paz, a escrita automática é o passo inicial para retomarmos a idade de ouro⁵,

³ Desse modo, não se pode reduzir o surrealismo à escrita automática e considerar autênticos somente os textos escritos sob ditado e sem nenhum controle. André Breton em uma Carta a Rolland de Renéville, de 1 de maio de 1932, explica claramente a concepção da escrita automática dentro da perspectiva surrealista da construção textual: “Nós nunca pretendemos, dar o menor texto surrealista como um exemplo *perfeito* de automatismo verbal. Mesmo no melhor ‘não dirigido’ percebem-se, é preciso dizê-lo, certos atritos... Um mínimo de direção subsiste, geralmente no sentido do *arranjo em poema*.” (apud RAYMOND, 1997: 246). Portanto, o surrealismo se impõe como algo mais do que o “deixar correr a pena”.

⁴ Assim, Breton em dezembro de 1933 afirma: “O próprio do surrealismo é ter proclamado a igualdade total de todos os seres humanos normais diante da mensagem subliminal, ter sustentado constantemente que essa mensagem constitui um patrimônio comum do qual cabe a cada um reivindicar sua parte... Todos os homens, digo, todas as mulheres merecem convencer-se da absoluta possibilidade de recorrerem à vontade eles próprios a essa linguagem que nada tem de sobrenatural e que é o próprio veículo, para todos e para cada um, da revelação.” (apud RAYMOND, 1997: 251).

⁵ É também nessa acepção que Paz identifica o sentido da poesia em Breton. Para o crítico, “toda a busca [de Breton], tanto ou mais que a exploração de territórios psíquicos desconhecidos, foi a reconquista de um reino perdido; a palavra do princípio, o homem anterior aos homens e às civilizações. O surrealismo foi sua ordem de cavalaria e sua ação inteira foi uma *Quete du Graal*”. (PAZ, 1972: 222). Nesse sentido, acrescenta o crítico: “Recuperar a linguagem natural é voltar à natureza, antes da queda e da história: a poesia é o testemunho da inocência original. O *Contrato Social* se converte, para Breton, no acordo verbal, poético, entre o homem e a natureza, a palavra e o pensamento. A partir dessa perspectiva pode-se entender melhor essa afirmação tantas vezes repetida: o surrealismo é um movimento de libertação total, não uma escola poética. Via de reconquista da linguagem inocente e renovação do pacto primordial, a

na qual pensamento e palavra, fruto e lábios, desejo e atos são sinônimos. (...) A escrita automática é um método para alcançar um estado de perfeita coincidência entre as coisas, o homem e a linguagem; se esse estado fosse alcançado isso consistiria numa abolição da distância entre a linguagem e as coisas e entre a primeira e o homem. (...) E à medida que a consciência determinasse a existência todos seríamos poetas porque nossos atos seriam criações. À noite que é um “eterno poema” seria uma realidade cotidiana, e a pleno sol. (PAZ, 1972: 88-89).

2.1-2 – O sonho.

O surrealismo tem como pressuposto básico, como vimos, a repulsa ao realismo positivista, que, para Breton, significava um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável, empobrecendo o caráter imaginativo da arte que provém dos sentimentos. Para sairmos do “reino da lógica”, que nos governa através do racionalismo fundamentado pela utilidade imediata e voltado para o senso comum, os surrealistas apontam as portas dos sonhos. Para estes, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento por não estar preso estritamente ao racional. Nesse sentido, a imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade. Para Breton, é inaceitável que o onírico, parte tão importante da atividade psíquica, tenha chamado tão pouca atenção; o sonho e a noite não podem ficar reduzidos a um “parêntese”.

Todo empenho técnico do surrealismo organiza-se em multiplicar os acessos de penetração nas camadas mais profundas da mente. É para ressaltar a assimilação do sonho à vida e à arte que Breton conta uma história do poeta Saint-Pol-Rol, que diariamente antes de adormecer mandava afixar um aviso à porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO; da mesma forma, o teórico do Surrealismo estabelece como ordem as palavras do poeta que mais inspirou o movimento, Rimbaud: “Digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente”.

É especialmente a partir dos estudos de Freud sobre o sonho que os surrealistas tomaram contato com o mundo onírico. De acordo com a teoria freudiana, o sonho é constituído, principalmente, por dois elementos: o *conteúdo manifesto* (o que conseguimos contar) e o *conteúdo latente* (o que necessitamos decifrar para interpretar o sonho – é uma espécie de chave para compreendermos os significados do sonho) esse aspecto demonstra o motivo pelo qual encontramos dificuldades na compreensão dos sonhos. A sua caracterização básica encerra no sentido de que o sonho é sempre a

poesia é a escritura da fundação do homem. O surrealismo é revolucionário porque é uma volta ao princípio do princípio.” (PAZ, 1972: 224).

realização de um desejo, mesmo que aparentemente se apresente de forma perturbadora ao sonhador.

De acordo com Freud, a atividade onírica de pensar não ocorre em conceitos, como é característico do estado de vigília, mas pensa “predominantemente em imagens visuais – mas não exclusivamente. Utilizam também imagens auditivas e, em menor grau, impressões que pertencem aos outros sentidos”. (FREUD, 2001: 67). É, nessa direção, que o psicanalista aponta mais uma característica importante do estado onírico: “Os sonhos são desconexos, aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção, admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância para nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais.” (FREUD, 2001: 72). Desse modo, a “incoerência” das imagens oníricas se revela como característica essencial dos sonhos.

No mundo dos sonhos, há uma transformação do espaço como o concebemos no mundo da vigília; de acordo com Bachelard, perdem-se “suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos”. (BACHELARD, 1991: 160).

Outra característica do sonho se refere a seu processo de deslocamento. Isto significa que uma imagem pode ter mais de um significado, pois por analogia pode-se transferir sentimentos e conceitos de uma a outra. No sonho, percebe-se também a facilidade para o trocadilho e a inversão de termos como se as palavras se comportassem como coisas. Essas características apontam a semelhança entre a formação dos sonhos e a atividade artística. Outro importante aspecto dos sonhos, apontado por Freud (através de uma citação de Strümpell) se refere ao fato de que estes “seguem seu curso, ao que parece, segundo as leis quer das representações simples, quer dos estímulos orgânicos que acompanham tais representações – isto é, sem serem de forma alguma afetados pela reflexão, pelo bom senso, ou pelo gosto estético ou pelo julgamento moral.” (FREUD, 2001: 75-76). Nesse sentido, constata-se a dessemelhança entre as atividades onírica e artística, pois a composição do poema se diferencia do sonho por ser concebido em grande parte conscientemente e não apenas pelo impulso da inspiração, assunto que mais adiante trataremos.

No seu sentido geral, as idéias essenciais do onirismo para Freud podem ser resumidas em “duas palavras chaves: deslocamento e condensação – com certeza características essenciais da imagem poética. Essas duas formas conectivas típicas da

imagem onírica correspondem a um princípio paratático agregativo e ou comparativo analógico (próprios da metonímia e da metáfora ...)” (BOSI, 2001: 35).

Parece razoável dizer que o sonho pode servir de instrumento inspirador ao artista que, posteriormente, dá prosseguimento ao seu trabalho, utilizando-se do pensamento intelectual. E como sabemos existem aqueles que se utilizam do sonho para construir suas obras sem mesmo fazer um retoque posterior. Mas, talvez, um dos grandes serviços prestados pelo onirismo à literatura, como instrumento de criação artística, está no fato dele fornecer ao artista uma espécie de liberdade (com o abandono, mesmo que provisório, da função crítica – às vezes bloqueadora do ato da criação) e espontaneidade no espírito criador.

2.1-3 – A imagem.

É com esses recursos, principalmente vinculados ao onirismo, que a imagem na poética surrealista vai se apresentar de forma renovada. Comumente, na poética tradicional, a imagem tem como característico de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes. Desse modo, ao construir suas imagens os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação.

Max Ernest explica o procedimento que forma a imagem surrealista através das palavras de Lautréamont, que se tornou a definição da beleza surrealista: “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre a mesa cirúrgica”.

Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente a presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *estranha* (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo em um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do procedimento parece-me revelado por esse exemplo simplíssimo. A transformação completa, seguida por um ato puro como o do amor, produzir-se-á forçosamente todas às vezes que as condições serão tornadas favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente inconciliáveis num plano que aparentemente não é conveniente para elas.* (apud DE MICHELI, 1991: 161 – grifos do autor).

É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Um exemplo claro disso pode ser notado nas palavras de um dos seus

grandes representantes, o poeta-crítico Octavio Paz, quando caracteriza a imagem através da identidade de elementos contrários.

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda a imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. (...) A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles. (PAZ, 1972: 38).

Na conjugação de elementos opostos também há o momento da convergência desses termos. Nessa ocasião, como nos diz o crítico, “... pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa”. (PAZ, 1972: 42)⁶. Desse modo, a imagem poética funde elementos muitas vezes díspares numa espécie de renomeação e recriação do mundo de modo que o poeta, como no tempo primitivo, nomeia novamente as coisas. Como nos diz Octavio Paz “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 1972: 44). Outro ponto importante para o crítico diz respeito ao fato de que não precisamos recorrer a outras palavras para explicar a imagem pois o seu sentido está nela mesma.

A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre a as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mas aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ, 1972: 49).

Portanto, uma poesia imagética como esta, em que uma gama enorme de elementos que em épocas anteriores à modernidade raramente eram associados (relativamente presente em poucos poetas como Gongora, Baudelaire e Rimbaud – quero dizer, não era uma prática corrente na literatura), aumenta em muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora pelos poetas modernos. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o “meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991: 206), e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos

⁶ A conciliação dos opostos aponta para “a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todos os nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua original identidade.” (PAZ, 1972: 42).

conhecidos: “Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem...”. (FRIEDRICH, 1991: 207). Nas palavras de Reverdy “a imagem é uma criação pura do espírito” e é “próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (apud RAYMOND, 1997: 249). Nessa perspectiva, querer traduzi-las é o mesmo que matá-las.

2.1-4 – A colagem/collage.

Outro procedimento técnico utilizado para a formação da imagem surrealista é a *collage*, técnica proveniente dos “*papiers collés*” cubistas, que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprios, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho. De acordo com Sérgio Lima, o termo *collage* indica um modo preciso e diferente daquele conhecido como colagem:

o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/19. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de “*papiers-collés*”, pois a expressão de Ernst só foi surgir após Dada), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. E não no sentido como na expressão *collage*, inaugurada assim por Max Ernst nas artes plásticas. (LIMA, 1995: 358).

Em um processo análogo à colagem surrealista; no Brasil, Jorge de Lima praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro denominado *Pintura em Pânico*, prefaciado por Murilo Mendes, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade e do próprio Murilo Mendes. O primeiro, de forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação.

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987: 09).

Murilo Mendes caracterizou o processo da feitura da fotomontagem como desforra contra a restrição e a ordem, também associando-a à infância.

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo ao folhearem um álbum de família. (MENDES, 1987: 12).

Portanto, a construção da fotomontagem, como a imagem surrealista está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o poeta tem em suas mãos uma técnica que o ajudará a fortalecer a criação imagética de seus poemas, a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

Otto Maria Carpeaux, em introdução a *Obra Poética* de Jorge de Lima, organizada por ele, dizia que quando “as palavras já não pareciam capazes de exprimir tudo aquilo que o poeta [Jorge de Lima] pretendeu dizer, recorreu ao recurso da fotomontagem” (CARPEAUX, 1949: VII). Acrescenta-se a esta perspectiva uma outra, a de Murilo Mendes que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente, de maneira que a arte apresentaria um caráter utópico, no sentido de que o fim para o homem sempre será a vitória.

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota.

“As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada. (MENDES, 1987: 12).

Finalmente, é importante notar que o uso da fotomontagem feita por Jorge de Lima também comprova o seu vínculo com a estética surrealista e lhe fornece uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional com seus relógios maleáveis) e como apontou Murilo Mendes, de *La femme 100 Têtes*, motivadora das montagens, e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação desse mundo onírico na obra limiana.

2.2 – O surrealismo no Brasil.

A presença do Surrealismo no Brasil oferece algumas controvérsias. Existe uma tendência crítica que considera que esta expressão artística não teve uma importância real no cenário literário brasileiro. Apresentando-se de maneira dispersa por poucos poetas, apenas registrada pela utilização de algumas técnicas surrealistas para composição de seus poemas. Portanto, sem a consistência de uma “escola” ou “tendência estética” significativa. Esta compreensão do surrealismo no Brasil se configura principalmente pelos pensamentos críticos de José Paulo Paes e Antonio Candido. De outro lado, há os que acreditam que a presença do Surrealismo no Brasil foi consistente e seus maiores representantes, na poesia, seriam Murilo Mendes e Jorge de Lima. Esta tendência crítica é formada principalmente pelo artista e crítico Sérgio Lima.

No parecer de Antônio Candido, em seu ensaio “Surrealismo no Brasil”, esta tendência artística e outros movimentos afins podem ser considerados índices de uma “crise de evolução na história intelectual do ocidente”, na qual o Brasil participou por “contágio”.

Daí a atitude surrealista ser, entre nós, nas suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas, apenas uma atitude. O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontra-mo-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia. (...) No Brasil o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira porque é cabível na Europa. (CANDIDO, 1992: 105).

Aproximando-se desta perspectiva crítica, José Paulo Paes nega a existência do Surrealismo no Brasil. Ele observa a questão de forma irônica e mesmo cômica, afirmando que sobre o movimento, em sua expressão literária,

quase se pode dizer o mesmo que dá batalha de Itararé: não houve. E não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França, cujo bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapia de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, os manifestos de Tzara e Breton, o romance de Céline e Genêt. (PAES, 1985: 99).

Do mesmo modo que pensa Antonio Candido, José Paulo Paes considera que o Surrealismo marcou presença no Brasil através da absorção, por alguns poetas, de apenas alguns elementos formais presentes em suas obras. Nesse sentido, o crítico faz uma “lista” de escritores brasileiros que, em seus textos, apresentam tais características. A enumeração vai dos poetas românticos aos modernistas: Bernardo Guimarães,

Augusto dos Anjos, Adelino Guimarães (estes antes mesmo do advento do Surrealismo), Mário de Andrade, Luís Aranha, Prudente de Moraes Neto (já com influência de Breton), João Cabral de Melo Neto (em “Pedra do sono”) e Manuel Bandeira, que compôs em sonho “Palinódia” e “O Lutador”, que segundo o próprio poeta, surrealisticamente, “de maneira inapreendida na franja da consciência” apresentando um caráter hermético até mesmo pra seu próprio autor. (PAES: 1985: 111). Para o crítico, a influência surrealista é bem mais perceptível na poesia brasileira através das criações de Ismael Nery e Murilo Mendes⁷.

Contrária a esta perspectiva apontada, Sérgio Lima, em seu ensaio: *Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros*, afirma que o surrealismo está presente no Brasil desde os anos 20. Para o crítico, essa situação é demonstrada a partir das

poesias e textos publicados; exposições e revistas o veicularam, além de ser publicada sob forma de manifesto “uma declaração do direito do sonho” em sintonia direta com os propósitos do movimento; exercícios e escrituras automáticas, nos moldes daqueles praticados no centro parisiense; tentativa de lançamento de uma revista exclusiva do movimento em 1926 (Pedrosa, Xavier e Bento); edição de obras explícitas. Três livros apreendidos (Sinal de Partida, Revelações do príncipe do jogo e O alimento negro; Pedrosa, F. Índio do Brasil e B. Péret) e destruídos pelos órgãos policiais, o “retorno pelo selvagem” que marcará profundamente toda uma vertente do período modernista, do “inferno verde” (Euclides da Cunha e Alberto Rangel) às pesquisas de Rego Monteiro, passando pelo *Pau Brasil*, “Antropofagia” (Tarsila e o *descobrimento* de Rouseau: “primitivismo é o onirismo puro”, dirá Bachelard), Oswald, Bopp, Pagu; o *Coração verde* e os militantes da *Verde* (Rosário Fusco se debaterá com Antonio Candido nos anos 40); logo outros mais, como as adesões de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cícero Dias, Hildebrando Lima, etc.; e, não nos esqueçamos, Benjamin Péret e Elise Houston (mais André Breton também presente na Revista de Antropofagia com versos). (LIMA, 1999: 309).

No parecer de Sérgio Lima o que ocorrera no Brasil é um “seqüestro” do Surrealismo, construindo uma espécie de “ausência” do movimento através de “envolvimentos” e vínculos com as expressões artísticas brasileiras.

... podemos dizer o contrário do consenso geral ou da tese errônea de que “não houve” surrealismo no Brasil – houve sim, tanto o surrealismo e sua presença enquanto movimento como manifestações voltadas para a visão proposta pelos surrealistas, como atividades coletivas ou grupais (anos 20), como formação de dois grupos de militantes do movimento internacional (anos 60 e 90), com a formação de parcerias iguais às de Moro e Wesphalen, como revistas, e mesmo uma mostra do movimento: a 13ª Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo, agosto-setembro de 1967. Como houve sim a ausência de uma reflexão sobre o surrealismo e suas implicações primeiras. (LIMA, 1999: 320).

⁷ Como o próprio poeta confessa: “Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuímos a aversão ao espírito burguês e uma espécie de nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação.” (MENDES, 1996: 25).

Valentin Facioli contribui com este debate apresentando a idéia que o Brasil e a América Latina apresentavam condições muito favoráveis para uma relação profícua com o surrealismo organizado e combatente,

pois não só sobreviviam (e sobrevivem) nesta região culturas indígenas e africanas, por exemplo, que se expressam em suas formas próprias à margem do campo erudito e cuja produção não é presidida pela racionalidade liberal capitalista do mercado artístico. Tínhamos e temos elementos culturais e práticas vitais “surrealistas” que parecem continuar vivos e que podiam ter imantado e feito proliferar uma larga produção surrealista no campo das artes eruditas. (FACIOLI, 1999: 294).

Para o crítico, mesmo o Brasil apresentando condições favoráveis de contato com o Surrealismo, ocorre, nos anos 20 e 30, conflitos e contradições sociais e culturais – acrescido pela política nacional populista do Estado –, causando um rompimento com o surrealismo, por se caracterizar contrária ao ambiente constitutivo destas duas décadas. (FACIOLI, 1999: 304-5).

2.3 – O caso Jorge de Lima.

Jorge de Lima é um poeta que principalmente na sua lírica final apresenta contatos estreitos com características formais do surrealismo. Suas colagens (*Pintura em pânico*) e suas experiências como pintor também se associam ao movimento francês. O poeta é constantemente solicitado quando se quer tratar do surrealismo, sendo apresentado de duas maneiras: como poeta caracteristicamente surrealista ou que apresenta fortes marcas dessa tendência estética.

Para Sérgio Lima, por exemplo, contrariando o pensamento corrente da crítica geral, a poesia de Jorge de Lima e Murilo Mendes não teriam se tornado onírica por causa de suas conversões ao catolicismo em 1933, mas devido a seus conhecimentos do Surrealismo, anterior às conversões. Desse modo, a conversão de ambos significaria o abandono do surrealismo e não sua adesão ao movimento.

duas das figuras mais inquietantes da década de 1920, Jorge de Lima (que *voltava* de seu parnasianismo dos anos 10) e Murilo Mendes, com a morte de Ismael Nery, adotam uma postura esotérica e cifrada: “a poesia em Cristo”, o que valerá um consenso perene e mudará os ventos contrários para uma bonança quase perene também, não tivessem obras posteriores de ambos feito certos estragos irreparáveis a um catolicismo proselitista que excluía as nações afro da mestiçagem e um canal absolutamente herético, senão pagão. Note-se que da poesia de Murilo Mendes, no seu primeiro período, digamos, desde as notas da imprensa de 1922-1923 até aquelas escritas antes de 1934-1935, data da controversa *converção*, pouco ou nada se falará por longo tempo – tanto por serem liberadas ao público só bem depois

(muitas com datas trocadas, mesmo expediente de que se valerá Jorge de Lima) quanto por terem irrestrita identidade ou estarem diretamente identificadas ao surrealismo como posição e não mero modismo ou efeito formal. Portanto, Murilo Mendes e Jorge de Lima sabiam muito bem do que se tratava. (LIMA, 1999: 310).

Sobre a poesia de Jorge de Lima, José Paulo Paes observa marcas menos profundas do surrealismo se comparada a seu poeta “irmão” Murilo Mendes. De acordo com o poeta-crítico, a postura surrealista em Jorge de Lima talvez seja mais bem perceptível na sua pintura de *dismanche* do que em seus poemas e nos seus romances⁸.

É bem provável que a relação de Jorge de Lima com o surrealismo provenha também indiretamente de Ismael Nery, artista múltiplo e amigo de Murilo Mendes que viajou à Europa e estabeleceu contato direto com André Breton e Marc Chagall em 1927. Fora ele que divulgara a Murilo Mendes as idéias surrealistas que, por conseguinte, provavelmente, também teriam chegado a Jorge de Lima. A dedicatória de *Tempo e Eternidade*, livro composto por Murilo Mendes e Jorge de Lima depõe a favor disso: “À memória de Ismael Nery”.

A figura de Ismael Nery se apresenta de forma singular na cultura brasileira. Nery era um artista incomum e de personalidade múltipla, cultivava o gosto por diversos campos artísticos e filosóficos: a pintura, o desenho, a arquitetura, a poesia, a dança, a filosofia, a teologia. Ele foi o criador do *Essencialismo*⁹ (termo cunhado por Murilo Mendes) sistema filosófico religioso que nunca se materializou de forma organizada porque Nery não deixou nenhum sistema escrito e, portanto, só temos notícias através de textos esparsos, resumos e depoimentos sobre ele. Basicamente a

⁸ “Alexandre Eulálio, além de discernir ‘um exercício de escrita automática’ em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, aponta ‘paisagens metafísicas’ no *Livro de Sonetos* ‘uma viagem ao subconsciente’ na *Invenção de Orfeu*. No primeiro caso, a despeito de ocasionais sugestões surrealistas, parece-me haver um empenho doutrinário e um nexos discursivo dificilmente conciliáveis com a espontaneidade da escrita automática. Algo parecido se pode dizer do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu*, onde a exuberância metafórica estaria a serviço mais da construção que da catarse, isto não significa que na poesia de Jorge de Lima não haja ‘marcas evidentes do processo surrealista’ (a frase é de Alexandre Eulálio), mas elas são menos profundas e menos sistemáticas que na de Murilo Mendes. Quanto à escrita de romances como *O Anjo e Guerra Dentro do Beco*, o que nela revela é o à-vontade do poeta franqueado com a imaginação os limites da realidade verossímil, não uma tentativa deliberada de fundir sonho e realidade ‘numa espécie de realidade absoluta, a surrealidade’, como buscou Breton fazer em Nadja.” (PAES, 1985: 107).

⁹ Assim Murilo Mendes apresenta a doutrina Essencialista: “Segundo o próprio Ismael, o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição existente, hoje, em geral, contra as idéias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sobre outras espécies, a fim de evitar o *part-pris* do interessado. No dia em que o iniciado se tornar católico – dizia –, o sistema essencialista não lhe adiantará mais nada, pois terá sido conquistado um grau superior e definitivo. O sistema essencialista, entretanto, servia muito para encurtar a experiência dos homens. O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da idéia de tempo. Ora, o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. Deve o homem apegar-se a sistemas que evoluem constantemente, porque baseados numa ciência incerta e vacilante? Não. Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo.” (MENDES, 1996: 48).

doutrina essencialista é fundamentada na abstração do tempo e do espaço, “na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade.” (MENDES, 1996: 65).

De acordo com a visão apresentada por Murilo Mendes, o *Essencialismo* era uma filosofia para ser vivida no dia-a-dia e se assemelhava ao cristianismo primitivo, na medida em que o homem deveria se indignar com as injustiças presente no mundo. Outra característica importante do sistema essencialista se mostra na concepção de um Cristo encarnado e modelo a ser seguido pelos homens. Nesse sentido, a filosofia de Nery vai convergir com alguns pontos do Surrealismo e do Comunismo, principalmente no que diz respeito à não incompatibilidade entre espírito e carne, uma filosofia a ser vivida no cotidiano e a partir da justiça social. Dessa forma, o catolicismo presente no *Essencialismo* era uma negação da religiosidade autoritária do *Antigo Testamento*, em que Deus se apresenta como um juiz pronto para nos vigiar e nos punir, aproximando-se da concepção do Deus do *Novo Testamento*, especialmente na Encarnação de Cristo estendida à Igreja e aos homens. Nessa concepção, Cristo não se apresenta apenas como divindade, mas também em seu aspecto humano, modelo a ser seguido pelos poetas e artistas. Como nos diz Murilo Mendes,

o Cristo nos aparecia restituído à sua verdadeira estatura como no-lo revela o *Novo Testamento*; era uma vassourada poderosa na concepção do Cristo pelo século XIX, o “meigo Nazareno” ou o filantropo, o reformista social, o moralista. Surgíamos o Cristo como companheiro cotidiano do homem, seu guia no tempo e na eternidade. Por isso que, informados no princípio absoluto, seus atos aparentemente mínimos e insignificantes revestiam-se de perenidade, imprimindo-lhes o Senhor sua marca divina. Surgia-nos o Cristo como o artista máximo, o conceito de religião era também alterado: começávamos a pressentir suas profundas ligações com a vida, ao invés da fatal dissociação que até essa época as operávamos, por via de uma cultura deformada, entre as duas categorias. (MENDES, 1996: 43).

Essa perspectiva religiosa também é encontrada em Jorge de Lima, principalmente em *Invenção de Orfeu*, onde notamos a sua preocupação com a desarticulação do tempo e do espaço tradicionais, somados à multiplicidade do poeta encarnando também a figura de Cristo, seu orientador e inspirador. Jorge de Lima mesmo declara que o poeta deve ter “fome do eterno, do essencial, do universal”. (LIMA, 1958: 66). Em sua concepção a poesia, é, antes de tudo, um dom concedido por Deus e tem um caráter eterno: “a poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 1958: 64), e se expressa por meio de “uma espécie de magia capaz de provocar sensações apenas com os sons combinados,

encantamento graças ao qual as idéias nos são comunicadas por palavras que entretanto não as exprimem”. (LIMA, 1958: 66-67). Nesse sentido, para o poeta, o fazer poético é uma revelação porque é uma manifestação do poder divino, uma espécie de dom que baixa sobre ele. Junta-se a isso a preocupação social do poeta que trabalha de modo a valorizar, no seu poema, a geografia e a cultura pobres do Nordeste infantil, negro e religioso e também os índios.

A poesia de Jorge de Lima, de maneira didática, poderia ser dividida em duas grandes vertentes: a primeira se caracterizaria pelo caráter mimético, na qual o poeta, principalmente, descreve um ambiente regional; a segunda, se configura pelo processo de interiorização pelo qual passa sua poesia. De acordo com Waltencir Dutra, o procedimento formal que possibilita esta transformação nos permite refletir sobre os diversos modos do fazer poético limiano.

À medida que o poeta se interioriza, deixa de ser conceituoso para ir-se tornado imagístico, e o que é mais importante, vai substituindo o símile pela metáfora. A diferença entre eles é bem característica; o símile é uma comparação que permanece separada da experiência do poeta, existe em si e tem com o poeta uma ligação puramente acidental; a metáfora, pelo contrário, é a integração da experiência e da comparação, o sentimento do poeta se materializa naquilo a que se compara. (DUTRA, 1997: 150).

A objetividade presente em sua “primeira poesia” é deixada de lado no momento em que o poeta troca a perspectiva descritiva e exterior por uma abrangência maior, a do mundo interior. Dessa forma,

a infância, o Nordeste, a Igreja, todos os grandes motivos, “as grandes e belas palavras” que o poeta fora escolhendo ao longo de sua vida retornam agora com a maturidade, num movimento inverso – brotam do poeta para a vida, retornam, por assim dizer, marcadas por um sentimento poético, por uma interpretação que antes não havia, o que conseqüentemente demandaria uma linguagem diversa da usada anteriormente – a força interior com que as recordações, a experiência do poeta, voltam ao exterior, modeladas palavras, enriquece-as de sentido. (DUTRA, 1997: 151-152).

O momento histórico por que passa a poesia no Brasil também é sentido na mudança da perspectiva adotada por Jorge de Lima. Nos anos 40, há no país um grande interesse pelo onirismo ou pela chamada “linguagem noturna”, como é notadamente percebida até mesmo na poesia de João Cabral de Melo Neto, que compôs o seu livro *Pedra do Sono* e “Considerações do poeta dormindo”. É nessa década que Jorge de Lima publica o seu livro de fotomontagens *Pintura em Pânico* (1943) e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, também de 1943, e o *Livro de Sonetos* (1948).

Mas antes mesmo desta vertente explícita de interiorização presente em sua poesia, notamos a tendência de valorização do sonho na lírica limiana. É ao menos curiosa, senão uma demonstração inconsciente do rumo que sua poesia iria tomar, já no seu livro *XIV Alexandrinos* caracteristicamente parnasiano, a epígrafe¹⁰ retirada de Euclides da Cunha dada a seu primeiro poema (“O primeiro dos quatorze”), na qual se nota a preocupação do poeta com a temática do sonho contrastando com a ciência:

Se mesmo o positivo é sonho e controvérsia –
Nem Porvir, nem ninguém, causa alguma desliga
A Ciência sonha e o verso que investiga.

Talvez nesse momento possamos ver a junção das duas principais ocupações de Jorge de Lima: a do médico e a do poeta fazendo a união entre poesia e ciência. Outra epígrafe, retirada de Gonçalves Dias, dada ao poema “Paixão e Arte” revela essa junção: “Ter Arte e ter Paixão. Não há Paixão sem verso...”. Estes poemas e epígrafes nos fazem pensar, principalmente, que o início da poética limiana já evidencia uma tendência que estará presente em toda a sua poética posterior: a inspiração e o trabalho racional na tentativa de realizar a obra de arte. Nesse momento inicial, ela é revelada de maneira propriamente temática, mas posteriormente se dará na representação da construção formal do texto poético.

Em sua adesão ao Modernismo, a partir de *Poemas* (1927), vemos Jorge de Lima adotar procedimentos estilísticos novos, como o exemplar uso do verso livre. Mas mesmo a sua adesão ao modernismo, não o impede de manter sua relação estreita com os clássicos, principalmente com a herança portuguesa, já incorporada na cultura brasileira. Nesse momento, também se percebe a relação do poeta com o mundo noturno e imaginativo, do sonho como vemos no poema “O mundo do menino impossível”:

E vem descendo
uma noite encantada
da lâmpada que expira
lentamente
na parede da sala...

O menino poisa a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

¹⁰ A epígrafe é a seguinte: “Assim como andamos nós do realismo para o sonho e deste para aquele, na oscilação perpétua das dúvidas, sem que possa diferenciar na obscura zona neutral alongada à beira do desconhecido, o poeta que espiritualiza a realidade, do naturalista que tateia o mistério.”

Posteriormente, em *Novos Poemas* (1929), a possível relação com a estética surrealista se mostra principalmente através da inspiração livre; que no poema “Minha sombra” é expressa por meio da imagem de uma “mão” que conduz o poeta (“mão” que aparecerá algumas vezes em *Invenção de Orfeu* simbolizando a ajuda divina ou afago materno). Essa inversão imagética sugere que o poeta não necessita de nenhum esforço (trabalho) para construção de seu poema. Mais do que isso, o poema apresenta uma espécie de duplo do poeta.

De manhã a minha sombra
 com meu papagaio e o meu macaco
 começam a me arremedar.
 E quando o que eu faço
 seguindo os meus passos
 (...)

 E de noite quando escrevo,
 fazer como você faz,
 como eu fazia em criança:
 Minha sombra
 você põe a sua mão
 por baixo de minha mão,
 vai cobrindo o rascunho dos meus poemas
 sem saber ler e escrever.

Outro tema que aproxima a poesia de Jorge de Lima à estética surrealista se dá através de uma matéria freqüente em sua obra: o tema da febre, que também está em *Novos Poemas*, em “Maleita”; nesse momento, atrelado à temática social. Desse modo, o poeta combina o apelo social ao desejo de transcendência, que caracterizará sua obra posterior.

Lá vem maroim, lá vem carapanã,
 lá vem muriçoca sambando com pium.
 A terra está suando poças d’água,
 a lagoa está dormindo,
 o caboclo está tremendo, está sambando com pium.
 Minha madastra Maleita foi você que me enterrou.
 Quem sabe se por um figo que o destino beliscou?
 Manda um rabino de seca de 77, meu são sol,
 pra secar estas lagoas,
 pra esquentar esta maleita.
 mas vem correndo um vento frio
 e até a água se arrepiava.
 O caboclo está tremendo,
 está sambando com pium!

Sequencialmente, em *Poemas Negros* (1947), a temática social estará associada à cultura negra e seu caráter dionisíaco e libertário, o que possibilita um estado de embriaguez libertador de conteúdos do inconsciente do poeta. Jorge de Lima está pronto para a criação, e de maneira fluente liberta a inspiração necessário ao ato

gerador/criador. É o que parece ocorrer em toda sua obra poética posterior, aproximando-o assim da estética surrealista, como caracteriza bem o poema “Democracia”:

Punhos de redes embalaram meu canto
 para adoçar o meu país, ó Whitman.
 jenipapo coloriu o meu corpo os maus-olhados,
 catecismo me ensinou a abraçar os hóspedes,
 carumã me alimentou quando eu era criança,
 Mãe-negra me contou histórias de bicho,
 moleque me ensinou safadezas,
 massoca, tapioca, pipoca, tudo comi,
 bebi cachaça com caju para limpar-me,
 tive maleita, catapora e ínguas,
 bicho-de-pé, saudade poesia;
 fiquei aluado, mal-assombrado, tocando maracá,
 dizendo coisas, brincando com as crioulas,
 vendo espíritos, abusões, mães d’água,
 conversando com os malucos, conversando sozinho,
 emprenhando tudo o que encontrava,
 abraçando as cobras pelos matos,
 me misturando, me sumindo, me acabando,
 para salvar minha alma benzida
 e meu corpo pintado de urucu,
 tatuado de cruces, de corações, de mãos-ligadas,
 de nomes de amor em todas as línguas de branco, de mouro
 [ou pagão.

Os livros *Tempo e Eternidade* (1935), *A Túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1942) intensificam e evidenciam a influência do surrealismo, somado à preocupação religiosa e seus elementos litúrgicos. No primeiro livro, o sonho será valorizado de maneira a dar acesso ao inconsciente e aos mistérios do mundo, como demonstra o poema “O sono antecedente”.

Parai tudo que me impede de dormir:
 esses guindastes dentro da noite,
 esse vento violento,
 o último pensamento desses suicidas.
 Parai tudo o que impede de dormir:
 esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras,
 esse bate-te bate de meu coração,
 esse ressonar das coisas desertas e mudas.
 parai tudo que me impede de voltar ao sono iluminado
 que Deus me deu
 antes de me criar.

No segundo livro, o poético e o sagrado caminham juntos de modo que estas características enriqueçam cada discurso mutuamente. Mas a união entre religião e poesia não busca trazer para sua lírica nenhum dogma religioso que a aprisione numa armadura teológica. O que parece acontecer é que o poeta se utiliza da semântica religiosa com seu tom rebuscado, somado às imagens extraordinárias para trazer para

sua poesia, de forma transfigurada, o caráter do sagrado. Isso pode ser notado em “O monumento votivo”:

No grande monumento votivo, ó musa desconhecida,
colocarei na base, encrustados na pedra,
ouro, cedro e marfim para exprimir a unidade da matéria,
e em cima um propiciatório de bronze chapeado de prata
para as oblações a Deus.
E em cima duas mãos entrelaçadas,
muito unidas como a ânsia dos seres;
e acima a arca do altar
um ornitorrinco equilibrando
uma esfinge que amamenta um centauro recém nascido;
e acima do centauro o número que é o símbolo do infinito;
pedirei a Cristo o Alfa e o Ômega para bordar no peito de um grifo.
ornarei os lados com prismas
onde o vento soará sinfonias e arco-íris.
Todas as colunas encerrarão bramas de mil braços
adorando o coração universal do Filho,
e grais cheios de ouro, incenso e mirra.
(...)

No terceiro livro, a criação poética estará intrinsecamente ligada à inspiração (Mira-Celi é a musa que inspira o poeta) e à busca do sagrado. Mas, também constituirá uma relação profícua com a estética surrealista, já que, como vemos no poema “30”, o poeta se relaciona com o mundo noturno, o onírico e o fabuloso, propiciando à imaginação a magia e a inspiração:

Acontece que uma face
alta noite vem juntar-se
à minha face. Magia:
ela penetra em meus lábios,
em minha frente, em meus olhos,
e eu não sei se é a minha face
ou se é a face do meu sono
ou da morte. Ou quem dirá?
Se de alguma criatura
composta apenas de face
incorpórea como o sono,
face de Lenora obscura
que penetra em minha sala
e do outro mundo me espia.

Atrelado a este sentido, o sonho em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* também apresentará o significado mais comum, o de esperança. No poema “12” a esperança está associada às pessoas simples e puras (os navegantes, as donzelas e os pastores).

Estai alerta: de súbito ela se tornará visível.
Estai alerta, portanto, desde o amanhecer do dia.
é Mira-Celi que vem para viver convosco!
navegantes julgarão estar vendo um navio fantasma,

enquanto as donzelas sonharão com seus gêmeos futuros,
e os pastores com seu cordeiro desaparecido.
Mas é apenas Mira-Celi que se torna visível.

O fragmento do poema “3” também aponta para este significado:

Há necessidade de tua vinda Mira-Celi:
Milhares de ventos virginais te esperam
Através de séculos e séculos de insônia!
.....
Quando vires, as árvores ocas darão flores,
e teu esplendor acenderá pela noite
os olhos entreabertos dos semblantes amados.

Outro sentido importante relacionado ao ambiente onírico presente em Mira-Celi nos remete a uma ligação intrínseca entre sonho e poesia. No poema “11”, a musa será equiparada à poesia.

Em tua constelação, várias de tuas irmãs não existem mais,
(melhor fora que nunca houvessem nascido)
desertaram de teus outonos, Mira-Celi;
.....
Apenas os teus sonhos nos povoam de poesia
e o teu ressonar é a nossa terrena música
Alta noite despertas, doce Musa sonâmbula
readormeces depois: explodem ódios no mundo
.....
é preciso que acorde, grande Musa, esperada

O *Livro de Sonetos*, que pelo próprio título se oporia à estética surrealista (pelo simples motivo de que os surrealistas nunca permitiram qualquer forma pré-estabelecida para a composição de uma obra de arte), estabelece a relação com esta estética no que diz respeito a seu conteúdo imaginativo. Assim, no *Livro de Sonetos*, encontramos temas como a loucura (“Não procureis qualquer nexo naquilo/que os poetas pronunciam acordados/pois eles vivem no âmbito intranquilo/em que se agitam seres ignorados.”); a escrita por pulsão (“Vereis que o poema cresce independente/e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,/algas e peixes lívidos sem dentes/veleiros mortos, coisas imprecisas,”), assim como o próprio modo de criação do livro, feito em estado de hipnagose.

Nesse momento, talvez seja importante informar ao leitor um fato biográfico que nos ajudará a pensar melhor sobre o processo de criação de Jorge de Lima, e que está intrinsecamente ligado à forma de sua escritura noturna. A composição de *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu* se dá em um momento de recolhimento do poeta por causa de um “esgotamento nervoso”. Seguindo orientações médicas, Jorge de Lima se recolhe em uma clínica de repouso no Alto da Boa Vista (que o poeta significativamente

denominava como seu “berço”), onde compõe, em dez dias em estado hipnagógico 102 sonetos, sendo que 77 formam o *Livro de Sonetos* e os 25 restantes aguardam a composição de *Invenção de Orfeu* para serem incluídos neste. O amigo e também médico José F. Carneiro, que acompanhou ativamente esse momento, nos conta que, Jorge de Lima se levantando às vezes de madrugada, compunha de uma só vez três, quatro, cinco sonetos.

Não sei se seria do gosto do poeta a narrativa das circunstâncias que cercarão a produção desses sonetos. Limitar-me-ei a referir que foram escritos em momento de grande angústia, quando seu autor começou a sonhar acordado, e a ver, diante de si, entre outras coisas, o galo do Rosário em Maceió, um galo de orientação dos ventos, que, Jorge de Lima achava belíssimo e que muito ocupou sua imaginação de criança. Tinha 7 anos e, segundo me disse, ia dormir com aquele galo na memória. De dedo em riste um vereador petebista ameaçava seu adversário udenista: “Sr. presidente, todos nesta casa são testemunhas...”. Mas o presidente da câmara, via apenas, diante de si, girando, o galo, o galo da igreja do Rosário. E Celidônia. E Elisa. Também a draga da praia de Pajuçara. (CARNEIRO, 1958: 48-49).

Soma-se a isso a declaração do próprio poeta sobre a feitura de *Invenção de Orfeu*: “Durante dois anos fui escrevendo o poema sem saber onde ia chegar, de quantos versos constaria, nem o que pretendia. Com a sua leitura depois de composto é que verifiquei a sua intenção independente das minhas intenções.(...) Foi feito como criação onírica.” (LIMA, 1958: 94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia: “Nenhum poeta, creio, constrói com planta. Isto é próprio da arquitetura. Depois de produzido o poema quem quiser que o classifique ou etiquete. O essencial é que seja poesia.” (LIMA, 1958: 97).

O que consideramos importante frisar, em nosso ponto de vista – mesmo crendo que Jorge de Lima não é um surrealista de “Escola”¹¹ –, é que não importa uma definição decisiva quanto a sua caracterização como um poeta Surrealista ou não, mas sim o quanto a utilização de elementos muitas vezes similares ou provenientes dessa tendência estética enriquece sua lírica. O que realmente vale é a relação profícua que o criador de Mira-Celi estabelece como o onírico em sua poesia. Afinal, as forças do inconsciente humano não são exclusivas do pensamento surrealista, mas antes de tudo

¹¹ O poeta mesmo declara: “A poesia mais do que tudo há de ter e sempre teve a sua origem e sua razão de ser no sobrenatural. E o racionalismo foi a tentativa de morte do sobrenatural. (...) A imitação da natureza não constitui poesia. O poeta imita o criador. A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza e o mundo ante a força criadora do poeta se conforma com o que ele presente, vê, profetiza, é poeta.” (LIMA, 1935: 221). Esta posição assumida pelo poeta, em 1935, nos revela também que a sua suposta constante mutabilidade poética pode ser contestada, já que sua reflexão concorda bastante com sua postura estética, que se dá como uma espécie de fio condutor desde *Tempo e Eternidade* até *Invenção de Orfeu*, seu penúltimo livro.

são humanas e, portanto, se revelam como um elemento potencial e/ou presente em qualquer forma de expressão artística. Mas não podemos nos esquecer também que foi com o Surrealismo que estas forças do inconsciente puderam se expressar de maneira mais atuante; o que, de acordo com Álvaro Lins, resultou numa “disposição revolucionária” que não pode ser esquecida e sim continuada: “uma revolução contra o espírito de imitação e de rotina, contra o falso realismo que excluída o transcendental, contra a arte petrificada nos formulários, contra a consciência lógica que não tinha coragem de se voltar para dentro de si mesmo.” (LINS, 1970: 16-17).

E para tratar desse tema é importante começarmos por diferenciar o próprio sonho do trabalho poético. Para Fausto Cunha, são dois os principais fundamentos da analogia entre a poesia e o onírico.

Um, a liberdade total (relativa) de quem sonha e de quem inventa; outro, a intransferibilidade da vivência onírica ou poética. Jung, num dos capítulos de *Realidade da Alma*, fala dessa liberdade em face da psicanálise, apontando como, no sonho, todos somos naturais, libertos de muitas inibições, espontâneos, o que torna mais fácil o trabalho do psicanalista.

Todavia, antes da ciência os filósofos e os poetas já acreditavam nessa liberdade, já descreviam o mundo onírico em suas relações com a personalidade. Mencionei Hazlitt, como poderia mencionar a Heráclito, para quem os que velam têm um mundo único e comum, quando os que dormem têm cada um o seu próprio mundo. (CUNHA, 1967: 14).

Nessa perspectiva a vivência poética e a onírica são íntimas e semelhantes. Para exemplificar essa associação, Cunha se refere a um trecho de *O sonho e sua interpretação*, de Ernst Aeppli, afirmando que se substituirmos o “onírico” por “poético” o seu significado quase nada se alterará. Vejamos a citação de Ernst Aeppli:

A vivência onírica constitui uma das mais pessoais e repetidas experiências do homem. Ele e só ele sonha seus sonhos; vive pessoalmente este acontecimento noturno, amiúde estranho, já que se produz sem sua intervenção e se desenvolve num mundo que não é, em absoluto, seu familiar mundo diurno. (Apud CUNHA, 1967: 14).

Outro elemento comum ao onírico e ao poético é que ambos não podem ser arbitrários. Desse modo, pode-se concluir que

a arbitrariedade do poético está na razão direta de sua inautenticidade. Ou que o poético é tanto mais autêntico quanto menos arbitrário. Não pode haver um onírico provocado nem um autêntico intencional. O problema capital é que o autêntico não está sujeito a nenhum sistema de valores, enquanto o arbitrário está. Porque o autêntico é anterior à obra, pela razão mesma de vir com a vivência. Ao passo que o arbitrário exige certa distância, temporal e afetiva, dessa vivência. Exige até que inexista a vivência (e portanto o autêntico). (CUNHA, 1967: 22-23).

No entanto, essas considerações não querem dizer que não exista diferença entre o sonho e a poesia, pois, segundo observa o crítico, a liberdade do criador não se desenvolve com a mesma liberdade do sonhador. Assim, “o primeiro está muito mais condicionado que o segundo a uma determinada série de influências. Mas o sonho não se encontra uma vontade específica. Há mais *liberdade* no sonho e mais *vontade* na criação.” (CUNHA, 1967: 17 – grifos do autor). Além dessa diferença, há, talvez, outra mais importante: o onírico não está submetido a nenhuma lei estética de sistematização ou julgamento de valor, o que afirma a indisposição do poético a servir-se do sonho para representação estética fiel e aparente.

Pode, isto sim, valer pela sua autenticidade. Se considerarmos Neruda um poeta onírico, seu valor estético não se encontra na faculdade ou qualidade onírica de sua obra, senão estritamente na qualidade ou faculdade de transubstanciação estética desse onírico já convertido em poético. E é isto o que nos interessa. (CUNHA, 1967: 21).

Outro ponto importante observado por Fausto Cunha diz respeito ao fato de que a analogia entre o onírico e o poético é feita depois do poema pronto, já realizado, pois ao se fazer um estudo de um poema pressupõe-se que o “poema existe como poema”, desse modo a apreciação crítica se realizará dentro de “um fato consumado”.

Se o onírico e o poético não se distinguem quando se lhes estuda a origem *dentro do homem* (pode uma vivência estacionar no ato preparatório da criação e pode uma vivência onírica ser posteriormente lançada em termos poéticos), na hora em que são estudados *fora do homem* o máximo que se pode construir são duas paralelas, sem rigor geométrico, pois o onírico será uma linha pontilhada e o poético, uma linha reta. (CUNHA, 1967: 20 – grifos do autor).

Para concluir esta relação entre onírico e poético, o crítico lança uma pergunta: “Como conciliar o onírico e o poético, análogos nas suas manifestações e tão distintos nos seus fins expressionais?” A sua possível resposta passa pela negativa é preciso investigar: “o *comportamento* das vivências onírica e poética para encontrar todas as soluções confinadas a um mistério. O mistério da representação”. (CUNHA, 1967: 23 – grifo do autor).

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza na sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *A Túnica Inconsútil* e mais bem caracterizado em *Anúnciação e Encontro de Mira-Celi*, aspecto que o leva a estar cada vez mais próximo do hermetismo próprio de *Invenção de Orfeu*. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem muito provavelmente vêm da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de

elementos inicialmente opostos ou contraditórios era usada para trazer uma nova imagem, como já nos referimos. Nesse sentido, a criação de imagens feitas por Jorge de Lima apresenta um caráter de criação pura, na medida em que suas construções imagéticas se afastam das comparações de elementos semelhantes e passam a aproximar os elementos díspares, criando um novo tipo de imagem inesperada e válida por si mesma. É importante frisar que esta pretensa “poesia pura” limiana se distancia da concepção tradicional dada a este gênero em que a criação poética se dá na tentativa de construir um poema livre de um conteúdo sentimental, oratório, conceitual, expressivo.

O poeta se distanciará, portanto, das características dessa modalidade de poesia, em que os escritores praticavam a chamada “a arte pela arte”, isto é, a arte como divertimento, a cultura da pura beleza ou da poesia como construção apenas racional, feita através do trabalho metucioso, sugerindo a imagem do poeta como apenas uma espécie de ourives do verso. Como já dissemos, para Jorge de Lima a poesia é um dom: “Há poetas que fazem da poesia um acontecimento lógico, um exercício escolar, uma atividade dialética. Para mim a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 1958: 64). Desse modo, o caráter puro da poesia praticada por ele se aproximará da dos poetas que praticavam a “poesia pura” associada ao misticismo, à magia e à forte criação metafórica, que de acordo com Croce,

não se satisfazem com esta maneira de divertirem-se e divertir os outros e querem, ao contrário, aprofundando-se em si mesmos, atingir a Alma universal e perder-se nela como místicos mais orientais que europeus, renunciando a qualquer efetivo operar e fazer, que parece-lhe dualista ao romper, com a distinção, a inerte unidade. Participando desses supra-realismo, misticismo, orientalismo, ocultismo e magia, o poeta puro faz-se grave e sério, e assim aparece aos que o observam, de tal maneira que a sua pessoa parece mergulhada em mistério, sua fronte coroada com um nimbo, sua palavra soa como profética em obscuras acentuações ou mediante o silêncio prudentemente distribuído – admiráveis inovações no mundo e, em todo caso, uma nova maneira de sentir o mundo e comportar-se diante dele. (CROCE, 1967: 69).

Essa combinação de elementos imprevistos feita por Jorge de Lima, ao tentar elaborar a idéia de criação artística “pura”,¹² caracteriza seu desejo utópico de construir

¹² É importante apresentar as considerações de Octavio Paz sobre o “poema puro”, concordamos com o crítico quando diz que: “um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite

um estado em que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então. Juntando a isso o desejo religioso do poeta de reencontrar a origem, isto é, o tempo anterior à Queda, temos uma clara tentativa de reconstrução do “Tempo Perdido”, já que o presente é indesejável e dentro de uma perspectiva utópica e cristã representa o plano divino da salvação. Dessa maneira, a poesia praticada por Jorge de Lima carregará consigo, conforme a caracterizou Alfredo Bosi, o caráter de resistência. O poeta opõe-se ao discurso das ideologias dominantes, perante as quais o escritor moderno se levanta e resiste à harmonia aparente do mundo. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como um grito de resistência a quem o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É a procura do sentido perdido pelos discursos dominantes, que anseia o resgate do sentido comunitário.

A poesia resiste a falsa ordem, (...) Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia.

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (BOSI, 1977: 146).

Desse modo, acreditamos que Jorge de Lima pretende em sua poesia encontrar um tipo de perfeição formal associada (de maneira enfática) à expressão do estado poético da alma. É o conteúdo e a forma em perfeita unidade e harmonia. O desejo do poeta tem como meta atingir a perfeição formal sem trair os impulsos da alma e realizá-la por meio da própria linguagem. Assim, a sua poesia desvia-se da linguagem usual, é renovadora, rica e contesta, é individual e coletiva e pretende ser um microcosmo que contém uma visão de mundo.

Como dissemos, de acordo com depoimentos de seu amigo J. Fernando Carneiro e de seu cunhado Povina Cavalcanti, Jorge de Lima teria elaborado o *Livro de Sonetos* numa espécie de transe, em um “jorro poético”, no momento em que estava se recuperando de uma crise nervosa numa clínica de repouso. Este fato é representativo para a fase final do poeta pois demonstra o modo pelo qual ele se utiliza da inspiração intensa para sua elaboração artística.

uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irredutível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e á qual alimenta.” (PAZ, 1972: 51-52).

A presença constante do onírico na poética limiana não significa, de forma alguma, que sua criação poética seja exclusivamente caracterizada pela construção do poema através do simples impulso da inspiração ou do sonho. A poesia de Jorge de Lima é também elaborada a partir do trabalho formal, na medida em que visa encontrar, através do trabalho poético, sua própria linguagem: “o poeta precisa de sua própria linguagem poética, pois carece ele de comunicar o seu misterioso mundo de conhecimentos inefáveis” (LIMA, 1958: 67). Referindo-se à necessidade de precisão e de beleza formal, ele diz: “Vivemos (...) numa época de preocupação com a forma. E acredito que muito se lucrará a poesia brasileira com tudo isso. Passou evidentemente o tempo em que o poeta, obrigado pelas circunstâncias, partia apenas em busca da aventura vivencial da poesia; hoje se deve ter em mira também a bela e nobre aventura da forma.” (LIMA, 1958: 67). Para Jorge de Lima, é necessário o depuramento formal na expressão poética. Segundo ele, foram Baudelaire e Rimbaud que iniciaram o retorno às “verdadeiras tradições poéticas” (LIMA, 1958: 68). Desse modo, o “formalismo” limiano se configura por meio dos vários aspectos da concepção tradicional da poesia, somados à concepção moderna, ou seja, privilegia-se também a magia das palavras (com sua sonoridade e imagens extraordinárias), a inspiração, a poesia como forma de conhecimento do humano, o rigor formal, a expressão espontânea, mostrando-se como um poeta que expressa as angústias do homem do tempo presente.

Para Rangel Bandeira, o processo de criação de Jorge de Lima se constrói especialmente por meio de um “delírio místico”,

uma espécie de crise essencial diante do mistério. Tudo muito lógico, como se vê. O mistério comovido, entregar-se-ia a ele. Por isso, razão não faltou a Murilo Mendes quando se referiu ao delírio de Jorge de Lima como sendo um “lúcido delírio”. Diante do mistério, Jorge de Lima caía em transe ... artístico. O seu caos é uma construção lógica; por isso, pode encará-lo face a face. A verdade é que também não estava dentro do caos. Daí a afirmação agudíssima de Ledo Ivo: “Todo o caos da “Invenção de Orfeu” é elaborado; todas as lavas saem do vulcão particular do poeta”. A verdade é que Jorge de Lima pensava ouvir vozes, mas as que ouvia eram as de seu mundo interior, em forma de “reminiscência, fábula, loucura”, como diz em *Invenção de Orfeu*. O caos, portanto, seria a arte total para Jorge de Lima, o seu encontro definitivo com o mistério da arte. O caos não seria a salvação, mas o seu apaziguamento artístico. (BANDEIRA, 1959: 123).

É bem provável que o jorro de palavras, imagens e símbolos de que é formado *Invenção de Orfeu* possam ser considerados uma espécie de liberação de um repertório guardado no íntimo do poeta, que em um momento de febre e inspiração intensa foi manado verbalmente formando o poema. Como sabemos, todo o universo poético anterior a *Invenção de Orfeu* está presente no poema; são os principais elementos

renovados e reelaborados pelo poeta de maneira intensa. É claro que após este transe profundo o poeta reviu seu texto, inclusive colocando à margem referências importantes para sua melhor compreensão, aspas nas citações de textos de outros autores que, de início, figuravam no poema de maneira livre.

A esse respeito é preciso lembrar que Jorge de Lima, como poucos, dominava desde sua juventude a arte do verso, e acrescentando a isto o modo como foi elaborado o *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu* (numa espécie de “jorro poético”), ele poderia construir vários dos poemas pertencentes à *Invenção de Orfeu* de maneira satisfatória, já na primeira materialização no papel ou mesmo com poucas modificações, pois tinha a seu favor o conhecimento técnico e a inspiração amalgamada em si. Dois elementos que, em tese, facilitariam a feitura do poema. Estes dois componentes (inspiração e trabalho técnico) somados à memória, percorreram toda a obra de Jorge de Lima, que na sua expressão maior une poesia, vida e sonho, como queriam os surrealistas.

Nesse sentido, o poema limiano é elaborado através de uma comunhão (talvez, para alguns, paradoxal) entre a emoção e o rigor formal. A lírica de Jorge de Lima se associa aos grandes nomes da poesia moderna universal: Baudelaire, Rimbaud e também Mallarmé, já que o poeta brasileiro é ousado na utilização de metáforas complexas, negando-se a representar o mundo de maneira clara e fácil. O que ele deseja é criar novas realidades através de uma nova representação literária, feita pela imaginação e pela própria poesia. Como nos aponta Fábio de Souza Andrade, a última fase de Jorge de Lima se inclui nessa tradição, pois o poeta

emprega largamente a metáfora absoluta, as metáforas genitivas, abertas para a ambigüidade e pluralidade de sentidos. Muito mais do que simples construção metricamente peritas ou demonstrações de habilidade poética, seus sonetos finais – os do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu* – são experiências-limite dentro dessa vertente moderna da poesia. A obscuridade semântica aparece aqui como defesa possível contra a banalização das palavras e da própria lírica. A estratégia é fechar-se a si mesmo para sobreviver, criar carapaças (i.e., as imagens complexas) que dificultam a compreensão imediata, mas preservam o que é, por natureza, forte e frágil: a capacidade da linguagem de fundar mundos próprios. (ANDRADE, 1996: 138).

O poeta mesmo reflete sobre esta perspectiva, apontada acima, associando-se ao pensamento de Mallarmé, Valéry e T. S. Eliot, quando preconiza que na linguagem poética “os poetas devem primar pela concisão e pela justeza verbal.” Mas os poetas não podem se esquecer “de que devem comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que torne incompreensível. A dificuldade da linguagem poética reside precisamente nisso: ser linguagem do poeta e ser

comunicável”. (LIMA, 1958: 73). Muitas vezes acusado de hermético, Jorge de Lima tinha consciência de que o poeta tem que se comunicar com o leitor; caso contrário, sua poesia estaria fadada ao fracasso, ficaria presa em si mesma. No entanto, há de se considerar, como aponta Álvaro Lins, de que muitas vezes não é responsabilidade do poeta essa não transmissão de sua experiência poética: “A responsabilidade pode se encontrar no leitor, no seu prosaísmo, nos seus preconceitos, nas suas exigências de uma clareza dentro da lógica comum. A poesia moderna, porém, se acha colada muito além dessa lógica comum.” (LINS, 1970: 20). O crítico salienta ainda que “algumas obras têm o destino de conservar um estado de mistério, de se concentrar dentro de uma espécie não comum de obscuridade.” (LINS, 1970: 21).

Mesmo utilizando-se, em sua lírica final, da imaginação e do onirismo para composição de seus poemas, acreditamos que Jorge de Lima não cria suas imagens de forma automática, como praticavam alguns poetas surrealistas, mas carregadas de sentido histórico, dialogando com a tradição literária, mitológica e religiosa. *Invenção de Orfeu* nos oferece um imenso repertório de exemplos nesse sentido, que nos revela como o poeta pensou e trabalhou todo o poema. O que como demonstrarão nossas análises – evidenciará sua preocupação com o entrelaçamento entre emoção inspiradora e trabalho poético.

2.4 – O onírico em *Invenção de Orfeu*.

No Canto I, estância III, o poeta nos diz que pretende contar uma “história mal-dormida” de uma viagem.

Contemos uma história. Mas que história?
A história mal-dormida de uma viagem.

Esta história se apresenta entre os estados da vigília e do sono; portanto, uma história noturna e, como veremos, turbulenta, como está bem caracterizado pelo vocábulo “mal-dormida” sugerindo a representação do estado em que seu viajante se encontra. Ou seja, contada por um viajante que se mostra em posição adversa do habitual: não está completamente em vigília, nem em repouso, unindo, assim, metaforicamente na construção de sua história a imaginação (caracterizada pelo ambiente noturno) e o trabalho poético (caracterizado pelo estado de vigília).

A estância V, do Canto Primeiro, nos mostra bem o lugar privilegiado que Jorge de Lima dá à imaginação em seu poema, sem ela a obra se extinguiria. A construção artística, que caracteristicamente se utiliza do trabalho para sua elaboração, – não há como negar este caráter geral da obra de arte – soma-se, de forma privilegiada, à imaginação e ao sonho. O poeta também pede ao escriba para não se esquecer das “pobres geografias, os nordestes”, já prenunciando os elementos que o poema vai nos apresentar durante toda a sua construção. Em *Invenção de Orfeu*, o social e o imaginário estarão presentes, juntos a outras variadas temáticas. Desse modo, o poeta parece estar preparando ou informando o seu leitor sobre o que ele vai encontrar no seu poema.

Revela-se, no poema, a valorização da imaginação quando o poeta pede ao escriba dessa viagem que não se esqueça de contar ao lado do que está aparente o fictício. Essa perspectiva será empreendida em todo poema, dando-lhe uma forte marca imaginativa, que será muitas vezes evidenciada nas imagens surrealistas, como se percebe no verso: “faces perdidas, formas inumanas.”. É o que também está expresso no desejo de evasão do poeta de um mundo conturbado e inabitável, representado, principalmente, pelo tempo presente vivenciado por ele. Assim vemos figurados nos versos: “uns tempos esbraseados para pestes/e muitos ossos túbios chamuscados”, ou como também revelam mais evidentemente este: “quereis fugir ao mundo persignado,”.

Não esqueçais escribas os somenos,
as geografias pobres, os nordestes
vagos, os setentriões desabitados
e essas flores pétreas antilhanas.

Há nesses mapas números pequenos,
uns tempos esbraseados para pestes
e muitos ossos túbios chamuscados,
faces perdidas, formas inumanas.

Não esqueçais, escribas, ir contando
nas cartas o que está aparente, ao lado
das invenções em seu fictício arranjo.

E os pequenos orgulhos, sempre quando
quereis fugir ao mundo persignado,
ó impenitente e despenhado arcanjo.

Podemos ver na estância XVIII, deste mesmo Canto, uma espécie de transmutação alquímica, em que assistimos à transformação de um elemento em outro, em uma representação de coisas que só ocorre devido ao rompimento com o retrato mimético do mundo e a partir do auxílio da imagem “surrealista”. Através de uma imaginação intensa, vemos “surrealisticamente” a metamorfose de flores em borboletas

e de figuras míticas, como o centauro (espécie de colagem de homem com cavalo) e de cavalos alados (colagem de cavalo com ave). Além destes elementos característicos de uma mitologia clássica, notamos também que as imagens do poema são criadas através do processo metafórico característico da montagem surrealista. Desse modo, a imagem poética parece ter sido criada pela primeira vez por causa de seu caráter original e singular. Em uma espécie de busca da linguagem original o poeta cria um mundo particular inventado por ele.¹³

Além desses processos, é importante notar o caráter pictórico do poema, em que vemos uma preocupação do poeta com a textura de alguns elementos representados por ele: as borboletas “gordas e veludas como urtigas”, o “... o esterco fumegante”, e também o erotismo, a partir da comparação entre as borboletas e o sexo. Nesse sentido, salienta-se o ganho que a poesia obteve com a pintura surrealista, com sua fusão do real ao imaginário, o visível ao invisível, o racional ao irracional (De Chirico, Picasso, Braque, Dalí, entre outros, deixavam de representar a natureza de forma mimética para deformá-la, criando outro mundo). O que ocorre é um desprezo dos artistas pelo mundo “sensível”, pois não há mais sentido em reproduzir mimeticamente o real. O poema se realiza como uma composição surrealista em que os elementos opostos se misturam e se transmutam um no outro, de modo que a representação deste estado poético só poderia realizar-se por um tipo de representação imagética renovada.

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

sugar vieram o esterco fumegante.
Se as visseis, vós diríeis que o composto
das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,
os mais belos centauros do alto empíreo,
pelas pétalas descerem atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios.

¹³ Isso ocorre no dizer de Raymond porque “O poeta não *reconhece* mais os quadros que o universo sensível desenrola em seus olhos; eles lhe parecem tão anormais, tão estranhos quanto a mais extraordinária das fantasmagorias. Em contrapartida, os acontecimentos que se constroem nele impõem-se a seu olhar interior com uma força concreta que obriga às vezes a por em dúvida todo o resto; aquelas coisas que consideramos “imaginárias” não são verdadeiras evidências? “O mundo é um sonho e o sonho é um mundo”, segundo a fórmula dos românticos alemães. Entre os fatos da vida interior e os da vida exterior, sinais respondem aos sinais; uma unidade oculta na qual desapareceriam todos os objetos e todos os seres, deixa-se pouco a pouco apreender além dos fenômenos que solicitam os sentidos e além das imagens que compõem os sonhos. Suposto entre os dois mundos o poeta, em um semi-êxtase, avança para o centro da realidade.” (RAYMOND, 1997: 194).

Outro poema que caracteriza bem a importância que Jorge de Lima dá a imaginação para sua criação poética está na estância XXIII do mesmo Canto. Nesta estância, o poeta explicita o seu projeto “épico” e caracteriza seu herói de maneira a romper completamente com a concepção clássica do termo¹⁴. Em *Invenção de Orfeu*, o herói é apresentado através de comportamentos e de situações impróprias à concepção nobre dos heróis clássicos; dessa forma, o herói limiano é imprudente, tem covardia, está de mãos amarradas e ouvidos atados. Neste poema, o herói-poeta conduz e se deixa conduzir pela elaboração de uma espécie de “sistema” poético inventivo, que nos faz refletir sobre a essência da sua linguagem e, por consequência, da linguagem poética em si. É visível, no poema, a possibilidade múltipla de leitura e, principalmente, seu caráter metalingüístico. Este aspecto é relevante, pois é neste Canto Primeiro (“Fundação da Ilha”) que o poeta propõe fundamentar toda sua “epopéia”.

Para unidade desde poema,
 ele vai durante a febre,
 ele se mescla e se amalha,
 e por vezes se devassa.
 Não lhe peça nenhum lema
 que sua mágoa é engolida,
 e a vida vai desconexa,
 completando o que é teoria,
 andaime, saibro, argamassa,
 façanha heróica, imprudências,
 covardias, sim, que as tive,
 tive-as, terei, terei tudo,
 palavras quase poluídas,
 e uns sobrossos e uns regressos,
 e coisas como lembranças
 ou como aléns ou aquéns,
 e o pai que me sucedeu
 nas guerras que me queimaram,
 os sonhos entre as insônias,
 infâncias em pleno escuro,
 viagens de cima a baixo
 unindo as coisas, reunindo
 aliás, metamorfoseando-as,
 seus sovacos suas testas,
 seus horizontes, seus suores,
 mas eis purezas e senhores.
 Esquecidas, eis as tardes,
 eis os infantes dormindo,
 eis as águas se remindo,

¹⁴ Curtius define de forma modelar o herói clássico: “O ‘herói’ é um ideal humano, como o santo e o sábio. (...) Herói é o tipo humano ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais ‘puros’ e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se por uma excessiva vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que constitui sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é seu autocontrole. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia. Pode, assim, aparecer como estadista e general, como nos tempos antigos se apresenta como guerreiro.” (CURTIUS, 1996: 223).

eis esse poema me entrosado,

O poeta pretende dar unidade ao poema “durante a febre”, caracterizando-o de maneira diversa à concepção linear e racional de organização de uma obra. Normalmente, o que se espera para a elaboração de qualquer composição artística é, em primeiro plano, um estado de sobriedade e de lucidez, pois é esse estado de espírito que, em tese, permitiria uma organização clara, objetiva e sistemática. De maneira diversa a esta concepção, o poeta pretende construir seu poema através da febre e da mistura de elementos, na maioria das vezes, improváveis. Mas como construir um poema sem nenhuma preocupação ordenadora e formal? Seria este o projeto limiano? O que resultaria de um projeto tão “indisciplinado”? Como dar uma unidade a um poema elaborado dessa forma?

O que Jorge de Lima parece apontar em *Invenção de Orfeu* é que, para ele, é impossível alcançar, com a precisão excessiva do pensamento racional e de sua linguagem, o mítico ou o inefável. Por isso mesmo sua linguagem se dissocia do pensamento apenas racional, pois, dessa forma, se ele buscasse este tipo de concepção “limitadora” sua poesia se calaria. Desse modo, ela privilegiará o mistério, o indefinível, a inspiração. É esta última que lhe permitirá um estado de “graça” e “naturalidade” para construir seu poema. Ao assumir esta perspectiva, não quer dizer que ele não se utilizará da inteligência, pois o conhecimento (intuitivo e/ou mítico) mostra-se mais abrangente e pode iluminar questões profundas do humano que apenas o pensamento racional não apresentou respostas convincentes ou mesmo ignora. Nesse sentido, não há como excluir o elemento intuitivo na fabricação de seu poema, pois é ele que possibilita ao poeta o encontro com o inconsciente, com as forças místicas e primitivas do homem, elementos que se configuram como meio de restaurar a linguagem primeira e ancestral perdida. Assim, encontraremos misturados em *Invenção de Orfeu* tanto o trabalho poético quanto a inspiração, que se completam, e possibilita ao poeta o encontro com realidades misteriosas ao pensamento puramente racional.

Num rompimento com o ideal clássico e heróico, o herói limiano parece sugerir o ritmo tormentoso da vida moderna (muitas vezes o próprio ritmo do poema, com pausas muito breves, dá ao seu leitor uma sensação de perda de fôlego na leitura), como apontam as situações e atitudes desse herói, que comete “imprudências”, “covardias” e se expressa por “palavras impuras”.

Aliado a isso, o que dá ao poema um caráter inegavelmente misturado à vida são as tormentas pelas quais passam qualquer ser humano. É o que sugere os versos

“nas guerras que me queimaram,/os sonhos entre insônias, infâncias em pleno escuro,”. Desse modo, vemos claramente o poeta participando (“misturado”) do mundo conturbado num estado de angústia e inquietação. O projeto poético de Jorge de Lima está estreitamente relacionado ao tempo e à situação do mundo presente, refletindo sua própria inquietação existencial. Portanto, o poeta está misturado às coisas do mundo e vive suas conturbações. Nesse imenso caos, ele pretende juntar uma enormidade de elementos constituintes desse mundo, como se possuísse um “caldeirão” capaz de reunir essa multiplicidade de coisas, misturando-as e, muito mais do que isso, metamorfoseado-as em elementos novos e originais, ou, como veremos, semelhantes aos do tempo da origem, anterior à queda do paraíso.

Sequencialmente, o poeta reforça todos os elementos presentes nos versos anteriores, mas o que está mais patente é a forma que ele pretende dar a seu poema.

Ó dilatada criatura,
 ó sonda perenemente,
 porém falo do meu ser
 todo poros, todo antenas,
 informe poema biforme,
 espesso, áspero, conjunto,
 negando a vida linear,
 herói de mãos amarradas
 a galeras afundadas,
 vate de ouvidos atados
 aos caramujos e aos caís,
 às luas semigastadas,
 mãos raiadas de mil dedos,
 ó sentidos simultâneos,
 boca rasgada nos aços,
 trombeta de carne e sangue,
 arco de cordas, arco-íris,
 respiração ventaniada,
 gongo dos braços em cruz,
 centopéia do Senhor,
 amora plura sangrada,
 cacho de faces nascendo,
 unidade da Trindade,
 coral de voz e do mar,
 repetida anunciação,
 febre de ilha, mas benigna,
 ressurreição entre as águias,
 mas em fim um céu sem dias,
 unidade da Trindade,
 esboço-me em ti meu poema,
 maleita diante do mar,
 febre de ilha, calor, frio,
 dentes rangidos em seco,
 mão tremendo no papel,
 geografia, geografia,
 mas nos barcos e nas velas,
 unidade da Trindade.

O poeta é caracterizado como uma espécie de explorador, capacitado por sua dimensão e seus sentidos, das entranhas profundas do ser. Este poeta está amalgamado à própria forma do poema que juntos se caracterizam de maneira problemática, pois ambos não têm uma forma determinada: “biforme”, “espesso”, “áspero”, “conjunto”, negando “a vida linear”, com “as mãos amarradas” e os “ouvidos atados”, suas mãos têm “mil dedos” e seus sentidos são “simultâneos”. Essa multiplicidade de elementos caracterizadores do poema parece demonstrar que o projeto poético de Jorge de Lima se dá a partir de uma busca utópica, na medida em que concentra uma enormidade de coisas e tenta abarcar, através da pluralidade de elementos e de formas poéticas, um imenso emaranhado da vida e da cultura ocidental. Toda essa massa seria o material que o poeta utilizaria para elaborar seu poema.

Em resumo, notamos que o poema é feito em estado febril, num ritmo acelerado que parece abarcar um emaranhado de significações metafóricas e simbólicas, apresentando-se como uma espécie de síntese de quase todo *Invenção de Orfeu*, numa série de temas ou situações que aludem sempre ao seu caráter metalingüístico. Um poema que busca sua unidade durante a febre certamente não propõe uma organização no sentido descartiano do termo, poderíamos dizer que é uma espécie de ordem na desordem. Sem lema em uma vida desconexa o poeta em estado de febre habita um mundo entre o sono e a insônia, onde as coisas se misturam e se metamorfoseiam. Este estado febril é que possibilita a construção do poema/ilha, e é por isso que este estado é tão benigno.

Uma metáfora que comprova essa característica de *Invenção de Orfeu* está exemplarmente expressa na estância seguinte, XXIV, Canto Primeiro, em que o poeta se intitula “engenheiro noturno”. Esta expressão rompe com a aparente oposição e/ou a separação entre razão e inspiração para a criação artística. Nesse sentido, quebra-se a idéia de que existem apenas dois tipos de possibilidades criativas: aquela em que o artista criaria somente por meio da inspiração e a outra, em que a criação seria feita apenas por meio da razão.¹⁵

¹⁵ Marcel Raymond nos explica, modelarmente, a nova relação estabelecida entre estes dois termos na concepção artística do pensamento estético moderno, e que representa bem a posição que ocupa a poesia limiana nesse cenário: “Eis aí, parece, duas correntes de sentido inverso: de um lado, uma tentativa de adaptação ao real positivo, ao universo ‘mecânico’ de nosso tempo; de outro, um desejo de encerrar-se no recinto do eu, no universo do sonho. Mas é preciso logo observar que é possível ‘evadir-se’ ou ‘refugiar-se’ tão bem fora quanto dentro de si; os dois movimentos podem ser segundo o caso, itinerários de conquista ou de fuga. De resto, e nisso consiste o principal, uma série de fatos contemporâneos justifica amplamente a reconciliação do real e do sonho, e quase não permite opor, a não ser de maneira abstrata, as duas atitudes que definimos. Esses fatos, aos quais corresponde a conduta dos poetas modernos, são as

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
 o engenheiro noturno afinal aportou
 ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves.
 Penoso empreendimento o invento desse cais
 e desse labirinto e desses arraiais.
 Para britar a pedra escreveram-se hinos
 prontos para marchar ou morrer sem perdão.
 Numeraram-se chãos cada qual com seus ossos,
 reacendeu-se a colméia, atçou-se o pavio.
 Lemos contos de Grimm, colamos mariposas
 nesse jato de luz em frente as velhas tias;
 e sob esse luar conversando baixinho
 com esse pranto casual que os velhos textos têm.

O prodígio engenheiro acendeu seu cachimbo
 e falou-nos depois de flores canibais
 que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.

“Feliz de quem ainda em cera se confina”...
 Disse-nos afinal o engenheiro noturno.
 Em seguida sorriu. Era perito e bom.
 Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis
 forrados a papel de cópias e memórias.
 Era a carne profunda a embalar-nos nos braços
 e esse vasto suspiro a se perder no mundo;
 era a marca dorsal já tatuada em porvires
 desses castos porões de prazeres reptantes.

Inaugurou-se a festa, os impulsos surgiram,
 e em calmaria fez-se a colheita do sal.
 Houve proibições em frente às velhas tias
 de sobrolho tardio e ternuras intactas.
 Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,
 abriu-se em nosso tecto uma abóbada escura
 circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.

Essa perturbação alcançou os meninos
 esculpidos ao pé das colunas do templo
 que desceram ao palco exibindo-se nus.

Do noturno trabalho a gente tresnoitada
 dança de ver assim ao romper da alvorada
 esse engenheiro-ser tocando a sua gaita
 os rebanhos levar; logo no tosco jarro
 aquele lhe oferece a doce e branca ovelha,
 e a vaca os seios seus em queijos e coalhada.

O “engenheiro noturno” é exemplar como expressão metafórica, pois abarca duas características paradoxais do mesmo ser. O engenheiro, que no exercício de sua profissão utiliza-se do cálculo e da técnica para realização de seu trabalho, é por excelência o indivíduo que faz uso da ciência e da matemática para conceber e realizar sua obra. Contrário a esse tipo de concepção criadora, está o elemento “noturno” que em

proposições dos epistemologistas sobre as condições e os limites do conhecimento, são as teorias psicológicas sobre o inconsciente ou o subconsciente, e a crença mais ou menos generalizada, ou a suspeita, de que existem no homem e fora dele forças desconhecidas sobre as quais ele pode esperar agir.” (RAYMOND, 1997: 193-194).

um sentido mais imediato representa o mundo do sono, do sonho, do devaneio, contrastando, assim, com o primeiro elemento. Mas na poética de Jorge de Lima essa união de elementos opostos, que inicialmente pode parecer paradoxal, na realidade, representa a maneira pela qual o poeta elabora sua criação poética. Unido os contrários, elementos que normalmente seriam incompatíveis e antagônicos, o poeta utiliza-se do elemento racional e do onírico para realização poética. Em síntese, a metáfora do “engenheiro noturno” aponta para a idéia que, no seu poema, unem-se os campos intelectual e espiritual, que se exprimem numa linguagem engenhosa e onírica.

É interessante notar que essa caracterização do “fazer poético” presente em *Invenção de Orfeu*, representa a própria concepção moderna do “fazer poético” que oscila entre o delírio e a razão, representada, de um lado, por Rimbaud e, de outro, por Mallarmé e Valéry, e que se encontra amalgamada em Baudelaire, centro dessas duas correntes principais da poesia moderna, como já apontou Marcel Raymond.

Acreditamos que estes elementos que, de acordo com o pensamento moderno, propiciam a realização do poema também estão intrinsecamente ligados em *Invenção de Orfeu*. Esse aspecto, a nosso ver, se apresenta de forma mais completa para a explicação da construção do fenômeno poético. Do contrário, a poesia feita apenas através do uso da razão ou da intuição se apresentaria de maneira unilateral, excluindo duas características pertencentes à obra poética e ao homem, limitando, portanto, o conhecimento do poético e do humano.¹⁶

Caracterizado o modo pelo qual o Jorge de Lima elabora seu poema através da metáfora do “engenheiro noturno”, encontramos outros elementos que se juntarão a este de maneira a acrescentar e também solidificar sua concepção poética: a memória e a infância. Como vimos, é o engenheiro noturno – representante do próprio poeta – que constrói os navios que simbolizam o próprio poema. Novamente, temos a visão metalingüística do poeta que disserta sobre sua própria construção poética, feita a partir do trabalho e da imaginação, que é privilegiada com a referência aos mais famosos

¹⁶ Álvaro Lins se pronuncia a esse respeito nos dizendo o seguinte: “acredito que em todo poeta se farão sentir os apelos do inconsciente e a disciplina da razão; o culto do irreal e a sensação da realidade; a vertigem dos sonhos e as limitações do cotidiano; o delírio e a lucidez. Não que estes estados se misturem; eles se superpõe e se completam. Em poesia é que se pode ver bem a verdade deste princípio: ‘a razão não é criadora; é ordenadora’. No ato da criação, antes que a razão intervenha, já se terá manifestado a presença das potências obscuras do ser. Só posteriormente é que a razão completa e ordena estas potências. (...) Tanto a inconsciência total como a lucidez absoluta são estados impossíveis no homem, mesmo no homem especial que é poeta. Um poema, sabe-se, é inspiração e é realização: a inspiração pode ser inconsciente, mas a realização é sempre lúcida.” (LINS, 1970: 13-14).

contadores de histórias infantis, os irmãos Grimm. Junta-se a isso, o dado biográfico do mundo infantil do poeta, referente aos sarais de leitura de sua casa.

Outro elemento importante e freqüente na poética de Jorge de Lima se faz presente no fragmento citado: a figura das musas¹⁷, que auxiliam e/ou inspiram o poeta em sua criação. Um ponto a se ressaltar diz respeito à Musa – que está também diretamente ligado a *Invenção de Orfeu* – e ao fato de que seu canto provém da memória (*Mnemosyne*). Segundo Vernant (1990: 105-131), em *Mito e pensamento entre os gregos*, a memória (*Mnemosyne*), mãe das musas, caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. *Mnemosyne* tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. *Mnemosyne* não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica, portanto, tem, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*.

Em todo *Invenção de Orfeu*, o poeta é amparado por uma quantidade enorme de musas, que estão presentes no poema em todos os Cantos, retiradas da tradição literária ou mesmo criadas por ele. No primeiro caso, são representadas por Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, entre outras; no segundo, está figurada em Mira-Celi e também outras provenientes de sua infância como Francisca, Lis, Celidônia, etc. Portanto, o “engenheiro noturno” cria auxiliado por inúmeras divindades.

Depois de convencer manhosos suas reses,
os guerreiros se vão ao som das áureas trompas,
hirtos cantando iguais os raptos a pastoras.
Mas à sombra da Musa, o engenheiro enlinhado
às tenras hastes orça o lavrador possível,

¹⁷ De acordo com Curtius, a presença das Musas é constante na tradição literária ocidental. Na acepção da Antiguidade, elas não se associam somente à poesia (à forma épica), mas a todas as formas superiores da vida intelectual e nesse sentido, eram consideradas também protetoras da filosofia e da música. Tinham o poder de outorgar a estes a imortalidade. Consideradas essenciais à criação, assim se explica a ligação da poesia com as musas: “A história da religião vê nas Musas divindades das fontes, ligadas ao culto de Zeus. No santuário das Musas, supõe-se, cultivou-se poesia consagrada à vitória de Zeus sobre os deuses do mundo primitivo. Explicar-se-ia, assim, a ligação da poesia com as Musas.” (CURTIUS, 1996:292).

ensinando-lhe o trigo e a maneira de amar,
 (fábula expressiva e anosa), e a transformar na terra
 as vis libidos em corolas incolores,
 os orgulhos das mãos em asas de águias tenras,
 e várias coisas mais com força de calcar.

É interessante notar a impressionante quantidade de musas mortas presentes em *Invenção de Orfeu*. Em geral, são iniciáticas e ligadas ao reino dos mortos: Eurídice, Lenora, Ofélia, Beatriz, Inês, Mira-Celi e Celidônia. Esta característica das musas limianas parece conter o pressuposto básico da “falta” que nos remete novamente ao caráter órfico de sua poética – o poeta canta, como Orfeu, a falta de sua musa, caso contrário a sua “viagem” não ocorreria. É também relevante notar que esta marca de suas musas nos aponta a ligação do poeta ao Simbolismo a situações biográficas de sua infância, onde viu sua “amiga” (Celidônia) morrer afogada. Outro fato vindo da memória infantil diz respeito à presença de Inês de Castro, episódio da poesia camoniana lida com entusiasmo por seu pai e, sequencialmente por ele mesmo. Ana Maria Paulino aponta que este tema freqüente na poética limiana também liga-se ao *topos* da “Infanta defunta”, o que mostra o diálogo de seus poemas com a composição de Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, inspirada pela lenda da morte da Princesa Polignac. O poeta também utiliza-se desse tema no sentido de aproveitar o seu caráter plástico para seus poemas. (ver PAULINO, 1995: 38-40).

Somado ao auxílio das musas, é através do sonho e do amor que o poeta cria. A criação que o poeta busca é, no mínimo, próxima à da idade de ouro, seja no plano mundano, um lugar aprazível, calmo ou mesmo bucólico; seja no metalingüístico, a busca de um canto compatível com este mundo dourado.

É também relevante a caracterização dada a seu poema: “construções volúveis”. Isso significa – o que retoma a problematização formal de sua construção – que ele se caracterizará não de um modo definido, fechado e acabado, mas sim por meio do instável, do mutável, do versátil, do inconstante.

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

Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.

Que mais pedimos a esse existencial amigo
 a esse noturno autor de construções volúveis?
 Percebeu nosso olhar, nosso desejo antigo:
 Um puro Adamastor desejávamos tanto!

Num belo soneto, estância XXVI do Canto Primeiro, o poeta declara o seu amor ao sonho através de sua poética. Nesse poema, porém, o sonho se configura de uma nova maneira – enriquecendo o sentido anterior –, pois representa o desejo, o anseio, a aspiração de realização de uma vida ou de mundo melhor. Esse significado relaciona, dessa forma, o sonho ao desejo da mudança paciente e, até mesmo mítica como demonstra “os ninhos imortais”, ainda que o mundo apresente cenas terríveis.

Qualquer que seja a chuva desses campos
devemos esperar pelos estios;
e ao chegar os serões e os fiéis enganados
amar os sonhos que restarem frios.

Porém se não surgir o que sonhamos
e os ninhos imortais forem vazios,
há de haver pelo menos por ali
os pássaros que nós idealizamos.

Feliz de quem com cânticos se esconde
e julga tê-los em seus próprios bicos,
e ao bico alheio em cânticos responde.

E vendo em torno as mais terríveis cenas,
possa mirar-se as asas depenadas
e contentar-se com as secretas penas.

O trecho seguinte da estância XXVIII, deste Canto, está diretamente relacionado às navegações dos descobrimentos portugueses e à sua tradição literária (veremos esta temática no capítulo sobre a Ilha em *I.O.*). Desse modo, o sentido que encerra o poema na “negação de paisagens lógicas” está estreitamente ligado às aventuras dos navegantes portugueses (mas através da oposição a este, no sentido de que no seu projeto épico a navegação não se estabelece por um projeto ficcional histórico, mas em uma navegação textual, pela linguagem) e suas presenças na literatura através de Camões, *Os Lusíadas*, e Fernando Pessoa, *Mensagem*.

A experiência do sonho propicia a vivência de um mundo diferente do real, rompendo assim com a mimese realista. O poeta, portanto, busca um mundo imaginário, onde qualquer coisa pode se tornar possível, distante da lógica bem comportada.

Não são paisagens lógicas e nem minas
nem singularidades nem desígnios,
mas o dom da aventura desgraçada,
a lágrima, a saudade, o canto triste.
Porém a noite e o medo, porém tudo,
porém a gente nova e o reino vão.
Malefícios Saturnos, Pedro Nunes.

Quero famas nas Ásias, porcelanas,
os desertos sem noite, a cristandade,

as flâmulas frementes, gorgorões,
os xairéis e o matiz das hacanéias,
e alguns brasões e as nobres qualidades,
ações extraordinárias, bons combates
e tudo que conforte o entendimento.

Consulto-vos ó rochas. Bons propósitos?
Estimo reais alvitres, fiéis concílios,
vossas prerrogativas, rochas puras,
vossas lições de mortas, vossos gestos,
rochas pelejadoras, rochas vivas,
grandezas que seremos, febre glórica,
Mas não além dos mouros, sim com os mouros.

O poeta denomina seu poema como uma Fábula, gênero literário que tem como principal característica o privilégio da imaginação sobre o real – relativa ao universo infantil –, onde o mundo é representado de forma que a verossimilhança é propositalmente abolida. É interessante notar que essa denominação do poema (o que mais tarde será reafirmada no Canto Quinto, estâncias XVI, XVIII, como veremos) aponta para a necessidade da busca, não mais apenas do racional, mas da imaginação, do mito, do sonho, para o enfrentamento da (in)compreensão do mundo presenciado pelo poeta. Essa proposição indica claramente o projeto no qual o poeta se empreende, a busca do maravilhoso. Esse aspecto também aponta para dessemelhança entre o “épico” limiano e o épico clássico; é exemplar o episódio da *Odisséia* (de Homero) relativo ao encontro de Ulisses com as sereias; entre as duas escolhas possíveis ao herói (a de se deixar encantar pelo canto das sereias – o que poderia ser classificado como uma atitude mágica e mítica – ou se amarrar no mastro do navio com os ouvidos tampados para não ouvir seus cantos – uma atitude relacionada ao pensamento racional que possibilitaria a seqüência de sua viagem), Ulisses escolhe a racional, posicionando-se de forma contrária à imaginação. Diferentemente da opção do herói clássico, a escolha do “herói” fabular limiano aponta para o mito. Em *Invenção de Orfeu*, o poeta está em busca do maravilhoso, confrontando o seu projeto à poética do racional e da linearidade. Para o poeta, o pensamento racional já não é mais suficiente para se pensar as grandes questões existenciais ou metafísicas da vida, e a fantasia se mostra como um importante subsídio para a compreensão do mundo. Ela ocupa lacunas que o indivíduo tem durante sua vida, e que o pensamento racional não oferece respostas, e ajuda-o em seus confrontos com o desconhecido. Nesse sentido, a fantasia tem um papel libertador, refletindo um processo de luta contra as restrições do pensamento racional, o que, ao mesmo tempo, apresenta a possibilidade de realização de uma utopia: o reencantamento de um mundo que nunca se mostrou tão “desencantado”, aproximando-o do tempo anterior à Queda, do paraíso

mágico e da mentalidade primitiva, primordial à sua criação. Somando-se a isso, o poema é, outra vez (estância XXXVI, Canto I), apresentado como fruto do estado de sonho e de febre, pondo em evidência a valorização da imaginação na criação artística.

Novamente eis que a fábula prossegue
 com a absorvência das forças tresbordadas
 e inadvertida fonte derramando-se;
 aparecida fonte sob e sobre,
 ouvindo, refletindo, lamentando-se,
 mas sempre um canto cego na garganta
 e as muralhas das margens escondidas.

E vão com ela os movimentos todos
 e as alucinações desesperadas,
 e a existência dos mortos atirados,
 e a correnteza das ações falhadas.
 Enfim comédia lívida e cortejo,
 enfim, tardia, enfim perplexidade,
 calcomania funda em sangue alado.

Para levá-la a mão do sonho arderam
 incandescendo a frente despenhada,
 amou seus vales frios mas crispados
 com voz humilde e boa pressagiada
 revolveu-se em moinhos, fez-se filha
 dos silêncios largados e dos signos,
 recebeu os lamentos pensativos.

Este é o curso impreciso e calendário
 participante e ouvido deslumbrado;
 a cadência do mundo o precipita
 numa história perdida mas lembrada,
 talvez despossuída, talvez nada,
 talvez um sabre abandonado no
 tempo nosso castigo hoje e amanhã.

Ora, acontece um conto ou fala ou pranto,
 acontece uma nuvem, dá-se um grito,
 vai-se na escuridão, dobram-se páginas,
 avistamos um manto sobre a praia
 ou à noite falamos de cometas;
 então nos entreolhamos e nas brumas
 passa um homem transido, passa um corvo.

No trecho acima, novamente vemos uma série de temáticas tratadas pelo poeta, concentradas em apenas um fragmento do poema. Jorge de Lima aponta, nesse sentido, para visão metalingüística do poema, do infantil, da poesia social, da memória, do movimento, do sonho e do rompimento com o tempo cronológico e linear, fornecendo ao leitor uma gama enorme de significados de forma concisa, característica importante para a construção poética. Sequencialmente, o poema exemplifica bem a metáfora do “engenheiro noturno”, numa acepção paradoxal em que a razão noturna somada à

memória estabelece a “travessia” entre a razão e a ebriedade, possibilitando o nascimento do poema.

Entregado destino! Apesar disso
coisas diversas ilhas sou;
o ruminado berro se transforma
em pássaros de cores, cascos em
ritmos de poemas, e os seus olhos olham
o couro retesado soar louvores
à Mão que o consolou com essa harmonia

de palavras faladas sem propósito,
tremidas pelas febres, pelos medos;
umas indo cair sobre os rochedos,
outras indo afundar-se no oceano,
outras nas urzes, outras se estraçalham,
e as derradeiras, só as derradeiras,
como sopro de doente são ouvidas.

A imaginação dói-me. Quem ma deu,
deu-ma para sofrer, para gastar-me
nessas reminiscências e visões,
nessas conchas noturnas mormurantes,
nesses ares sonoros, nesses muros
cansados de lamentos, nesses ermos
de carne vigilante, nesses gumes.

Eu quero sossegar, forças rodantes,
espiras, remoinhos, giros, elos,
simetrias das órbitas violadas,
pensamento contínuo circulando-me
nas águas do passado e do futuro,
insônias circulares, vôos no quarto
de asas e asas em torno à minha lâmpada.

Doem-me as nuvens cobrindo o globo opaco,
a falência das coisas açoitadas,
a perpétua lamúria dos espaços,
a velhice do templo, essa procura
de entender o que é escuro como a noite
escura da razão perdida, como
a treva rubra dos desesperados.

Ah! o cansaço que vem do movimento
da memória insofrida e borrascosa,
do pensamento alerta com a alma tonta.
A alma aturdida diante da tormenta
prende-se à ventania como a um tronco.
A alma aturdida quer morrer, mas, ah!
recrudescer a tormenta e a alma não morre.

Vá que dessa danada travessia
nasça a canção contínua. Desespero
dessa alegria triste, vão consolo.
Irada explicação que não conforta
a ave suja do pó que cobre o mundo,
e que para limpar-se desse pó,
morre lavada pela tempestade.

Nesse fragmento, o poeta se apresenta como diverso do mundo em que vive. E é através do trabalho poético (“ruminado berro”) e do elemento imaginário e fantástico (“se transforma/em pássaros de cores, cascos em/ritmos de poemas,...”) e de uma espécie de escrita fluente (algo próximo da escrita automática) libertada pelo inconsciente em um momento febril (“de palavras faladas sem propósito,/tremidas pelas febres, pelos medos;”) que o poema se constrói. Mais uma vez, como é característico de *Invenção de Orfeu*, sua construção metalingüística nos mostra sua feitura, através da escolha das palavras certas: “umas indo cair sobre os rochedos,/outras nas urzes, outras se estraçalham,/e as derradeiras, só as derradeiras,/como sopro de doente são ouvidas.”

O processo de criação é angustiante, e causa dor ao poeta que sofre por ter juntamente com suas visões imaginativas de lembrar-se do passado, principalmente do passado infantil, perdido pelo tempo. Portanto, para construir seu poema o poeta buscará o tempo perdido. E é através do sonho e da infância que ele vai buscar este tempo (perdido), por meio das recordações de um tempo bom, em que o poeta menino junto de sua mãe e seus amigos ouvia histórias em torno do candeeiro belga – fato biográfico marcante, que é lembrado repetidas vezes em seus poemas.

Esta situação perturbadora também caracteriza o momento de extrema conturbação em que vive o poeta, seja biográfica: por seu estado de saúde debilitada, em febre; ou histórica: representada pelo tempo em que o poeta está situado. É por isso que o poeta deseja calma: “Eu quero sossegar, forças rodantes,/espiras, remoinhos, giros, elos, ...”. Mas não é o que realmente parece ocorrer, o poeta se encontra em um estado febril e é por isso que no seu poema (reflexo do estado do poeta – perceptível pela mistura do eu lírico com sua própria pessoa) o passado e o futuro se misturam de forma que nessa junção temporal abole-se a concepção linear do tempo. Nesse sentido, a realidade, desprende-se da ordem temporal objetiva e escapa do real, corroborando com a busca da paz. O poeta e sua criação poética parecem direcionar-se para a utopia da busca do entendimento do mistério do mundo e da vida: “... essa procura/de entender o que é escuro como a noite/escuro da razão perdida, como/a treva dos desesperados.”. Nas duas estrofes finais desse fragmento, de forma explícita, volta a aparecer a metáfora do poeta “engenheiro noturno”: é aquele que faz o poema nascer pela travessia “do pensamento alerta e com a alma tonta./(...) a canção contínua”.

O Canto Segundo, denominado “Subsolo e Supersolo”, de início já apresenta ou insinua a presença do imaginativo e/ou do insólito numa possível referência ao Surrealismo, que em seus primórdios foi denominado Super-realismo. O que este canto

parece apontar, através de sua nomeação, é que o subsolo denota o sentido de um espaço de transformações do subconsciente (do homem e da sociedade), em que há uma quebra do espaço físico e mental; o supersolo encarna um sentido mais espiritual, referindo à ligação do homem ao divino. Como uma proposição, o que é também sugerida pelo seu título, as estâncias iniciais, I e II, nos remete a uma visão total da realidade natural e da sobrenatural, o que também nos leva, paradoxalmente, a um lugar impossível (que parece representar o mundo real) e a um lugar possível (que sugere um lugar imaginário ou sonhado). Sendo assim, o poeta apresenta o mundo real como ruim e o imaginário ou sonhado como bom. A referência ao “sonhar acordado” também nos remete à metáfora do “engenheiro noturno”, já que as duas partes da metáfora apresentam características paradoxais semelhantes, revelando a presença tanto do racional (acordado – engenheiro) quanto do imaginário (sonhar – noturno).

O poema I expressa o conteúdo e o processo de criação poética de Jorge de Lima, numa tentativa de abarcar uma reflexão sobre toda realidade (natural e sobrenatural). O poema II mostra a luta insistente que o homem tem que empreender para superar sua “queda” do paraíso, e o veículo que o possibilita sair dessa condição é a poesia libertadora, que, ora se deixa ver, ora se esconde. Numa construção antitética da poesia, a transcendência se figura em tudo, na natureza ou além dela. De maneira dupla vemos a construção da poesia (no seu caráter metalingüístico) e a condição humana.

I

É preciso falar-se das criaturas,
verdadeiras criaturas animadas,
das vivências totais, arbítrio e tudo,
alma, corpo funesto e essa imortal

perpetuidade além, Deus nas alturas,
nomes de terra e nomes eternados,
anjos, demônios, sonhos acordados
e as profecias, fúrias, posses, tudo

que um poema pode ter: esse clamor,
essa indefinição, esses apelos,
_ sonho de rei Nabucodonosor,

que depois de refeito e decifrado
é a condição do bicho: carne, pêlos,
e sangue do homem desgraçado.

II

Dentro do solo impossível,
do possível supersolo,
ou das corolas lunadas,

sempre foste a imaginada
que na face nunca imóvel
acenas lenço constante.

Contra muralhas, as unhas
gastei-as cavando os nomes
com que sempre te insculpiste
_ inconstância e persistência,
ré de amor e testemunha,
pólen da vida perdida,
nau de luzes apagadas.

Ó suma clarividência
procurada em campo móvel,
soledade acumulada,
vens e não vens clara vida,
hoje seta desgarrada,
amanhã chorando abril,
e depois nina encantada
em céus de terras passadas.

Na estância IV, do mesmo Canto, o poeta-herói se revela múltiplo e se metamorfoseia em um grande número de seres e sonha ainda com a paz, aspecto constante no poema. Nesse sentido, o “herói” dessa pretendida epopéia é inúmero e nos lembra outros grandes autores da língua portuguesa, como Mário de Andrade que diz ser trezentos e Fernando Pessoa e seus heterônimos. Assim, o poeta se transfigura na própria ilha (Canto I, estância XVII); em demiurgo e visionário (Canto IV, estância VI p.735); em Adão (Canto VI, estância III); em Cristo (Canto VI, estância V); em Orfeu (Canto VII, estância VI p.804); e em profeta (Canto VIII, p.847), etc.

É interessante notar que nesta multiplicidade de seres em que o poeta se transfigura, o mais representado é sua relação com o vidente. Dessa forma, o poeta criador em *Invenção de Orfeu* se dá de maneira que o artista procura superar as camadas superficiais da aparência e busca um sentido mais interior e profundo para sua poesia.¹⁸

Se me vires inúmeros, através
desse poema, entre as coisas e as criaturas,
como se eu próprio fosse o que outrem é,
dissipado nas páginas impuras,

arreatado pelo próprio poema,
posseço, surpreendido, fragmentado,
travestido de herói ou de réu, em
quase todos os versos degredado,

negarás meu irmão, a alma que vive

¹⁸ Casais Monteiro caracteriza os artistas e os videntes e aponta uma semelhança entre eles: “Com efeito, nem o artista nem o vidente procuram senão uma conciliação, ou antes, uma fusão daqueles planos contraditórios em que a sua condição situa o poeta: o artista quer transfigurar o real em ideal, o vidente quer anular o falso real e penetrar ele próprio até à última realidade. Mas um e outro renegam a idéia da poesia como aceitação das cômodas aparências.”. (MONTEIRO, 1965: 89).

perdida na ansiedade de si mesma
sonhando a paz, querendo a paz; a paz

mas nas tormentas em que a paz revive
mas nos silêncios em que a paz se lesma
e se intumesce. Eu enlouqueço! Mas

até na álgida paz da insânia, Deus
me busca para ser seu convulsivo
e amado filho em trono de quem crês
morar a paz que ele destina viva

a todo aquele que lhe faz perguntas.
Eis as respostas nessas vozes gêmeas,
deblaterando sobre teu defunto,
sobre teu louco, sobre o teu recente

corpo hoje ainda nascido e já julgado
e já descido, e já movido nesses
campos da morte, sob os passos, pássaros,

aos ventos indo, sob as noites gastas,
passos sob as caliças, sob os gessos,
sob as bocas sem choros, em seus nadas.

Inicialmente, nos chama atenção a forma deste poema que se desdobra em dois sonetos (sonetos gêmeos, como os qualificou Jorge de Lima à margem de seu poema), unidos pelo *enjambement* (a ligação do o último verso do primeiro soneto ao primeiro do segundo soneto). É através dessa ligação que o conteúdo de um soneto se completa pelo outro, estabelecendo, apesar de algumas diferenças, uma unidade entre eles. Esta situação parece representar uma tentativa do poeta estabelecer uma perfeita harmonia entre as partes, o que se buscará, também, na tentativa de união entre as “vozes gêmeas” do humano e do poeta assinalado por Deus.

O poeta se apresenta como insano, caracterização provocada pelo próprio poema que o confunde e o faz vário; as próprias imagens fragmentadas do poema e sua busca enfática pela paz (palavra sete vezes repetida) nos remetem a esse estado de insanidade. Mas é essa tormenta que o distancia do mundo da normalidade e que o faz escolhido e assinalado pelo dom da revelação.

À multiplicidade do poeta junta-se a diversidade de elementos, um “mosaico de memórias”, tal qual uma colagem surrealista. Dessa forma, o poeta não consegue ver sua imagem refletida no espelho quebrado, multiplicado em vários pedaços onde é possível apenas, através desses fragmentos, montar um mosaico de imagens dispersas no tempo; numa “exumação” desse ser fragmentado subverte-se o tempo cronológico e a matéria, e o poeta se vê, mesmo que numa espécie de totalidade fragmentada, entre o presente passado e o futuro. Em termos metalingüísticos, isso demonstra o projeto

poético de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, construído através de uma concepção semelhante à que caracteriza o “herói” do poema: múltiplo, fragmentado e também órfico. Assim vemos nos fragmentos da estância XIV deste Canto Segundo.

Mosaico de memórias nele nado,
comendo peixes e recordações,
encerrando em cubículos de espelhos
em que meu rosto não se vê, mas os
dos passados e os dos presentes rostos,
que emergiram de baixo, do subsolo,
da mor comunidade, borra viva,
sol soterrado pelas cordilheiras
em que temores e ódios são iguais.
(...)

Chegamo-no. Perjura exumação:
esse dorso de mármore perfeito,
esses pés, essas mãos antecedentes,
essa fusão de joelhos e de ventres,
esse corpo tão belo e tão confuso;
subvertimento antigo da matéria,
sutileza das formas misturadas
como se misturassem agonias,
coisas presentes com futuras coisas.

Esse caráter múltiplo do poema também aponta para o desejo do poeta em alcançar uma forma que contenha o “universo inteiro”. Essa situação nos remete ao desejo utópico do poeta em criar o Livro único e total, anseio também de outros escritores modernos, como são exemplares os casos de Mallarmé, Borges, Joyce, etc.. Este Livro total conteria qualquer conteúdo e imbricaria uma rede de relações, permitindo a “navegação” em todas as direções como uma espécie de nostalgia da totalidade perdida. Para Jorge de Lima o modelo do Livro total é o texto sagrado (bíblico e mítico), representando uma tentativa de resgate do verbo equivalente ao “escrito” por Deus no momento da gênese do mundo. Desse modo, a “obra total” se assemelharia à “obra aberta”, já que esta produziria o(s) seu(s) sentido(s) no próprio ato de sua leitura. Assim, a estrutura da obra se formaria por um conjunto de linhas de força que orientariam as possíveis direções de sua leitura e sua unidade se daria de forma flexível, não obedecendo apenas uma direção rígida de sentido.

No Canto Terceiro, estância I, o homem está dormindo e o ambiente noturno propício ao sonho faz a transformação do mundo real em imaginário. Nesse mundo maravilhoso, há uma espécie de transmutação dos elementos, que se misturam e criam um ambiente insólito, onde coisas reais se combinam com inexistentes¹⁹.

¹⁹ De acordo com Ana Maria Paulino, este poema representa os quatro estágios constituintes do sono, como o caracterizou Michel Jouvét: de “vigília”, do “sono leve”, da “amplitude vasta do sono” e do “sono

Caída a noite
o mar se esvai,
aquele monte
desaba e cai
silentemente.

Bronzes diluídos
já não são vozes,
seres na estrada
nem são fantasmas,
aves nos ramos

inexistentes;
tranças noturnas
mais que impalpáveis,
gatos nem gatos,
nem os pés do ar,
nem os silêncios.

O sono está.
E o homem dorme.

A cada momento que vamos adentrando no poema, nos aproximamos mais da concepção do poeta como um ser especial e que possui o dom da revelação. A linguagem poética é resultado de um processo de misturas e experiências alquímicas executadas pelo poeta-mago-profeta²⁰. Isso também é indicado no Canto Quarto estâncias I e II, onde o poeta intensifica seu olhar em direção a interiorização do seu poema. Desse modo, temos marcadamente o crescimento de imagens oníricas e a aproximação do poeta à estética surrealista como destacam as citações literárias de Lautréamont (*Os Cantos de Maldoror*) ou pictóricas de De Chirico (os cavalos), assim

profundo”. Desse modo, “os verbos da primeira estrofe – cair, esvair-se, desabar – mostram a ação que ainda está presente no primeiro momento ‘silentemente’ insinuam a aproximação do sono leve, característica da segunda fase detalhada por Jouvét. As duas estrofes seguintes, ao contrário da anterior, introduzem um esvaziamento da ação, ou de ‘bronzes diluídos/já não são vozes’ e seres ‘nem são fantasmas’. E como se fatos inversamente proporcionais surgissem. O sono, ao se ampliar, vai preenchendo o vazio deixado pela falta de pulsão e, transitando dessa para a terceira etapa – a de ‘amplitude vasta’ do adormecimento –, atinge a seguinte. Através do ‘inexistente’ e do ‘impalpável’, chega-se àquilo que parece ser a culminância dessa ausência: ‘os gatos nem gatos’. Mas, juntamente com o sono, ela se aprofunda numa ausência maior: a da negação do invisível – o ar – e do silêncio. Alcança-se aí o estado de inconsciência próprio da zona onde o ‘sono profundo’ já se alojou. Os dois últimos versos, com o verbo no presente, mostram o momento em que, pousado no homem, o sono se instala.” (PAULINO, 1995: 26).

²⁰ É interessante notar que a designação do poeta arcaico como *Vates*, o inspirado por Deus – que cria pelo estado de transe ou em possessão – se assemelha muito à apresentada por Jorge de Lima em seu poema. De acordo com Huizinga, “estas qualificações implicam ao mesmo tempo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, *Sha’ir*, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparada com o sangue de Kuasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o *Vates*. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. São os líderes da nação, cujo lugar foi mais tarde usurpado pelos sofistas.” (HUIZINGA, 2005: 135).

como o Circo. Também é marcante nos dois poemas a presença da loucura expressa três vezes pelos vocábulos “loucura (s)” e “insânias”. Já podemos perceber estas características na estância I, onde vemos o mundo onírico associado à loucura e, sequencialmente, na estância II, a visão apocalíptica do fim dos tempos, que reflete não só a relação do poeta com o cristianismo, mas também com o elemento fantástico presente na sua poesia.

No poema I, temos expresso os embates profundos do ser humano. As imagens perturbadoras apresentam a intimidade do homem “caído” e em luta, na tentativa de vencer suas angústias interiores e recuperar seu estado pré-natal.

O poema é construído em dísticos, que parecem não se relacionar uns aos outros (exceto o primeiro com o último) e num ritmo rápido de justaposições e simultaneidade de imagens, que podem ser comparadas ao desejo de fuga do poeta deste mundo conturbado. O poeta parece estar em busca de sua purificação como demonstra a imagem repetida do “sal-gema”, elemento purificador. Nesse sentido, o poema aponta para a necessidade da purificação, não só do seu herói, mas de toda a humanidade para alcançar a salvação. Portanto, o homem deve, através da luta constante, se precaver contra o mal e purificar-se para merecer a graça divina.

I

Um monstro flui nesse poema
feito de úmido sal-gema.

A abóbada estreita mana
a loucura cotidiana.

Pra me salvar da loucura
como sal-gema. Eis a cura.

O ar imenso amadurece,
a água nasce, a pedra cresce.

Mas desde quando esse rio
corre no leito vazio?

Vede que arrasta cabeças,
frontes sumidas, espessas.

E são minhas as medusas,
cabeças de estranhas musas.

Mas nem tristeza e alegria
cindem a noite, do dia.

Se vós não tendes sal-gema,
não entreis nesse poema.

No soneto II é revivida a história do Rei Nabucodonosor, que simboliza a situação do homem caído e dominado pelo pecado. Em meio a isso, surge uma outra imagem bíblica: o “cavalo de fogo”, revelando um sentido apocalíptico no poema mas aproximando-se também da linguagem surreal por seu caráter insólito e pelo aspecto visual.

II

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

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

Bem se sabia que ele não sabia
a lembrança do sonho subsistido
e transformado em musas sublevadas.

Bem se sabia: a noite que o cobria
era a insânia do rei já transformado
no cavalo de fogo que o seguia.

Mais um elemento importante da poesia de Jorge de Lima, associado ao mundo onírico, aparece nesse poema: a luta constante que o poeta empreende contra o tempo cronológico, que parece acarretar sempre uma perda para este, pois, segundo a mitologia cristã, a passagem do tempo se iniciou após a Queda Original, quando o homem perdeu sua condição eterna e sua habitação no paraíso. Nesse sentido, o poeta parece buscar sempre a reconquista desse mundo, onde o tempo não existia. Para isso, ele interrompe (para) o tempo (como demonstra a segunda estância) e durante todo poema, transgride a concepção cronológica tradicional retornando ao passado, (principalmente por meio de sua infância), mas almejando o futuro, onde a condição seria diferente e melhor. Desse modo, *Invenção de Orfeu* pode ser qualificado como um poema que prima pela esperança, pela construção de um mundo melhor, mais fraterno e igualitário. Assinala-se, assim, uma espécie de marca da poesia limiana, que nos remete aos seus poemas nordestinos, negros e religiosos. Este último aspecto é, representado neste momento, pela sugestão de uma punição divina – concebida pela ideologia cristã do apocalipse, em que todos terão de prestar contas de seus atos no dia do juízo final –, e também como aponta a lição de Nabucodonosor²¹, figura importante pois está presente

²¹ A figura de Nabucodonosor está presente em outros momentos de *Invenção de Orfeu*, como por exemplo, na estância I, do Canto Segundo. Em síntese, a figura deste rei representa para o herói do poema

em *Invenção de Orfeu* em mais de um momento e também representa um modelo a ser seguido.

Logo em seguida, na estância III, temos um soneto exemplar para caracterizar a construção do poema através da técnica da colagem surrealista, em que a aproximação de elementos opostos e dispares convergem para formação de elementos fora do padrão mimético e realista do mundo. Assim demonstram as figuras do “fagote inúmero” (o que também caracteriza a multiplicidade de vozes no poema), das “teclas submarinas”, “os sons encachoeirados estrugindo” (sugestão da fluência verbal) e os “delfins com rosto humano”. Numa sucessão de imagens, que intercambiam diversos seres e diversos reinos da natureza, efetua-se mutações extraordinárias, renovando a linguagem e deixando-a mais livre, trazendo mais mobilidade ao poema, que, por conseqüência, traz também mais obscuridade. Isso é demonstrado pela presença do “insano”, de um lugar que não é possível ser localizado (“desse mar que nos mapas não se vê,”) aproximando-se do significado etimológico da palavra “utopia” (“não-lugar”) – e pela situação do homem -“ave” que se encontra perdido.

Qual um fagote inúmero a ave aquática
com uma ostreira de teclas submarinas,
os sons encachoeirados estrugindo
pelos goles das águas empoladas

conclamando os delfins de rosto humano,
cabeleiras de polvos e de fúrias,
com um severo clangor, uma lamúria,
um apelo profundo, tão insano

desse mar que nos mapas não se vê,
abrasado de raios e ardentias,
devorado por duendes que eram seus,

e voz tão rubra de cains oriunda;

a profunda mesquinhez e pequenez humana, para que ele possa por meio desse exemplo negativo refazer seus sonhos e caminhos para retomar sua salvação. Assim se conta a história do rei: “em 607^a. C, quando a cidade de Nínive foi destruída, Nabopolassar, vice-rei da Babilônia tornou-se independente. Seu filho, Nabucodonosor, depois de derrotar os egípcios em Carquêmis, sucedeu-o como rei (605 a.C.) e fundou um novo Império. Estava bastante impressionado consigo mesmo, crendo que, sozinho, era o responsável pela grandeza babilônica. Foi subitamente expulso do seu palácio e passou a viver como animal, alimentando-se de capim, cumprindo-se o que lhe fora dito por intermédio do profeta Daniel: ‘Serás expulso de entre os homens, e a tua morada será com os animais do campo; e far-te-ão comer ervas como os bois (...) até que aprendas que o Altíssimo tem domínio sobre o reino dos homens e o dá a quem quer.’ (Daniel 4.32.) Quando a insanidade o deixou, ele orou ao Senhor, recebendo de volta tudo quanto havia perdido, conforme suas próprias palavras registradas em Daniel (4.34-36): ‘Mas, ao fim daqueles dias, eu, Nabucodonosor, levantei os olhos ao céu, tornou-me a vir entendimento, e eu bendisse O Altíssimo, e O louvei, e glorifiquei ao que vive para sempre, cujo domínio é sempiterno, e cujo reino é de geração em geração (...) Tão logo me tornou a vir o entendimento também para a dignidade do meu reino, tornou-me a vir a minha majestade e o meu resplendor; buscaram-me os meus conselheiros e os meus grandes; fui restabelecido no meu reino, e a mim se ajuntou extraordinária grandeza’.”.

que as águas se enrugavam e a ave ia
ia perder-se nos confins do mundo.

Na estância V, temos o diálogo que o poeta estabelece com o *Gênesis*, no momento de criação do mundo pelo verbo, e com outras duas obras que *Invenção de Orfeu* dialoga: os *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, e *O barco bêbado*, de Arthur Rimbaud. Mesmo que nesse momento a alusão a estes autores pareça pontual, elas demonstram bem o tipo de perspectiva poética a que Jorge de Lima se filia associando-se, assim, à liberdade imaginativa da composição, e, à concepção da arte moderna. Desse modo, o poeta se utilizará de uma ampla liberdade ao elaborar seus versos, seja na própria liberdade de criação (o uso predominante da imaginação) seja por meio da técnica (o não apego a uma forma determinada). Leitor de Rimbaud e de Lautréamont (poetas literalmente citados no seu poema), estes autores fornecem ao poeta toda uma concepção poética que prima pelo onirismo, pela desarticulação da linguagem e pela criação livre. E é por esses componentes que veremos presente na poética limiana a união de elementos contrários e inusitados e o redimensionamento do espaço-tempo, situação que produz um clima mágico e até mesmo absurdo no poema.

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

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

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

Que lume bruxuleia sobre as vagas?
Candelabro ou veleiro ou raio obscuro
Que ora sobe na proa ora se apaga?

Em seu sentido metafórico o poema mostra a dualidade do ser humano que se vê entre a escolha da razão (livro) e do instinto (cavalo) na procura de um caminho também duplo (“duas escadarias e uma bússola”). Em consequência disso, o homem (o poeta) se vê dividido. Essa divisão é resolvida pela intervenção divina que ilumina o homem (“... Faça-se a luz./E a luz dentro das trevas se formou.”), apontando novamente o caráter metalingüístico do poema e o poder transformador da palavra, que cria um novo mundo perfeito, apontado pelo sentido simbólico do número sete, através do Verbo.

Mais uma vez, vemos expresso em um fragmento do poema, estância VI, do Canto Quarto, a concepção poética de Jorge de Lima através da idéia do “engenheiro noturno”: o poeta se declara um ser noturno, ambiente do qual sua matéria é retirada e onde estão presentes a memória e o sonho, o que deixa bem evidente pela presença da metáfora “delírio lúcido” (loucura onírica + razão); e da figura a Cristo “... tenho as mãos furadas”, revelando a preocupação do poeta em firmar os ensinamentos cristãos em *Invenção de Orfeu*. Nessa perspectiva, o poeta se livra do aprisionamento racional buscando se realizar no fluxo do emocional corrente: “Pensamentos vagueai sem agonias,/sem os inclusos outros pensamentos,/de tal modo que o sopro das palavras/se espalhe livre pelas oceanias.”.

O elemento simbólico que vai ajudar na fluência desse poema-barco-ilha (bêbado, tal qual o “barco bêbado” de Rimbaud, livre de quaisquer amarras) é o vento forte que sopra do sudoeste, vindo dos pampas, (local de origem de Lautréamont); este “vento” (sopro divino) se dirige também para lá. Mais uma vez, a “incoerência” e a ambientação insólita se apresentam no poema, expressos nos versos: “Os membros amputados inda sofrem,”, “e a desagregação atinge os mastros/que foram caules e deram flores.”

Estes trapos de frase vêm no vento
que ruge forte, raiva sobre a ilha.

Os pampeiros do sonho vociferam,
enlinham-se, interferem, represados.
Ô funda incoerência desse leito
sobrenadada em bêbado navio.
Os membros amputados inda sofrem,
a noção do volume inda é compacta,
e a desagregação atinge os mastros
que foram caules e que deram flores.

Este barco-poema passa pelo Equador, pela linha imaginária que divide a terra nos hemisférios Norte e Sul. No calor característico, da região, o poeta após a sua sesta, ou seja, revigorado por um estado de sono breve (um sono diferente do noturno) e, talvez inquieto, em que se pode acordar a qualquer momento (como nos remete o verso “os pés em sobriedade”), pretende contar sua história, estância VII, do mesmo Canto.

Intento contar logo
a sesta decorrida
com a frente no equador,
os pés em sobriedade,
pousados em caminhos.
Quaisquer outros sentidos.
perdidos em navios

de mares reversivos.

Olhando-me com lentes,
 pessoa eu? Diversa.
 Refúgio de meu corpo?
 Vá lá ó adormecido!
 Sonhando nessas praias,
 perdidos em quietudes,
 colado e resumido,
 exponho-me aos incestos.

A localização da “cabeça” do poeta no equador (o que denota seu modo de pensar e conceber a arte e a vida) sugere que seu poema é também genuinamente tropical e, porque não, brasileiro. Além deste mundo habitado pelo poeta, a estruturação da forma de sua criação é feita por meio da imaginação e do sonho noturno: “não posso recuar/convites para noite/nem posso abrir as pálpebras/a pobres realidades”.

Ó signo elucidado!
 A testa no equador
 é simples vocação,
 as mãos sobre os navios
 também uma equação;
 e os traços na rosácea,
 decerto não são meus
 nem diurnos nem noturnos.

Contorno exterior,
 o crime muito brando,
 a queda da janela,
 os pés acorrentados,
 o grito sem garganta,
 o túnel sem ruído,
 a noite vertical,
 consinto em deserdá-los.

Repito-vos é a sesta.
 A fábula que importa?
 Cultivo esse desdém.
 Formosa salamandra
 repousa nos meus braços
 com malvas diminutas,
 e cascas sumarentas,
 mas sempre muito afins.

(...)

Vereis: a fronte dorme
 e os membros é que sonham,
 pois que me visualizo
 aos olhos sem retina;
 não posso recuar
 convites para a noite
 nem posso abrir as pálpebras
 a pobres realidades.

O poeta caracterizado como “pessoa diversa”, ou seja, é múltiplo (como já dissemos) e em estado de sonho, vive tão tranqüilo que, até mesmo a criação da obra (o próprio poema), não é mais importante que seu estado de espírito. O poeta vive em constante angústia; na atividade de criação está sempre em luta contra o mundo hostil e em busca da elaboração artística perfeita. Este estado de tranqüilidade em sua sesta, como dissemos revigoradora, apresenta-se como uma ocasião importante para que o poeta posteriormente siga sua viagem, que é a construção do poema. Mas é a febre que predomina na criação poética. É este elemento constante que fornece ao poeta o acesso ao mundo imaginário criado no seu poema; os momentos de calma e tranqüilidade, podemos dizer, são poucos e poderiam cessar a criação. Nesse sentido, o poeta se assemelha a Orfeu, que se conseguisse salvar Eurídice do mundo das sombras também interromperia seu canto.

A estância, XIV e XV, numerada como se fosse duas, (na realidade é uma só), representa perfeitamente esse processo de criação utilizado pelo poeta para feitura de seu poema: febre-tormenta que chega mesmo a esgotar as energias do poeta. Este soneto revela também a circunstância em que o poema foi elaborado e como se encontrava o poeta nesse momento, doente e angustiado, em estado de hipinagose. Abolindo com os limites da lógica, ele reorganiza a estrutura convencional de forma a redimensioná-la em sua composição, através da metamorfose dos seres e a alimária (animal irracional, “besta”) transforma-se em lírio: “E ela me diz que invento esse delírio;/e planta-se no jarro e nasce em lírio.”

Nasce do suor da febre uma alimária
que a horas certas volta pressurosa.
Crio no jarro sempre alguma rosa.
A besta rói a flor imaginária.

Depois descreve em torno ao leito uma área
de picadeiro em que galopa. Encare-a
o meu espanto, vem a besteira irosa
e debasta-me o juízo em sua grosa.

Depois repousa as patas em meu peito
e me oprime com fé obsidional.
Torno-me exangue e mártir no meu leito,

repito-lhe o que sou, que sou mortal.
E ela me diz que invento esse delírio;
e planta-se no jarro e nasce em lírio.

Este soneto também apresenta outro componente importante para a criação de Jorge de Lima, a mistura entre “realidade” (provinda de sua memória) e o procedimento

poético onírico. É sintomática a semelhança entre este soneto e um trecho de suas “Memórias”:

(...) acontecia que de madrugada quando a febre cedia, eis que no meu quarto surgia uma besta irrosa que ia ao jarrinho onde minha mãe tinha posto flores e roia as begônias, as madressilvas e os cravos, às vezes as rosas. Às vezes não havia dalias e ela roia flores descuidadas. Depois transformava o quarto em picadeiro e rodava, rodava, rodava. Em seguida, repousava as patas em meu peito e me oprimia desmesuradamente. E eu lhe dizia que me dispensasse, que fosse para o teto. Então ela se excedia: que eu estava inventando aquele delírio. E aí, sumia, de dentro do jarro, transformava em lírio. (LIMA, 1958: 105).

Desse modo, vemos na poética de Jorge de Lima imaginação, sonho e realidade amalgamados de forma tão intensa que se torna mesmo difícil discriminar realidade e criação poética.

Até o término do Canto Quarto o poeta vai de maneira constante e, até mesmo, poderíamos dizer, insistentemente relacionar o seu processo de criação à febre. Na estância XIX, vemos que são a febre e a alucinação (como se fossem também elas uma espécie de musa, pois estão associadas à Beatriz, musa de Dante) que lhe fornecem o mundo imaginário.

A febre me animou que me inflamava,
 nesse cômodo nu me dessedento.
 A tarde cai. O vento passa. Eu vivo.
 Eu corruptível. Eu estou chorando
 o suor das camisas despojadas.
 Beatriz! Beatriz! exclamo de repente.
 “Verás, do cimo ao círculo tércio atento,
 Beatriz mais acima revelada”.

A estância XXIII relaciona novamente seu poema à febre, causada por uma enfermidade “corêia” – “doença caracterizada por movimentos anormais, desordenados e arrítmicos, que afetam todo o corpo, acompanhados de transtornos psíquicos mais ou menos importantes” (Dicionário) –, remetendo-nos, mais uma vez, a uma possível semelhança entre a concepção formal do poema e o estado do poeta nesse momento. O poeta questiona se a doença, o momento da febre, era sopro de Deus ou da morte. Esta associação entre morte e vida nos sugere que aquela é encarada pelo poeta como um momento de libertação e não como pesar, dando um caráter circular ao poema: “Que é uma ilha afinal senão um círculo?”. Desse modo, o poeta se vincula à concepção cristã que considera a morte como um momento de libertação do mundo terreno (em que o ser humano está sujeito a inúmeras adversidades), seguidor dos preceitos cristãos em vida o retorno ao paraíso perdido é certo, assim como seu encontro com Deus.

Aquilo tudo enfim assexual
e tão bem e tão mal preconcebido,
que as façanhas heróicas eram o ente
duplo, em flor, reflexão, soberania.

E compreendeis acaso essa equação,
esse canto sem lábios proferido
e escutado por ouças sem ouvidos?
Que é uma ilha afinal senão um círculo?

Que faz Horália? Gira com a existência,
revolve doze rosas entreabrindo-se
sobre eixo do sol metalescente.

(E a coréia impetuosa era tão forte
que não sei se o medonho torvelinho
era o sopro de Deus ou se era a morte).

Na estância seguinte, XXIV, o poeta mostra uma espécie de visão ou alucinação quando escreve ou biograficamente quando está doente. Ele se diz insano²² por causa da febre, mas é neste momento de possessão alucinante que o poema nasce. O delírio pode ser considerado, assim, sua fonte de criação, não bastando a ele apenas o componente lógico e/ou o manejo verbal. Mais uma vez, impõe-se a idéia de que é necessário o dom (vindo do delírio) concedido por Deus ou pelas musas para a concepção do poema. Toda a ambientação é voltada para um mundo absurdo ou mesmo mitológico, onde habitam harpas e harpias, estas caracterizadas como seres monstruosos, (originalmente são descritas com corpo de ave e cabeça de mulher, com garras acirradas e com atitudes permanentemente agressivas, dedicadas a hostilizar os mortais). No poema, a harpia aparece redefinida com faces em forma de “lentas dalias” e misturada à harpa (instrumento musical) associando-se à poesia dos primórdios e sugerindo uma metamorfose desses dois seres em outro ser insólito. Tudo isso é misturado, metaforicamente, à insânia do poeta, que não tem os pés no chão. Como uma colagem, estes versos mostram a junção de elementos desconexos, cuja aproximação nos causa um imediato estranhamento, proporcionado justamente por esta união singular que influencia um elemento pelo outro. Este poema revela-nos ainda o estado alucinatório e íntimo do poeta em criação, como aponta a sua última estrofe.

Eram harpas com asas as harpias
que vinham logo desferir seus ais,
As suas faces eram lentas dalias,
as suas unhas cordas retiniam.

²² Em *Invenção de Orfeu*, há vários momentos em que o poeta é assemelhado ao louco. De acordo com Curtius “A teoria da ‘loucura do poeta’ baseia-se no pensamento profundo da inspiração numinosa da poesia – idéia que reaparece de tempos em tempos, por assim dizer, como saber esotérico da origem divina da poesia.” (CURTIUS, 1996: 576).

E elas tangiam suas harpas tristes,
 as belas brancas agitavam,
 iam e vinham em seus próprios giros,
 e em torno de seus cantos adejavam.

Minha cabeça voava sobre as asas
 e esses ais e esses giros repetia,
 repetia e essas dalias respirava.

Insânia: era em mim próprio que eu cantava,
 e era em mim próprio que eu gemia,
 aquelas vozes todas que se harpiam.

O momento de febre e delírio segue também no soneto XXVII, que mostra a antevisão do final dos tempos e da redenção do homem lutador e sofrido através da segunda vinda de Cristo (“o cisne de ouro”), que surge do céu e causa espanto aos homens. Em um momento apocalíptico é chegada a hora do juízo final, do encontro com Cristo, que trará a verdadeira Graça, um mundo novo.

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

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

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

Da visão vale a hora verdadeira.
 Ó minha Graça, ó Vida de repente,
 que loucura medonha e que alegria!

Na última estância desse Canto, XXIX, o poeta continua em febre e se vê girar em volta da ilha-poema, demonstrando o drama do homem (como revela a imagem da coréia) para conseguir transformar-se. Mas é dessa febre (todo sofrimento enfrentado pelo homem-poeta) que nasce o próprio poeta. É também marcante o fato dele anunciar a transmutação de sua ilha em uma rosa paradisíaca em sua primeira estrofe.

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

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

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

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

Novamente, numa perspectiva metalingüística, o poeta apresenta a construção de seu poema a partir do sonho e da imaginação. Na estância IV do Canto Sétimo, o poeta em estado de sonho não sabe como resultará seu poema, ele flui livremente e apenas depois de estancada a inspiração o trabalho poético reorganizará o texto primeiro, apurando-o, como aponta a sua última estrofe: “Sonâmbulo salvei algumas andorinhas./Depois relerei.(...)” Na perspectiva do poeta, é na tormenta que o criador alcança vãos mais altos.

Nesse momento, também vemos explicitamente o que o poeta busca em seu poema “palavras ancestrais”, que são simbolizadas pelas “chaves” que ele diz buscar no início do poema. Isto pode significar que sua viagem escritural procura encontrar o verbo primeiro, do tempo da nomeação das coisas. Nesse sentido, vemos sua tentativa de voltar ao tempo primordial, onde as palavras foram pronunciadas pela primeira vez. É o desejo da renovação do vocabulário comum e gasto pelo uso repetitivo transfigurado na palavra nova (que pode também ser relacionada à “boa nova” de Cristo), resgatada do tempo paradisíaco da criação. Como um demiurgo, o poeta deseja renovar a poesia e o mundo através do verbo novo. É por isso que Jorge de Lima utiliza-se da palavra simbólica mítica e da imagem inusitada assemelhada à surrealista: é sua tentativa de retrabalhar esta linguagem gasta, trazendo para ela o sentido de renovação. Para isso, ele recebe a ajuda do sopro divino (a graça) simbolizado pelo vento que “nos entreabre as asas”.

Podemos ver, neste poema, o desejo de renovação e a busca do tempo original pelo poeta-profeta no verso (“ó páscoas que previ, ó terras que aspirei”), que se encerra na associação do poeta ao vidente, misturando poder de vidência e desejo de renovação do mundo e da poesia.

Palavras ancestrais, previmos que eram chaves,
 e fomos nada mais, que puros arrastados.
 O vento é sempre um ser que nos entreabre as asas.
 Ó vai-te em vento ser um doce verso alado.

A mágoa a nossos pés pendia-nos a fonte,
 a frente era um convés de naufragos chorando.
 Ó páscoas que previ, ó terras que aspirei,

o verso nasce aqui mas corre em outros vales.

Mas por encantação às vezes volto a mim,
perdido da canção, regresso às ondas raras
que as cinzas guardarão, ó últimas grisalhas,
que as mágoas comerão, ó cândidas voragens!

A 1, A 2, A 3, vogais locomotivas.
Que assonâncias sem leis, o duro céu queimado!
Ferragens no sem-fim. Eterno desfio.
Ah! sempre um serafim correndo paralelo.

Valente mente e ação, galope cordas bambas.
E aquela vocação triângulos tocando;
tocando sempre sou por esta tentação;
não sei por onde vou: criatura e abstração.

Sonâmbulo salvei algumas andorinhas.
Depois relerei. Que enquanto quero: andar
olhando os girassóis que rondam meu olhar,
queimar-me em outros sois, plantar-me em outras vinhas.

Uma recorrência também importante em *Invenção de Orfeu* diz respeito à denominação de fábula que o poeta, em vários momentos, dá a seu poema. Esse gênero literário comumente associado ao mundo maravilhoso infantil, em que o mundo muitas vezes é tomado pelo avesso da representação realista, apresenta-nos lugares fantásticos, onde animais e plantas podem falar e seres híbridos habitam (lembrando-nos mesmo a mitologia clássica e os seres criados em fotomontagens). Nesse lugar onde o tempo recebe também outra dimensão, pode correr muito rápido ou, ao contrário, lentamente e até mesmo não existir. A fábula se apresenta como um gênero próximo ao onírico e, por conseguinte, próximo à poética de Jorge de Lima²³. A estância XVI, do Canto Quinto, nos oferece esta denominação: “Se essa fábula continua/matem antes seu cavalo,/não só o cavalo, mas sua/presença, ausência e intervalo;”, e a estância XVII é um bom exemplo dessa ambientação fabulosa e simbólica em *Invenção de Orfeu*.

Agora os girassóis entardecidos,
e esse lírio e essa rosa tão exangue
e essa mancha de símbolos sombrios
quase como um desmaio ou leve sangue.
Sobre os bosques caiu a tarde cinza

²³ Esta denominação do poema como fábula está bem próxima do próprio título dado ao poema, que se caracteriza como “Invenção”. De acordo com Bosi, “invenção” tem “o sentido de criação imaginária. O sentido etimológico é o do achamento, ‘Invenio’; eu acho. Invenção: jogo imaginário, fantasia subjetiva; mas, ao mesmo tempo, sondagem na memória individual, história de uma vida, recapitulação de estados subjetivos soterrados na infância. O primeiro sentido explica os jogos imagísticos barrocos, que nos fazem perder o fôlego; o sentido, o de pesquisar na memória, está sublinhado sob título bastante longo e explicativo que Jorge de Lima deu ao poema: *Invenção de Orfeu* ou Biografia épica, Biografia total e não uma simples Descrição de Viagem ou aventuras. Biografia com sondagens, relativo, absoluto e uno. Mesmo o maior canto é denominado Biografia.” (BOSI, 1978: 153-54).

e a estrela temporária se augurou;
pendem hastes cálices noviços,
e cansada corola se esboroou.

E os cílios baixam gotejando chuvas
sobre os vidros das horas enterradas
com os momentos dos crimes e virtudes.

Algum arroio corre com essas lágrimas,
mas tão ligeiro pela escarpa aguda
que os olhos de quem vê nunca vêem nada.

A ambientação bucólica representada no poema pode ser relacionada à paisagem paradisíaca e infantil, onde se mostra e é pressagiado (novamente a figura do poeta é associada à do profeta) um ambiente novo e renovado, caracterizado por meio de imagens inusitadas que nos remetem a um mundo diverso do que existe, onde também as convenções do tempo são transgredidas através da construção metafórica estranha ao sentido comum (“sobre o vidro das horas encerradas/com os movimentos dos crimes e virtudes.”) e também na aparente contradição do olhar (“que os olhos de quem vê nunca vêem nada.”). Desse modo, o poeta nos lembra que devemos retrabalhar nosso olhar e senso comum de maneira mais profunda, para que realmente possamos voltar a ver como quando conhecemos as coisas pela primeira vez. Um olhar atento e profundo que revele o verdadeiro sentido das coisas.

No Canto Sétimo, estância III, o ambiente do poema é visivelmente surrealista, como demonstram a presença de “sois duplos” e do “barco bêbado” de Rimbaud. A direção tomada pelo poema-navio dá-se através do desejo e do sonho, e não segue nenhuma direção pré-determinada. Sua viagem segue mesmo sem bússola e sem mapa (como “O barco bêbado”). É a multiplicidade e a incoerência que o poeta deseja captar em seu poema. Desse modo, a paisagem representada no poema é dessemelhante ao real e se desenha com “sóis duplos”, assim como sugere também o neologismo “oniforme”, soma do onírico à forma do poema, ou seja, uma forma poética que privilegia o sonho para a sua constituição. Soma-se a isso a imagem metonímica e noturna dos “(...) olhos que me espiam,/entradados seres e outros vindos das/antepostas e salas, da grei prévia.”.

Cintilações, sóis duplos, ó grandezas,
meu batel é tão ébrio, tão sem mapa,
que meus mares não sei nem minhas bússolas.
Sou o velho pai dos verbos que me negam,
- rei Lear nesse planeta, desterrado,
de astrolábio canhoto e venda cega,
nos ocasos espelhos, e os azougues
Do sangue destronado. Flutuando.
Como julgar? Não há balança em paz.
O jogo é um dom dos anjos informados

que eu sou antes de mim. Ó solilóquio.

Secretos numes, causas, entidades,
mãos vigilantes, vinde e dispersai-me,
pelas fontes da vida e da expressão;
que eu aspiro captar esses espelhos,
incoerentes espelhos oniformes,
indagado das trevas e das luzes.
Emergem deles olhos que me espiam,
entrados seres e outros vindos das
anteportas e salas, da grei prévia.
Vosso apólogo antigo me noviça
vosso apresto me ofusca em circo irado.

Na seqüência, o poeta se diz sonâmbulo (um dos estados mais interessantes do sono, em que o indivíduo, mesmo dormindo apresenta atitudes próximas do estado de vigília) essa imagem é exemplar para a caracterização do poeta que escreve através da experiência do sonho, exercendo sua atividade criadora e transfigurando as experiências oníricas para o mundo da criação em estado de vigília. Mais uma vez, a metáfora do “engenheiro noturno” é representada; nesse momento, através da perspectiva limiana da criação que une sonho e fantasia somados ao trabalho racional e organizador do poético, auxiliado, ainda, pela mão divina, demonstrando a presença mística em seu poema.

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

Mais adiante o poeta apresenta a idéia de que não é possível viver e conceber sua poesia sem o sonho e reafirma o significado deste como desejo, já enunciado no início do poema (soneto XXVI, do Canto I). Desejo de um mundo diferente do que se vive, um mundo melhor. De maneira metalingüística, o poeta nos revela como é construído o seu poema, através da febre, da memória, de conjeturas, montagem e desmontagem de coisas, da fé (lírica), da dor e com ajuda de um grande número de musas inventadas ou retiradas da tradição literária; formalmente, por meio da variedade métrica. O poeta também diz ter nascido no mesmo ambiente de qualquer outro ser humano, que já nasce, para ele, “amortalhado”, sem querer em um mundo que é um palco, onde a representação já é conhecida. O que diferencia o poeta das pessoas “comuns” é sua loucura, sua inspiração e seu sonho, que o faz se desvencilhar desse mundo opressor,

onde os homens são manipulados feito fantoches para que o teatro do mundo continue o mesmo.

Sem amanhã virtual não sou possível,
nem acontecimentos nem vindimas,
apenas radiante, sem raízes.

Esta aragem, esta aragem, que borrasca
dirá seu desvario ou seu cansaço?
Metro de vário número, conubial
de catres e de tronos. Conjecturas.
Desmonto as coisas. Sabes da fê lírica
ardendo as oblações e as arcas cruentas?
Malgrado vejo perto, aqui, ali,
nem sei, ó meu celeste abismo único.
Dor cativa: sem noites de pestanas,
sem pensar, sem calar, sem consolar-me,
entre os astros ardentes tão distantes!

Será tudo severo, ó réu confesso
e acusador; aqui tua equipagem
de escarmentada nau e maré-magna.
Em que chão de ontem? Que nevadas vides?
E que jardins de espanto? Sob os vácuos?
Vãmente aos sois cortantes? Vãmente? Ah!
Coincidimos um passo sobre passos,
e essa órbita constante. E esse delírio!
E esse dígito imenso destinado.
Sangraluz, Belatrix, Lis, Mira-Celi,
Vivantares, Liriana, ó meu poema!

Eis o vago tropel dos seres todos
nascendo amortalhados sem querer.
Ali está o poeta: tem nos brandos lábios,
a abelha vã, a abelha quase louca;
a abelha zumbidora. Sonha um duende,
e mais além seu canto; nem ele ouve.
Mas com que passo lento e olhar sem vida
partimos para o circo, ó pulso exangue!
Ó! Ópera combinada, máscara em pranto,
Visceras de toureiros renegados!
E o mais esse lutar para cair.

Na seqüência do Canto, estância VI, vemos o fortalecimento do mundo imaginário através das presenças do poeta profeta (“Diante do que entrevi resolvi desdenhar-me”), que pode prever acontecimentos, e de seres e objetos fantásticos como a exemplar figura mitológica do hipocampo (ser metade peixe e metade cavalo), imagem que nos remete perfeitamente a uma colagem surrealista.

O poeta deseja renovar-se, tirar de si tudo aquilo que considera maléfico. Nesse redimensionamento do ser ele percebe que as coisas superficiais e mundanas não têm o valor que se costuma dar: “e tudo o mais vaidade ou necessário vício/ou cansaço vulgar ou paciente medo.”. Ele quer ampliar sua visão das coisas e do mundo, está em busca da

transcendência e é por isso que a partir da terceira estrofe desse fragmento seus versos se tornam cada vez mais densos e enigmáticos, carregados de simbolismo e de imagens fantásticas.

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

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

Para esquecer ergui as mãos e por instantes
apertando o ar da terra abafado e constante
tive alguma ilusão, vinham seivas recentes,
vestígios, abstrações, ou rangiam-me os dentes.

Sempre é melhor a flora expansiva e invitada,
dir-se-ia uma atriz amainando leopardos
enquanto com uma luva arrebanha libélulas;
tudo é encantado na atriz que se reverte em mágica.

Cartos dias segui as renas legionárias
arrastando em seu leite uns tipos ofegados
que das selvas os leões espreitavam suspensos
na seivosa begônia enorme como um poema.

O Canto Oitavo, o maior do poema, feito em uma única instância, também nos oferece uma grande quantidade de referências ao mundo dos sonhos. Para analisarmos este canto destacaremos alguns fragmentos que consideramos relevantes para demonstrar a presença da temática estudada. Primeiramente, notamos que neste Canto o poeta busca cruzar a camada superficial do real e retomar um mundo submerso. Para isso, ele também se compara ao feiticeiro e ao mago²⁴, revelando sua missão de procura do sentido oculto das coisas e de edificar outras realidades, transformando a realidade baseada na experiência em realidade poética, através do imaginário e do sonho. Desse modo, com a inserção do sonho e do imaginário na poesia ela acaba se caracterizando como um espaço utópico, onde a renovação do mundo real se dá através do onírico. Isso

²⁴ Raymond nos explica a distinção entre o poeta e o místico. Para ele: “o poeta é aquele que cria, que faz um objeto cuja matéria é a linguagem, e que essa *intenção* de fazer é o princípio que orienta e unifica seus poderes. (Mas, o poeta, comprometendo-se por inteiro com outros poderes que não os da inteligência fabricadora transgride inevitavelmente seu objetivo; engendra um ser microcômico que tende *ipso facto* a reproduzir analogamente o grande ‘mundo’, sentido ou pressentido por ele de forma obscura). Desse ponto de vista, discerne-se melhor qual tentação assalta os modernos: a de querer alcançar imediatamente o Absoluto, por uma experiência que quase se confundira com a dos místicos, para encerrá-la em alguma imagem ou símbolo. Assim Baudelaire falava de raptar o paraíso de uma só vez. Mas o ‘conhecimento’ poético, ou o chamado assim, acompanha a experiência; ela lhe é consubstancial; e a experiência do que se trata é a do criador.” (RAYMOND, 1997: 310).

ocorre também na questão formal do poema, em que o elemento utópico está presente no modo como o poeta reorganiza os significados semânticos das palavras e faz uso da metáfora, deixando que o leitor perceba a linguagem redimensionada do poema e a identifique com uma reordenação das palavras de modo antes não pensado. Isto se dá justamente pelo caráter imaginativo e transformador da linguagem dos sonhos, que proporciona o encontro do poeta com esse “mundo perdido” (e/ou prometido) que é a própria poesia. Nessa perspectiva, a linguagem poética através da imaginação procura reconstruir os elementos formadores desse mundo na tentativa de recuperar o tempo da origem, anterior à queda do homem no paraíso edênico.

Todo o poema tem um ambiente fantasioso e em constante mutação. Esse ambiente renovado é profícuo para a criação, facilitando à sua realização: “O simples ar mudava criaturas,”. Numa espécie de retomada do tempo original (“Antigamente foram, não seriam/mais fictícios esses penedos,”) o mundo se vê em transformação por meio do mítico (“Depois sondas desciam. Vinham à tona”). Um ambiente fantástico.

O simples ar mudava criaturas,
e nós sensíveis faces ante o mago.
Antigamente foram, não seriam
mais fictícios porém esses penedos,
duros penedos, asas sem trabalho,
essas canções tão várias como vós.
E não somente o simples ar tomava
um ser em outro ser; mas feiticeiros
com leves mãos urdiam realidades,
inquieta realidades transformando
nossos lábios em lábios apagados
e os olhares já mortos; e nos víamos.

Depois sondas desciam. Vinham à tona
das águas niveladas coisas vivas,
medusas desgrenhadas, seres, viscos,
veleiros soterrados lemes fundos,
fagotes quase graves, terras-cotas,
o cão do meio-dia e a tropa surda.

O ambiente mítico continua presente no poema reforçado pelos elementos ar, sopro, vento e seus possíveis desmembramentos. Estes elementos são freqüentes no poema de Jorge de Lima, assim como nas pinturas surrealistas. São exemplares os quadros de De Chirico (que cria, em sua pintura, paisagens com atmosferas desoladoras e áridas) ou Chagall (com suas mulheres que esvoaçam ou flutuam nas telas). A estas representações, entre outras, os versos de Jorge de Lima se associam de maneira semelhante.

Ao lado dessas pedras milenares,
ventanias vestidas de mulheres
metálicas cortando o firmamento,
cabelos desgrenhados nos cometas,
levando montes em seus pés divinos,
pelas estradas, invisivelmente.

Na seqüência, vemos que é através do mundo do sonho que o poeta-vidente vê o mundo imaginado, o que atenua seu sofrimento. É dessa maneira que o poeta se opõe ao mundo (modo de ser) sem imaginação e imóvel.

Mas não sejamos trágicos nos tédios,
gozemos esse som sempre monótono,
essas florestas todas, esses rios
com esses mesmos espelhos fatigados,
e durmamos o sono refletidos,
dessas coisas sonhadas e mentidas.

Encantos diurnos, sombras projetadas
dos ossos sobre as carnes flageladas,
dos olhos entre os cílios ensombrados,
da luz inexistente, onde a cegueira
enxerga a flor com os dedos, ou com as vendas,
e o mar é apenas o murmúrio da água.

E não sejamos cegos, nós videntes,
noturnos enxergados, antevistos
por olhares tão rentes que parecem
a treva nos fitando, fria treva
que nos fixa com os olhos e com o sono,
que nos faz móveis, nós os seres hirtos.

Desse modo, o poema se opõe ao mundo “seco” e sem sonho, ao mundo racional e injusto.

Ó caprichos de poema que nos levam
à frente da cidade impermeável
e da vida impassível à magia
de nossas imposturas desgraçadas.
Na rota antiga que ia dar na Cítia
sempre existiram leões crucificados.

Sua poesia se constrói por meio do sonho, do movimento, liberta e clara. A repetição dos verbos no gerúndio demonstra bem a relevância do movimento, expresso formalmente. A poesia flui de maneira natural como se fosse soprada pelo vento. Deus ao criar o homem lhe deu vida com o seu sopro e o vento pode significar simbolicamente, na poesia limiana, o sopro da criação divina. Com efeito, o poeta como um demiurgo cria seu poema.

E sobretudo a fala desses ventos
libertada poesia dita e clara,
segurando com as pálpebras as rosas,

sonhando sem as fronte tenebrosas,
esvoaçando com os braços repousados,
galopando nos lípidos obstáculos.

O poeta embriagado fala como se estivesse possuído e as palavras provêm desse estado de febre e da memória de um tempo pré-natal, referente à sua própria infância ou mesmo ao tempo anterior à Queda.

Agora, menos dor para essas urzes
é preciso sorver primariamente,
sorver plenas e tontas horas boas,
seis auroras boreais, rosas trezentas,
catorze novamente copos cheios
de absinto destilado em outros crivos
(...)

Ai adeus! Ai regressos! Ai legiões!
abraços soluçados, gares prontas,
amplo norte, paisagens, doces galos,
quero falar palavras possuídas,
rosas claras, auroras, timidez
na manhã, não me lembro de mais nada.

Ruim memória, houve um tempo prenatal.
(Como sangra pensar com essa memória!)
Acenai-me palavras incoerentes,
andorinhas dos montes, calmas torres,
cerejas sem sarcasmos, rasas fontes,
retinas orvalhadas, frondes mansas.

Em uma espécie de tempo reconquistado e mágico, o poeta que, ora está dormindo, ora acordado, como num lusco-fusco da criação poética, reencontra através da memória e da magia o tempo feliz de sua infância.

Terra evocada, fomos dessa terra
sugerida nas dores e alegrias,
com os sentidos traídos, degradados;
e até mesmo as pessoas que nos amam
são dissolvidas pelas horas ácidas;
a face da amizade deformada.

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

Um ser comendo terra, ó esse enfermo,
ó delirado engole-meridianos,
vosso corpo nascido, espelho-d'águas,
imagem transmitida a algas diluídas,
e vós poetas dormindo, ora acordados,
os retratos já trêmulos, reagindo.

Desse modo, as imagens presentes no poema decorrem da memória que está fixada no coração do poeta, concordando com seu sentido etimológico (*de cor* = aprender de coração). O poeta immortaliza, no poema (por meio da memória) o mundo paradisíaco de sua infância, que está no âmago do seu ser e que lhe transmite, pelo menos no plano ideal, tranqüilidade e paz como pressupõe a idéia do paraíso. Assim, lembrar a infância significa, de certa forma, reviver uma situação já vivenciada, portanto conhecida e, neste caso, desejada novamente.

Em um momento excepcional (e mítico) de criação, Mira-Celi desce entre o ar e o mar e traz de volta a magia para que o poeta possa se expressar. Talvez este seja um dos momentos mais sublimes de *Invenção de Orfeu* em que as duas musas mais importantes para o poeta se encontram: Inês de Castro (de Camões) e Mira-Celi (criada por Jorge de Lima). É a musa que capacita o poeta a captar “instantes de eternidade” que representam a poesia em si, é aquilo que faz o texto se tornar poético ou mesmo possibilita apreender o instante poético²⁵; o sentimento poético se contrapõe à passagem do tempo inexorável e destruidor de tudo. Neste momento, a poesia, recupera o passado como se conseguisse materializar e/ou armazenar o tempo perdido em seus versos. Nesse sentido, a passagem do tempo para o poeta é vista de maneira negativa, pois é por causa desse movimento temporal que tudo se destrói e se acaba. Assim, os bons momentos do passado, principalmente os relacionados à infância, tanto ao passado infantil do poeta quanto ao referente à infância da humanidade – que de acordo com a ideologia cristã representa o tempo anterior à Queda – são buscados na tentativa de se alcançar a eternidade, materializando-a por meio de pequenos instantes poéticos.

Há também nesse fragmento o redimensionamento da figura do poeta que transita entre o “imenso” e o “pequeno”, caracterizando sua mutabilidade constante e

²⁵ No que diz respeito ao instante poético Bachelard tem uma consideração reveladora: “O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova – convida, consola –, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arrebuo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético... No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo. Pode-se verificar facilmente essa relação de antítese e de ambivalência quando se deseja comungar com o poeta que, evidentemente, vive num único instante os dois termos de suas antíteses. O segundo termo não é requisitado pelo primeiro. Os dois termos nascem juntos. Os verdadeiros instantes poéticos de um poema são então encontrados em todos os pontos nos quais o coração humano pode inverter as antíteses. Mas intuitivamente, a ambivalência bem atada revela-se por seu caráter temporal: em lugar do tempo másculo e valente que se arroja e chora, eis o instante andrógino. O mistério poético é uma androginia.” (BACHELARD, 1991: 184-185).

que também pode representar a mistura estilística do poema. Isso quer dizer que, em *Invenção de Orfeu*, o poeta reafirma a não apenas primazia do estilo elevado das grandes epopéias clássicas em seu poema, acrescentando na construção deste o humilde e o pequeno, como apontam suas incursões pelos temas sociais do negro, do nordestino e do índio, presentes no poema.

Invenção de Orfeu também associar-se-á à poesia guiada pelo divino (“eu enguia de Deus”). É por meio da magia que se dá o encantamento do mundo caído, como nos revela os versos: “E vendo um campo de esqueletos nus,/ela a magia fê-los encantar-se”. A última estrofe do poema abaixo revela a luta do poeta, com o auxílio da musa e do divino, na busca do tempo dos primórdios perdido, pela queda do homem no Jardim do Éden.

Tendo havido entretanto jogos simples,
jogos da noite sob os céus noturnos,
vieram lírios nas relvas e mistérios
como se algum encanto começasse.
Pois que canções, ninguém no espaço de íris
viu, mas se ouve a presença que as entoou.

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

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

Inconsútil rosácea aquela musa,
nesse arco-íris de tarde sublunar,
cisne augural ou águia albina, ou *agnus*.
Ela com o lírio albino e o cisne em si,
e canto suave entre nereida e anêmona,
e o som do verso em Mira-Celi vindo.

E veio para Inês justalinear,
a defunta princesa soterrada
que ilumina as comunas recalçadas.
Mira-Celi é sentida em ubiqüal
presença nos jardins intemporais
do vasto mar dormindo, circundada.

Ela me fez captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, eu ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,

ela a magia fê-los encantar-se

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiisas permanentes,
para remanescer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida.

Mira-Celi também é a fonte que traz paz ao poeta e ao mundo. Sua fala é a mesma do poema (*Invenção de Orfeu*), pois diz coisas “inatas” e sem “razão”. As mãos que escrevem o poema são transfiguradas pela inspiração dada pela musa; sem ela não há paz nem poesia. O poeta absorve a sensibilidade da musa (suas mãos estão enlaçadas e são transfiguradas em uma só, unindo as duas entidades em uma só pessoa), é “presciente” e “visionário”. Ele luta contra o tempo humano, que pode representar, por um lado, o momento vivido pelo poeta (considerado ruim) e, por outro, aquele buscado pelo poeta, mítico e eterno, semelhante ao momento anterior à Queda. Este aspecto reafirma o desejo do reencontro com o paraíso perdido mencionado nos versos anteriores, através da marcação intensa da negatividade (uso da exclamação), representada pela passagem do tempo no último verso: “Ó triste condição do humano tempo!”.

O poeta pretende dar vivacidade ao mundo, oferecendo elementos novos às coisas já existentes: perfume às pedras, odores às coisas desprovidas de cheiro e olhar às coisas pequenas, comumente não vistas. Desse modo, ele constrói, em seu poema, um novo mundo redimensionado, mais vivo e prazeroso, onde os sentidos são mais aguçados. Este mundo redimensionado pretendido pelo poeta se revela mesmo na linguagem do próprio poema, como demonstram a sinestesia “verdes sons”, a metáfora insólita “pedras esperando”, distinguindo-se do real e mimético. É um mundo configurado de uma forma diferente e por isso mesmo, por sua novidade, pode estar fora da compreensão imediata: “... de desenhos/que a luz não produziu na compreensão.”. Soma-se a isso todo o ambiente não usual, que novamente é ditado por uma linguagem carregada de simbolismo mítico e que se expressa por elementos ligados ao mundo fantástico e pela junção de termos estranhos associados uns aos outros: “fantasmas”, “(...) falas de fora de/nossas bocas falando para nós.”, “voz altas sempre em lábios mudos.”, “interminável estribilho surdo.”, etc.

Daí ternura nossa em Mira-Celi
que a fim de despedir-se, fez-se imagem,
cerrou os olhos tão de viva estampa,
quis ir aos seus jardins. E então falava

coisas inatas sem razão. Havia
a paz que fora humana e nos deixara.

E essa fonte de paz rápida fluía
como um clarão que se resolve em cinzas
pois as cinzas do ocaso se acenderam
para aquecer suas pupilas claras.
E vieram luzes temporãs dos astros.
E um grande manto súbito esvoaçou.

Ficamos afetados de seu todo,
as mãos transfiguradas, nós a éramos,
ela pairou num vôo – eternidade
nós éramos prescientes, visionários,
e após cegos, pois que ela se partira.
Ó triste condição do humano tempo!

Outra vez, o poeta aponta que apenas a utilização da razão não é suficiente para criação de seu poema. Para sua completa realização, terá que se somar à razão a memória, o imaginário e a inspiração divina, numa espécie de memória sensitiva em que os vários sentidos (o olfato, a visão, a audição e o tato) auxiliam na re-vivificação dessa memória. A necessidade da criação é grande e a síntese de sua escritura nos é revelada pelo próprio poeta a partir dos elementos elencados no poema: “Memória, raciocínio, descabro,/liberdade do obscuro e do divino,”. Além desses aspectos, outros são vistos: o estado febril (parece até mesmo que o poeta está doente e prestes a perecer) o pedido de ajuda a Deus e seu oferecimento a ele.

Cantar para lembrar, para existir,
sondar o coração, ouvir-lhe a voz,
sentir, ser, ser-se de novo,
voltar como os compassos, não voltar,
falar somente, ouvindo os intervalos
entre as palavras, entre os pensamentos.

Os perfumes nas pedras, nas formigas,
nas claridades, nos olhares, nas
vogais e consoantes, pensaríamos
odores para os desprovidos, cheiros
que os olfatos das coisas não cheiraram,
fora dos sons, das cores, dos sabores.

Perceber com esse delta as acres gotas,
as papilas do insípido vulgar,
legar-lhes sal em suas viuvezes,
sabor de quentes, e de verdes sons,
de pedras esperando, de desenhos
que a luz não produziu na compreensão.

Servos pensamentos de doer-nos
os seres em poesia e arremessá-los,
expiados de seus chumbos amarrados,
falando encruzilhadas com fantasmas,
com licornes e falas fora de

nossas bocas falando para nós.

Minha voz alta sempre em lábios mudos
ruminando os rochedos, e escutando
o que é consciência, lógica ou absurdo,
e captando em vigílias persuasivas
um refrão de convites e renúncias,
interminável estribilho surdo.

Memória, raciocínio, descalabro,
liberdade do obscuro e do divino,
e essa janela aberta na obsessão
de não ser esta mão e a pena abaixo
desta mão escrevendo sem poder,
sem poder sossegar para morrer.

Parece-me que sim. Concordamos
essa calma, Senhor, cortai-me os hiatos
com o Vosso Sopro, quero rebrandir-me
em Vossa Mão. Depor-me, meditado.
Efusamente suave e dissonante,
oferecer-me, sim, oferecer-me.

O poeta é explícito ao nos dizer também que tem o controle de sua criação, mesmo se utilizando de forma privilegiada do imaginário. No dizer de Octavio Paz: “O sonho do poeta exige, numa camada mais profunda, a vigília; e esta, por sua vez, acarreta o abandono ao sonho.” (PAZ, 1982: 202).

Música repartida, dura, sem.
Apenas ruído leve. Tonto claune.
Sola no chão. Acima a voz. O teto.
Subdelírio paciente. Certo. Lívido.
Pentágono na boca. Trevo intérprete.
Pedregulho divino para mascar.

Após sucessivas batalhas noturnas é oferecido ao poeta um momento de paz e tranquilidade, deixando-o livre no mundo dos sonhos e sem nenhuma preocupação. Merecedor desse descanso, também lhe é reconhecido o seu valor. Num ambiente tão aprazível (paradisiaco) não convém ceder ao pensamento. Nesse sentido, o aspecto racional e do pensamento devem ser tratados de forma delicada e trabalhado com cuidado, para que não estrague o encanto proporcionado pela emoção onírica, pois o poeta-viajante parece ter encontrado uma terra paradisiaca onde tudo flui com beleza e exatidão. Como está expresso no último trecho, o poeta proclama o desejo de que seu poema se assemelhe a este ambiente tranqüilo e paradisiaco, onde ele repousa. Esse ponto marca claramente seu desejo utópico de alcançar novamente o tempo da origem.

Esquece-te que foste teu soldado,
guardando-te? Pois dorme para o sonho
que o sonho te merece, ó visitante.

Estende as mãos e colhe o que não vês.
 Gratuitas para o sonho, suaves rosas,
 e tu também gratuito, conversando-as,

Era um banquete manso entre dois rios
 como em Mesopotâmia, agora viva,
 servindo brancamente. Vem, sem susto.
 Acontecida festa, convidadas
 mãos amantes chamadas que te chamam.
 Construíram pontes para tu passares.

Não convém esse instante pensamento,
 Essa brasa nas mãos tão delicadas.
 Ali as taças, pousa os lábios, poeta.
 A lua sobre as águas. Vem nascer.
 Ó tu, sem brasão blau, não te perturbes.
 As palavras descansam como noivas.

De quantas noites, vieste, cavaleiro?
 De lugares de morte, eras escravo.
 Mereces essa flor, esses cuidados,
 palavras descansadas, esses vinhos,
 aquele velho outono, aquela paz,
 para quando as bandeiras baixarem.

(...)
 A noite é temporã, e a festa leve,
 ostenta lírios d'água sobre as fronte.
 Teus poemas podem ser como essa festa,
 De cantos singulares como os pássaros.
 Se quiseres cantá-los, canta-os; se
 não: cala-os, dizem mais teus pensamentos.

No Canto Décimo, estâncias III e IV, observamos que o poema foi realizado num ambiente noturno e movimentado (“No bojo dessa noite,/passadas vão e vêm.”) associado à memória do poeta que, nesse momento, apresenta-se novamente como profeta ou adivinho, pressagiando um acontecimento importante. Numa atmosfera mítica e de suspense, anuncia-se que algo de novo vai nascer e/ou acontecer.

III

No bojo dessa noite,
 passadas vão e vêm.
 Escuta: há um presságio
 ou nova rosa se abrindo
 depois das rosas de
 tentáculos famintos.
 Há qualquer coisa abrindo
 corolas ou braços;
 no bojo dessa noite
 vão passos vem passos,
 palavras ascendidas,
 casulos acordados
 ou há indícios de
 nascente orogenia
 no bojo dessa noite.

IV

Quem sopra essas montanhas?
 Quem voa esse poema?
 Que pão se magnifica
 no bojo dessa noite?
 Há qualquer coisa vindo,
 presságio amanhecendo-se,
 casulos desatando-se.
 Escuta: há passos, passos
 de qualquer coisa perto,
 ali, agora, aqui,
 ao cabo desse palmo
 de abismo entre as montanhas.
 Há qualquer coisa vindo
 além desse poema,
 no bojo dessa noite,
 na esquina desse dia.

Na estância V, podemos perceber que o ambiente noturno de criação é extremamente profícuo, pois nele tudo é mar, símbolo da criação e da origem da vida: “Águas há subcelestes produzidas/pelas chuvas das órbitas. E tudo/é um mar./(...)e tudo é mar.”. O poeta parece ainda sofrer de alguma moléstia, e seu poema se constrói por “jorros” de inspiração como revela a própria sintaxe deste Canto, a partir de seu ritmo intenso e com pausas muito breves e como também revelam seus próprios versos: “(...) como os versos/se encachoeiram em ondas, em tormentos”. Junta-se a isso a pretensão do poeta em abarcar a totalidade das coisas: “(...) falo/de tudo, (...)” isso significa que ele está em busca de uma pretensa totalidade.

Amo os heróis do poema iguais ao canto
 em si, comunicantes, sobre as águas,
 e mesmo informações de musas nossas,
 dançarinos nevados, naves, falo
 de tudo, de engenheiros, de maxilas,
 de vimes, vice-reis, Camões meu bardo,
 e os vivários, salitres, equinócios,
 esse mapa venoso irriga os versos
 orograficamente os montes máreos,
 selvas selvagens, dores fomentadas,
 atrizes, belatrizes, temos isso,
 temos lutas e tosses pela noite,
 e esse sangue escondido, explicativo,
 como os mares se explicam, como os versos
 se encachoeiram em ondas, em tormentos
 em mulheres de amor e vice-deuses
 pois tudo é um mar.

O poema seguinte, estância VI, similar à escrita automática, é também escrito por um jorro de palavras (“voraz ritmo implacável, inconsciente,”), em plenitude e numa noite perfeita o poeta cria seu poema. Nesse momento, o poeta se iguala, mais uma vez a Orfeu, o primeiro poeta de um mundo fabuloso.

Estava decorrido. E o remo leva-me.
 Nem sei como se deu. Mas arrastado
 de mim. Palavras. Índole. Deixai-me,
 indo sem mim. Depois nem mais consciência.
 Nem mais a minha mão nem rumo igual.
 A consciência de fora me solvendo.
 Enfim, tudo vazio, enorme ser,
 contendo-se divino no seu ritmo,
 voraz ritmo implacável, inconsciente,
 no gesto que fiquei tocando as coisas,
 e as coisas se desfazendo-se em mim próprio:
 o trânsito de Orfeu para a pureza,
 o trânsito de Orfeu para a inconsciência,
 superfícies perdidas, cantos virgens,
 fogos dourados de palavras vivas,
 sangue das luzes inundando o tempo.
 Havia essa presença que não há.

Mais adiante, na mesma estância, o sonho é apresentado como algo que possibilita a fuga do poeta da conturbação do real. Auxiliado pela memória infantil, como demonstra a presença carinhosa da mão materna, o poeta descansa em sono e em paz:

O sono nos põe noites sobre as fronteiras,
 ó mãos de mãe, macias como as noites.

No novo mundo (reiniciado), as pessoas não são presas a um tempo cronológico, estância VII, as coisas acontecem através da magia. Neste mundo feito de forma palimpséstica, a experiência e as coisas passadas não são simplesmente esquecidas e/ou descartadas, mas servem como, ao menos, modelos a serem seguidos ou negados. O mesmo ocorre com a escritura palimpséstica do poema, em que o poeta escreve sua pretendida epopéia através do diálogo intertextual com outros textos épicos, como a *Eneida* (traduzida por Odorico Mendes conforme estudou Luís Busatto) ou as freqüentes citações de Camões, Dante, Whitman, Rimbaud, Lautréamont, entre outros autores e textos.

Na poesia de Jorge Lima, notamos a grande presença da memória não só em seus versos, mas também no profícuo diálogo intertextual com a tradição literária, sugerindo-nos que não há um rompimento com esta tradição, sobretudo a mais acadêmica ou clássica. O poeta se utiliza tanto da tradição literária clássica, quanto da poesia nova, moderna e de vanguarda para enriquecer sua poesia, tornando-as como partes constituintes de *Invenção de Orfeu*.

Invenção de Orfeu anuncia de forma simbólica a conquista do mundo anterior à Queda, pelo verbo. Desse modo, a utopia almejada pelo poeta se dá não apenas pela descrição do ambiente paradisíaco, mas através do verbo, refletindo este ambiente na

busca da palavra desse tempo. Isto é, (metaforicamente) do momento da nomeação das coisas, da palavra dita pela primeira vez, impressionante e poética pela carga de novidade trazida, seja em sua sonoridade, seja em seu significado metafórico. O poeta buscará trazer de volta este sentido “primitivo” da palavra por meio da renovação de sua linguagem, através da renovação da metáfora ou por meio da busca de uma linguagem mítica, pois o conhecimento racional apresenta-se inadequado e/ou insuficiente e não tem o alcance que o pensamento subjetivo oferece, como comprovam os símbolos do “pentagrama” e do “prisma alado”. É somente por esta perspectiva que o poeta pode almejar a reconstrução da linguagem perdida do início dos tempos. Desse modo, ele rompe com o tempo e com o espaço, podendo reiniciar o mundo por meio de um imaginário do passado original, que é motivo de satisfação e alegria, pois o tempo primordial é reconquistado e o novo ambiente é profícuo para a criação. Nessa perspectiva, até mesmo quem não tem voz pode se expressar.

Como dantes agora coexistia
em verbo o pentagrama e prisma alado,
ó eterno itinerário, ó alegria,
ó divina aventura reiniciada.

E agora chega o poema preferido
e os dias mais sutis, e os frutos ázimos
e as promessas mais claras e felizes
e os nascimentos justos e as jornadas.

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

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

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

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

Aliado a isso, reforçando ainda mais a renovação da linguagem poética, esta se associa novamente à magia, a partir da tentativa dos poetas modernos de resgatar a linguagem original, poderosa e transformadora do mundo. Este novo mundo inaugura também um

novo tempo, liberto da dimensão comum e linear: não há passado, presente e futuro. Um tempo mítico redimensionado e eterno, proficuo à criação: “gerou-se um tempo, tempo liberto/parindo terras parindo rios.”. Rompe-se também com a dimensão espacial (“a distância das coisas eram poema/e tudo orografias, tudo alturas.”) e anuncia-se a realização da fábula limiana por meio da descrição de um ambiente aprazível: “mal concluimos a fábula real,/brisas dos sons bons sopram seivas,” (...) “... quietos e felizes.”.

E tudo acontecia em força e mágica
surgindo encantamentos e amavios,
gerou-se um tempo, tempo liberado
parindo terras parindo rios.

Nasceram sulcos vindos dos arados
profanados nas guerras fatricidas,
separaram novas veias sobre os braços,
novos tópicos rindo nas pupilas.

Era necessário ir, fomos e viemos
alados sobre os pés de ébrios coturnos:
a distância das coisas eram poemas
e tudo orografias, tudo alturas.

E lhe contamos tudo: consentiu-se:
o seu rosto era grave como dantes;
desceram de seus olhos erradios
os olhares aos sinos soberanos.

Mal concluimos a fábula real,
brisas dos sons bons sopraram seivas,
e perpassando fiéis por suas asas
retomaram as órbitas bissextas.
(...)

E ali choravam esse pranto esquivo
que renasce nas flores ensombradas,
outros enternecidos, outros ruídos,
muitos sem nojo quietos e felizes.

Em termos metalingüísticos, o poeta nos mostra como foi feito o seu poema, por meio de um amontoado de coisas, das quais destacam-se as situações biográficas e históricas, as relações com a tradição literária e, principalmente, por meio do seu delírio lírico em busca da utopia (“do começo das coisas precursoras?”).

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

Que se dirá de mais dessa mensagem?
Da essência em seu pedúnculo amoroso?
Dessa presença, desse ofício nado

do começo das eras precursoras?

Adeus! Quem diz adeus? Quem se despede?
 Quem se anuncia para após o fogo?
 Ó mortos replantai as vossas setas:
 no outro lado das pontas nascem flores.

Como vimos, a expressão onírica está presente na poética de Jorge de Lima de maneira privilegiada de três principais formas: em primeiro lugar, na associação à estética surrealista a partir dos seus diversos desdobramentos: a utilização da colagem, a metáfora construída por meio de associações de elementos díspares, na acepção participante em que o poeta busca uma posição político-social a favor das classes desprivilegiadas, na utilização mesma do sonho como elemento que propicia o impulso poético e também do imaginário noturno, etc.. Em um segundo momento, a expressão onírica ganha um sentido mais profundo, pois corresponde à própria concepção do “fazer poético”, que se atém à inspiração para criação de seus poemas, mas não no sentido simplista de deixar o “correr da pena” sem que haja o apuro da linguagem. O terceiro meio de exploração onírica se associa ao fato de que a linguagem dos sonhos revela o desejo do poeta de reencontrar o paraíso perdido, ou seja, o tempo original em que a palavra primordial está situada. É nesse sentido, que um dos elementos constituintes do possível projeto “utópico” de Jorge de Lima irá se construir, através das imagens e metáforas carregadas de onirismo, tendo como auxílio a memória, a religião, o mito, a esperança e a infância para tentar recriar, através do verbo, o mundo caído.

O que notamos em *Invenção e Orfeu*, como é próprio da moderna Poética, é que Jorge de Lima deseja expor, decifrar e explicar o mesmo mundo moderno que sua própria poética repele. Portanto, o que se vê presente nela é análogo à vida desse tempo: o caos, a mudança de valores estéticos, a presença e valorização da intuição. Desse modo, a utilização do onírico representa a tentativa do poeta atingir uma realidade superior, mais profunda e intensa do que a proporcionada pelo racional e o lógico.

Capítulo 3 – A infância em *Invenção de Orfeu*.

Já se disse que o poeta é o homem que vê o mundo com os olhos de criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez; que as percebe em sua perene virgindade. (Manuel Bandeira – Flauta de Papel)

3.1 – Infância, modernidade e poesia.

Uma das características de grande importância na poesia moderna se refere a seu caráter de evasão. O avanço técnico conseguido nos grandes centros urbanos, ao mesmo tempo que impressionam os poetas causa-lhes também repulsa. E é assim que a lírica vai representar o seu tempo. Para Hugo Friedrich, esta é uma situação de difícil decifração e que leva os poetas a um processo que vai da evasão ao irreal à fantasia, e conseqüentemente, a um hermetismo na linguagem. Assim, o crítico afirma que,

através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a “segunda revolução industrial”, reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destroam. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constroem, convertendo-o em um acaso insignificante. Estas coisas têm sido descritas amiúde. Mas parece existir uma relação entre estas experiências e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo maravilhoso, que nada tem a ver com as “maravilhas da ciência”. (FRIEDRICH, 1991: 163).

Uma das vertentes das vanguardas poéticas do século XX que se utilizará da imaginação, do protesto contra a tirania do racional, da valorização do inconsciente, do sonho como fundamento de sua estética é, conforme vimos, o Surrealismo. Octávio Paz, em seu ensaio: *André Breton ou a busca do início*, diz que para Breton o poder da palavra e da paixão não se distinguem e esta, em seu momento mais alto (“a linguagem em estado de pureza selvagem”), é a própria poesia. Assim,

toda a sua busca, tanto ou mais que a exploração de territórios psíquicos desconhecidos, foi a reconquista de um reino perdido: a palavra do princípio, o homem anterior aos homens e às civilizações. O surrealismo foi sua ordem de cavalaria e sua ação inteira foi uma *Quête du Graal*. A surpreendente evolução do vocábulo *querer* exprime muito bem a índole de sua busca; querer vem de *querere* (buscar, inquirir), mas em espanhol logo mudou de sentido para significar vontade apaixonada, desejo. Querer: busca passional, amorosa. Busca não para o futuro nem o passado e sim para esse centro de convergência que é, simultaneamente, a origem e o fim dos tempos: o dia antes do começo e depois do fim. Seu escândalo

diante da “infame idéia cristã do pecado” é algo mais do que uma repulsa dos valores tradicionais do Ocidente: é uma afirmação da inocência original do homem. (PAZ, 1972: 221-222).

É sabido que desde os seus primórdios os surrealistas acreditavam em uma idade paradisíaca (como demonstram os escritos de Breton). Para Octávio Paz, é pela palavra que “podemos ter acesso ao reino perdido e recuperar os antigos poderes. Esses poderes não são nossos. O inspirado, o homem que fala de verdade, não diz nada que seja seu: por sua boca fala a linguagem.” (PAZ, 1972: 222). E é o sonho que muitas vezes propicia a explosão da palavra. Desse modo, André Breton, no início de seu primeiro *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, aconselha o homem dotado de alguma lucidez, a se voltar para a própria infância,

que, embora trucidada pelo zelo de seus domesticadores, nem por isso lhe parece menos rica em sortilégios. Aí a ausência de todo rigor conhecido faculta-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente, ele se enraíza nessa ilusão; e não quer conhecer senão a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs as crianças partem sem qualquer inquietação. Tudo está perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou negros, nunca se dormirá. (BRETON, 2001: 15-16).

A utilização da fantasia, e seu alto grau de liberdade, desempenha um papel relevante tanto na criação artística quanto na estrutura mental. De acordo com Marcuse, a fantasia é responsável por ligar as

mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas, mas reprimidas idéias da memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade. (...). Como processo mental independente e fundamental, a fantasia tem um valor próprio e autêntico, que corresponde a uma experiência própria – nomeadamente, a de superar a antagônica realidade humana. A imaginação visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão. Conquanto essa harmonia tenha sido removida para a utopia pelo princípio de realidade estabelecido, a fantasia insiste em que deve e pode se tornar real, em que o *conhecimento* está subentendido na ilusão. As verdades da imaginação são vislumbradas, pela primeira vez, quando a própria fantasia ganha forma, quando cria um universo de percepção e compreensão – um universo subjetivo e, ao mesmo tempo, objetivo. Isso ocorre na arte. A análise da fundação cognitiva da fantasia conduz-nos assim à estética como “ciência da beleza”: subentendida na forma estética situa-se a harmonia reprimida do sensualismo e da razão – o eterno protesto contra a organização da vida pela lógica da dominação, a crítica do princípio de desempenho. (MARCUSE, 1978: 32-35).

3.1-2 – Vico: a origem da linguagem poética e a infância.

Em 1730, Giambattista Vico expõe a idéia de que a linguagem poética seria primitiva e que os homens passaram dela para a racional, sendo ambas intimamente ligadas. Mais do que isso, ele concebe a linguagem poética como fato natural e, por conseguinte, entende as imagens não como desvios da linguagem, como consideravam os retóricos, ampliando o pensamento de sua época. Para o filósofo italiano,

o mais sublime ofício da poesia é o de conferir sentido e paixão às coisas insensatas. E é propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entretendo-se, falar-lhe como se elas fossem pessoas vivas. Esta *dignidade* filológico-filosófica prova-nos que os homens do mundo nascente (*fanciullo*) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas. (VICO, 1979: 41-42).

Desse modo, enquanto o discurso poético moderno se realiza de maneira “artificial” ou diferentemente da linguagem corrente, observa Vico, na idade primitiva do homem (na sua infância) a linguagem era exercida de forma distinta. Enquanto a linguagem poética moderna se esforça para exprimir-se de maneira imaginativa, a linguagem primitiva a exprimia naturalmente. Antônio Lázaro nos explica, na introdução aos *Princípios de (uma) Ciência Nova*, esse procedimento:

Quando, por exemplo, se pensa nos eventos descritivos pela mitologia como apenas ficções extravagantes, ou quando se inclina a tratar trabalhos de poesia ou pintura como objetos de prazer ou de entretenimento, deve-se tomar cuidado em não projetar essas atitudes nos povos antigos. Houve períodos em que, longe de ser encarada como uma espécie de embelezamento dispensável da existência civilizada, a poesia era, ao contrário, do modo natural da expressão humana. (apud VICO, 1979: XXI).

Portanto, podemos dizer que o estilo imaginativo da lírica moderna apresenta um caráter inegavelmente relacionado (ou uma espécie de retorno) à linguagem primitivo-infantil dos primórdios do homem. Nessa perspectiva, tanto a poesia quanto a imaginação infantil apresentam vigorosas fantasias.

Temos portanto que a sabedoria poética, que foi a primeira forma de sabedoria da gentildade, precisou de começar de uma metafísica, não racional e abstrata (qual a dos nossos doutrinadores), mas sentida e imaginada (qual deve ter sido a dos tais homens primitivos, já que eles não dispunham de raciocínio algum e eram apenas robustos sentidos e vigorosíssimas fantasias, como ficou dito nas *Dignidades*). Esta foi para eles a própria poesia, que para eles constituiu uma faculdade que lhes era conatural (dotados que eram de tais sentidos e de tais fantasias), provinda de uma ignorância de razões, sendo-lhes a matriz de maravilharem-se de todas as coisas. E eles, justamente por ignorantes de todas essas coisas, fortemente se encantaram delas, como ficou dito nas *Dignidades*.

Tal poesia começou neles por ser divina, pois ao mesmo tempo em que eles imaginavam as razões das coisas, contemporaneamente as sentiam e admiravam

como divinas (*essere dei*), (...). O que agora o confirmamos através dos americanos, que chamam deuses a todas as coisas que superam a sua modesta capacidade. (VICO, 1979: 75-76).

Desta forma, as crianças criadoras e fantasiosas se assemelham aos poetas.

os primeiros homens das nações gentílicas, quais infantes (*fanciulli*) do nascente gênero humano, como os caracterizamos nas *Dignidades*, criavam, a partir de sua idéia, as coisas, mas num modo infinitamente diverso daquele Deus. Pois Deus, em seu puríssimo entendimento, conhece, e, conhecendo-as, cria as coisas. Já as crianças, em sua robusta ignorância, o fazem por decorrência de uma corpulentíssima fantasia. E o fazem com uma maravilhosa sublimidade, tamanha e tão considerável que perturbava, em excesso, a esses mesmos que, fingindo, as forjavam para si pelo que foram chamados “poetas”, que, no grego, é o mesmo que “criadores”. (VICO, 1979: 76).

Partindo dessa lógica, Vico considera que os primeiros poetas é que devem ter nomeado as coisas, “a partir das idéias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sinédoque”. (VICO, 1979: 90). O filósofo reafirma que, no nascimento da poesia, o poeta e a criança assemelham-se.

A ironia certamente não pôde começar senão nos tempos da reflexão, porque ela forma-se a partir do falso, em virtude de uma reflexão que assume máscara de verdade. Aqui nasce de um grande princípio de coisas humanas, que confirma a origem da poesia aqui inventada: que os primeiros homens da gentilidade tendo sido tão simplórios quanto as crianças, que por natureza são verazes, as primeiras fábulas não puderam fingir nada de falso. E terão sido, necessariamente, como acima as definimos, narrativas verdadeiras. (VICO, 1979: 91).

Assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez, conforme tão bem representa as palavras de Manuel Bandeira na epígrafe que inicia este capítulo. Para Vico “as crianças com as idéias e nomes de homens, mulheres e coisas, que pela primeira vez viram, aprendem e chamam, a seguir, todos os homens, mulheres e coisas, que tenham com os primeiros alguma semelhança ou relação”, sendo esta a grande fonte natural dos caracteres poéticos, com os quais naturalmente pensaram os povos primitivos. (VICO, 1979: 92). Para concluir, Vico apresenta a idéia que a idade de ouro da humanidade é o tempo em que, como explica Antônio Lázaro (em nota da introdução à obra do filósofo italiano), “se degradaram as grandes metáforas dos poetas teólogos e/ou fundadores e inventores.” (apud VICO, 1979: 149).

O pensamento de Vico não exerceu considerável influência no campo dos estudos literários em seu tempo. O motivo da falta de prestígio do filósofo se deu principalmente pelo avanço de suas idéias, das quais ressaltam-se suas teorias sobre os

limites da razão, atribuindo, assim, à imaginação um papel nunca antes concebido. Essas questões postas por Vico contradizem e criticam as afirmações de Descartes sobre as “idéias claras” e sobre o “bom senso”. Vico divide a humanidade em três estágios (o divino, o heróico e o humano), os quais representam, cada um à sua maneira, sua língua e visão do mundo. O estágio inicial (nos deteremos neste, pois é o que nos interessa aqui) corresponde a uma visão criadora ou “poética”. Antonio Candido explica bem este estágio da humanidade concebido por Vico:

Antes de conhecer as causas racionais dos fatos, o homem as imagina, as *cria* pela força da imaginação e as considera em seguida como realidades exteriores a ele. Poesia, neste sentido, é a criação a partir da fantasia, que é potente no primitivo como na criança, e que vai diminuindo à medida que se desenvolve a razão. Trata-se portanto, de uma forma de ajustamento ao mundo, um modo especial de ver as coisas e o homem. A linguagem poética, eminentemente criadora, nasce da necessidade de exprimir, mas não sucede a uma linguagem não-poética; pelo contrário, precede-a, tanto assim que o verso sempre surge antes da prosa. Com o correr de tempo e o aparecimento da linguagem racional, da explicação racional, etc., a forma anterior perde a sua exclusividade, mas permanece ao lado da outra. O poético se prolonga pelo racional, ou metafísico, adentro. (CANDIDO, 2004: 146-147).

Portanto, a importância concedida à imaginação é considerada primordial. Assim, o crítico continua a nos explicar o papel da imaginação em Vico.

Ora, com engenho e indústria pode-se aprimorar qualquer outra faculdade de que não a poética. Nela, habilidade e boa técnica são provas de espíritos medíocres, enquanto a vigorosa irregularidade de que arrebatada é própria do gênio (v.II, p.21). Desta filosofia de uma idade teleológica e heróica, desenvolvendo uma expressão própria, passa-se com facilidade à teoria das mudanças de sentido, que pela primeira vez são relacionadas organicamente a um processo mental e afetivo, que se vincula, do seu lado, a uma concepção geral do mundo e a um modo de representá-lo. A linguagem figurada nasce de uma *inopia*; mas não sucede a uma linguagem própria. O que falta é precisamente esta, que só poderá se desenvolver numa fase racional, na qual se estabeleça o conhecimento das coisas pelas causas. Portanto, a linguagem figurada da poesia é a forma primordial que institui a visão do mundo, permanecendo em nosso tempo como sobrevivência. (CANDIDO, 2004: 147-148).

De acordo com Alfredo Bosi, “toda (a *Scienza Nuova*) [está] voltada para entender a natureza do trabalho poético, o *ser* da Poesia, em termos de linguagem, cuja ordem imanente se colhe na unidade de sentidos, memória e fantasia.” (BOSI, 1977: 210). Desse modo, a poesia imaginativa e o mundo infantil estão intrinsecamente ligados, e a modernidade poética vai refletir, principalmente através da busca da evasão da vida cotidiana, esse modo de criação. O que está de pleno acordo com a poética de Jorge de Lima, realizada em *Invenção de Orfeu*. Assim, a situação da poesia, “em tempos de aguda autoconsciência”, se realiza com uma

lucidez nova que adelgaça a sua carne e deixa transparecer uma armação óssea. Ela se dispõe, então, ao lado de um pensamento que analisa enquanto imagina, abstrai enquanto forma, depura enquanto cria. Sua matéria passa da aristotélica “imitação das ações humanas” ao “impossível crível”, fórmula viquiana e barroca do verossímil: produto da imaginação que, nem por isso, deverá ser exorcizado com o selo do absurdo.

Mesmo nesses tempos, ingratos para a sensibilidade heróica, o poeta procura reconquistar, “com arte e indústria” o poder inventivo da linguagem, que lhe é conatural, e tenta evitar a redução do seu discurso a um universo de juízos convencionais. (BOSI, 1977: 211).

3.1-3 – Schiller: *poesia ingênua e sentimental*.

Outro autor importante que também trabalhará o poético relacionado à imaginação e ao infantil é Friedrich Schiller. Na abertura de seu livro, *Poesia ingênua e sentimental*, o filósofo aponta para o fato de que há momentos na vida do adulto em que ele sente necessidade de se reencontrar com a natureza: seja a natural, a idealmente presente nas crianças, nos hábitos dos habitantes do campo e do mundo primitivo, “não porque ela faça bem aos nossos sentidos, nem porque satisfaça nosso entendimento ou gosto (de ambos pode muitas vezes ocorrer o contrário), mas simplesmente *porque é natureza*.” (SCHILLER, 1991: 43 – grifos do autor). Para Schiller, o que amamos nesta fabulação é a “Idéia” expressa pela natureza e não a natureza em si:

amamos a vida silenciosa e geradora, o tranqüilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmo.

São o que nós *fomos*; o que *devemos vir a ser* de novo¹. Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressões de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enche-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressões de nossa suprema completude Ideal, transportando-nos, por isso, a uma sublime comoção. (SCHILLER, 1991: 44 – grifos do autor).

Outra consideração importante de Schiller, que diz respeito ao tema da infância, evidencia seu caráter inacabado, o que a diferencia do adulto que, segundo o filósofo, se predispõe ao acabamento, infinitamente inferior. Dessa forma, Schiller afirma que,

por isso, a criança torna presente para nós o Ideal, não certamente o acabado, mas o proposto como tarefa, e o que nos comove não é de modo algum a representação de sua privação e de seus limites, é, muito ao contrário, a representação de sua força pura e livre, de sua integridade, de sua infinitude. Para o homem de costumes e de sensibilidade, a criança será, pois, um objeto *sagrado*, ou seja, um objeto que aniquila toda grandeza da experiência mediante a grandeza de uma Idéia, e que

¹ Neste trecho da citação de Schiller, Márcio Suzuki explica a origem desse pensamento: “a referência mais imediata dessa passagem é, sem dúvida, Fichte: ‘diga-se de passagem, é em geral um fenômeno particularmente freqüente no mundo antigo que aquilo que devemos *vir a ser* seja descrito como algo que já fomos, e que aquilo que temos de alcançar seja representado como algo perdido’. FICHTE, J. G. verificação das Afirmações de Rousseau. (...)”.

ganha de novo, em abundância, no juízo de entendimento. (SCHILLER, 1991: 46 – grifos do autor).

É também fundamental salientar, como nos explica Márcio Suzuki, que o tema da infância diz respeito à própria idade infantil e não à “infância real” (apud SCHILLER, 1991: 144). Nesse sentido, a infância é uma postulação para identificar uma natureza humana original, não tocada pela corrupção do mundo. O homem busca recuperar sua infância num sentido ideal, não por uma pretensa experiência real ocorrida, sendo seu fim último o desejo de se reencontrar com o início.

Uma característica marcante do infantil na literatura é, assim, a nostalgia da *Natureza (Paraíso) Perdida*, que se verifica no desejo de volta à origem. “Com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna, e bastante desigual, em relação à natureza; uma nostalgia de sua *perfeição*.” (SCHILLER, 1991: 53 – grifos do autor). Portanto, na perspectiva de Schiller, o apego à natureza é semelhante ao apego à infância. Nesse sentido, os poetas “serão” natureza ou “buscarão” a natureza perdida. Nasce dessas duas acepções distintas, a maneira do conceber a criação artística: “todos que realmente são poetas pertencerão ou aos *ingênuos* ou aos *sentimentais*, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes”. (SCHILLER, 1991: 57).

De acordo com estas caracterizações de Schiller, os poetas ingênuos são, em sua arte, aqueles que se acham em harmonia com a natureza, praticando a “imitação mais completa possível do real”; e os “sentimentais”, aqueles em que a harmonia do mundo é vista apenas como uma idéia, e que devem, conseqüentemente, transfigurar a realidade, “elevando-a ao ideal”², característica que se aproxima da realização poética de Jorge de Lima. Sendo assim, Schiller se atém em explicar as sensações conflitantes do poeta sentimental:

Este *reflete* sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma idéia, e sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso, o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Idéia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte.³ (SCHILLER, 1991: 64 – grifo do autor).

²Assim, Schiller literalmente caracteriza os poetas: “O poeta, digo, ou é a natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (SCHILLER, 1991: 60).

³ Nessa perspectiva, o poeta sentimental se apresentará em duas maneiras: será *Elegíaco*, aquele que “opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade, de modo que a exposição dos princípios predomine e a

3.2 – Infância e memória.

Acompanhando os passos do pensamento de Vico, Alfredo Bosi afirma que a criação poética é fruto da memória, no sentido em que ela “aparece como faculdade de base” (BOSI, 1977: 204). E o meio pelo qual se “modela” a imagem é a fantasia. Desta se produz tanto os mitos quanto a prática poética em si, o texto. De acordo com Vico,

entre os Latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recolhidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significa também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que as dá, e que os Gregos chamaram “fantasia”, e nós comumente dizemos “imaginar” dizem os Latinos *memorare*. Será, por acaso, porque não podemos fingir em nós senão o que pelo sentidos percebemos? De certo, nenhum pintor pintou jamais qualquer gênero de planta ou de ser animado que não o retirasse da natureza: porque hipogrifos e centauros são verdades da natureza ficticiamente combinadas. (apud BOSI, 1977: 200 [Vico - De Antiquíssimo, cit. VII, 2]).

Aliado a isso, podemos pensar que a memória no texto literário tem o papel de reelaborar o que foi vivido (ou imaginado) pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema. Sem essa reelaboração a memória simplesmente representaria o passado comum a qualquer pessoa. Como veremos adiante, é principalmente da memória infantil que Jorge de Lima retira grande parte de seu repertório poético, por meio das temáticas referentes a sua meninice, estendendo-as ao aspecto geográfico e sociocultural do Nordeste, servindo-se, pois, da imaginação criadora para elaborar sua poesia.

Para Alfredo Bosi, a saudade de um tempo bom nunca é reacionária; reacionária é a “justificação” do mal em qualquer tempo ou o olhar conivente com a opressão.

(...) Re(*cor*)dar a natureza é, etimologicamente, repô-la no coração do homem, socializando-a no mesmo passo em que o homem se naturaliza. A poesia que busca dizer a idade de ouro e o paraíso perdido acaba exercendo um papel humanizador das carências primárias do corpo: a comida, o calor, o sono, o amor.

A consciência que se volta, respeitosa e atenta, para o que não é ainda consciência – a pedra, a planta, o bicho, a infância – está prestes a cumprir a síntese

satisfação com eles se torne preponderante.” (SCHILLER, 1991: 69), buscando a perfeição (enquanto Idéia), mesmo que ela não tenha existido; ou *Idílico*, aquele que representa a expressão da humanidade inocente e feliz. É onde os poetas “transportam o palco do idílio para o simples estado bucólico, longe do azáfama da vida citadina, ...” (SCHILLER, 1991: 83). Dessa maneira, o filósofo conclui que “Todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro; todo homem isolado também possui seu paraíso, sua época de ouro, da qual se lembra com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética. A própria experiência oferece, assim, traços suficientes para o quadro de que trata o idílio bucólico. Mas, por isso, este sempre permanece uma bela, arrebatadora ficção e, ao expressá-lo, a força poética realmente trabalhou pelo Ideal”. (SCHILLER, 1991: 84-85).

entranhadamente poética do sujeito e o objeto que se chama conceito concreto. (...) ⁴

Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver. (BOSI, 1977: 154-155).

Podemos ver um bom exemplo do que diz o ensaísta no poema “Bangüê”, no qual o poeta luta contra a modernidade que extinguiu o mundo de sua infância. Nesse poema, Jorge de Lima utiliza-se da linguagem regional nordestina e retoma sua paisagem social e geográfica, de maneira a restituir o primitivismo do seu tempo de infância. O resultado final é a expressão de descontentamento do poeta com o progresso do mundo moderno.

Cadê você meu país do Nordeste
 que eu não vi nessa Usina Central Leão de minha terra?
 Ah! Usina, você enguliu os bagüezinhos do país das Alagoas!
 Você é grande, Usina Leão!
 Você é forte. Usina Leão!
 As suas turbinas têm o diabo no corpo!
 Você uiva!
 Você geme!
 Você grita!
 Você está dizendo que os U.S.A. é grande!
 Você está dizendo que os U.S.A. é forte!
 Você está dizendo que os U.S.A. é única!

.....
 O meu bangüezinho era tão diferente,
 vestidinho de branco, e chapeuzinho do telhado sobre os olhos,
 fumando o cigarro do boeiro pra namorar a mata virgem.
 Nos domingos tinha missa na capela
 e depois da missa uma feira danada:
 a zabumba tirando esmola para as almas;
 e os cabras de faca de ponta na cintura,

.....
 Cadê vocês meu país de bangüês
 com as catíngas da boca da moeda:
 “Tomba cana João que já tombei!”
 e o eixo da maçaranduba chorando
 talvez os estragos que a cachaça ia fazer!
 (...)

É sabido que na poética de Jorge de Lima, desde o seu início, a infância é marca constante. Alguns fatos biográficos são significativos para sua formação poética. Ainda menino, entre os seis e sete anos, o poeta é acometido por asma alérgica, fazendo-o se afastar da convivência com outros meninos. Por consequência da doença, o poeta também passa a sofrer de insônia, o que colabora para o brotamento de sua intensa

⁴ Após esta citação, Alfredo Bosi ilustra seu texto com dois sonetos de Jorge de Lima pertencentes a *Invenção de Orfeu*, Canto I, XVI-XVII, comprovando suas afirmações.

imaginação. Para Luiz Santa Cruz, quase toda poética de Jorge de Lima origina-se de sua meninice.

“O grande Circo Místico” é o mesmo “Circo Internacional de Vigo” do poema “meninice”, dos *Novos Poemas*; a ave e arribação que o menino vira passar na torre da igreja-matriz da Madalena, em União de Palmares, inspira o bellissimo poema: “A ave”, de *A Túnica Inconsútil*, quarenta anos depois: a menina louca que o poeta, aos seis anos, do sobradinho do seu pais, contemplava sob a chuva, no Largo da Matriz – a “Joaquina maluca” dos *Novos Poemas* –, também reapareceria, estilizada, inclusive teologicamente, e projetada na “Comunhão dos Santos”, em “A morte da louca” de *A Túnica Inconsútil* e, mais episodicamente em *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*. (CRUZ, 1997: 32).

Essa presença da infância como forma de rememoração ocorre, de acordo com Alfredo Bosi, como resposta ao presente ingrato do poeta que é,

na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, metáfora do desejo, o texto do inconsciente, a grafia do sonho: (...) A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam. (BOSI, 1977: 150).

É freqüente o apontamento que a crítica limiana faz a respeito do uso poético que Jorge de Lima faz do ambiente e da mitologia provindos das figuras da infância ou da tradição popular. Mais adiante, Alfredo Bosi continua sua reflexão afirmando que

(na) lírica memorial de Manuel Bandeira e de Jorge de Lima, para ficar só com a prata da casa, o movimento do texto visa ao reencontro do homem adulto com o mundo mágico da criança nordestina em comunidades ainda marginais ao processo de modernização do Brasil. Sei que há diferença: Manuel Bandeira, poeta sofrido, mas civilizadíssimo, gosta do passado pelo que este tem de definitivamente perdido: é o puro sabor da memória pela memória; Jorge de Lima, místico, porém, revive na linguagem a matéria amada e, possuído pelo objeto, chama a pura presentificação, o transe. Em ambos os casos, porém, a memória, como forma de pensamento concreto e unitivo, é o impulso primeiro e recorrente da atividade poética. Ninguém se admire se a elas voltarem os poetas como defesa e resposta ao “desencantamento do mundo” que, na interpretação de Max Weber, tem marcado a história de todas as sociedades capitalistas,... (BOSI, 1977: 152-53).

Luiz Santa Cruz na tentativa de dar uma possível unidade à obra de Jorge de Lima, contrapondo-se, assim, àquele corrente argumento que acusa o poeta de assumir (transitar entre) as várias tendências poéticas em voga, acredita que é a infância a responsável pela unidade poética limiana, sendo pois sua marca mais profunda. Desse modo, o crítico aponta que: “tanto na obra poética de Jorge de Lima, como em toda a sua criação literária, a palavra-chave que nos permite com ela devassar o segredo e o elo misterioso de sua cadeia criadora, é a mesma da obra de Georges Bernanos: A palavra ‘Infância’.” (CRUZ, s/d: 20).

Para Santa Cruz, é através da infância que o poeta absorve as várias temáticas tratadas em sua poesia, como são exemplares os aspectos social e religioso. Assim, *Invenção de Orfeu* também apresentará em sua concepção o elemento infantil, porém esta temática será compreendida de maneira mais angustiante e mítica, revelando-se mais imaginativa. É por meio da memória da infância do poeta doente (pela asma) que ressurgem em *Invenção de Orfeu*, os “mitos angustiantes”, os “pavores noturnos” sempre provenientes do Nordeste brasileiro. Desse modo, vê-se refletido no poema outros elementos referentes a memória afetiva do poeta, como são representativos o candeeiro belga e as vacas holandesas, vacas estas que, segundo Cruz, o poeta “amansaria em *Invenção de Orfeu*, comparando as suas tetas aos seios maternos e acolhedores de sua própria ‘mãe preta’ nordestina.” (CRUZ, 1997: 30). Soma-se a esta imagem o “cavalo todo feito de chamas”, do soneto II de “As aparições”, o Apocalipse de São João, aflorado no mundo angustiante e apocalíptico da meninice do poeta. (CRUZ, 1997: 30-31).

Valendo-se de uma série de dados biográficos da infância de Jorge de Lima o crítico chega mesmo a afirmar que os últimos livros (*Anunciação e Encontro de Miraceli*, *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*) são, na realidade, uma “prestação de contas” ao menino que o poeta fora no passado. Para ele, estes livros

foram obras criadas entre as maiores crises de angústia de toda a vida do poeta: um garoto “forçava a mente do poeta, como o nascituro força o ventre materno, para que viesse à luz da obra literária todo o seu mundo de reminiscências poéticas ainda recalçadas. Vendo, em 1948, o poeta às voltas com as maiores crises nervosas e angustiantes dos seus últimos anos, aconselhei-o a que deixasse dizer tudo o que sabia o menino que ele tinha sido outrora” e assim surgiram os 102 sonetos dos quais setenta e sete seriam incluídos no *Livro de Sonetos* e os restantes aproveitados em *Invenção de Orfeu*, depois de melhor trabalhados, como o já citado do “Cavalo todo feito em chamas”. Foram peças poéticas escritas em estado de hipnose, sob terríveis angústias, contra as quais afinal conseguiria defendê-lo, e de sua “neurose circunstancial” ou esgotamento nervoso, o mesmo menino do engenho “Maravalha” e de Sobradinho de União de Palmares. (CRUZ, 1997: 31).

O ambiente em que Jorge de Lima menino viveu contribuiu claramente para que a infância marcasse presença constante em sua poética. O próprio poeta nos revela isso em entrevista a Homero Senna:

Por trás do sobrado em que veio ao mundo e a poucos quilômetros de distância, fica a serra da Barriga, onde Zumbi fundou seu famoso quilombo. Em frente há uma praça bem vasta e no extremo dessa praça a igreja de Santa Maria Madalena. A beleza da Serra da Barriga, que ele, em menino, não cansava de admirar, embora a temesse, tantas eram as lendas, as assombrações, as histórias de traficantes que a seu respeito contavam, atuou fortemente em toda a sua imaginação. (SENNA, 1996: 124).

É nesse momento de sua infância, como revela a entrevista, que o poeta é tocado pela primeira vez pela poesia⁵.

Tinha oito anos quando, pela primeira vez, foi visitar esta Serra [da Barriga] e Jorge ainda se lembra de que a pequena comitiva se perdeu na espessa mata que envolve o antigo reduto dos quilombolas. Tiveram de dormir na casa rústica de um lavrador e só no dia seguinte, por um cortado de burros, foram levados até o topo da montanha.

Sem qualquer exagero, posso dizer que naquele instante pela primeira vez me senti tocado pela poesia. Todo o imenso panorama que descortinei então – o rio Mundaú, que segundo a lenda nascera da lágrimas de Jurema, de um lado a serra dos macacos, do outro a planície do Jatobá, os campos verdes de Terra-lavada, o Fundão, a Tobiba, os bangüês, a Great Western, as olarias, e lá longe a igreja da minha padroeira e o sobrado em que nascera, tudo aquilo entrou pelos meus olhos deslumbrados de menino e nunca mais saiu de dentro de mim. Tanto assim que muitos anos depois, já homem feito, foram esses os temas que fui buscar para alguns de meus poemas da fase que poderia chamar “nordestina” da minha poesia. (SENNA, 1996: 125).

É evidente a presença, na poesia de Jorge de Lima, da realidade de sua vivência infantil remontada e trabalhada em seus poemas, e é através dela que aparecerá em toda sua obra mais um elemento de extrema importância simbólica: a “esfera armilar”. Esta “esfera” era, de fato, um candeeiro belga que iluminava os saraus infantis de leitura organizados por sua mãe. Esse ambiente está presente em vários momentos da poética limiana (notadamente no *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*) e fornece ao poeta um forte elemento simbólico, que se tornará ponto alto de sua poesia representando “a transfiguração da experiência do mundo através da leitura” (ANDRADE, 1997: 148), conforme o próprio Jorge de Lima nos conta em suas *Memórias*.

Outro ponto importante na poesia de Jorge de Lima relacionado a este tema é apontado por José F. Carneiro, que associa a infância do poeta à infância do Brasil.

No seu inconsciente sua infância estava costurada à infância do Brasil, à aventura portuguesa nos mares do Sul. Certamente a História do Brasil, tal como era contada pelos homens da geração de Capistrano, encantou a infância de Jorge. Inseridas na própria raiz da sua sensibilidade estavam as imagens do Descobrimento, da

⁵ De acordo com seu biógrafo, Povina Cavalcanti, há controvérsia nesta afirmação de Jorge de Lima. Para Cavalcanti, o poeta teria dito isso pelo gosto de embutir nas suas memórias o que lhe parecia mais valioso, sem compromisso cronológico ou outros quaisquer. A ida a Serra da Barriga realmente teria sido impactante para Jorge de Lima, mas realmente o que o motivou para poesia foi a “transladação da vida cotidiana, das pessoas sem maior importância, das pequenas intrigas e, sobretudo, da paisagem, do pano de fundo natural, marcando o horizonte de uma vida com pretensões de cidade, com seu rio torto e as suas lavadeiras, que deixavam pular o cabeção os seios fartos e se espunham ao sol, batendo as roupas nos lajedos ou fazendo-as corar ao sol do meio-dia, a pino. Essa, sim, foi a Madalena da sua infância onde, aos seis anos de idade, começou a rabiscar os primeiros versos, guardados pela mãe Delmira um caderno amarelecido pelo tempo e recolhidos após os serões da noite longa no sobradão da praça da matriz. Essa, sim, foi a casa onde nasceu sua poesia.” (CAVALCANTI, 1969: 25).

conquista, da evangelização. E Jorge se sentia português na essência. (CARNEIRO, 1958: 31).

A perda da infância associada ao tema da Queda do paraíso original pode ser considerada outro elemento importante da obra do poeta. O motivo da Queda será constante na obra de Jorge de Lima, com destaque para sua fase religiosa e de modo singular em *Invenção de Orfeu*. É a partir dessa perspectiva que o poeta depõe sobre o caráter religioso de sua poesia, proveniente de sua infância.

Depois do livro escrito de parceria com Murilo, publiquei *A túnica inconsútil*, que não é outra senão a túnica de Cristo, a única que não se pode dividir. Hoje noto que esse era o meu caminho natural inevitável, pois minha infância me fez místico. É sabido o quanto os primeiros anos de vida marcam o indivíduo. Através, muitas vezes, de mil equívocos, o homem maduro volta, afinal, a reencontrar o menino que foi. Uns, mais felizes, se encontram logo, não se perdem por trilhos errados. Para outros, a procura de seu caminho é demorada e penosa. Machado de Assis já disse, que o “menino é o pai do homem”. Ora, com todos os antecedentes a que acima fiz referência, minha poesia teria de ser, por força, de fundo religioso. (LIMA, 1958: 74-75).

A infância é, desse modo, uma marca extremamente relevante de sua poética; sobrepondo-se às grandes pretensões e aos grandes homens, o poeta se assume como menino e, como é próprio dessa fase, se caracteriza de maneira sobrenatural e mágica. Assim, Jorge de Lima nos revela

falo-vos a vós grandes pretensiosos, grandes guias, formidáveis reformadores, geniais voltaires ou planistas, homens ditos superiores, declaro-vos ainda hoje como naquelas simplezas, asseguro-vos sem respeito humano que eu boçal ontem e hoje sou apenas menino de catecismo. (...) Sabeis o que é Cambembe? Contar-vos-ei que criança cambembe eu tive dons que perdi, dons de apreensão da verdade, de Deus me tocando, dons além das medidas da razão humana. Inteligência eu a possuí naquela época. Descambei para a vasta estupidez, mais logo em contato com a adolescência. Ainda me acabrunha a reminiscência de vários crimes, como a recusa do estado de criatura, e de uma série de profanações cometidas depois da Queda. Vezes inúmeras ensangüentamos o jogo da criação, mas assistimos pelos dons que permaneceram, grandes poemas se elevarem da terra. (LIMA, 1958: 114-115).

O gosto pelos saraus literários quando criança, suas experiências “sobrenaturais”, imaginativas e suas leituras, desde os episódios de Inês de Castro de Camões e de Casimiro de Abreu, já prenunciavam a tendência do poeta para o infantil e o quanto essa época marcaria sua poesia. Os versos de Casimiro, decorado e recitado em sala de aula pelo poeta, revelam bem o que a infância significava para ele:

Oh! dias de minha infância!
Oh! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!

Vem também da infância o gosto pela contemplação da palavra e seu caráter mágico. Em mais um episódio fantástico de sua infância o poeta nos conta como se deu em sua vida a relação com a palavra.

Essa qualidade de leso que julgava não ser a do homem insano nem a do estúpido me assentou, por incluir-me numa penumbra fácil – essa aspiração – transmitida por Lau, inculcada em minha natureza por ele, em quem eu via o alquimista, sim o alquimista, o alquimista. Eu sabia que os alquimistas viviam com invenções, sem parar, com leseiras de descobertas, de começar sempre, de mudanças constantes, e me lembrava de Lau leso, imaginando, sem ligar lucros de seu bazar, falindo, nem sei em que bolava ele. (...) José Agostinho pintara de verde-escuro a parede atrás do oitizeiro. Víamos os dois verdes, avaliando, pensamenteando, até sentir onde estava a alternância da vida; e ao sentirmos a montanha dissolver-se em verde, perguntamos para assentar o pensamento? _ Vamos contemplar a palavra lagoa? A contemplação se originava precisamente atrás das órbitas, rigorosamente. A lagoa completa se aninhava ali com seu tempo de verdete, a gangrena das algas envenenando os peixes, os peixes se afogando na pondrura. A contemplação das palavras, aquela boa cisma suscitava geografias de sonho, nossa vida noturna. Paisagens inteiras transladavam-se confidentes para nessa zona de contemplação. Seres perdidos vinham. Nenhuma oposição ao-vir-a-ser, pássaros nos ofertavam ovos encerrando cidades ocultas. (LIMA, 1958: 136-138).

A memória da infância aparece finalmente, não só na obra de Jorge de Lima, mas expande-se para um contexto maior, o do Modernismo. De acordo com Homero de Senna, esta expansão se dá através da influência de Marcel Proust. Jorge de Lima teria sido um dos primeiros leitores de Proust no Brasil, o que provavelmente o marcara, dada sua relação com a memória afetiva de sua infância, como também demonstra a desarticulação do tempo linear em sua poesia.

Mas não só pelo relativismo introduzido em nossa literatura se fez sentir no Brasil a influência de Proust. Esta se nota também pela grande importância que nossos escritores passaram a dar então às memórias de infância, de que o *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, pode servir de exemplo. Nunca a infância, com todas as suas dimensões e seus seres intemporais, proustianos, foi mais explorada. Como você naturalmente não ignora, um passe de mágica, da sensação gustativa que dá ao escritor um biscoitinho molhado no chá, o qual lhe tira da memória toda a meninice perdida, passada em *Illiers*. Pois esse processo de repercussão do tempo seria também usado em larga escala pelos autores brasileiros do Modernismo. (SENN, 1996: 136-137).

São inúmeros os poemas que exploram a temática infantil na obra de Jorge de Lima: “O mundo do menino impossível”, “Meninice”, “Os cavalinhos”, “Volta à casa paterna”, “O banho das negras”, “O grade circo místico”, etc. são exemplares nesse sentido. Além dessa expressiva quantidade de poemas dedicados ao tema da infância e suas associações, Jorge de Lima também se dedicou à literatura infantil com dois livros, *Vida de São Francisco de Assis* e *Aventuras de Malasarte*, este último traduzido para o alemão com parceria de seu irmão, Mateus Lima.

3.3 – A Infância em *Invenção de Orfeu*.

Veremos, portanto, em *Invenção de Orfeu* (poema que reúne as experiências do poeta desde sua infância e os elementos [extratos] de sua cultura) que o poeta valorizará a infância contrapondo-a ao mundo do adulto (“de bigodes” e de “pincenês”) que vive em um momento de conturbação, violência e escravidão (“e há presídios e há tropas: Não há paz./E há desertos de pedras e umas savanas./População: Uns dez bilhões de escravos,”). Como já está expresso no Canto Primeiro, estância VII, o mundo adulto é visto como opressor do ideal verdadeiro e natural da infância, do sonho, da fantasia, da inocência e da virtude, assim como o próprio mundo feminino. Nesse sentido, através de uma linguagem simbólica e que se utiliza de “imagens fortes” numa espécie de pressentimento (o que associa o poeta ao vidente) ele prevê o nascimento de algo poderoso e renovador, como sugere a imagem do ovo que carrega em si o significado do nascimento de algo novo, que se contrapõe ao mundo adulto e opressor. Isso é revelado nos versos: “Todavia esse pêlo/todavia raspemos esse pêlo que há na face de todas as criaturas,/e os bigodes que afogam as crianças,/e os véus fixos nos olhos das mulheres.”

As estradas pertencem aos vizinhos,
as minas aos feudais, domina o centro
o famoso vulcão, e tudo já
pertenceu a algum céu e há gelo e há ouro
e há presídios e há tropas: Não há paz.
E há desertos de pedras e umas savanas.
População: Uns dez bilhões de escravos,
e seu descobridor entre os antípodas,
entre as febres, daí jorra a montanha
com seus mares em torno de outros climas,
E eis os climas por dentro de outros climas
e no âmago dos âmagos – esse ovo,
e esse silêncio trágico nesse ovo,
todavia raspemos esse pêlo
que há na face de todas as criaturas,
e os bigodes que afogam as crianças,
e os véus fixos nos olhos das mulheres.

Neste Canto, as estâncias XV, XVI e XVII se fundem e se constroem seguindo um fio condutor que nos remete às lembranças da infância passada em meio ao ambiente nordestino e cultural negro (com as mães pretas, suas histórias, crendices e mistérios). Estes sonetos apresentam o aparecimento da Ilha no imaginário do poeta-herói que se constituirá a partir das reminiscências de suas lembranças.

No soneto XV, temos a presença de uma das figuras mais significativas da cultura negra: a mãe preta, que embala o menino após alimentá-lo com seu leite e conta suas histórias tristes (por causa do banzo) guardadas na memória do poeta.

A garupa da vaca era palustre e bela,
 uma penugem havia em seu queixo formoso;
 e na fronte lunada onde ardia uma estrela
 pairava um pensamento em constante repouso.
 Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela
 que do fundo do sonho eu às vezes esposo
 e confunde-se à noite à outra imagem daquela
 que ama me amamentou e jaz no último pouso.

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

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

É através da memória do tempo da infância que o poeta busca um lugar onde espera reencontrar a harmonia perdida com a passagem da idade infantil, remetendo-nos também à idéia do paraíso perdido após a Queda do homem. Nessa perspectiva, vemos que o herói do poema pretende reconquistar a perfeição, retomando o Jardim do Éden onde o homem vivia de modo pleno e harmonioso.

Podemos perceber no ritmo do poema a imitação da cadência que o poeta menino ouvia quando era acalentado por sua mãe preta, por meio das rimas dos quartetos delongados (*bela*, *formoso*, *estrela*, *repouso*, *singela*, *esposo*, *daquela*, *pouso*) como quem embala o sono de uma criança.

O soneto também mostra o sentimento de carinho, de amabilidade e magia no poema, como sugerem as caracterizações referentes à mãe preta: “bela”, “formoso”, “pura” e “singela”. É interessante também notar a associação feita, no poema, entre a vaca e a mãe preta, o que parece representar uma típica comparação praticada pelas crianças, que comumente associam “objetos” diferentes a funções semelhantes. Dessa forma, a mãe preta amamenta (fornece leite) como a vaca também amamenta (fornece leite), assim o poema parece apresentar esse tipo da relação feita pelas crianças trazendo para ele a linguagem infantil. Desse modo, a linguagem poética e a linguagem da infância assemelham-se e estabelecem uma relação de proximidade, como a apontada anteriormente por Vico: as crianças chamam todas as coisas que se assemelham ou se relacionam como as coisas que viram pela primeira vez, situação que no parecer do filósofo italiano é a “fonte natural dos caracteres poéticos”, com os quais pensaram os

povos primitivos. Nessa perspectiva, o poeta resgata em *Invenção de Orfeu* uma “linguagem primitiva”, isto é, a linguagem da origem, trazendo para o seu poema a palavra “pura” antes mesmo de ser contaminada pelo uso corrente da linguagem cotidiana. É a perspectiva da criança que orienta a criação do poema e não a do adulto, pois o poeta resgata a linguagem própria da infância (primordial).

Outra característica importante pode ser apontada a partir do verso “Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:”, que se refere, mais uma vez, ao poema como “informe” que pode ser muito bem entendido como aquele sem forma determinada ou também aquele que atingiu formas variadas por meio das inúmeras formas poéticas na construção de *Invenção de Orfeu*. Essa multiplicidade equivale a uma nova forma, sobretudo quando se comparada a uma epopéia clássica. A poesia é, portanto, “coágulo” (promove a aglomeração de “partículas” [formas] por meio de dispersão em um ajuntamento maior) de toda substância humana, constituindo-se, assim, como um poema novo que busca abarcar a totalidade das coisas. O seu movimento de agregar coisas, nesse sentido, provém da força da origem que é metaforizada pelo “leite” e pela “vaca”, situados nesse mundo de êxtase original. É o que também podemos ver no poema seguinte.

O soneto XVI prossegue explorando os elementos do poema anterior. O alimento proveniente da mãe preta ou da vaca (o leite) é fundamental para a formação da ilha do poeta, que representa claramente o espaço primordial buscado pelo herói-poeta na tentativa de recriar a harmonia do princípio dos tempos. Já nas duas primeiras estrofes do soneto o poeta fornece os elementos da construção de seu poema-ilha: o leite (alimento proveniente da memória infantil), o imaginário e a fantasia (o sonho). É nessa ilha que vai surgir a “nova palavra”, a partir da luta contra o tempo cronológico em que o homem tenta demarcar a sua efemeridade. É através da “nova palavra” que o poeta pretende restaurar a ordem paradisíaca perdida; como no evangelho cristão esta “nova palavra” nos remete à “boa nova” deixada por Cristo aos homens. Dessa forma, o poeta associa-se, mais uma vez, a Cristo e tem a missão de inaugurar um novo mundo.

Em suma, a infância estará intrinsecamente relacionada ao sonho, à memória e também à própria elaboração do poema, estabelecendo, assim, o caráter metalingüístico característico de *Invenção de Orfeu*. É através da febre que surgem os pesadelos com imagens extraordinárias, até mesmo com a presença da morte.

Desse leite profundo emergido do sonho
coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio

e essa sombra bulindo e esse reino e esse pranto
e essa dança contínua amortalhada e pia.

Hoje brota uma flor, amanhã fonte oculta,
e depois de amanhã, a memória sepulta
aventuras e fins, relicários e estios;
nasce a nova palavra em calendários frios.

Descobrem-se o mercúrio e a febre e a ressonância
e esses velosos pés e o pranto dessa vaca
indo e vindo e nascendo em leite e morte e infância.

E em cada passo surge serpentários de erros
e uma face sutil que de repente estaca
os meninos, os pés, os sonhos e os bezerros.

O soneto XVII encerra a seqüência dos poemas anteriores mostrando o recomeço após a Queda. Desse modo, vemos que o poeta constrói seu poema principalmente a partir de sua memória. Isso fica bem claro quando ele diz “esbarro-me em mim mesmo”. É interessante notar o papel fundamental que a memória apresenta neste poema e em tantos outros. É através dela que o poeta se liberta do tempo e se filia à eternidade. Soma-se a isso as horas passadas, o mundo conturbado e a metamorfose do poeta, que se transforma em ilha, ou seja, no próprio poema.

E esse rebanho de bezerros, cedo
recomeça constante sua estrada.
As horas moribundas já curvadas
Deslizam nos ossuários. Tendo medo.

Ó vida tão confusa e tão lidada,
ó sombra tão compacta e tão rochedo,
de mim que choro que é que resta? Nada
e nada e nada mais do que antecedo.

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

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

O poeta também relacionará o tema da infância à sua biografia (estância XIX). Nesse sentido, ele já adulto relembra sua infância através dos retratos na parede, da casa de sua infância e de sua movimentação cotidiana, conseguindo apreender a essência do mundo inicial que o adulto guarda, da mesma forma que oferece ao leitor a tentativa de recuperação de sua identidade. Assim, o retorno à vivência do infantil através da imaginação traz de volta ao adulto os itinerários do menino, que revê personagens, lugares e experiências vividas. Esse procedimento ocorre não apenas em *Invenção de*

Orfeu, mas em vários momentos da poesia de Jorge de Lima, como demonstram os exemplares poemas “Democracia”, “Ancila negra”, “Volta à casa paterna”.

Mircea Eliade nos aponta o papel fundamental que a memória (a *anamnesis*) tem na libertação da obra no tempo:

o essencial é recordar todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal. Essa técnica relaciona-se, portanto, à concepção arcaica (...) a importância de se conhecer a origem e a história de uma coisa para poder dominá-la. Certamente, percorrer o tempo em direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, ao passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito. Mas as estruturas são homologáveis: trata-se sempre de recordar, detalhada e precisamente, *o que separou no princípio* e a partir de então. (ELIADE, 1998: 83 – grifos do autor).

No sentido do pensamento mítico (e seu desenvolvimento ulterior) e comparando à história pregressa do poeta, o seu desejo de reencontrar a origem e sua aplicação em sua construção poética, Eliade acrescenta: “O conhecimento da origem confere uma espécie de domínio mágico sobre as coisas. Mas esse conhecimento abre igualmente o caminho para especulações sistemáticas sobre a origem e as estruturas do Mundo. (...) Aquele que é capaz *recordar* dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que *conhece* a origem das coisas.” (ELIADE, 1998: 83 – grifos do autor). O estudioso, continua seu raciocínio, anunciando que,

O “essencial”, portanto, é atingido através de um prodigioso “voltar a trás”: não mais um *regressus* obtido por meios rituais, mas efetuado por um esforço do pensamento. Nesse sentido, pode-se dizer que as primeiras especulações filosóficas derivam das mitologias: o pensamento sistemático esforça-se por identificar e compreender o “princípio absoluto” de que falam as cosmogonias, em desvendar o mistério da Criação do Mundo, em suma, o mistério do aparecimento do Ser. (ELIADE, 1998: 101 – grifos do autor).

Esta recorrência de lembranças do mundo infantil em Jorge de Lima é apontada por J. F. Carneiro como constituintes de uma “armadura poderosa que defendeu o poeta nesse mundo de adultos, nesse mundo que só é possível habitar porque nele ainda vivem os ecos de sua infância. E bastava a Jorge de Lima querer escutá-los, registrá-los de novo, uma, inúmeras vezes, para reencontrar a paz mesmo quando não encontrava a ilha.” (CARNEIRO, 1958: 52-53). Diante dessa afirmativa torna-se cada vez mais claro, na obra de Jorge de Lima, um desejo expresso de retorno à inocência, à pureza e ao tempo original. Em uma espécie de sonho com a existência primordial, o poeta se afasta do tempo presente devastado pela miséria do mundo adulto, e luta sua “cruzada cristã”,

resistindo à senilidade e à rigidez na busca do reencontro com a alegria, a beleza, a inocência; enfim, tudo aquilo que a infância representa.

XIX

Todavia, vejamos, há meninos
nascidos, e há uns tantos moribundos
a olhar as mãos, e os dedos superfinos
das próprias mãos, não muito, mas imundas.

E agora penetramos: Camarinhas,
halls, salas e outras peças sem suores,
algumas sujidades tuas, minhas,
e vasos para mijos tão conforme.

Encolhem-se de pejo, ficam rubras,
atrás, dos reposteiros, doces lares
com cheiros de comidas e ossos-bucos
e alguns mirrados numas tutelares.

Gozemos as visitas dos sofás,
perplexas, muitas vezes, com os tremores
de terra ou sufocada pelo gás,
senão por transcendentais cobertores.

Senão pela memórias de família,
pelos vultos das pátrias, (ó que tempos!)
pelos falsos demônios em vigília
mais cavilosos que os genuínos demos.

Senão por mim, atrás do pincenê,
do pensamento dito, do retrato
da parede escabrosa. (Quem me vê,
vê janelas de infância num sobrado).

E essa indelével rosa e cabra-cegas,
e as madornas gamosas e as mucamas
e essa rede escondida em que carregas
a dissimulação te acalentando.

Ó casas de tranqüilos terremotos,
primaveras, velhices, lenocínios,
desarrimos presentes e remotos,
relativos, senão bons destinos.

Nessas tardes calmosas tão pudentas
com os rostos maquilados e precatórios,
concordamos, amigo, que dos tempos
as tardes são os tempos e os cenários.

O olhar lançado ao passado é o olhar adulto que visualiza a infância perdida. Assim, pode-se ver no poema uma divisão temporal de dois modos: o primeiro é marcado pelo olhar e/ou pelo julgamento que o sujeito lírico direciona ao passado: “Senão por mim, atrás do pincenê,/e pensamento dito, do retrato/da parede escabrosa (...)”; no segundo, a infância está marcada por sua presença constante no poeta, mesmo

já adulto: “(...) (Quem me vê,/vê janelas de infância num sobrado).”. Nesta mesma estrofe, vemos que o poeta para alcançar o cerne do mundo primeiro representado pela infância, tempo que todo homem carrega consigo em sua existência, se utilizará de um artifício, de uma espécie de abertura (“janelas”) que leva às paisagens de sua meninice. O poeta é nostálgico em relação à sua infância, como se vê pela presença, na sétima estrofe, de elementos provenientes de suas reminiscências infantis: “rosa”, “cabracegas”, “madornas gamosas”, “mucamas”, “rede”. E, finalmente, este período resume-se de maneira positiva nas oitava e nona estrofes.

Em grande parte da obra de Jorge de Lima o vemos resgatar personagens, ambientes e cenas da infância, que estruturam não só sua vida, mas também sua obra. Numa espécie de epania, a memória do poeta mostra o que há de mais íntimo e profundo e nunca esquecido de sua vivência infantil. Estas lembranças pertencem tanto ao universo mágico e mítico quanto à sua vivência real. Desse modo, o poeta constantemente acena ao passado, distante de sua realidade adulta, de modo que o vivido e o imaginário infantil é reatualizado, materializando-se no poema. Nesse sentido, a criança está constantemente presente no poeta, fazendo com que a emoção infantil não se perca com o passar do tempo, mas se identifique com a própria emoção poética. Portanto, podemos dizer que o poeta busca resgatar um passado vivo que permanece atuante no presente, de forma intensa, permitindo que ele resgate um mundo perdido, capaz de reorientar o tempo presente.

Isto é também visto na estância XXII; nesse momento, o poeta está tão ligado à infância que a encontraremos preservada no adulto: “Que culpa temos nós dessa planta da infância,/de sua sedução, de seu viço e constância?”. A infância é também associada, novamente, ao mundo do sonho, em uma das modalidades comuns da interpretação mística, o sonho como visão premonitória. Nesse sentido, o poeta encarna a figura do vidente. A infância também está relacionada às coisas simples e à loucura calma e tranqüila. Este tipo de loucura, associada à criança, nos remete ao mundo fantasioso e lúdico da infância, que não causa nenhum transtorno à mente do homem; pelo contrário, essa experiência sugere o mundo agradável e feliz “do início”, onde o poeta se refaz, um mundo sem tempo e sem espaço, restituído pela imaginação criadora. Mas que mundo é este que o poeta tanto procura? Aqui, tudo parece apontar para a idéia da utopia, ao menos no sentido cristão, do retorno ao paraíso primordial, onde não há nem mesmo as convenções mais correntes ou básicas da vivência humana, como são exemplares a negação do tempo e do espaço. Tudo indica que o poeta está em busca da eternidade.

Mas ela só poderá ser alcançada através do Verbo, que possui o poder de “criar” o mundo que quiser.

Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, de seu viço e constância?

Minha cabeça estava em pedra, adormecida,
quando me sobreveio a cena pressentida.
Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados
dos passos e do gesto em vão desperdiçados.

Despi-me de outros bens, de glória mais modesta:
restava-me por fim a minha pobre testa

confundida com a pedra, em meio da floresta.
Que doces olhos têm as coisas simples e unas

onde a louca dorme inteira e sem lacunas!
Agora posso ver as mãos entrecruzadas

e as plantas de meus pés nas entranhas amadas,
nesse início que é clara insônia verdadeira.

Ó seres primordiais que sois testa e viseira,
restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,

desejo de esquecer tempo e espaço existidos;
e em vós e em vossa paz meus solilóquios para-os,

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

através dessa pedra em que nasce o meu dia.

Nesse sentido, a poesia adquire um poder de transformação, pelo poder infantil de mudar o mundo, pela intensidade mágica presente em suas imagens transformadoras, no sentido de dar realidade ao sonho. O que também nos sugere como o poeta concebe o seu fazer poético. Utilizando-se da inspiração criadora que diz respeito tanto aos elementos interiores (dados subjetivos: produtos do sonho e do subconsciente) quanto aos exteriores (dados objetivos: históricos e sociais), o poeta sugere sua forma de concepção do fazer poético. Estes elementos interiores e exteriores estão amalgamados no poema. Portanto, não há em Jorge de Lima uma contemplação passiva da vida. Em sua fruição poética, o plano do real é transfigurado por meio de uma reconstituição mágica da infância, numa espécie de restituição utópica de um mundo dos primórdios, como apontam os quatro últimos dísticos desse fragmento.

Na estância XXIV, do mesmo canto, vemos que a nave (templo, poema) construída pelo “engenheiro noturno” terá como base a infância. Esse dado se revela de grande importância, pois ela (a base) que dá sustentação e mantém firme qualquer

edificação, sem a qual não há a possibilidade de se começar a edificar qualquer coisa. É sugestivo que este empreendimento, de construção de uma nave (ou templo), seja feito pelo “engenheiro noturno” (o poeta) que passa por escárnio, zombaria ou chacota. Isso demonstra bem o lugar que o poeta (o “sonhador”) ocupa na sociedade. Mas é ele quem tem a tarefa de construir a embarcação (o poema), pois é ele que tem a habilidade de criar através do sonho e da imaginação. Seu empreendimento é considerado “penoso” porque exigirá muito dele, terá que trabalhar muito para conseguir realizar sua obra. Mas ele terá o auxílio precioso da imaginação provinda do mundo fabuloso infantil, como bem demonstram a referência biográfica do poeta menino nos saraus infantis com as leituras dos irmãos Grimm e suas histórias imaginativas. É também sintomático o verso “‘Feliz de quem ainda em cera se confina’...” que demonstra bem o desejo, empreendido no poema, de rompimento com a fruição temporal e de encontrar a eternidade. Acreditamos que a última estrofe dessa estância pode representar bem a importância que as crianças e seu mundo imaginativo têm no poema de Jorge de Lima. É como se fosse uma espécie de base que sustenta sua poesia; e, nesse sentido, é o que possibilita sua criação, fornecendo, em grande parte, o elemento imaginativo de sua poesia.

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou
ao nordeste dessa ilha e construí-lhe as naves.
Penoso empreendimento o invento desse cais
e desse labirinto e desses arraiais.
Para britar a pedra escreveram-se hinos
prontos para marchar ou morrer sem perdão.
Numeraram-se os chãos cada qual com seus ossos,
reacendeu-se a colméia, atijou-se o pavio.
Lemos contos de Grimm, colamos mariposas
nesse jato de luz em frente às velhas tias;
e sob esse luar conversamos baixinho
com esse pranto casual que os velhos textos têm.

O pródigo engenheiro acendeu seu cachimbo
e falou-nos depois de flores canibais
que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.

“Feliz de quem ainda em cera se confina”...
disse-nos afinal o engenheiro noturno.

Em seguida sorriu. Era perito e bom.
Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis
fornados a papel de cópias e memórias.

Era a carne profunda e embalar-nos nos braços
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;
era a marca dorsal já tatuada em porvires
desses castos porões de prazeres reptantes.

Inaugurou-se a festa, os impulsos surgiram,
 e em calmaria fez-se a colheita do sal.
 Houve proibições em frente às velhas tias
 de sobrolho tardio e ternuras intactas.
 Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,
 abriu-se em nosso tecto uma abóbada escura
 circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.

Essa perturbação alcançou os meninos
 esculpidos ao pé das colunas do templo
 que desceram ao palco exibindo-se nus.

O elemento biográfico presente no poema revela-se de grande importância para a compreensão da obra de Jorge de Lima, pois é a partir dele que conseguimos apreender as inúmeras referências apresentadas em seus poemas e suas possíveis significações. Além de representar o ambiente emotivo e social que formou a personalidade do poeta e que, como demonstra toda a sua obra, o marcou profundamente, fornece mais dois fundamentais elementos constituintes de sua poesia: a memória e a religiosidade. É o que notamos na estância XXX, do Canto Primeiro.

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

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

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

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

Portanto, vemos registrados neste soneto a geografia de onde se origina o poeta, acionada por sua memória infantil, a partir das imagens dos meninos pobres nordestinos comedores de barro. Em um sentido mais profundo, há o caráter metalingüístico do poema, representado pela ebriedade de que é feito, através da febre, do sonho, mas também da crítica social, que se evidencia na falta do que comer dos meninos pobres do Nordeste. Assim, a “devoração” da própria terra pode representar tanto o alimento de seus habitantes como, no sentido metafórico, fornecer referências simbólicas e culturais para a construção do poema. A imagem da “devoração” da terra, somada à muitas outras relativas ao aspecto histórico, geográfico e social do Nordeste brasileiro (presente

em vários de seus poemas) e a relação íntima do poeta com este ambiente (conforme preconizava o projeto estético modernista) parece demonstrar o desejo deste de recuperar, através do passado histórico e da tradição popular, a consciência da realidade brasileira em suas variadas dimensões.

O modernismo ofereceu ao poeta a possibilidade de abolir em sua poética os anacronismos da linguagem oficial, acrescentando a possibilidade de uma linguagem mais inventiva e também o descobrimento de um Brasil rejeitado pelo academicismo literário. É exemplar a conversão de Jorge de Lima ao Modernismo com um dos seus poemas mais representativos, o que está diretamente relacionado ao mundo imaginário e infantil: “O mundo do menino impossível”. Como já dissemos, Jorge de Lima ao dissociar-se da poesia “passadista” não abandonou totalmente algumas de suas características formais, como provam mesmo a utilização, em *Invenção de Orfeu*, de variadas formas poéticas canônicas, o próprio léxico erudito e sua possível relação com o Simbolismo (expresso na tentativa de busca da totalidade, na perícia lingüística ou mesmo no grande número de musas mortas integrantes do poema). Mas é importante observar que foi o modernismo que lhe forneceu o arcabouço necessário para a superação desse academicismo estereótipo, fazendo com que ele alargasse seu campo de representação poética, seja de maneira formal ou conteudística, mesmo que na época em que *Invenção de Orfeu* fora escrito os procedimentos poéticos do modernismo já estivessem cristalizados na literatura brasileira, no sentido mesmo da proposição lançada por Mário de Andrade no início de seu “Prefácio interessantíssimo”: de que a “arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (...) ora inconsciente (a grande maioria) foram deformadores da natureza.” Essa situação levou Mário a acreditar que “o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do natural.” (ANDRADE, 25: s/d). Nesse momento, os artistas modernistas buscavam novos modos de procedimentos para a construção do texto literário, procedimentos estes contrários à descrição realista, ao acabamento, à cópia. Isto tudo somado ao desejo de privilegiar, em suas obras, a invenção como reação à aparência e ao equilíbrio. Nesse sentido, a poesia de Jorge de Lima representa bem os anseios do Modernismo Brasileiro que, além das considerações acima, também desejava fazer uma literatura que levasse em conta os elementos culturais do povo brasileiro, sua realidade e sua língua.

Consciente do momento em que viveu e também por meio de suas próprias inquietações, o poeta funde sua preocupação social, como aponta sua poesia negra e

nordestina, – caracteristicamente modernista –, com a vanguarda literária, para de uma só vez executar, *Invenção de Orfeu*, a sua concepção do fazer poético, reconhecidamente caracterizado pela utilização da memória infantil e do onirismo, fonte primeira de sua poesia. O que, pode-se dizer, retrata a busca do poeta de um tempo perdido e reencontrado no poema. Característica formal que encerra também o caráter utópico presente em *Invenção de Orfeu*.

É este estado do sono conturbado (em febre), facilmente comparado aos acessos de asma do menino Jorge de Lima, que lhe propicia, através de sua memória retrabalhada, a criação de versos que entrelaçam realidade e fantasia. Assim, temos no fragmento da estância XXXVI do Canto Primeiro versos modelares:

As nossas mãos seguram-nos os pulsos
temos febre e avistamos coisas ou
ouvimos coisas. Já começa o mundo.
Descem memória nos constantes olhos;
é bom não ser-se logo deslumbrado
nem fiel aos solilóquio encantados
nem às visões que vêm nos acordar.

Na estância VII, do Canto Segundo, vemos que Jorge de Lima também traz algumas de suas musas do seu imaginário biográfico e infantil: Lis é uma delas. Em suas “*Memórias*”, o poeta nos fala de sua amiga de infância, protagonista de um acontecimento extraordinário que o marcou profundamente: Lis voando no sarau literário que acontecia em sua casa⁶. Este “acontecimento” impressionou tanto o poeta que acabou por transformar a amiga da infância em musa. É interessante notar, nesse momento, a relação intrínseca entre a musa do poeta e a memória em seu sentido mítico, como já dissemos, no capítulo anterior: o canto (as Musas) é nascido da Memória (*Mnemosyne*). É através da memória e de sua musa (Lis) que Jorge de Lima viabiliza seu canto. Esse aspecto é constante no seu poema, onde encontramos um número grande de Musas, sejam elas criadas pelo poeta ou retiradas da tradição literária. Nesse sentido, o poeta tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios das

⁶ Em um dos momentos mágicos de sua infância, o poeta nos conta que numa ocasião em que sua mãe lia para ele e seus amigos, em uma espécie de sarau literário que ocorria em sua casa, em torno de um candeeiro belga (a “esfera armilar”), *Os Estranguladores de Bengala*, uma história indiana ocorre um fato fabuloso, assim conta o poeta: “Examinávamos uma esfera armilar em que havia no centro uma bola de vidro contendo mariposas que havíamos retirado da treva. E ninguém sabendo o que houve pôs-se Antoninho Gustavo a gritar alucinado: _ Lis está voando. Lis está voando. E olhando Lis e com efeito Lis estava esvoaçando como uma mariposa, em torno da esfera que encerrava a mesa; e corremos em torno da esfera e seguramos Lis pelo vestido de borboleta, e tudo parou, e mãe acudiu, e tudo voltou ao que era. Lis não sabendo o que havia acontecido começou a chorar, e seu pranto desfez em nós a grande alucinação.” (LIMA, 1958: 130-131).

distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*), através das palavras cantadas (Musas).

É importante notar que o primeiro contato de Jorge de Lima com a poesia provém da infância e é essencialmente lúdico. Nasce dos jogos e brincadeiras infantis, das leituras de contos e fábulas feitas por sua mãe, da própria imaginação do poeta menino ou mesmo dos primeiros contatos com a leitura, como se lê nas suas “*Memórias*”. Desse modo, podemos observar claramente que a concepção poética de Jorge de Lima se articula entre o lúdico e sua realidade infantil. É o que se nota não somente em *Invenção de Orfeu*, como também em praticamente toda a sua poesia.

Ao retirar o poético do mundo infantil e de sua memória, vemos a tentativa do poeta em instaurar um novo mundo, revelado em *Invenção de Orfeu* por suas imagens carregadas de emoção poética e pela busca de um sentido original para sua poesia.

Tudo é lícito aqui nessa Sumatra.
Lícito desmontar-te, Lys, teus seios
e neles pôr teus olhos renegados,
desacertando a glória que Deus fez;

e depois desconstruir-te, Lys inata,
carne subterfugida e doces veias,
restituindo-se à noite desgarrada
nos baixios submersos do teu leito.

E adorar-te anjo meu reproduzido,
biografado dos anjos parricidas,
sem sentido de lógicas estrofes,

pois meu grito danado é o mesmo grito
encerrando no ventre dos ouvidos,
repercutindo pelos céus que sofres.

Este candeeiro familiar, originalmente à querosene, tem um valor especial na poesia limiana. Acompanhou o poeta desde sua estadia em União dos Palmares, em sua primeira infância, até a mudança para Maceió, cidade onde já havia luz elétrica. O candeeiro teve que ser levado a Maceió e adaptado à energia elétrica porque as crianças da família Lima, acostumadas à luz do lampião – além de sua relação afetiva com este objeto –, só estudavam em sua presença.⁷ A presença da “esfera armilar” na poesia de

⁷ Assim o poeta nos relata a presença deste candeeiro: “garatujávamos com lápis de cor; começamos as leituras comoventes: Inocência; Graziela [...] Tínhamos livros de lições de coisas com experiências de mágicas familiares”. Dessas reuniões, onde igualmente se distraíam com “artes ocultas”, além do irmão José Matheos, participavam outros companheiros: Antoninho, Gustavo, João Moreira, Zé Peluzio, Dagoberto e Lys, irmã deste último. “Vinhm meninos da vizinhança atraídos pelo que se passava à luz do candeeiro. O círculo iluminado dourava as faces pintadas para *As Mil e Uma Noites*”. (LIMA, 1958:130). Através desta nomeação dos participantes dos saraus literários que aconteciam em sua casa, feita pelo poeta, sabemos que são sete os membros participantes. Assim se esclarece a divergência quanto

Jorge de Lima é constante, já a notamos em: “O mundo do menino impossível” (“O menino poisa a testa/e sonha dentro da noite quieta/da lâmpada apagada/com ele tirou do nada [...]”); no *Livro de Sonetos*: (“Éramos seis em torno de uma esfera/armilar. Um candeeiro antigo diante/de seus olhos.”) e em “Candeeiro familiar”, em que a imaginação infantil transfigura o objeto em uma série de projeções de imagens.

Nas noites de minha meninice
 existe um grande candeeiro amigo
 que sobre a vasta mesa de jantar
 ilumina meu serão antigo.

As doces sombras dos meus se projetavam
 na parede branquinha do salão.
 O primeiro cinema que conheci
 foram essas sombras de carvão.

A procura do velho candeeiro
 vinham asas da mata se queimar:
 vinham de longe insetos viajeiros,
 borboletas de forma singular.

O candeeiro era a lanterna mágica
 que me fazia na parede branca
 o homem grande que eu queria ser
 e de quem sou uma sombra, apenas sombra.
 (...)

Em várias passagens de *Invenção de Orfeu* o candeeiro belga está presente: “Lemos contos de Grimm, colamos mariposas/nesse jato de luz em frente às velhas tias” (“I, XXIV”); “grandes lâmpadas, focos de falenas,/as falenas no chão sem asas.” (“II, XIV”), “Falenas _ prata e luz, esvoaçar lento/em torno ao candeeiro familiar./Alguém sobre os degraus (hiato no poema,/recordação tenaz, terrível voz!)” (“V, III”); “Nesse ambiente, conhece-se um candeeiro;/éramos quantos rabiscando quadros?” (VIII), novamente no Canto (VIII), “éramos cinco, eu bem me lembro dessa/menina loura que se pôs a alar-se,” etc..

Na estância IX, o poeta expõe o seu desejo explícito de voltar ao tempo original, assim como o de renovar todo ambiente humano. Nesse sentido, o poeta é comparado à criança, que não tem uma visão linear do mundo, é descuidada e sonhadora e a qual é permitido errar, opondo-se, pois, ao mundo adulto. A poesia é, então, construída através do sonho, não considerando, num primeiro plano, a exatidão do racional, que priva a palavra de seu poder encantatório, da sua magia musical e imagética. No sonho, o incerto é privilegiado, mas, é claro, sem desconsiderar totalmente o trabalho poético, de

ao números de pessoas freqüentadoras destes saraus, que hora aparece como sendo seis: em *Livro de Sonetos*; quatro e cinco no Canto VIII (Biografia) de *Invenção de Orfeu*.

modo que, no exercício da criação, a palavra poética não seja domesticada e utilizada de forma fixa e seca, apenas com o desejo de encontrar a precisão.

Através da memória, o poeta revivifica na palavra o seu poder mágico (e até mesmo religioso) de tornar presente o tempo passado (original) e/ou de vislumbrar o futuro (semelhante ao passado original, numa perspectiva circular do tempo)⁸. Desse modo, o poeta restabelece e renova a vida, na acepção de que a palavra poética tem o poder de retornar o mundo à sua matriz original, de retomar à sua perfeição, como fora criado pela primeira vez. A poesia se mostra, então, capaz de fundar uma realidade própria e também de clarificar o mundo que sem ela não existiria. Nessa perspectiva, o poeta recupera a concepção da poesia como palavra mágica e instauradora, assim como a palavra poética assume a função de reencantar o mundo.

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

Denomino-vos, chamo-vos de novo
águas descomunais, estrelas virgens,
peixes vivendo em aves, anjos de antes,
sem cartas de vigiar, tão doces sumos
derramados nos ares presentidos.
Desejo lavar tudo: o fogo, a água e o ar,
_ sêres antigos que o homem corrompeu;
desejo ver de novo, andar de novo,

dormir nas pedras duras, renomar-me,
reemendar-me dos erros mutilantes.
Reconheço essa mão fossilizada
entre lianas e as quedas estacadas;
quero descoagular-me e deixar-me ir.
Filho pródigo quero regressar.
Ó descuidada infância desigual!
Onde, ó meu Deus, a dança sobre a ardósia,

em palimpsesto e cinza sotoposta?
Onde os passos da amiga, onde o seu rosto?
Sei vosso sal, saliva inominada

⁸ É importante considerarmos o prestígio dos primórdios e/ou a volta à origem presente no poema de Jorge de Lima, concordando com a caracterização mítica e sua relação com o mito cosmogônico como apontou Eliade: “O fato de os mitos de origem dependerem do mito cosmogônico é melhor compreendido quando se considera que, em ambos os casos, existe um ‘começo’. Ora, o ‘começo’ absoluto é a criação do Mundo. Não se trata, evidentemente, de uma simples curiosidade teórica. Não basta conhecer a ‘origem’, é preciso reintegrar o momento em que tal ou tal coisa foi criada. Ora, isso se traduz num ‘voltar atrás’ até a recuperação do Tempo original, forte, sagrado. (...) a recuperação do Tempo primordial, indispensável para assegurar a renovação total do Cosmo, da vida e da sociedade, é obtida através da reatualização do ‘começo absoluto’, isto é, da Criação do mundo.” (ELIADE, 1998: 38).

embebendo meu ser de sonho e cal.

E o arcanjo vigiador reconhecendo-me,
designando-me, tão memória aguda,
tão aparência minha, ó doce espelho
terrível, demasiado, numeroso.

Contemplai esses vales insulares
escancarados às fecundações.
As pedras suam, lesmas se diluem
nos pistilos das flores indormidas.
Ouvi gemer os partos, e calai-vos.
Ó reconquista, ó alma suma, ó vida,
ó sóbria companheira castigada,
vejo teu rosto lento, doce infanta
esbofeteada em plena festa maia.
Bandida irmã recosta-te em meu ombro.
Há passos pela noite: os filhos lutam.
O pastor sucumbiu. Coisas chorai:
o crime floresceu em plumas novas.
Essa noite haverá novas fogueiras.
Ó lágrimas de prantos enxugados!
Ó cânticos herdados, ó memórias!

Assim, na sua próxima estância, X, o poeta reafirma o caráter onírico da construção poética e, de forma enfática, a importância que tem a memória na elaboração desta. Para ele, “tudo é memória”. E, nesse sentido, a criança novamente está presente dentro do adulto, mesmo com a passagem do tempo: “Dentro da barba dorme esse neto,/arco e momento, vida uma e sempre;/com essas palavras.”. E mais uma vez, a infância será considerada um tempo bom: “ora bons tempos só para chorar,/caí em mim curiosidade,/coitado em vários.”.

A memória, então, resgata do passado a infância enquanto repositório de um momento incorruptível da vida. Nessa viagem ao passado infantil o poeta está em busca do canto primeiro, antes mesmo do contato viciado do mundo. Desse modo, a poesia limiana concorda com a proposição de Vico de que a linguagem poética se aproxima da linguagem das crianças, pois esta está estreitamente ligada à palavra original, ou seja, ao primeiro momento de nomeação de um “objeto” ou “coisa” por parte de um indivíduo que não os conhecia anteriormente, e que para conhecê-los deve nomeá-los através da palavra. Não é sem razão que o poeta é por excelência o criador pelo Verbo. É pelo verbo que ele volta a encontrar a potência do mundo original. No dizer de Octavio Paz, “poetizar é primeiramente nomear. A palavra distingue a atividade poética de qualquer outra. Poetizar é criar com palavras: fazer poemas. (...) Ao nomear, ao criar com palavras, criamos aquilo que nomeamos e que anteriormente não existia senão como ameaça, vazio e caos”. (PAZ, 1982: 203-04).

Esta constante tentativa do resgate do tempo infantil demonstra o descontentamento com o tempo presente vivido pelo poeta, o sonho da volta aos primeiros anos evidencia seu desejo de se afastar de um mundo cujos princípios ele não concorda. Numa espécie de restauração de um período, de onde nascem suas recordações mais íntimas, o memorialismo na poesia de Jorge de Lima encerra o significado desse descontentamento do poeta com o presente, pois só queremos preservar o passado quando o presente se mostra, a nossos olhos, significativamente danoso.

Além dessa constatação temática, presentifica-se também, através da “distorção da linguagem” – feita pelo poeta e sua busca por um mundo fantasioso ou fabuloso –, uma mudança formal na elaboração da escritura do poema. Assim aponta a seqüência do canto, em que o futuro está associado ao início, já que ele poderá ser recuperado no início: o tempo bom, original e anterior à queda, revelando-nos, mais uma vez, a perspectiva utópica e cristã do poema.

É interessante notar que em *Invenção de Orfeu* a relação entre o passado e o futuro não é apresentada de forma conflitante. Isto se dá normalmente porque o poeta assume a perspectiva circular do tempo cristão, em que o início e o fim se encontram: o início é igual ao tempo original e o fim leva novamente ao tempo original, que possibilita ao indivíduo a recomeçar a jornada da vida, assim expressa bem o verso: “Tempo de após, dança do início.”. Portanto, para o poeta, o início e o futuro são idênticos: ambos são mundos paradisíacos. O início foi assim e o poeta está certo que o futuro também o será. Desse modo, através da memória, ele encarna um poder sobrenatural, como um profeta que conhece o passado e pré-diz o futuro.⁹

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

Conversa vai, conversa vem,
depois a flor comendo insetos

⁹ Torrano nos explica essa semelhança entre poeta e o profeta, que por meio da memória, recebe o poder divino da presentificação do passado e do futuro através da linguagem: “Para a percepção mítica e arcaica, o que na presença se dá como presente opõe-se, a uma, ao passado e ao futuro, os quais, enquanto ausência, estão igualmente excluídos da presença. Assim, passado e futuro, equivalentes na indiferença da exclusão, pertencem do mesmo modo ao reino noturno do Esquecimento até que a Memória de lá os recolha e faça-os presentes pelas vozes das Musas. O poeta, portanto, pelo mesmo dom das Musas, é o profeta de fatos passados e futuros, do Esquecimento, i. e. , da Força da Ocultação, e presentificá-los como o que brilha ao ser nomeado, o que se mostra à luz: re-velação.” (TORRANO, 1995: 327). Nesse sentido, sempre é possível resgatar o que foi perdido “pelos dons da memória e das Musas, por meios mágicos (como, e.g., a descida ao Hades, na *Odisséia*), ou pelo poder da vidência que, adquirido mediante certas práticas, dá aos homens acesso ao Invisível e ao Longínquo” (Torrano: 1995, 58).

parodialmente.

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

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

No Canto Quarto, estância IX vemos projetada pela imaginação infantil do poeta um fato biográfico importante: a criação de uma ilha que nesse momento é representada pelo Quilombo de Palmares criado por Zumbi na Serra da Barriga (também representa uma das ilhas do poeta), região onde Jorge de Lima menino residia. É sabido o desejo do poeta de visitar este lugar recoberto de lendas e magia, e que fornece o ambiente fantasioso e a denúncia social presentes no poema. Ao lembrar dessa vivência infantil, o ato do poeta não se restringe a algo apenas individual, pois a sua recordação nos remete também a uma vivência social, a uma visão de mundo, e o eu - lírico acaba revelando uma vivência coletiva.

Soma-se a estes elementos o rompimento com o tempo. O poeta, através de um álbum de fotografias antigo, rememora os tempos idos, e numa imagem fabulosa vemos, por meio dessas fotografias, a ligação temporal entre as gerações da família Lima, que se interligam da filha a um bisneto e a seu avô, remetendo-nos a circularidade do tempo; “meu avô na cantiga dessa roda”. Mais adiante tem-se a reafirmação disso por meio do esquecimento do mundo real, que é deixado para trás, e da interrupção do tempo, metaforizado numa imagem caracteristicamente surrealista assemelhada aos famosos relógios maleáveis de Salvador Dalí: “os relógios deitados que pararam/nas lívidas colinas defloradas.” É também o que sugere a última estrofe, revelada pelo distanciamento desse mundo que o poeta deixou para trás.

Folhearia eu um livro de gravuras,
revendo-me e revendo vidas nossas:
tua filha embricada em meu bisneto,
meu avô na cantiga dessa roda?

Primeiro, a decisão de ver a ilha,
depois ela e ela: o azogue, a rosa, a fonte;
os comparsas nos ombros e uma bilha,
e a escalada nos pés, joelhos, fronte.

Eis a pilha lá em baixo _ os que ficaram
no planalto das cobras laminadas,
os relógios deitados que pararam
nas lívidas colinas defloradas.

Os comparsas de chumbo permanecem.
 Mas os ombros de carne _ maltratados;
 e as esporas nos flancos lhe estremeçam
 o fígado comido nos dois lados.
 Sobretudo esse timbale o atrapalha
 no bailado das pernas dianteiras,
 o seu corvo de ilhargas é uma toalha,
 suas cobras laocóntes _ corriqueiras.

Ficou longe embaixo a ilha estupefata,
 telégrafos, ferrugens, pedregulhos,
 e ela mesma, mesmíssima, sem data,
 tépida para os meus e os teus engulhos.

Análogo à pintura moderna, que eliminou de sua representação artística o espaço e o tempo (na sua aceção tradicional da cronologia e da continuidade temporal), no poema, estas categorias não são mais consideradas absolutas, mas sim relativas, ou seja, são subjetivas (a vivência não tem mais relação com o tempo dos relógios). Nasce uma nova ordem que parece não corresponder à realidade sensível do mundo real e/ou das “aparências”. O poeta quer, na verdade, denunciar o mundo da “superfície”. Está em busca de uma “realidade” mais profunda do que a representada pelo senso comum. Nesse processo, em que se insere a poética limiana, sua poesia também se fragmenta e se decompõe, desaparece a ordem lógica e a coerência que se vê no épico clássico, que se estrutura pelo encadeamento lógico de motivos e situações, com o início, meio e fim. Desse modo, o poema limiano reflete a experiência do homem moderno, que vive em um mundo de transformações e que deixou de ser “coerente” também em sua composição formal. É interessante notar a glorificação do início presente no poema, manifestado no desejo de fuga do poeta para um mundo ou época distante, em que “ele” ainda vivia em harmonia com a “natureza”. O que pode simbolizar a essência do homem que sempre repete as mesmas estruturas arquetípicas; nesse caso, representada pela volta ao tempo anterior à queda original, um tempo mítico e circular, voltado para si mesmo, onde o passado, o presente e o futuro se identificam. Este parece ser o projeto limiano em *Invenção de Orfeu*, revelado por meio de sua própria estrutura, elaborada por dissociações, montagens, variações de estilos e pela tentativa de superar a realidade sensível.

Em outro momento, um fragmento do Canto Oitavo, temos uma espécie de complementação da idéia deste poema, também representando a ida do poeta a Serra da Barriga aos oito anos de idade. É interessante também observar que a idade referida no poema (oito anos) tem um caráter biográfico (imaginado ou real) e mágico muito importante na formação do imaginário lúdico do poeta, pois pode ser considerado um

momento de “alumbramento” poético, ou seja, é o instante poético captado pelo poeta que o deseja eternizar em seu poema. Foi com esta idade que Jorge de Lima disse que visitou pela primeira vez a Serra da Barriga, onde Zumbi fundou o Quilombo de Palmares. Esta Serra, que o menino Jorge de Lima admirava da janela de sua casa, carrega em sua mitologia várias histórias “terrificantes”, “lendas”, “assombrações”, o influenciou decisivamente. O poeta com “seis ou sete anos” acometido por uma asma alérgica, “insulado” em sua casa ouvia de suas tias a “história social” dessa serra. Como o próprio poeta diz, em entrevista a Homero Sena, este ambiente infantil exerceria grande influência na sua obra poética. (ver SENA, 1996: 125).

Dessa forma, o momento poético, conforme dissemos, se associa à infância do poeta, especialmente dada pela memória. Nesse sentido, é ela que procura reconstruir imagens do tempo inicial. Mas, como notamos, este mundo primordial não é representado de forma realista, e sim valendo-se do imaginário e do sonho, em que a perspectiva racional e ordenadora é rompida por meio do estabelecimento do maravilhoso e, até mesmo, pela paralisação do tempo no estado infantil (“o menino fincado, sempre oito anos”) revelando-nos o desejo de alcançar a intemporalidade, o que confrontada com a idéia de progresso da história. Eis aí, mais uma vez (de modo explícito), o desejo utópico do poeta de parar o tempo, eternizando-o. Este verso também nos remete a mais uma história infantil, a fábula de “Peter Pan”, menino que se nega crescer e se tornar adulto, do mesmo modo que também representa a própria criação literária, que transfigura o mundo real, através da imaginação, em obra de arte. Esses aspectos apontam, no poema, o desejo de preservação da infância no mundo adulto e de assegurar a ele (ao poema) os valores inerentes a este mundo: fantasia, inocência, pureza, etc.

Ruim memória, houve um tempo pré-natal.
 (Como sangra pensar com essa memória!)
 Acenai-me palavras incoerentes,
 andorinhas dos montes, calmas torres,
 cerejas sem sarcasmos, rasas fontes,
 retinas orvalhadas, frondes mansas.

As crianças no acaso, já faz tempo,
 era uma terra azul ou rósea terra
 de coroas de folhas amanhecendo,
 raios simples após, sem através,
 paz de lembranças, nela paz infusa,
 o menino fincado, sempre oito anos.

É nesse sentido que a infância se revela como um pano de fundo, ao mesmo tempo perdida e recuperada, numa dinâmica de reencontros e desencontros. É por meio do confronto dessa dinâmica que o poeta ao longo de seu poema empreende sua verdadeira “viagem” com o objetivo de encontrar definitivamente esse mundo perdido (a infância, o tempo primordial). Desse modo, o mundo infantil é, claramente, o espaço da espontaneidade, da simplicidade, da plenitude, da magia e do sagrado. Ele é um verdadeiro paraíso perdido que o poeta insistentemente busca reconquistar.¹⁰ Afinal, como o poeta mesmo aponta em suas memórias em dois momentos: “Humildemente párvulo vivi nessas terras. Do Alto do Cadoz vi a extensão de meu paraíso, a foz do Mundaú, rio que banha as terras dos Palmares, rio dos quilombolas, dos negros fugidos, rio de história oposta à do rio S. Francisco que é o rio da conquista dos brancos.”(LIMA, 1958: 118); “O sítio dos meninos era o paraíso” (LIMA, 1958: 119).

A seqüência do poema, a estância XII, Canto Quarto, poderia ser compreendida como representação de uma espécie de ambiente fabuloso e infantil da ilha do poeta, povoado por seres característicos desse mundo como numes, gnomos e anões (homens tão pequenos quanto às crianças), todos habitantes de espaços “desolados”, distinto do ambiente comum. Mas o que nos parece mais correto afirmar é que esta estância se apresenta como uma crítica social no poema; Jorge de Lima é sensível à condição de penúria e subnutrição do nordestino (homens anões como até hoje é possível encontrar no nordeste brasileiro), habitantes de uma terra seca e desolada. Essa dupla perspectiva (imaginativa e social) nos possibilita ter uma interpretação mais rica do poema, mostrando-o cercado de diversas faces, tal qual o poeta-herói aí representado, imagem espelhada no artista que criou *Invenção de Orfeu*. Mas mesmo o poeta apresentando o ambiente nordestino marcado pela desolação e hostilidade à vida humana, ele ainda o guarda em sua lembrança, provinda da infância, de maneira carinhosa e afetiva: “(Seu passado nos olhos ainda brilha.)”.

São as terras de março, ressequidas
com seus trinta e um espaços desolados,
e os numes quase gnomos retouçando.
(Seu passado nos olhos inda brilha.)

Alguma lua meia nas tolhidas
mãos se estiolou; mas eles gnomos nados
nunca renunciaram de seu bando,
os marços decorridos nessa ilha.

¹⁰ É também sintomático os versos escritos pelo poeta aos dez anos de idade: “A Serra da minha terra/ sabe histórias de trancoso/e histórias da negra guerra//Quando for moço/irei lá para ver de cima/o sobrado da família Lima.”

Anões ficaram nisso, reincidentes
de antigos sortilégios, e inda o são,
se fosse pelos marços redividos,

com a pureza dos dias inocentes,
nas horas passageiras que lá vão
saturando de gnomos seres vivos.

No Canto Quinto, estância III, a infância se revela com tamanha importância para o poeta que chega mesmo a vender seus olhos, ou seja, ele chega quase a enxergar com os olhos do passado infantil, pois os olhos do adulto não podem ver o que a capacidade de imaginar da criança pode. O poeta concebe sua visão utilizando-se do artifício da imaginação, conseguido através da memória infantil. Há neste fragmento vários elementos provenientes do mundo do imaginário: a própria esfera armilar volta a ser representada, como também é significativo o ambiente maravilhoso e cósmico ressaltado por meio da presença do cometa Halley, causador de tanto espanto, admiração e especulações fantasiosas e mesmo catastróficas, sugerindo o fim dos tempos, no momento de sua passagem próximo a Terra no início do século XX.

Nesse momento, o ambiente infantil associa-se a outros elementos característicos da poesia limiana, como são exemplares o ambiente noturno, o desapego às coisas materiais explícito na nudez, o tempo memorialístico e biográfico e a criação por meio da “loucura”, associada à infância e ao tom profético do poema. É exemplar a figura biográfica de Lau, uma espécie de “louco” que sabia fazer versos, “invejado” por Jorge de Lima menino, como ele revela em suas memórias¹¹ e em um de seus poemas de infância, feito aos sete anos de idade: “Eu queria saber versos/como o meu amigo Lau./Nunca vi versos mais belos/como ele sabe lá.”.

Que noite se condensa e que muralha
preserva dos juízes os declives?
Que despido há no mundo realmente
sem as roupas que a vida teceu?

Eu sei o que há: há a lâmpada adjacente
e a voz contando dias oxidados
e ermas planícies e ermas circunstâncias,
para a tua secreta biografia.

Não vês os sumos âmagos concisos,

¹¹ Como já dissemos, em suas Memórias o poeta menciona a influência de Lau para a sua formação poética: “Essa qualidade de leso que julgava não ser a do homem insano nem a do estúpido me assentou, por incluir-me numa penumbra fácil que me pareceu propícia à poesia – essa aspiração – transmitida por Lau, incutida em minha natureza por ele, em quem eu via o alquimista, sim o alquimista. Eu sabia que os alquimistas viviam com invenções, sem parar, com leseiras de descobertas, de começar sempre, de mudanças constantes, e me lembrava Lau leso, imaginando, sem ligar lucros de seu bazar, falindo, nem sei em que bolava ele.”. (LIMA, 1958: 136).

junto às vidrentas pálpebras dos seres?
 (Um noturno iconógrafo respira,
 e essa pequena lâmpada se estiola.)

Leva-me a ser insânia, insânia e pranto,
 por largos pedregais e por paragens,
 pois tanta foi a infância, tanta que
 me está vedando os olhos entre as viagens.
 Ó palavras-oráculos, que bólido
 baixou do céu cinábrio sobre os hojes?
 Que pássaros celeste de rapina
 desceu sobre o dorminte alado, e o houve?

No Canto Sexto, estância III, o poeta denomina seu poema como uma fábula. Como já dissemos, este gênero é caracterizado pelo uso da imaginação, pelo rompimento da verossimilhança realista ao mesmo tempo em que apregoa uma dimensão infantil¹². Nesse sentido, o poeta busca alcançar um mundo diferente do que ele “presentifica”; mais do que isso, o que vemos é seu desejo de ubiqüidade, estar em qualquer lugar e/ou em todos os lugares no mesmo momento. O poeta considera que seu poema (sua fábula) e/ou a sua própria vida é uma espécie de eterno retorno, sempre reiniciada. Em um diálogo com a tradição literária moderna, que situa o poeta como maldito e adorador de Satã, ele se coloca como um ser caído e arrependido por esta condição. E, nesse momento, ele se apresenta e se reconhece como filho de Deus.

Aqui continua a antiga fábula
 desse afã transitório em céu duende.
 Digo que ao lume bom desta cera
 que me alumia, e o inseto que tomba
 da luz à cal completa, desejo
 ubiquar-me (te digo ágil musa!).
 Este vale de imóveis criaturas
 foi varrido por vento com seu
 torvo manto gemendo. Quem és?
 perguntei; repeti a pergunta.
 Ó loucada pergunta esvaída
 de sibila enterrada entre os templos.
 A palavra da clave estancou
 como dardo parado por mão,
 mão final, dedo só apontado,
 numerando, chamando (eis o drama),
 eis a cena que mais doerá.
 Em luz escurecida, chameada
 em voz sucumbo-me, desvaneço-me,
 ó fábula sem fim, reiniciada.
 Luz de Deus, me perdoa. Não sou.

¹² É desse mesmo modo que Jorge de Lima se mostra muito tempo antes da publicação de *Invenção de Orfeu*, no seu antológico “O mundo do menino impossível” em que o poeta utiliza-se da imaginação infantil no sentido de resgatar as primeiras emoções e “de senti-las outra vez no tempo e no espaço restaurados.” (ALMEIDA, J. A., 1997:70). Assim, demonstra a repetição da expressão “Faz de conta” por três vezes: “Faz de conta que os sabugos são bois.../Faz de conta.../Faz de conta.../E os sabugos de milho/Mugem como bois de verdade.”

Pretendi. Disfarçaram-me em Lúcifer.
 Sou teu filho vencido, tombado
 em chão de ilha, cercado por faces
 que me espreitam tenazes e duras.
 O meu riso é salobro, entre dentes.
 Esqueci tua Face acareada
 com meu rosto imitando de Jô.
 Cinza entre cinzas sou. Ó meu Rei,
 “*De profundis clamavi ad te, Domine*”.

Soma-se a essa caracterização fabular do poema a expressão “Era uma vez...” que remonta a expressão que dá início ao mundo maravilhoso dos contos de fadas e das aventuras heróicas, resgatando-a do imaginário infantil, revelada no ato de deixar a realidade e penetrar na fantasia. Esse aspecto concorda também com a cisão temporal que corresponde à cisão entre realidade e fantasia. Desse modo, o poeta utiliza este meio para contar, de maneira imaginativa, as aventuras dos navegadores portugueses, (Canto VIII).

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

Mas é preciso vento, não torpores,
 caravelas mais bêbadas no mar.
 Ó manjares de Goa, ó fel de mouros!
 Ó melindanos, ó grandezas minhas!
 Ó naufrágios finais com vastos sons
 da tuba dos avós descobridores!

Amo-vos sons e formas de aventuras,
 heróis de mares, terras de mourama,
 silvos de ventos, vagas fugidias,
 paz de combates, chinias inventadas,
 ocidentes, orientes, suis sem água,
 e nortes, nortes nunca conquistados.

A formação do novo mundo (“Forma-se um timbre novo com esses bosques”) se dá por meio de novas musas (da infância do poeta), musas ainda meninas (registro biográfico do autor) e através do pictural (“e nas noites de lua, cabeleiras/de moças debruçadas, dos sobrados”), como demonstram as referências ao ambiente bucólico dos contos infantis e às personagens dessas histórias, como são exemplares “Gúliiver” e a Gata Borracheira. A fonte de criação de Jorge de Lima também vem desse universo infantil e são também suas musas biográficas que fornecem a inspiração poética necessária para a construção do poema.

O som-metal alastra-se nos reinos
 minerais, nas partículas rebeldes
 desabadas de estrelas, ou saídas
 de minas que soltaram seus ossuários,
 seu estanho de vísceras fundidas,
 refluídas num gúlviver sonâmbulo.

Forma-se um timbre novo com esses baques
 de estrelas, com esses uivos de trombetas,
 com esses sons minerais, com esses despenhos,
 com esses tombos, um timbre de além sino,
 ressonando no peito das criaturas
 ou sobre elas, chorando de antemão.

E aqui estão nossas musas dos sete anos
 inda meninas, tranças, velocípedes;
 e nas noites de lua, cabeleiras
 de moças debruçadas, dos sobrados,
 descendo como gatas borralheiras
 por sobre os nossos lábios descuidados.

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

Nós aqui olhando olhos que nos viram
 e não nos entenderam tão mudados;
 eles também os olhos que nos viram
 jamais nos compreenderam por mostradas
 as faces transformadas, hoje claras
 pela luz das estrelas derrubadas.

No Canto Sétimo, estância III, o ambiente apresentado pelo poeta é estritamente fantasioso, de modo que o passado infantil não será ordenado e nem permanecerá imóvel, será apresentado em imagens por meio da multiplicidade de visões num rearranjo de combinações de elementos que se ajuntam e se repelem, construindo um ambiente maravilhoso e complexo, tal qual um “retrato” feito por imagens muitas vezes contraditórias. Essa ambientação também está representada pelo tempo e espaço redefinidos, que ora se expandem, ora se comprimem. Por isso mesmo o mundo será reconstituído de forma diferenciada da imagem realista (“que eu aspiro captar esses espelhos,/incoerentes espelhos oniformes,/indagado das trevas e das luzes.”). O próprio neologismo “oniforme” criado no poema e todo verso a que ele pertence revelam exemplarmente como é elaborado o poema: por incoerências e por uma “forma onírica”. Rompe-se, assim, com a pretensão de uma representação mimética do mundo. A memória do poeta deixa de representar apenas uma dimensão temporal real (retrato de

um momento) e assume um caráter atemporal, materializado no poema: “onde tudo é perpétuo como o vento.”.

Cintilações, sóis duplos, ó grandezas,
 meu batel é tão ébrio, tão sem mapa,
 que meus mares não sei nem minhas bússolas.
 Sou o velho pai dos verbos que me negaram,
 _rei Lear nesse planeta, desterrado,
 de astrolábio canhoto e venda cega,
 nos ocasos espelhos, e os azougues
 do sangue destronado flutuando.
 Como julgar? Não há balança em paz.
 O jogo é um dom dos anjos informados
 que eu sou antes de mim. Ó solilóquio.

Secretos numes, causas, entidades,
 mãos vigilantes, vinde e dispersai-me,
 pelas fontes da vida e da expressão;
 que eu aspiro captar esses espelhos,
 incoerentes espelhos oniformes,
 indagados das trevas e das luzes.
 Emergem deles olhos que me espiam,
 entrados seres e outros vindos das
 anteportas e salas, da grei prévia.
 Vosso apólogo antigo me noviça
 vosso apresto me ofusca em circo irado.

Admoestador de alarmes consentidos,
 onde labora o ser (onde contínuas
 as manhas infantis e as borboletas
 rodeiam cofres cheios de raízes
 e sementes e bulbos maternais;
 onde tudo é perpétuo como o vento).
 E, conseqüentes, eis os outros testes:
 a neblina no rio, os seios vistos,
 a asma colegial, as noites vivas,
 as falenas no teto... O poema nasce:
 Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.

Como uma verdadeira pintura surrealista, à paisagem comum é acrescentada mais um sol, ao mesmo tempo em que vemos o poema de Rimbaud fornecer o ritmo e a direção tomada pelo poema limiano, não uma direção determinada, mas aquela que preserva a liberdade do barco-poema, sem mapas ou bússolas. Outra vez, temos a mistura dos tempos (passado, presente e futuro) e fica nítido que, para o poeta, no homem de hoje está presente a criança de ontem, isto é, o Eu de hoje é a soma do passado e do presente. É interessante notar, como demonstra o último fragmento do poema referido, que o tempo da infância, presente na memória do poeta, tem um caráter de eternidade. Isso pode significar que este tempo passado (a infância) está amalgamada de tal forma no percurso da vida do poeta que ele a considera perpétua. Nesse sentido, a infância como memória consegue se tornar presente em todos os momentos da vida do poeta. Mas

também pode significar, na poética de Jorge de Lima, uma época sem tempo determinado ou que ocupa todos os tempos; portanto, se justifica como tema em toda sua obra poética. Se analisarmos o sentido da eternidade relacionada à adjetivação dada pelo poeta “como o vento”, inicialmente, isso pode nos parecer uma contradição, já que causa ambigüidade ao primeiro termo (pois o vento nunca é constante). Mas como é habitual, em *Invenção de Orfeu*, essa aparente contradição enriquece o termo adjetivado, no sentido de que a memória pode se caracterizar como o vento, que sopra ao poeta de tempo em tempo, ora com intensidade, ora com mais leveza. – tal qual seu poema/navio, que em um momento passa por temporais e tormentas e, em outro, por calmaria, mas nunca está parado. Outra possível interpretação bem plausível se encerra na correspondência entre vento e sopro da criação divina. Nesse sentido, como está presente em todo poema, o poeta é concebido como um veículo de Deus e cria seu poema com ajuda deste. Esse aspecto também é típico da infância na obra do poeta que tanto pode aparecer com intensidade como de maneira suavizada.

Nos dois últimos versos do fragmento citado, o poema é Orfeu e todo seu significado simbólico: entidade mítica que possui o dom do encantamento, pacificador da natureza, considerado o primeiro dos poetas, remete-nos, mais uma vez, ao mundo da origem e da perfeição – que faz nascer o poema.

Em um fragmento do Canto Oitavo, – como já dissemos composto por uma única estância –, é muito significativo que o poeta crie sua ilha paradisíaca através da infância e do passado reencontrado, associando-os a seu projeto poético, ou seja, de construir seu poema de maneira livre e sem amarras formais, expressão que revela o desejo de arquitetar um poema formalmente novo, que está diretamente associado ao tempo da origem onde as coisas foram nomeadas e ditas pela primeira vez. Em outras palavras, significa dizer que o poeta tem o projeto de trazer para seu poema o mesmo caráter de novidade e de liberdade daquele tempo original, imitando-o: “Nesse poema informe e sem balizas/recria-se uma ilha repetida”. Conseqüentemente, essa ilha recriada será constituída pelos elementos característicos do mundo infantil presentes em todo poema: a inocência, o lúdico, o sonho, a ausência do tempo, a verdade, etc. Desse modo, é no retorno ao passado, metaforizado pela infância, que o poeta reencontra o tempo original; “Ilha de infâncias idas, hoje achada,/virada para todos os quadrantes,/início de ontem, hoje renovados,”. É interessante notar a presença do número sete (simbolicamente o número que representa a perfeição) e do elemento divino nesse poema, representado pela Trindade (“Três Pessoas”), assim como a

necessidade da destruição de um mundo corrompido para construção ou reconstrução de outro diferente do de então. Essa é uma clara referência ao Apocalipse cristão, que reconhece a purificação do mundo por este modo: é pela destruição total que nascerá um novo mundo, sem nenhum contágio ou resquício do mundo caído. Nessa perspectiva, o poema associa o mundo infantil ao cristianismo, no sentido de que a infância está estreitamente relacionada ao paraíso perdido intemporal e cristão: “Pois que não fui dos ontens, nem dos hojes,/morro nesse momento em que nasci.”.

Nesse poema informe e sem balizas
recria-se uma ilha repetida
com seu tomo de pedra adormecido.
Seu rochedo de sono é tão fechado
que ele vale na vida como um fado,
sete cordas caladas em seu gole.

Ilha de infâncias idas, hoje achada,
virada para todos os quadrantes,
inícios de ontem, hoje renovados,
mas inconsútil corpo religado
pelo umbigo celeste às Três Pessoas,
presentes na precária geografia.

A mão tangendo as ondas adjacentes,
e as ondas afogando o homem cansado
sobre roda perene, lenta, lenta
a mão girando como flor de morte,
porém mão de amanhã, mão travada
que nem pára a foiçada que a decepa.

Em que distâncias e climas vos modulo
mundo de relativos compromissos
onde os membros em vós e em mim conspiram
e a que me içaram, bobo, pela gola?
Pois que não fui dos ontens, nem dos hojes,
morro nesse momento em que nasci.

O que existia antes da Queda era a infância. É também por isso que o poeta busca reconquistar esse paraíso perdido, o mundo inicial, metaforizado pelo tempo da infância.

Antes da queda a infância que ficou
soterrada nos chumbos anteriores;
só esta chaga flui de sopro a sopro,
e dói em todos, neutra queimadura,
crescediça presença, cal de ardências
sobre a muralha que circunda o mundo.

É a memória do passado infantil que devolve o sentido da origem ao poeta, numa seqüência de passagem temporal e mesmo sobrenatural (“depois meus tontos passos noutras vidas,”); do além mundo toda vida pregressa do poeta é passada em

revista. E como sugere o primeiro verso como toda a última estrofe do poema, a reconquista da ilha (ou do tempo original) é feita por meio da linguagem: “Em verdade uma volta pelos signos”. Segue-se a essa proposição, a depreciação do mundo adulto contraposto à valorização do tempo da infância e a declarada inquietação do poeta com o sentido temporal da vida, um velado desejo de alcançar a eternidade.

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

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

Porém nós devolvidos a estas ilhas
com os vivos que matamos pelas rotas,
vós meus contíguos e vizinhos, pelos
encontros raros com os momentos fixos,
em frente às solidões pantomimadas
olhando-nos, vigiando-nos, falando-nos.

Em verdade uma volta pelos signos
com recuperação de ouvir objetos,
conversar, por exemplo, com os chapéus
que perdemos tragados pelo tempo,
o nosso gorro de marujo, o nosso
chapéu de palha e o de palhaço de hoje.

Na seqüência, a infância alcança uma dimensão mais esplendorosa, fazendo-se uma espécie de musa do poeta. Ela é mais um elemento que o inspira na sua criação.

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

Amamos, nesse instante claro-e-brisa,
as ternuras das árvores agora
reconciliadas, sombras, aves, ninhos,
as nossas faces virgens no silêncio,
descobertas de coisas; inda filhas,
perpétuas folhas inda caídas.

É pela infância que o poeta procura descobrir os difíceis e grandes problemas metafísicos do homem (“... A infância alerta/procura descobrir o segredo árduo”)¹³, assim como a voltar ao passado infantil é caracterizada como um ambiente tranquilo e prazeroso. O modo pelo qual se empreenderá essas descobertas e a serenidade característica da infância virá através do veículo noturno do sonho e da memória dos mortos, e não simplesmente por meio da razão.

Em redor a cidade inda desfeita
 como um leito noturno. E a permanência
 dos ouvidos sugando a vã paisagem
 velada entre os lençóis. A infância alerta
 procura descobrir o segredo árduo.
 Nas nonas luas, ventres desabrocham.

Queríamos um banco inda coerente,
 um banco quieto em brisas, de sentar,
 sentar num banco bom, longe de esquinas,
 e conversar com as sombras assentadas
 ou caídas na terra, levantar
 nossas sombras passadas e sentá-las.

Ó tristes sombras! rir com nossas sombras
 em frente da cidade adormecida,
 falar com as sombras, apontar lugares,
 colher as nascituras, e essas velhas,
 velhas sombras trementes, desbotadas,
 pousar os pés na sombra desse banco.

Essa busca de um reino perdido está intrinsecamente relacionada à infância, como o poema enuncia no chamamento da memória infantil dos bancos de praças interioranos, onde os velhos normalmente se sentam para conversar. Hoje, no momento presente, estes velhos estão mortos e só podem ser recuperados pela memória infantil do poeta e pelo rompimento com o mundo sensível (real). Isso é demonstrado, no poema, pela negação da perspectiva do pintor e pelo mundo das sombras (mundo das idéias – da arte). Neste sentido, o poeta parece representar (e/ou se aproximar da) a teoria da caverna de Platão, que não vê proveito na representação artística do mundo sensível (real), mas crê na representação artística do mundo “ideal”. Suprimindo essa perspectiva

¹³ No dizer de Huizinga, “o pensamento arcaico, arrebatado pelos mistérios do ser, encontra-se aqui situado no limite entre a poesia sagrada a mais profunda sabedoria, o misticismo e a mistificação verbal pura e simples. Não compete a nós dar conta de cada um dos elementos particulares destas efusões. O poeta-sacerdote está constantemente batendo à porta do Incognoscível, ao qual nem nós podemos ter acesso. Sobre estes veneráveis textos, tudo o que podemos dizer é que neles assistimos ao nascimento da filosofia, não em um jogo inútil, mas no seio de um jogo sagrado. A mais alta sabedoria sob a forma de uma prova esotérica. Pode-se observar de passagem que o problema cosmogônico de saber como o mundo surgiu constitui uma das preocupações fundamentais do espírito humano. A psicologia experimental infantil mostrou que uma grande parte das perguntas feitas pelas crianças de seis anos possui um caráter autenticamente cosmogônico, como por exemplo o que faz a água correr, de onde vem o vento, o que é estar morto, etc.”. (HUIZINGA, 2005: 1221-122).

da representação do “mundo sensível”, o artista passa a representar o mundo “ideal”, aquele que temos conhecimento somente através das sombras que vemos projetadas desse mundo. Tanto a “teoria da arte” de Platão quanto à poesia de Jorge de Lima apresentam um caráter inequivocamente moderno, no sentido de que nenhum dos dois buscam uma mimese apenas realista do mundo. Isso mostra também o interesse do artista em construir sua poética a partir de uma perspectiva mais profunda, deixando de lado os aspectos mais superficiais e imediatos em sua composição artística.

Deve haver esse rei e essa coroa
e esse reino perdido sob o banco,
e o banco recoberto pela sombra,
contrária à perspectiva do pintor,
porém completa sombra já sentada
sorrindo para nós, alegre sombra.

E contíguas às sombras, pés humanos
com as sombras dos sapatos como sombras,
os falíveis sapatos sombra das
reses decapitadas, quando vivas
ruminantes de sombras quietas vendo
os homens apressados, reais, sem sombra.

Sem couros, suficientemente cascas
de árvore para ensurdecer as almas,
atrelados às coisas, e os bois livres
ruminando calados pelo chão
de botas acolhidas, e estações
e belos tempos, plantas germinadas.

Em *Invenção de Orfeu*, podemos ver claramente que a época mais importante da vida para o poeta é a infância. Dessa forma, ela pode ser mesmo comparada ao Brasil dos primórdios e/ou à primeira idade dos tempos: a idade de ouro, como vemos na ambientação bucólica e agradável, assim como também no rompimento com a concepção convencional do tempo (o passado, o presente e o futuro se encontram amalgamados em um só tempo mítico), já na primeira estrofe do poema abaixo. O mundo infantil, como sugere a segunda estrofe, está misturado ao mundo dos sonhos que se faz notar pelo aspecto febril e pela presença do maravilhoso, onde percebemos que o sentimento de esperança da criança se torne um referencial, uma outra espécie de musa. Portanto, se a criança se transforma em musa é por meio de seus poderes inspiradores que o poeta simbolicamente criará seu poema, inventando um mundo semelhante ao primeiro, original e paradisíaco. Estabelecida esta proposição a alma do poeta estará aberta à encantação, e é através desta que ele poderá realizar seu poema, como está proposto na sua última estrofe.

País molhado pelos lagos blaus,
 vocação de menino nem sei como,
 coqueirais sussurando, mares verdes,
 lendas nas coisas, lendas nas montanhas,
 no passado-presente e no futuro,
 no espaço entre as montanhas e o oceano.

Era um clima essencial à febre cedo
 à caída das folhas para a sombra,
 as asas sob o sol umbrosamente;
 e a exalação da terra com a penumbra,
 com o suor das penedias, suor mais frio
 que o da febre no corpo do menino.
 O cheiro das resinas, condensando
 a esperança de ver a musa criança
 inda invisível todavia perto,
 e todavia nesse continente
 místico. Meu Senhor, ei-la que chega:
 Musa de infância, Musa de meus dias!

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

No fragmento seguinte, novamente temos a referência da criança existente no interior do homem, e esta situação é vista como uma espécie de doença às avessas (no sentido de remédio ou antídoto, a “raiz” representa a parte da planta de onde se produz muitos remédios; ou também, no sentido de âmago, essência, parte mais importante do homem), pois é ela que cura o homem.

A raiz de nossa infância se insinuando
 nas carnes tenras como câncer bom
 de Deus faminto, de urzes canibais.
 Tomais os nossos halos prometidos,
 derretidos em ceras de holocaustos
 que findamos em vós, em vosso sol.

Secionamos em noites mil e duas
 nossas pessoas unas e indivisas,
 queremos recompor-nos em teus braços
 despovoar-nos, nós fora de nós,
 reconquistar-nos, nós fora de nós,
 sem reencontrar os nossos próprios olhos.

A infância recebe um grande valor, sem a qual seria impossível para o poeta elaborar seu poema. A tentativa do apagamento da memória significaria, segunda a perspectiva de *Invenção de Orfeu*, a liquidação do homem. Nesse sentido, a memória associada à infância se revela de uma importância fundamental para obra de Jorge de Lima, pois é a partir dela que o poeta recupera o ambiente fabuloso infantil – onde as

crianças se reuniam para ler e escutar as histórias fantasiosas – e o materializa-o no poema. Como uma fábula infantil, em que as crianças – por meio da imaginação – ultrapassam o ambiente real (o lugar onde escutam a história lida), o poema nos remete a um mundo irreal e imaginário, como evidenciam a imagem da criança transformada em falena e o centurião, figuras provavelmente retiradas das histórias lidas aos meninos em volta do candeeiro belga.

Conto tudo, realmente testemunhas
desta vida insular para cansaços:
subam formigas pelas seivas lentas,
desçam formigas para o nível duro;
então foi necessário que eu me visse:
eu já me fora, e me esperava em vão.

Porém, minha memória me apontava:
outrora, jogo infante, sobre a mesa:
éramos cinco, eu bem me lembro dessa
menina loura que se pôs a alar-se,
talvez uma falena visitando
os que amanhã também se queriam.

E brotava nos pares: anteprantos
enxugados, sem lágrimas, soturnos,
as fronte doloridas e inda suaves
mas sem saídas como quase becos.
E veio um centurião com sua esponja,
e houve dados e um álcool reversivo.

Transportaram sem susto o morto seco,
plantaram-lhe begônias transparentes,
veio a irmã germinal, a irmã sem nome,
um monte solitário, uma candeia,
um jogo luminoso, e a estreita música
de inverno entre coelheiros e madrinhas.

Depois do Apocalipse¹⁴ tem-se a volta ao princípio dos tempos, o paraíso, aspecto que é comparado à transformação do velho em criança. Este fragmento abaixo é exemplar para mostrar a tópica do “Mundo às Avessas”, praticada pelos surrealistas e presente em *Invenção de Orfeu*, em alguns poemas citados anteriormente. Nessa perspectiva, vemos o velho (ancião) transformado em menino (criança) subvertendo os valores convencionais de nossa sociedade. Também a teologia católica reforça essa imagem ao apresentar Jesus menino ensinando aos velhos sábios. Outro ponto revelador nessa alteração da perspectiva proporcionada pela tópica do “Mundo às Avessas”, diz

¹⁴ Nesse momento é importante atentarmos para o significado do termo Apocalipse e associá-lo ao poema de Jorge de Lima, pois como nos diz Frye “Apocalipse significa revelação, e, quando a arte se torna apocalíptica, revela. Mas revela apenas em seus próprios termos, e em suas próprias formas: não descreve nem representa um conteúdo à parte de revelação. (...) e os poetas são mais felizes como servos da religião do que da política, porque a perspectiva transcendental e apocalíptica da religião surge como tremenda emancipação da mente imaginativa.” (FRYE, s/d: 126).

respeito ao aspecto temporal, pois o poema se apresenta novamente de forma circular¹⁵, sendo seu o fim paradoxalmente próximo ao início e vice-versa.

Anotamos vizinhos emigrados
transformados de velhos em meninos;
e enquanto a sucessão de portas gira,
as trombetas finais abrem as tumbas
dos cemitérios móveis, como os alípedes
finados mesmo obesos, mesmo torpes.

No Canto Nono – também composto de uma estância –, há a constatação do poema como múltiplo, mesmo com essa caracterização verifica-se a perenidade da infância a partir da presença da musa camoniana Inês de Castro, situada tanto na infância do poeta como a fase final de sua poesia. Como referência biográfica bastante evidente, Inês se mostra, talvez, a musa mais relevante para o poeta, mais importante até do que Mira-Celi, criada por ele mesmo. É fundamental apontar, no entanto, que Mira-Celi surge daquela, ou seja, Inês está dentro de Mira-Celi. Em um quase depoimento, o poeta nos diz que um de seus primeiros momentos de alumbramento poético ocorreu em sua infância, exatamente na leitura do episódio de Inês de Castro feita pelo seu pai – e depois feita por ele mesmo –, fundindo realidade (a presença paterna) e literatura (o texto poético de Camões e sua leitura). Junta-se a isso o alumbramento do poeta menino, experimentando as primeiras sensações causadas pela visão da nudez feminina. Novamente observamos a tentativa do poeta de eternizar este momento de intensa emoção poética. Num poema revelador, ele expõe seu modo de composição do poema: sua temática, a relação de rompimento com o tempo cronológico e a presença do elemento social em sua poesia.

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

Ela fechada virgem, via-a em rio;
eu era os meus sete anos, vendo-a vejo

¹⁵ De acordo com Frye, é freqüente, na poesia, a associação do cíclico à vida e a busca da *Idade de Ouro*: “Os poetas, como os críticos, têm sido geralmente spenglerianos, no sentido de que em poesia, como em Spengler, a vida civilizada associa-se frequentemente com o ciclo orgânico de crescimento, maturidade, declínio, morte e renascimento em outra forma individual. E quadram-se aqui os temas de uma idade de ouro ou heróica no passado, de um milênio [referido no cap. 20 do Apocalipse: 1-5] no futuro, da roda da fortuna nos assuntos sociais, da elegia do *ubi sunt*, das meditações, sobre ruínas, da nostalgia por uma perdida simplicidade pastoral, da lástima ou exultação pela queda de um império.” (FRYE, s/d: 161-162).

a própria poesia que surgiu
 intemporal, poesia que me vê, verá, me viu,
 ó mar sempre passado em que velejo
 eu próprio outro marujo e outro oceano
 em redor do marujo transmontano.

Meu pai te lia, ó página de insânia!
 E eu escutava, como se findasses.
 Findasses? Se tu eras a espontânea,
 a musa aparecia de cem faces,
 a além de mim e além da Lusitânia,
 como se além da página acenasses
 aos que postos em teus desassossegos,
 cegam seus olhos por teus olhos cegos.

Ó vidente através, ó Inês mirante,
 em nós mortes sofridas para versos,
 para que nesta vida o mundo cante
 e o cego e o surdo e os homens controversos
 apreendam todos teu geral instante,
 teus pequenos e grandes universos,
 teu aparecimento em Mira-Celi,
 para que tua face se revele.

No Canto Décimo, estância VI, vemos que o momento de plenitude do poeta situa-se no tempo da infância, em que o mundo passa por um estado de calma, uma espécie de redenção das pessoas; e, mais uma vez, a infância parece representar o início dos tempos, anterior à queda. Momento em que se instala, novamente, o paraíso perdido pelo pecado original.

Alma gentil, silêncio repousado,
 concebida serena plenitude,
 noite perfeita, sono de acordada,
 Mira-Celi ali estava e não estava
 senão a sua própria anunciação,
 a sua informe face de parábola,
 o seu afogo longe, seu luar,
 seu girassol noturno entre as neblinas.
 Meu ser destituído era uma infância
 entre portos navios arrastada,
 colada às outras faces não nascidas,
 nessas mortas corolas florescidas,
 nessa outra geometria que eu tentava
 recompor traço a traço, mas vãmente,
 vôo rompido em meu trânsito silente.
 Nuvens-plumas tão baixas que me envolvem,
 testemunhas unguindo-me de ventos,
 e eu destroçado pela ventania
 contida entre as colunas extensíveis.
 Ah! Eu e alguém o mesmo ser reflete
 tudo o que há e que havia acontecido,
 como também aquele regressado
 de infâncias renascidas,
 e este e aquele outro e vários e mais tantos
 e tantos que também viram a vida
 desmoronar-se em nosso pensamento.

Foram todos ao fundo dos infernos
 e voltaram de novo ao sol remido,
 à esperança florida na alma humana,
 a esses bosques brotados da desgraça.

Em uma espécie de “nova vida” ou de “novo mundo”, o mundo antigo e conturbado, onde o poeta e a humanidade habitavam, está redimido. Assim o poeta tendo por trás de si o menino (que está mesmo dentro dele), capacita-o para a criação, conforme está expresso na estância XIII.

Vago espaço de Natal,
 geometria anoitecida.
 As dimensões projetadas
 são como sombras vividas.

Dentro dessa geometria
 há um menino imbricado.
 Esse menino me espia.
 Vivo nele desenhado.

Apagaram aquele álbum,
 faces amadas baniram.
 Sempre um Natal, sempre uma árvore
 de folhas amarelidas.

Amigos de infância, aonde?
 Quem pintou de cinza a ogiva?
 Quem tisonou no cosmorama
 o presépio colorido?

Dentro desse cosmorama
 Há um menino acordado.
 O resto projeta sombras:
 Geometria. Geometria.

Desse modo, notamos que a memória é um dos elementos mais importantes na construção poética de *Invenção de Orfeu* e até mesmo em toda a produção artística de Jorge de Lima. Sendo assim, toda vivência do poeta, seja emocional, histórica ou biográfica estão contidas em seu poema, das quais acreditamos que a infância é certamente um ponto alto. De forma concisa, mas repleta de imagens, o fragmento abaixo da estância XIX, do mesmo Canto, demonstra bem esta perspectiva do poeta.

Graças a vós ou não latentes causas,
 momentos, solidões, desejos puros,
 impulsos alienados, culpas, cantos,
 pânicos, numes, dores, forças todas,
 a quem devo palavras e silêncios;
 graças a vós, infâncias, existências,
 premonitórios lumes, ressonâncias,
 no acabado poema vos encontro,
 nesse termo de dúvidas vos louvo,
 meus augures, meus vinhos, vinhos tristes,

vides que não são minhas, vinhos tintos.
 (...)

Cantei nomes de musas e de rosas

e as comarcas tendidas e os assuntos

e as várias oceanias e as raízes

e os meninos crescendo, febres minhas,

ventos com suas gulas, partos duros,

estatutos e parques, ombros baixos

e as colinas e as águas, floras turvas

entre os dias e as noites plenamente,

plenamente cobertos de espantalhos,

evito assombrações, silêncios de hoje

e as aventuras com Índias maceradas.

Sem roteiros e símbolos previstos,
 as calmarias vieram, vieram ilhas,
 vieram mares, vieram precipícios,
 os desertos do diabo, os gelos grandes,
 os cargueiros fantasmas só com os ferros
 e as madeiras roídas, só com os medos;
 e tudo era um vôo baixo pelas horas
 pelas horas amargas fugidias,
 e tudo era exaustão, era esse século;
 não era desespero, era cansaço,
 era o estupor das coisas esgotadas.

Portanto, o poeta transcende o espaço e o tempo da leitura real, pelo seu pai, do episódio de Inês de Castro pertencente ao épico de Camões e Inês, se torna múltipla, “de cem faces”, soltando-se do poema original (“e além de mim, além da Lusitânia,”) e tornando-se parte integrante de *Invenção de Orfeu*.

Como pudemos notar, na poética de Jorge de Lima, a infância e a poesia encarnam um poder transformador, como se possuíssem a capacidade mágica de mudar o mundo. Na verdade, *Invenção de Orfeu* parece mesmo assegurar a magia dessa junção, transformando o mundo presente em sonho, seja por meio do lúdico, seja através do encantamento, elementos próprios do mundo infantil e do poético. Dessa maneira, Jorge de Lima leva a seu poema o menino que existe nele, já que seu poema apresenta toda bagagem cultural adquirida na infância do escritor, somada, principalmente, ao seu caráter imaginativo próprio a sua criação. *Invenção de Orfeu* é uma espécie de tentativa de retomada de um paraíso perdido, diverso do mundo adulto, que se revela ao poeta por meio do retrato de uma realidade caracterizada pela intolerância e pela desarmonia entre os homens. O poeta dá um testemunho da vida moderna e opondo-se a ela procura no mundo da infância uma resposta a este presente, na tentativa de resgatar os princípios básicos de união e fraternidade, numa busca de libertação e de retomada das raízes tanto poéticas quanto existenciais. Desse modo, a poesia se dá como meio de preservação, no adulto, da eterna infância e de seu olhar

sobre o mundo, sempre renovador. Em resumo, o poeta faz renascer em sua poesia, por meio da imaginação infantil e seu poder mágico – através do lúdico e do encantatório –, um novo mundo, uma espécie de gênese sempre recriado; a cada criação e/ou invenção, o poeta transfigura a realidade renovando-a em seu poema.

Capítulo 4 – A ilha, metáfora chave de *Invenção de Orfeu*.

– *E onde se situa essa ilha?* perguntou Ricote.
Onde? – respondeu Sancho – *A duas léguas daqui e chama-se Ilha Bartária.*
 – *Cala-te, Sancho* – disse Ricote – , *que as ilhas estão no mar; não existe ilhas em terra firme.*
 (Cervantes – *Dom Quixote*.)

4.1 – O tema da viagem.

O tema da viagem encerra um caráter universal na literatura, recebemos sua influência e absorvemos algumas de suas características provindas principalmente da Literatura Portuguesa. De acordo com Maria Alzira Seixo, o mito da viagem iniciou-se com os Argonautas, para posteriormente, se enraizar na modernidade com os poemas homéricos. A viagem caracterizava-se originalmente pela presença de alguns elementos como a riqueza, a conquista, os laços familiares e as paixões, também atreladas pelas vias marítimas, havia as habitações empíreas dos deuses e de alguns heróis. Mais tarde, na literatura medieval e renascentista (como o *Auto da Alma* e o *Pilgrim's Progress*), crescerá na viagem o aspecto escatológico. Nesse sentido, a viagem representará o trânsito provisório do homem no mundo, assim como a entrada do ser na “duração absoluta da internidade”.

Ritos iniciáticos, espaços, espaços liminares e progressivos, tempos de espessura diferenciada, ritmos diversos de escalas, paragens, desvios movimentos que sempre de forma humana ou animal, com a utilização em sinédoque do meio de transporte, e em metonímia do território atravessado, se configura e se produz em escrita. (SEIXO, 1998: 12-13).

O movimento é a essência da viagem. É após o primeiro impulso que leva o viajante iniciar sua viagem. Portanto, para a viagem avançar em seu deslocamento o movimento é imprescindível, seja o desejado, seja o imaginado. De acordo com Seixo, o radical latino ignorava este caráter de ação característico da viagem e se revelava a partir de três termos:

via, *viator* e *viaticum*, acentuando assim, para além do sujeito e dos meios da sua manutenção, a figura do espaço que abria a possibilidade da sua existência, e reservando o termo *peregrinatio* para o conceito de viagem longa por terras estrangeiras; as noções de “alheio” e de “outro” emergem portanto nas origens, e em termos que sublinham a domesticidade (a casa ou pátria de onde se parte) e a religião (ligação que se define em termos ambíguos com relação com que fica ou anseio pelo que se intenta). Sabemos também de que modo algumas línguas elidem o substantivo viagem na sua nominalidade determinada e totalizante, quer através da pulverização de seu sentido em significantes diferenciados (“journey”, “travel”,

“trip”, “voyage”), quer numa pura e simples inexistência (como parece ser o caso do chinês). Então a viagem não é só movimento, é também, e por vezes de modo acentuadamente preferencial, o ato acabado e concluso de viajar (e, de fato, a maioria dos relatos de viagens descrevem percursos realizados, em textos escritos após a sua realização), e isso porque o discurso literário requer um movimento de escrita não consentâneo com o movimento iterativo do percurso, mas que lhe é afinal homólogo, em horizontalidade de gesto dinâmico e de traço, em duração rítmica necessária (caminhada – paragem; escrita – pausa; frase – parágrafo) e em traçado de estadia e de gravação de sinais. (SEIXO, 1998: 13-14).

Prosseguindo em seu argumento, a ensaísta diferencia a viagem antiga da moderna, esta inacabada e inconclusa. A partir do Romantismo, ampliam-se seus limites do real e a viagem passa a se destacar por seu caráter onírico somado ao desejo de fuga e evasão do sujeito. Dessa forma, os relatos modernistas vão se fixar principalmente na distinção do observador que nos dá, em seu sentido último, sua visão (muitas vezes deformada por seu olhar expressionista) ao invés da descrição.

Quer dizer: da alegoria medieval passa-se à viagem concreta do renascimento, esforçadamente ligada à referência; mas um texto como *Peregrinação* manifesta já uma *consciência intervalar* da viagem em relação ao seu significado na existência humana (o herói viaja sem querer, é interveniente distanciado de sua narrativa, e redige-a como uma série de articuladas aventuras), e a sua interferência no discurso literário vai renovar uma emblemática simbólica durante o século XIX, onde abundam as descrições de viagens nunca feitas, para se abrir a usos múltiplos e não decisivos na literatura nossa contemporânea, onde nem é particularmente pertinente, surgindo quase sempre em função de cisões subjetivas que reapartem e desarticulam a percepção do real e reorganizam formas de sonho, de estética e de utopia. (SEIXO, 1998: 15).

A poética da viagem apresenta vários desdobramentos. Maria Alzira Seixo os agrupa em três zonas, sendo que as duas primeiras características muitas vezes se relacionam entre si, estabelecendo um intercâmbio entre os relatos histórico e o relato literário e/ou vice-versa. A primeira forma diz respeito à *viagem imaginária* e “recobre mitos e textos lendários e alegóricos da Antiguidade e da Idade Média, assim como as utopias, e ainda todos os relatos de viagem da literatura mais recente sem referência do acontecimento circunstancial”; a segunda refere-se à *literatura de viagens*, que se constitui “por textos diretamente provindos pelas viagens de relação comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidem exprimir por escrito as suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados”; a terceira, enfim, diz respeito à *viagem na literatura*, que é “utilizada como ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização e fabulativas, etc. e que está presente ao longo de toda a história da literatura, com particular acuidade para os séculos posteriores ao Romantismo”. (SEIXO: 1998: 17).

Dentro dessa perspectiva, um aspecto marcante da viagem diz respeito ao fato de que o tempo e o espaço ocupam caracteristicamente direções opostas, enquanto que no percurso da viagem o que se ganha em espaço, se perde em tempo. Outro ponto importante na definição de viagem é o da deslocação, no sentido de que um lugar é substituído por outro durante o percurso do viajante – (o que pode efetivamente não ocorrer, pois existem vários exemplos de narrativas de viagem clássicas, dos livros de viajantes do Romantismo ou dos diários de viagem ou impressões de viagem de escritores ou de personalidades contemporâneas que eliminam o movimento da travessia). (SEIXO, 1998: 22).

Mais um elemento de destaque na literatura de viagem é o seu caráter interior, uma espécie de busca¹ de sentido.

E sintomático é que um dos romances decisivos do século, *À la recherche du temps perdu*, faça da viagem interior e temporal o seu eixo de construção, sem desprezar a viagem física (que pelo contrário se articula em filamentos sabiamente dispersos numa ocupação decisiva do espaço, que é afinal a dimensão primeira dessa temporalidade experienciada e procurada na consciência do ser e na lucidez da escrita). Em qualquer destes romances a viagem configura uma busca do sentido, que passa pela análise do percurso do sujeito no mundo, dos materiais de que vai munido para esse percurso (modalidades do viático), entre os quais se situa a dimensão do outro (que em Conrad é mesmo estranho e estrangeiro), simultaneamente alimento e elemento metamorfoseador, porque entidade individual e atuante, intersubjetividade assumida numa relação de afeto, normalmente a relação amorosa. (SEIXO, 1998: 33).

A diversidade semântica que recobre a problemática da viagem na literatura é inegável, mas talvez o mais significativo sentido que a viagem no tempo moderno adquire é o de romper com o espaço e o tempo convencionais. A poesia moderna empreende uma reelaboração desses elementos, no sentido de redimensioná-los, a partir da personalidade individual do poeta, pois a viagem “não significa apenas conquista cumulativa de novos espaços mas, sobretudo, a criação de um espaço em que seja possível reduzir a multiplicidade individual da linguagem da poesia aos parâmetros homogêneos da linguagem do poema. Viagem: linguagem.” (BARBOSA, 1986: 32). Desse modo, acrescenta o crítico,

¹ Mas se a viagem é uma busca, como aponta a ensaísta, “é importante reconhecermos que não há respostas que indiquem o seu termo, e que um ponto da chegada é sempre um novo ponto de partida, ou de retorno, e que justamente um regresso não é nunca uma viagem ao contrário, nem sequer o complemento, ou excesso, da viagem de ida. (...) Todo caminho, toda a rota (da raiz latina significando “roda”) implicam impulso sempre ao mesmo tempo sítio, ou que nunca se parte para não mais voltar?”(SEIXO: 1998: 34-35).

Assim como a historicidade do poema moderno encontra a ilusão da intemporalidade um correlato preciso para o paradoxo essencial da modernidade, assim é na ilusão da ubiqüidade de que a busca pelo poema se converte na ambição maior da destruição de todos os poemas pela instauração do poema único – convergência de todos os tempos e espaços. Até mesmo a prática do fragmento como roteiro para uma poética, como está, por exemplo, em Ungaretti, não faz senão acentuar este pendor do poema moderno: o fragmento é pensado como fragmento no horizonte de um único poema – aquele que é possível ler, somente é possível ler, pela procura incessante de uma linguagem perdida. A ilusão da ubiqüidade encontra a sua justificação na hipertrofia do espaço poético: aquele em que todas as linguagens não são senão uma só: o poema. (BARBOSA, 1986: 32).

É nessa perspectiva que Jorge de Lima conceberá a viagem em *Invenção de Orfeu*: uma viagem em torno da própria linguagem e do próprio homem que transita no mundo e luta contra as adversidades inerentes a ele. É semelhante a este infortúnio humano que se dá a estruturação do poema, através de quedas, ascensões, tormentas e bonanças, como não poderia deixar de ser.

Na literatura de viagem, o mar é um elemento de extrema importância, normalmente é por meio dele que a viagem se efetua em seus múltiplos aspectos: é por onde se realiza a trajetória do viajante, proporciona aventuras perigosas ou até mesmo encontros inusitados com o fabuloso e com as descobertas. O mar apresenta alguns traços simbólicos significativos e se caracteriza, por exemplo, pelo seu caráter mutável, pela indefinição na forma, representa a grandiosidade e principalmente se mostra pelo seu caráter de lugar onde se gera a vida. De acordo com Torrano, ao lado da mutabilidade, do grandioso e do informe, o mar representa também “um tipo de sabedoria de inesgotáveis recursos, que prevê o imprevisível, que enxerga o recôndito e o inescrutável; – em suma: uma consciência, que como o Mar, domina, em todas as suas dimensões, a amplitude temporal e espacial.” (TORRANO, 1995: 62).

Na poética de Jorge de Lima, o mar é um elemento constante, está presente de maneira explícita ou desdobrado em suas várias significações ou elementos. Em sua poesia encontramos: sereias, cavalos-marinhos, estrelas-do-mar, corais, medusas, algas marinhas, delfins, peixes, ilhas, embarcações, marés, conchas, etc..

O poeta se identifica com o mar de maneiras diversas. No “Poema do cristão” (*A Túnica Inconsútil*), o poeta se associa a um de seus elementos, a estrela do mar, de modo vivificador.

Opero transfusões de luz nos seres opacos,
 posso mutilar-me e reproduzir meus membros, como a estrela
 [do mar,
 porque creio na ressurreição da carne e creio em Cristo,
 e creio na vida eterna, amém!

No poema “O poeta que dorme dentro de vós” (*A Túnica Inconsútil*), sua relação é extremamente tranqüila e amigável.

Amava ir todas as tardes
pelas praias do mar andando,
falava com as algas e as conchas
e ia dormir nas marés cheias
embalando na águas móveis.

Em “Decassílabo de Maria Helena” (*Poesias esquecidas*), a ligação do poeta ao mar está estreitamente relacionada ao princípio e ao fim.

[...] nunca sintas a minha ânsia, o meu
bramir contínuo para o mar, incerto
onde o meu ser raquítico nasceu
para onde um dia voltará liberto...

O mar, no entanto, nem sempre será representado pelo poeta de maneira amigável. Em vários momentos, o ambiente marinho adquire aspectos negativos e se torna sombrio, angustiante, tempestuoso e perigoso, confluindo às angústias íntimas do poeta. Os poemas seguintes expressam bem esta perspectiva negativa que o mar apresenta na poética limiana.

Numa noite longínqua eu acordei
com o tremendo rumor da ventania.
Que é isso, meu Deus? Olhai o céu,
e o vento forte me ensopou de chuva.
Vinha com o vento um bruaá de vozes.
Donde vinha essas vozes eu não sei.
O meu navio se perdeu e entrei
na mais negra confusão do mundo.
A tempestade Senhor! A tempestade
com a vossa força arrebatava o mundo.

(“O poeta perdido na tempestade” – In: *Tempo e Eternidade*)

Suores salgados e amargos de mergulhadores escravos
se diluíram no mar.
Suores salgados e amargos de remadores de galeras
desceram para o mar.
Sangues salgados e amargos de grandes batalhas navais
desceram para o mar.
Lágrimas de sangue dos que ficaram abandonados nos cais
correram para o mar.
Sangue derramado nas guerras que a terra embebeu
Correu para o mar. (...)

(“Onde está o Mar” – In: *A túnica Inconsútil*)

Mares escuros noturnos
silenciosos mares,

meu navio lá vem
 com sua vela branca,
 com seus mastros longos
 longos mastros que tocam
 nas constelações,
 para colher as noites
 e pescar o silêncio das águas mornas.

(“Noturnos” – In: *Poemas Dispersos*)

Sobre o mar cor de tisna vou
 no meu barco pra onde não sei.
 A senhora ventania toca
 toca matraca pelo ar grosso
 Pelo ar grosso me leva
 me leva, eu irei.
 Irei pelos oceanos noturnos
 Onde nunca haja terra
 Onde nunca haja rei
 Os caminhos do mar não sei
 Mas há de haver noites mais moles
 Muito mais moles além
 Noites quentes, noites quentes sem lei.

Sem luar, sem estrelas.
 Nessas noites serei
 Não serei corpo de nada.
 Não quero ouvir sereias
 Nem ver praias
 Nem ilhas nem estrelas,
 Quero ir pelos oceanos noturnos
 Pelas noites, sem lei
 sozinho no meu barco
 Ouvindo o baque n’água
 Dos meus peixes voadores.

(“Viagem, viagem, viagem” – In: *Poemas Dispersos*)

Dessa forma, as metáforas náuticas constituem um topos freqüente na poesia limiana e, como é característico das epopéias está também presente em *Invenção de Orfeu*, onde recebe um caráter especial. De acordo com Luiz Busatto, no poema de Jorge de Lima, estes elementos da epopéia se apresentam de forma diferenciada ao negar o referencial histórico de uma “navegação de fuga” (*Eneida*) ou de “descoberta” (*Os Lusíadas*), pois *Invenção de Orfeu*

é uma “viagem escritural”. O poeta torna-se marinheiro, e o barco seu espírito ou sua obra. A viagem marítima é perigosa, especialmente quando dirigida por um “nauta inexperiente” ou em “frágil batel”. Por este lado, sem maior digressão, a metáfora náutica em I.O. a aproxima mais da metáfora náutica da *Divina Comédia* e a afasta mais da metáfora náutica da *Eneida* e de *Os Lusíadas*. (...) Esta “acqua” se distancia “mares nunca de antes navegados” camoniano, remetendo para um tipo de navegação bem diferente. (BUSATTO, 1978: 74).

Esse tratamento singular dado à metáfora náutica é comprovado já no início de *Invenção de Orfeu*, no Canto Primeiro.

Mesmo nesse fim de mar
qualquer ilha se encontrava
mesmo sem mar e sem fim
mesmo sem terra e sem mim.
Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.

.....
há aventuras de partidas
porém nunca acontecidas (I, II)

.....
Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros e astrolábios
e sem carta a El-Rei contando a viagem (I, III)

Luiz Busatto conclui seu argumento afirmando que *Invenção de Orfeu* se baseia no

modelo tradicional da epopéia negando-lhe uma metaforicidade da navegação e criando outra que salienta a necessidade de reinventar o mar, as naus, veleiros, tudo. A reescrituração destas metáforas, fora de um espaço geográfico e fora de um tempo histórico é que individualiza o poema e estabelece as marcas inconfundíveis de I.O.. (BUSATTO, 1978: 48-49).

O meio de transporte mais utilizado para se fazer uma viagem na literatura é o barco (de grande importância simbólica como lugar do indivíduo e da comunidade). Juntamente com a água, ambos estabelecem uma fluidez, apresentando um movimento quase automático e espontâneo, o que sugere um ritmo semelhante no texto literário.

Em *Invenção de Orfeu* a figura do barco não será única. É representado por uma embarcação bêbada e, metalinguisticamente, pelo próprio poema. No primeiro caso, o poema de Jorge de Lima se relacionará precisamente com o poema de Rimbaud, *Le Bateau Ivre*, texto que certamente lhe influenciou a sua feitura. Em vários momentos de *Invenção de Orfeu* vemos referência ao poema do escritor francês: na “ébria embarcação” (I, I), no “batel ébrio” (VII, III), no “poema *Ivre*” (VII, II), e na alusão direta ao poema de Rimbaud (VII, estrofes 364-365), etc. Para Busatto, predominam nas metáforas relacionadas ao *Barco Bêbado* de Rimbaud a idéia da viagem sem destino conhecido/certo, o que expressa claramente a “inversão do metaforismo básico do gênero” épico. Orientado para uma “viagem escritural” sem categorias fixas, *Invenção de Orfeu* evidencia seu caráter metalingüístico. (BUSATTO, 1978: 52-53).

4.2 – A Idade de Ouro.

A época áurea para a quase totalidade das mitologias se deu no princípio dos tempos. Neste momento, o homem desfrutava de uma felicidade total e vivia em plena harmonia com os deuses e com a natureza. A concepção da bem-aventurança e da perfeição está principalmente vinculada à idéia da “origem”, mas há também, na concepção escatológica, entendida como uma criação do futuro. Nesse sentido, após a destruição do mundo, seguida da criação de um novo mundo, encontramos a idealização de uma nova Idade de Ouro, não somente no passado, mas também no futuro.

O mito da perfeição do princípio do mundo está presente entre os babilônios, os Hebreus e os gregos. Leda Tâmega Ribeiro observa que

os primeiros conheciam um mito do paraíso primordial, seguido de uma série de destruições e recriações sucessivas da raça humana. Também os hebreus tinham idéias similares: a beatitude dos primeiros tempos no paraíso original – o Jardim do Éden [Gênesis, II, 8-15] a redução progressiva da vida humana, o Dilúvio e a destruição quase completa da humanidade. Segundo a escatologia judaico-cristã, o fim do mundo marcará o triunfo de uma História Sagrada; haverá um julgamento e a seleção dos eleitos; a chegada do Messias, para os judeus, anunciará a volta do paraíso, volta esta que, para os cristãos, será precedida da nova vinda de Cristo e do Juízo Final. Conforme anunciaram os profetas do povo eleito, um novo céu e uma nova terra surgirão; haverá abundância de tudo, e os animais viverão em paz e concórdia; as enfermidades desaparecerão e não haverá mais sofrimento. [Isaías, XI – 6-7; XXV 5-6] (RIBEIRO, 1986: 20-21).

Assim, também para os cristãos, no fim dos tempos o paraíso será recuperado, conforme o Apocalipse XXI, 1-5.

Historicamente, o mito da perfeição do início dos tempos na tradição clássica ocidental inicia-se com Hesíodo (com a *Raça de Ouro*) que ele narra em *Os trabalhos e os dias*. Nas cinco raças criadas pelos deuses (a de ouro, prata, bronze, heróis e a de ferro) a trajetória humana é contada desde sua perfeição à sua decadência, onde se encontra o homem no presente, a *Raça de Ferro*. Hesíodo, já nos seus primeiros versos apresenta seu enorme desgosto por pertencer a ela: “Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,/mais cedo tivesse morrido ou nascido depois./Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia/cessarão de labutar e penar e nem à noite de se/destruir; e árduas angústias os deuses lhe darão.” Contrariando todo esse pesar, Hesíodo descreve a *Raça de Ouro*:

Se queres, com outra estória esta enimarei;
bem e sabiamente lança-a em teu peito!
[Como da mesma origem nasceram deuses e homens.]
Primeiro de ouro a raça dos homens mortais

criaram os imortais, que mantêm olímpias moradas.
 Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;
 como deuses viviam, tendo despreocupado coração,
 apartados, longe de penas e misérias; nem temível
 velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,
 alegravam-se em festins, os males todos afastados,
 morriam como por sono tomados; todos os bens eram
 para ele: espontânea a terra nutriz fruto
 trazia abundante e generoso e eles, contentos,
 tranqüilos nutriam-se de seus próprios bens.
 Mas depois que a terra a esta raça cobriu
 eles são, por desígnios do poderoso Zeus, gênios
 corajosos, ctônicos, curadores dos homens mortais.
 [Eles então vigiam decisões e obras malsãs,
 Vestidos de ar vagam onipresentes pela terra.]
 E dão riquezas: foi este o seu privilégio real.

Mary de Camargo Neves Lafer, tradutora desta obra, considera dois pontos importantes para o esclarecimento das raças inventadas por Hesíodo: a humanização das raças relativa às idades humanas e a circularidade do tempo.

Primeiro, as raças de ouro e de prata não têm nenhum conhecimento da necessidade, tudo lhes é dado espontaneamente, vivem sem preocupações, acham-se, assim, ligadas à infância, conforme já havia observado West. Já as raças de bronze e dos heróis se vincularam ao vigor físico próprio da idade adulta. A raça de ferro é a única que conhece a degradação da infância para a velhice e a morte. Em segundo lugar, observamos que o tempo do mito não é linear e sim cíclico, assim como o é a seqüência das estações do ano – se assim não fosse estaria completamente deslocada a raça dos heróis, que não segue seu paralelismo raça-metal; por outro lado, ainda, Hesíodo declarando claramente que gostaria de já estar morto antes da raça de ferro ou nascer depois dela, fica evidente não o término de um processo de declínio mas a existência de uma continuidade cíclica. (LAFER, 1996: 87).

Desse modo, pela deteriorização contínua da primeira à quinta raça, já na quarta raça introduz uma descontinuidade nesta decadência, o que se pode supor a criação de uma raça melhor posterior a raça de ferro, pois lamenta Hesíodo “ter morrido muito tarde”, ou “ter nascido muito cedo”. Portanto, mais que um declínio contínuo, fala-se, em *Os trabalhos e os dias*, de um retorno a raça de ouro.

Ovídio e Virgílio também vão criar suas idades de ouro trazendo ainda mais popularidade a este mito, difundido durante o passar dos séculos pelas narrativas de viagem, de relatos fabulosos, pelos poemas, etc., demonstrando o fascínio que o homem sempre teve pela perfeição do início dos tempos e sua busca nostálgica dessa época áurea.

Na verdade, por maior que seja o avanço do conhecimento, o homem parece incapaz de aceitar como inelutável a idéia de que sua existência seja vazia de sentido. Afinal, a que poderia levar uma tal capitulação? Eis porque não seria descabido pensar que a obsessão pela “perfeição dos começos” reveste-se de características ontológicas. Não se pode dissociá-la da situação do homem de “ser-ai”, de “ser-no-mundo”, ignorando o “como”, o “por que” e o “para quê” veio,

perplexo diante da realidade da degradação, do sofrimento e sobretudo da morte; de ser-no-mundo que, se por meio da razão busca desesperadamente a Verdade, alcança pela fantasia essa verdade como “ficção”, como “ilusão”, como “mito”, que muitas vezes para ele tem o valor da verdade mais autêntica, pois é verdade “sagrada”, revelada pelos Entes Sobrenaturais *in illo tempore*. Assim, o mito da idade de ouro é, talvez, aquele que mais intimamente se associa à vida da humanidade, manifestando-se em todas as formas de expressão de que é capaz, revestindo aqueles significados que refletem com mais propriedade a força da sua *razão*, da sua *imaginação* e do seu imorredouro otimismo. (RIBEIRO, 1986: 23 – grifos do autor).

Em Ovídio, a idade de ouro está presente no Livro I das *Metamorfoses*. Neste poeta, a visão do mundo perfeito é semelhante ao significado corrente do mito: lugar de perfeição onde o homem vivia plenamente em harmonia com a natureza, sem dor, medos ou guerras, sem nenhum trabalho – a terra produzia seus frutos, a primavera era eterna, o leite e o mel eram acessíveis e estavam em toda parte.

Foi a primeira idade a idade de ouro:
 Sem nenhum vingador, sem lei nenhuma
 Culto à fé, e à justiça então se dava,
 Ignoravam-se então castigo, e medo;
 Ameaças terríveis se não liam
 No bronze abertos; súplice caterva
 À face do juiz não palpitava:
 Todos viviam sem juiz, sem dano.
 Inda nos pátrios momentos decepado
 Às ondas não baixava o pinho ingente
 Para depois ir ver um mundo estranho:
 De mais clima que o seu ninguém sabia.
 Fossos ainda não cingiam muros,
 As tubas, os clarins não ressoavam,
 Nem armas, nem exércitos havia:
 Sem eles os mortais de paz segura
 Em ócios inocentes se gozavam.
 O ferro sulcador não a rompia,
 E dava tudo a voluntária terra.
 Contento do que brota sem cultura
 Colhia a gente o montanhês morango,
 Crespo medronhos, e as cerejas bravas,
 Às duras silvas as amoras presas,
 E as lisas produções de tênue casca,
 Que da árvore de Júpiter caíam.
 Eram todas as quadras primavera.
 Mansos Favônios com sutil bafejo,
 Com tépidos suspiros animavam
 As flores, que sem germe então nasciam.
 Viam-se enlourecer, vingar as messes
 Nos campos nem roçados de adubio,
 Em rios ir correndo o leite, o néctar;
 E da verde azinheira estar caindo
 O flavo mel em pegajosa gotas.

No caso específico de Ovídio, o *topos* do lugar ideal traz uma característica singular que nos interessa de perto. Nesse ambiente paradisíaco, a presença de Orfeu é

marcante, pois é através de seu canto que o *locus amoenus* aparece. Nesse sentido, sua presença é imprescindível; caso contrário, o lugar paradisíaco não existiria. Assim, Curtius assinala que

Ovídio aproveita o tema da “floresta mista” para engenhosas variações: em vez de aparecer logo de início, o bosque vai surgindo gradualmente diante de nossos olhos. Vemos primeiro uma colina inteiramente desprovida de sombra. Sai então Orfeu dos bastidores e começa a tanger as cordas de sua lira. E logo as árvores ocorrem – nada menos de vinte e seis espécies! – a oferecer suas sombras. (Met.; 10, 90-106). (CURTIUS, 1996: 253).

Em Virgílio, a idade áurea está presente na sua “IV Bucólica”, onde o poeta anuncia o nascimento de uma criança que trará de volta a idade de ouro. É interessante notar que tanto em Hesíodo quanto em Virgílio a idade de ouro está diretamente associada à infância. Neste último, é clara a similitude com o nascimento de Cristo, associando, assim, o mito ao pensamento cristão².

A última idade já chegou da predição de Cumas:
a grande ordem dos séculos, de novo ei-la que nasce.
Também já volta a Virgem, volta o reino de Saturno;
Já uma nova progênie desce dos mais altos céus.
Casta Lucina, ampara, que já reina o teu Apolo,
O menino que está nascendo: a geração de ferro
com ele findará, ao mundo vindo a raça de ouro.
(Virgílio IV, “Pólio”, vs. 4-10)

Há também na mitologia da idade de ouro a idéia que o paraíso terrestre ainda existe na terra, mas ele está muito bem escondido. Este tipo de concepção aparece desde a Antiguidade e vai até a Idade Média e a Renascença, e sua principal concepção está na lenda das *Ilhas Afortunadas*,

versão espacial do mito da idade de ouro. O paraíso é antes de tudo algo extremamente distante, seja no tempo ou no espaço. Está fora do alcance dos homens, e é justamente essa condição de inacessibilidade que garante a sua perfeição. A volta ao tempo do começo afigura-se uma impossibilidade à razão humana, enquanto que a idéia de um paraíso terrestre, o *locus amoenus*, perdido em algum ponto longínquo do mundo não parece tão absurda. (RIBEIRO, 1986: 28-29).

Na Idade Média, uma das presenças mais marcantes da idade de ouro foi representada pela viagem de São Brandão em busca do Paraíso. Essa narrativa do século IX foi retomada em variadas versões em contos e poemas. No texto de São Brandão sua forma visual é esplêndida:

² É exemplar a fama que *As Bucólicas* alcançaram na Idade Média, principalmente a quarta delas. De acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos, “tomou-se, naquele tempo, o menino que iria nascer, junto com uma nova idade de ouro no mundo, como o próprio Cristo, ganhando Virgílio a dignidade de profeta.” (In: Introdução *As Bucólicas*, 1982: 7).

Em todos os lugares para onde nossos olhos se voltam, o que se vê são bosques espessos, árvores de frondosas copas, carregadas de frutos que luzem magnificamente, de flores inigualáveis, que misturam seus perfumes suaves e penetrantes; são regatos saltitantes de águas cristalinas; são regatos de leite que serpenteiam no meio dos prados de gramado macio. Em toda parte, grande quantidade de animais vive a folgar: o cervo convive com o lobo, as mães-tigres e as leas amamentam os cordeiros e os cabritos, o gato e o cão brincam na relva macia. Tudo é paz e alegria. Uma claridade maravilhosa banha todas as coisas... A noite não vem jamais mergulhar tudo nas suas trevas, e não sopram as borrascas que arrastam consigo as nuvens sombrias. Nós colhemos frutos suculentos de tamanhos jamais visto; saciamos nossa sede nos regatos de leite de límpidas fontes. (BRANDÃO, 1957: 206-7). (apud RIBEIRO, 1986: 29).

É certo que a narrativa de São Brandão influenciou vários navegadores e aventureiros do século XV. Sérgio Buarque, em *Visão do Paraíso*, estudou como a metáfora do Éden repercutiu na época da colonização brasileira, observando como ela se figurou ao nosso passado e propriamente como se estabeleceu enquanto fundamentação da própria história do Brasil. Nesse sentido, como aponta a obra de Sérgio, o nosso país povoou o imaginário do colonizador através de um repertório de crenças e lendas que associavam o Brasil à idéia de um paraíso terrestre e longínquo, mas nem por isso fora do alcance efetivo dos homens. O historiador ainda cita trechos escritos por Cristóvão Colombo em que percebemos esta influência: “Creí (...) y creo aquello que creyeron y creen todos santos y sábios teólogos que alli, em la comarca, es el paraíso Terrenal.” (apud HOLANDA, 2000: 238).

Desde o início da nossa colonização, o continente americano serviu a projeções utópicas do colonizador; motivadas pela exuberância de uma natureza em estado intocável. Uma destas projeções resulta das influências do famoso *Mito do Eldorado* sobre o imaginário do colonizador no momento da descoberta do *Novo Mundo*. Estas influências atestam uma série de imagens ideais da terra descoberta como se pode notar, por exemplo, na *Carta de Caminha*, na qual o escrivão da frota de Cabral exalta, de forma recorrente, a salubridade dos ares, a fertilidade do solo, a exuberância da vegetação, e através de comparações associa o habitante da terra ao do paraíso, do *Gênesis*.

O mito da idade de ouro está presente em todos os lugares do mundo. Em geral, na variedade destes relatos, há alguns elementos sempre constantes, tanto os que se referem à mitologia cristã quanto à mitologia pagã.

Dentre as notas características da condição paradisíaca estão, além da imortalidade, a liberdade, a possibilidade de ascensão ao céu e a comunicação com os deuses, a amizade entre os animais e o conhecimento de sua linguagem. Naquele tempo o homem era feliz, não precisava trabalhar, a terra lhe dava tudo espontaneamente. A era de perfeição e felicidade que o homem conheceu nas origens foi perdida por

causa de um acontecimento primordial – a “queda”. Essa queda vai provocar não só a mudança da condição ontológica do homem, mas também produzirá uma ruptura cósmica: o homem torna-se mortal, sofredor, tem que trabalhar para sobreviver, e a comunicação entre o céu e a terra é interrompida. (RIBEIRO, 1986: 27).

Desse modo, o mito da idade de ouro pode ser associado ao mito órfico a despeito de que Orfeu com seu canto possibilitaria o sonho da comunhão dos homens com a natureza, estabelecendo um ambiente semelhante ao *locus amoenos*, onde existiria uma relação harmônica entre homem e natureza, assim como foi apontado por Ovídio nas *Metamorfoses* (Met., 10, 90-106) e assinalada anteriormente por Curtius.

Além dos textos já citados, vários outros escritores do século XV celebraram o mito da idade de ouro – as tais ilhas afortunadas – Camões, Cervantes, Montaigne, Ronsard, etc. – assim como são abundantes as referências nos textos dos cronistas e viajantes. Aqui nos interessa especialmente Camões, devido à relação estreita de Jorge de Lima com sua poética. No canto IX de seu épico, *Os Lusíadas*, Camões nos conta como os navegadores portugueses revigoraram suas forças nos braços das belas nereidas, habitantes da *Ilha dos Amores*, acrescentando ao mito o elemento erótico. Este mesmo aspecto se apresenta na poética de Jorge de Lima, na sua ilha de Karakantá. Esta ilha é o lugar de celebração do erotismo em certas sociedades arcaicas, que nos remete a uma suposta volta à “idade de ouro.” Mário de Andrade (1997: 89), comentando o poema “Duas meninas de tranças pretas” (de *A túnica inconsútil*), lembrava que a ilha de Karakantá – “onde as borboletas têm olhos azuis e asas cor de amarelo, o sono do poeta conduz à utopia do sonho”, nas palavras de Ana Maria Paulino (1995: 90) se aproximava da sensível imagem de “Pasárgada”, a Idade de Ouro de Manuel Bandeira. Este livro, marcado pelo uso da imaginação, é considerado por Mário, até então, um dos melhores já produzidos por Jorge de Lima.

Na *Ilha dos Amores* camonianiana, Vênus instigará o amor pelos portugueses às nereidas, que numa ilha maravilhosa, arrancada do fundo do mar, receberão os audazes marinheiros.

40

E pèra isso queria que, feridas
As filhas de Nereu no ponto fundo,
D’amor dos lusitanos encendidas
Que vem descobrir o novo mundo,
todas nua ilha juntas e subidas,
Ilha que nas entranhas do profundo
Oceano terei aparelhada,
de does de flora e zéfiro adornada;

41

Ali, com mil refrescos e manjares,
 Com vinhos odoríferos e rosas,
 Em cristalinos paços singulares,
 Fermosos leitões, e elas mais fermosas;
 Em fim, com mil deleites não vulgares,
 D'amor feridas, pêra lhe entregarem
 Quanto delas os olhos cobiçarem.

Assim, a ilha camoniana, inspirada nos temas edênicos também apresentará os elementos característicos da idade de ouro, “Das águas, insula divina/Ornada d'esmaltado e verde arreio”, (estância 21); “Na fermosa ilha, alegre e deleitosa./Claros fontes e límpidas manavam/Do cume, que a verdura tem viçosa;/Por entre pedras alvas se diriva”, (estância 54); “Os does que dá Pomona ali Natura/Produze, diferentes nos sabores,/Sem ter necessidade de cultura,/Que sem ela se dão muito melhores:/As cerejas, porpúreas na pintura,/As amoras, que o nome tem de amores,/O pomo que da Pércia veio, Melhor tornado no terreno alheio”, (estância 58); etc.. O maravilhoso se encontra em todo o poema através da intervenção das divindades mitológicas no percurso da viagem de Vasco da Gama, consagrando-se mais precisamente no canto IX, onde os planos mitológico e histórico se encontram, misturando-se.

Gilberto Mendonça Teles observa que a relação de *Invenção de Orfeu* com o episódio da “Ilha dos Amores” de Camões revela a imagem de uma ilha utópica e edênica.

Ora, a ilha em Jorge de Lima, de *Tempo e Eternidade a Invenção de Orfeu*, pode ser lida em todas estas direções e às vezes com citações diretas, como a lenda medieval da ilha de São Brandão, ilha dos bem aventurados (As Afortunadas), ilha dourada e redonda, verdadeira imagem do paraíso perdido. É na lenda o lugar de chegada das peregrinações marítimas, tal como vai se dar com a Ilha dos Amores, no canto IX de *Os Lusíadas*. Neste sentido, a imagem de uma ilha utópica e edênica, dourada e redonda, é bem o imaginário global da poesia de Jorge de Lima. Em torno da ilha, tentando expressá-la nas suas mais diversas realidades: (geográfica, histórica, filosófica, psicanalítica e poética), ele foi montado, foi superpondo traços desses vários discursos, criando um espaço textual que é a sua ilha, manifestação do ser do homem em sua plenitude. (TELES, 1988: 136).

Desse modo, *Invenção de Orfeu* se relaciona diretamente à um passado mítico numa tentativa de busca de uma “criação primeira” associada ao tempo inicial paradisíaco, antes mesmo da contagem do tempo empírico. É em busca desse tempo inicial que ocorre o rompimento com o fluxo temporal histórico no poema, revelando-nos um tempo predominantemente interior. É nesse sentido, da busca de um tempo mítico, que o poema se direciona para uma época das “ações primeiras” e por isso mesmo modelar, como também revela seu receptáculo de forças mágicas e espirituais.

Portanto, a origem e/ou o passado mítico se mostram como o lugar da sabedoria e da essência das coisas³.

Desde a época da publicação de *Tempo e Eternidade* (1935), Jorge de Lima passa por crises que serão sentidas em sua poesia na aproximação do poeta ao desconhecido, nas metáforas veiculadas ao universo surrealista e bíblico. Como já dissemos anteriormente, por volta de 1940 o poeta se vê novamente em crise. Ele próprio explica: “eu me sentia presa de uma profunda depressão e de uma amargura que não chegava a explicar a mim mesmo.” (apud CAVALCANTI, 1969: 170). Em 1948, Jorge de Lima sofre nova crise de depressão, dessa vez ainda mais profunda. Assim nos conta seu amigo e crítico Luís Santa Cruz: “Vendo, em 1948, o poeta às voltas com as maiores crises nervosas e angustiantes dos seus últimos anos, aconselhei-o a que deixasse dizer tudo o que sabia o menino que ele tinha sido outrora.” (CRUZ, 31: s/d.). Nesse sentido, a ilha de Jorge de Lima também pode corresponder efetivamente a um lugar de fuga, onde o poeta abstrai-se do momento presente, refugiando-se na “utopia de sua ilha”, como aponta Ana Maria Paulino (1995: 63).

4.3 – A ilha.

O vocábulo “ilha”, utilizado pelo poeta de maneira constante, pode ser lido primeiramente no sentido denotativo, de acidente geográfico, em sua referência histórica à Ilha de Santa Cruz; como imagem de Portugal, ilha dentro da Europa ou do próprio Brasil, ilha dentro da América Latina, “lingüística, racial e social” (PICHIO, 1988: 90), passando pelas conotações de ilhas fabulosas na antigüidade e no período medieval e pelas idealizações utópicas dos filósofos renascentistas até chegar às conotações simbólicas do paraíso, lugar edênico, aproximando-se gradativamente da idéia de “lugar de poesia.” (TELES, 1988: 135). A “ilha” recebe várias características ao longo de todo o poema, e se estrutura num terreno marcadamente literário, relacionando-se, mas também transcendendo, o significado de várias outras ilhas, como as de Dante, de John Milton, de Camões, da Bíblia e também a de Thomas Morus.

³ É importante considerar, como aponta Mielietinski, que as principais fontes das formas épicas arcaicas “são as canções-lendas dos heróis épicos (esse gênero conservou-se perfeitamente no folclore dos pequenos povos do Norte: dos paleoasiáticos, Ugrosamodio e Tunguse) e particularmente os mitos e contos maravilhosos referentes aos ancestrais do folclore primitivo. (...) Nesses momentos, o tempo épico é a época mítica da criação primordial.” (MIELIETINSKI, 1987: 316).

De acordo com Gilberto Mendonça Teles, é em *Tempo e Eternidade*, no poema que abre o livro (“Distribuição da poesia”), que aparece pela primeira vez a palavra ilha, e é também neste momento que surgem os sinais da nova concepção poética de Jorge de Lima. A ilha passa a ser vista como o paraíso perdido, próximo de Deus e, portanto, próximo das origens, crescendo na obra do poeta até tornar-se tema central em *Invenção de Orfeu*.

Mel silvestre tirei das plantas,
sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Escutais, meus irmãos: poesia tirei de tudo
para oferecer ao Senhor.

.....
A vida está malograda,
creio nas mágicas de Deus.
Os galos não cantam,
a manhã não raiou.
Vi os navios irem e voltarem.
Vi os infelizes irem e voltarem.
Vi os homens obesos dentro do fogo.
Vi ziguezagues na escuridão.
Capitão-mor, onde é o Congo?
Onde é a Ilha de São Brandão?
Capitão-mor que noite escura!
Uivam molossos na escuridão.
Ó indesejáveis, qual o país,
qual o país que desejais?
Mel silvestre tirei das plantas,
sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Só tenho poesia para vos dar.
Abancai-vos, meus irmãos.

É sintomático, neste poema, o apelo que o poeta faz a Deus pelos oprimidos, como deixa evidente a referência aos escravos negros e ao homem em geral, que se encontram errantes e perdidos num mundo conturbado. É por isso que ele pergunta “Onde é a Ilha de São Brandão?”, pois quer encontrar um lugar mítico e paradisíaco diferenciado do mundo que se encontra. O poeta utiliza-se de uma linguagem mítica numa fusão do signo com objeto como se a palavra fosse o próprio ser, bem característica de *Invenção de Orfeu*, numa tentativa de reordenar o mundo por meio da palavra poética. Assim, os versos seguintes: “A vida está malograda,/creio nas mágicas de Deus./Os galos não cantam,/a manhã não raiou.” afirmam a força do verbo, pois sem ele (se os galos não cantarem) o amanhã não nascerá.

À época da publicação de *Tempo e Eternidade* (1935), período pelo qual o poeta passa por diversas crises, até a publicação de *Invenção de Orfeu* (1952) é significativo para a biografia de Jorge de Lima. Já percebemos nos seus poemas a expressão do

sentimento de desolação e angústia do poeta e seu desejo de superação revelado pelos significados simbólicos da ilha e das metáforas marinhas:

O meu navio se perdeu e entrei
na mais negra confusão do mundo.
A tempestade, Senhor! A tempestade
com vossa força arrebenta o mundo.

.....
Eu queria encontrar os meus sentidos
eu queria encontrar-me e não podia.

(“O poeta preso na tempestade”)

Capitão-mor perdi-me no mar
Onde é que fica a minha ilha?

(“A noite desabou sobre o cais”)

Ando naufragado,
ando sem destinos.

(“Pelo vôo de Deus quero guiar”)

O tema da ilha aparece como título em um poema de *A Túnica inconsútil*: “Convite para a Ilha”. Neste poema vemos a configuração da ilha limiana estreitamente relacionada ao mito do paraíso terrestre, expressão de seu desejo de evasão do mundo real, uma espécie de refúgio na utopia de sua ilha. Essa ilha é configurada por um ambiente imaginativo, como se nota pela união de elementos contrastantes e estranhos uns aos outros como demonstram os seres pertencentes a reinos distintos unidos ou mesmo metamorfoseados: “peixe cantor”, “boto voador”; como também pelo contraste de cores na composição: “baleias azuis” e o “ouriço vermelho”, ou pelo próprio ambiente claramente paradisíaco no poema: “ilha mais bonita não há”, “água morna”, “rios de leite”, “terras bulindo”, etc. Desse modo, é perfeitamente visível a configuração do *topos* do paraíso; no entanto, este *topos* está configurado de um modo novo, retrabalhado e rearranjado por meio de uma escritura onírica em que não há a preocupação em configurar este mundo de maneira realista ou mimética. Há sim uma intenção de romper com esta forma de representação.

Não digo em que signo se encontra esta ilha
mas ilha mais bela não há no alto mar.
O peixe cantor existe por lá.
Ao norte dá tudo: baleias azuis,
o ouriço vermelho, o boto voador..
A leste da ilha há o Geysir gigante
deitando água morna. Quem quer se banhar?
Há plantas carnívoras sem gula que amam.
Ao sul o que há? _ há rios de leite,

há terras bulindo, mulheres nascendo,
raízes subindo, lagunas tremendo,
coqueiros gemendo, areias se entreabrindo.
(...)

Em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, o poema “23”, relaciona a figura de Mira-Celi ao mar como símbolo da fecundidade e da origem da vida em seu sentido primordial (de antes mesmo do nascimento), em um claro desejo de encontro com a origem e/ou a eternidade.

(...)
Uma das minhas solidões repousa no lácteo mar de seu ventre;
mas os olhos dos pastores e dos nautas
sempre se alimentam dela.

.....
Na verdade é apenas uma constelação cristã
formada nos primeiros dias,
com a aparência de cisne, de chama ou de duna
em que se ostenta um de meus horizontes.
Ela aspira a vida eterna, meu Deus!

Este Livro, singular em toda literatura brasileira, além de conter toda uma simbologia náutica e se caracterizar por seu hermetismo, nos revela muito do que virá adiante na poética de Jorge de Lima. É mesmo uma preparação anunciada para a elaboração de *Invenção de Orfeu*, que se torna evidente nos versos seguintes: “Os grandes poemas ainda permanecem inéditos” (poema “4”); “Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada” (no poema “56”). Chama a atenção também seu caráter circular, no sentido de que seu primeiro e o último poema começam da mesma maneira como se um fossem continuidade um do outro: “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que/estava a história da criação passada e futura.”. Esse aspecto demonstra o desejo, expresso nos dois poemas (*Anunciação e encontro de Mira-Celi* e *Invenção de Orfeu*), do rompimento temporal e do encontro do poeta com a eternidade.

No *Livro de Sonetos* é grande a quantidade de poemas em que estão presentes as metáforas náuticas. A título de exemplo citamos apenas um, em que se revela a imaginação, a memória, a ilha, o tempo dos primórdios e a associação da criação poética à criação divina:

Imaginal no firmamento de antes
dois nevoeiros em oito entrelaçados,
galo e penumbra, draga sempre em púbis
penetrada de proas dominantes.

E a calma toda havia há instantes

em círculo de sal e cios porfiados.
 Desde a baba dos cabos bojadores.
 Sobre a ilha em vermelhos tão agudos.

A brisa em nascimento cai em chuva,
 abrem-se os ventres da água primitiva,
 logo embebidos, logo despejados.

Cordilheiras parindo coisas como.
 E outros montes mais virgens dividindo-se.
 E Deus babando sobre o mundo do início.

A presença da Ilha também é notada no título de um livro *As Ilhas*, que o poeta publicou nas Edições Hipocampo de Niterói, em 1952. É o mesmo ano da publicação de *Invenção de Orfeu*, e constitui o poema VI do canto IV desse livro.

Ao ser questionado sobre o local onde decorre *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima responde:

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

Desse modo, não é impróprio considerar que a *Ilha* possa significar uma imagem fundamental, que conduz a estruturação do poema em relação à busca empreendida pelo poeta, de encontrar a eternidade perdida com a queda do homem no paraíso. São exemplares as epígrafes bíblicas dadas ao poema: “E, quando a casa se edificava, faziam-na de pedras lavradas e perfeitas; e não se ouviu martelo, nem machada, nem instrumento algum de ferro, enquanto ela se edificava.” (III Reis, 7), simbolizando a imensidão espacial que ele ocupa, como também o caráter maravilhoso de sua construção, o que nos remete a um tempo mítico em que a criação acontece de forma espontânea. Assim também aponta a epígrafe retirada de Isaías 42,10: “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo”. Utilizando-se das palavras do *Profeta* para vislumbrar uma vida feliz, o poeta convida as ilhas a cantarem um canto novo, evidenciando, desde já, antes mesmo de iniciar o seu poema, sua associação ao profeta. De maneira geral, no sentido religioso, a expressão “ilha” sempre nos remete a lugares distantes que devem ser “evangelizados” ou precisam conhecer a palavra de Deus, podendo significar, também, a imagem do homem mesmo, num sentido metonímico (o lugar pelo habitante). Como veremos em muitos momentos, esta imagem bíblica será referida, em *Invenção de Orfeu*, principalmente no que diz respeito ao desejo do poeta em encontrar a harmonia perdida e na busca da confraternização entre os homens. Ao

lado da citação bíblica, aparece o texto de Apollinaire: “IL Y A”. Este texto descreve basicamente a comunhão entre pessoas que vivem felizes e em harmonia com a natureza; seu título inegavelmente revela, a partir de sua sonoridade, a semelhança com a palavra portuguesa: Ilha.

Como veremos adiante, a ilha no poema de Jorge de Lima será múltipla e receberá, dentro da perspectiva adotada acima, uma variada significação: não tem uma localização determinada e também pode ser considerada total (“de aquém e além mar” [I, I]); encontrar-se no homem (“A ilha ninguém a achou/porque todos a sabíamos.” [I, II]); é seu sonho de infância (“Desse leite profundo emergido do sonho/coagulou-se essa ilha essa nuvem e esse rio” [I, XVI]), é criada pela escrita poética e é utópica (“Quem vos mandou inventar índios... Morus,/ilhas escritas, Morus, ó Morus?” [I, XXXI]), encarna a figura do poeta e seu espaço (“ó veneza dos dogmas e poetas!” [I, XXXVIII]), é originária da poesia – Inês (“As fontes dulçurosas desta ilha/promanam da rainha viva-morta” [II, XIX]); é espaço de vivência pessoal (“seu passado nos olhos ainda brilha.” [IV, XII]); sua temporalidade é circular (“Que é uma ilha senão um círculo” [IV, XXIII]; representa o homem em conflito (“os infernos de ilhas solitárias/abandonadas aos inquietos ventos” [IV, XXVIII]); representa a própria viagem do poeta (“Viagem e ilha/ a mesma coisa” [VII, II]); é o espaço do julgamento final (“No centro um tribunal. Eu me recordo/que havia em meio a ilha um tribunal” [VII, V]); é o poeta em comunhão (“Maduro pelos dias, vi-me em ilha, porquanto/como conhecer as coisas senão sendo-as” [VII, XIV]); é particular e universal (“que não sou eu por essas ilhas vossas,/nem ilha singular, porém plural,/porém comuna de ilhas, arquipélago, federação de Deus, louvando Deus.” [VIII, p. 864]), etc.. Desse modo, é bom enfatizar que nas múltiplas significações da ilha se destaca o desejo do poeta de encontrar a união entre os homens para que possa haver uma futura comunhão universal. Seu desejo é, pois, reconquistar o paraíso perdido através do natural, do sobrenatural, de Deus e na soma de todos os tempos (passado, presente e futuro).

Invenção de Orfeu inicia-se com o canto denominado “Fundação da Ilha”, e o termo “fundação” é bem sugestivo já que denota o estabelecimento dos alicerces para a edificação de seu poema. Portanto, o que o poeta pretende é estabelecer a base de seu poema (o que sustenta e possibilita qualquer edificação). Trata-se da busca de um mundo utópico, mas de uma utopia diversa de seu sentido original; no poeta brasileiro, a busca da perfeição poética se dá no movimento (tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo), contrariando a perfeição imóvel da ilha de Thomas Morus. É a

busca do “Paraíso perdido” ou da origem associada à função utópica da literatura de mudar o mundo, através de sua recriação verbal, da transcendência e do imaginário.

4.4 – Presença da ilha em *Invenção de Orfeu*.

De início, no Canto Primeiro, estância I, se estabelece uma proposição no poema em que o poeta nos apresenta seu herói, seu roteiro e seus objetivos, e nos diz qual é a ilha buscada por ele, uma ilha utópica. Etimologicamente, a palavra utopia recebe o significado de não-lugar (está fora do tempo e do espaço). A ilha buscada pelo poeta é também caracterizada de forma semelhante à utopia, pois ela é “de aquém e de além-mar”, portanto não está em um lugar determinado, não sendo possível localizá-la, como revelam os termos assinalados: *aquém* (prep. e adv. do lado de cá de; inferiormente; abaixo; menos [antôn.:além]) e *além* (adv. Acolá; mais adiante; mais longe [antôn.:aquém.] – s.m. lugar distante; outras terras; lugar fronteiro a outro – elemento de composição de palavras com o sentido de “além de”: além-mar; além túmulo. *Dicionário*). Desse modo, a ilha limiana pode ser entendida como utópica, pois ela situa-se em um lugar que não existe, reportando-nos para uma realidade irreal. É interessante notar que além da ilha não ter uma localização específica, ela é caracterizada por uma contradição ou pelo menos por um paradoxo, que é revelado por sua (não)-determinação por meio de palavras antônimas, trazendo-lhe ainda mais obscuridade. A ilha também pode ser considerada total mesmo não recebendo nenhuma localização; afinal, pode-se entender que ela ocupa um espaço que vai de *aquém* até *além* mar. Significado este que reforça ainda mais seu caráter utópico. O seu significado final a associa à busca e ao maior símbolo da fraternidade, o amor, como sugere a primeira estrofe, paródia do épico de Camões⁴.

⁴ É interessante expormos aqui a concepção do lugar e o poder mágico da poesia concebido por Casais Monteiro, o que nos remeterá ao caráter metalingüístico do poema de Jorge de Lima. Assim diz o crítico: “Mas, de fato, embora sem tornarmos num sentido demasiado técnico, como não reconhecer como fonte da poesia uma zona que se encontra aquém – ou além – da coincidência superficial do homem com sua vida cotidiana? Como ignorar que o valor das palavras ganha, na poesia, um poder de comunicação que seria absurdo se através da linguagem não se estabelecesse qualquer entendimento do homem para o homem, e do homem para as coisas, que não existe nas palavras quando tomadas unicamente como sinais? É certo que, tal como a linguagem da razão, a poesia também procura uma verdade. Mas é uma verdade daquela dimensão humana em que dois mais dois não é igual a quatro. Nem por isso é uma linguagem do absurdo, muito menos do irreal. O mais estranho poder da poesia é que torna o mundo mais verdadeiro, exatamente porque, nela, as palavras não funcionam como sinais, ou como rótulos, mas como substitutos de alguma coisa que permanece por trás delas. Todas as afinidades que têm sido postas entre a poesia e as mais diversas formas do ocultismo, resultam exatamente de ser a poesia uma operação mágica, de não poder deixar de se reconhecer na transfiguração da palavra que se opera na poesia,

Esta localização indefinida da ilha nos remete também a um tempo original, associado à busca de um espaço sagrado também sem limites e, portanto, primordial. No tempo primordial dá-se a união entre: passado, presente e futuro, caracterizando a celebração de um tempo mítico que contém a vida humana em sua totalidade. Nesse sentido, o passado se torna arquetípico, isto é, um passado que é potencialmente um futuro aparelhado para se encontrar com presente. Desse modo, o herói dessa pretendida epopéia buscará conquistar o espaço primordial através da memória. Este aspecto da simultaneidade presente na poética moderna nos remete ao desejo do poeta moderno de querer reduzir distâncias através da possibilidade da aproximação espacial-temporal feita, muitas vezes, por suas metáforas, que associam termos dissonantes, e também pelo seu desejo de evasão do mundo em que vive. Esta comunhão entre os três tempos representa uma simultaneidade almejada pela poesia no intuito de eliminar os limites temporais como vemos explícito na viagem empreendida pelo herói limiano.

Um Barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpré apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar,
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e o amor que ama.

Nobre apenas de memórias,
vai lembrando de seus dias,
dias que são as histórias,
histórias que são porfias
de passados e futuros,
naufrágios e outros apuros,
descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas
ou mesmo achadas, lá vão
a todas as naus alertas
de vária mastreação,
mastros que apontam caminhos
a países de outros vinhos.
Esta é a ébria embarcação.

Barão ébrio, mas barão,
de manchas condecorado;
entre o mar, o céu e o chão
fala sem ser escutado
a peixes, homens e aves,
bocas e bicos, com chaves,
e ele sem chaves na mão.

qualquer forma de alquimia, uma transformação do mais vil no mais nobre metal.” (MONTEIRO, 1965: 31).

Nesse sentido, *Invenção de Orfeu* apresenta, já no seu início, pelo menos três das temáticas mais importantes e constantes do poema: a do herói (representado pelo próprio poeta que cumpre uma missão – Barão ébrio –, o que lhe dá um caráter cristão por estar sujeito à vontade de Deus); a da viagem (que pode representar tanto a própria vida do homem, que metaforicamente “viaja” de seu nascimento até a morte, como também de uma viagem apenas imaginária e metalingüística) e a da ilha (que é a meta do herói e, como acreditamos, pode representar a metáfora central do poema).

Começemos por delinear alguns elementos importantes presentes nesta estância. Primeiramente, encontramos a figura do Barão (como é caracterizado o herói do poema), que carrega, originalmente, o sentido de nobreza, conduzindo-nos a uma imagem característica do herói marcado por atitudes de coragem e de grandes feitos, remetendo-se diretamente ao herói camoniano d’*Os Lusíadas*. A relação deste ao herói limiano, no entanto, é em seguida desmistificada a partir de sua caracterização como “ébrio”, que imediatamente o associa à tradição poética da modernidade (Rimbaud). Posteriormente, encontramos um elemento que se mostra de grande importância para todo o poema, uma “chave”⁵, pois ela simboliza uma espécie de artefato capaz de restaurar a harmonia perdida pelo homem com a Queda. É a busca deste artefato e/ou da reconquista da perfeição que sustenta a aventura do herói-poeta em sua epopéia. Esta busca mítica fundamental da humanidade e suas referências intertextuais às epopéias clássicas também nos remetem ao poder revelador da palavra poética. Nesse sentido, a reconquista do paraíso perdido é recuperado através da palavra, da poesia. E, desse modo, outro elemento importante no poema de Jorge de Lima se apresenta nesta estância, Orfeu. Herói de sua epopéia que se confunde com o próprio poeta e seu ofício, ele é a figura que orienta a busca da harmonia perdida. Portanto, a chave buscada está dentro do próprio herói, é a própria poesia ou a palavra poética.

A segunda estância, do mesmo Canto, acrescenta novos elementos a esta ilha “utópica” buscada por seu herói. Esta ilha subjetiva e idealizada pelo poeta como um espaço sagrado apresenta-se caracteristicamente através da imaginação criadora

⁵ Em suas “Memórias”, o poeta se refere a uma chave que marcou suas lembranças. Isso pode significar que realmente Jorge de Lima está em busca desse momento, do retorno à infância perdida. Nesse sentido, a viagem empreendida pelo nauta-poeta em *Invenção de Orfeu* representaria a tentativa de reconquistar esse tempo paradisíaco da infância: “Lembrança da Casa-grande tenho muita que depois tratarei, como por exemplo da sala das chaves, chaves enormes de ferro penduradas a seus ganchos: trinta com os destinos, do paiol, do escritório, da despensa, da capela, capela de Santana onde havia missal no altar-mor e sacristia com gavetões de jacarandá.” (LIMA, 1958: 99).

associando-se até mesmo ao insólito, pois se busca algo que já se sabe onde se encontra e que ao mesmo tempo ninguém consegue encontrar.

A ilha ninguém achou
 porque todos a sabíamos.
 Mesmo nos olhos havia
 uma clara geografia.

Mesmo nesse fim de mar
 qualquer ilha se encontrava,
 mesmo sem mar e sem fim,
 mesmo sem terra e sem mim.

Mesmo sem naus e sem rumos,
 mesmo sem vagas e areias,
 há sempre um copo de mar
 para um homem navegar.

Nem achada e nem não vista
 nem descrita nem viagem,
 há aventuras partidas
 porém nunca acontecidas.

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

Indícios de canibais,
 sinais de céu e sargaços,
 aqui um mundo escondido
 geme num búzio pedido.

Rosa-de-ventos na testa,
 maré rasa, aljofre, pérolas,
 domingos de pascoelas.
 E esse veleiro sem velas!

Afinal: ilha de praias.
 Quereis outros achamentos
 além dessas ventanias
 tão tristes, tão alegrias?

O que Jorge de Lima parece realmente pretender em seu poema é uma espécie de viagem interior; nesse sentido, a ilha não pode ser encarada somente por seu significado geográfico (de um punhado de terra cercado de água por todos os lados). Esta ilha pode estar dentro mesmo do poeta (ou de qualquer pessoa) e é por isso que todos a conhecem. Outro ponto considerável e revelador presente nessa estância, é o caráter de síntese que este fragmento do poema apreende. Nele, encontramos metalinguisticamente concentrada grande parte do significado da poética de Jorge de Lima e, a nosso ver, o caráter onírico e imaginoso é predominante. Nesta pretendida viagem sem uma rota certa, paradoxalmente não é preciso que seu viajante necessite se deslocar de um lugar a

outro, mas sim através de um pouco de imaginação. Dessa forma, uma das características da poesia moderna que se impõe a *Invenção de Orfeu* é seu rompimento com a concepção tradicional do tempo e do espaço⁶. Portanto, esta viagem é principalmente imaginária e a presença do vocábulo “búzio”, como observa Lúcia Sá, nos revela um sentido premonitório: “O *búzio* imita o ruído do mar, criando assim um mundo imaginário. Mas *búzios* também podem ler o futuro, e apontam nesse caso para um mundo a ser descoberto. De qualquer maneira, a viagem nesse poema é uma espécie de anti-viagem, porque não se realiza.” (SÁ, 2000: 84).

Esta proposição fornece ao leitor o sentido central de *Invenção de Orfeu*: um poema que prima pela imaginação e pela liberdade formal, pois como aponta o verso “mesmo sem naus e sem rumos,” ele não estará preso a nenhum tipo de regra composicional, como será freqüente em todo poema. Esta concepção do fazer poético (ou pelo menos deste poema) primará pelo “jorro” criativo fornecido ao poeta principalmente pela imaginação criadora. Concepção esta que problematizará a própria construção do poema porque sem uma forma definida o poeta buscará uma formulação própria e singular para a realizá-lo. Nesse sentido, o poeta corre um sério (e necessário) risco para a criação de seu poema novo, já que não tem nenhuma forma predeterminada para elaborá-lo.

Uma caracterização fundamental dessa ilha do poeta também se encontra nessa estância: ela é mutável, logo está em constante movimento e se configura de várias maneiras. Constante mutação que alcança também o viajante – o poeta –, como veremos em todo poema. O significado da ilha também estará muitas vezes relacionado às ilhas utópicas, pertencentes à história literária, mas também ao próprio Brasil e representará o próprio poema de maneira metalingüística, como é característico da poesia moderna.

⁶ Octavio Paz observa que com o rompimento do tempo-espaço antigo “mudou a imagem do universo e mudou a idéia que o homem fazia de si mesmo: não obstante, os mundos não deixaram de ser o mundo nem o homem os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Em um universo que se desafia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega. Não que tenha perdido a sua realidade ou que o consideremos como uma ilusão. Ao contrário, sua própria dispersão multiplica-o e fortalece-o. Perdeu a coesão e deixou de ter um centro, mas cada partícula se concebe como um eu único, mais fechado e obstinado em si mesmo que o antigo eu. A dispersão não é pluralidade, mas repetição: sempre o mesmo eu que combate cegamente a um outro eu cego. Propagação, multiplicação do idêntico.” (PAZ, 1972:101-102). E continua o crítico, nesse momento, refletindo sobre o tempo da técnica: “O tempo da técnica é, por um lado, ruptura dos ritmos cósmicos das velhas civilizações; e por outro, aceleração e, por fim, abolição do tempo moderno. De ambos os modos é um tempo descontínuo e vertiginoso que elude, se não a medida, a representação. Em suma a técnica se funda em uma negação do mundo como imagem.” (PAZ, 1972: 103).

Podemos ver uma das mutações da ilha representando o Brasil na estância seguinte, III. O poeta lembra da época da colonização, tempo em que o nosso país recebeu muitas vezes caracterizações semelhantes ao mito do paraíso terrestre. Ele também assinala a forma com a qual pretende contar a história de sua viagem, em um estado um tanto conturbado entre o sono e a vigília; ou seja, através da imaginação criadora e do trabalho da apuração do poético, como a metáfora do “engenheiro noturno” caracteriza⁷.

E depois das infensas geografias
e do vento indo e vindo nos rosais
e das pedras dormidas e das ramas
e das aves nos ninhos intencionais
e dos sumos maduros e das chuvas
e das coisas contidas nessas coisas
refletidas nas faces dos espelhos
sete vezes por sete renegados,
reinventamos o mar com seus colombos,
e columbas revoando sobre as ondas,
e as ondas envolvendo o peixe, e o peixe
(ó misterioso ser assinalado),
com linguagem dos livros ignorada;
reinventamos o mar para essa ilha
que possui “cabos-não” a ser dobrados
e terras e brasis com boa aguada
para as naves que vão para o oriente.

E demos esse mar às travessias
e aos mapas-múndi sempre inacabados;
e criamos o convés e o marinheiro
e em torno ao marinheiro a lenda esquiva
que ele quer povoar com seus selvagens.

Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros, sem mapas e astrolábios
e sem carta a El-Rei contando a viagem.
Bastam velas e dados de jogar
e o salitre nas vigas e o agiológio,
e a fê ardendo em claro, nas bandeiras.
O mais: A meia quilha entre os naufrágios

⁷ Outro ponto importante presente neste fragmento do poema, apontado por Echeverría, “é o fato de que em *Invenção de Orfeu* descobrem-se aspectos da reduplicação do real nas imagens do trabalho textual do poema, que ampliam e “retocam” a noção demiúrgica: “reinventamos o mar com seus colombos,/e columbas revoando sobre as ondas,”. As imagens esboçam decalques do fazer órfico. Insinuem a necessidade de completar as empresas dos heróis civilizadores. Colombo, o descobridor da América, torna-se imagem retórica, contígua de “columbas”. A redução (nome escrito com minúscula) e a ampliação plural de “columbas” quebra o limite do físico e do mal. Une a reminiscência mítica ao processo *fantástico* de nivelar a ambigüidade do sujeito plural (eu+outros = nós) à lembrança memorial presentificada. A reinvenção do mar “com seus colombos” instiga o efeito da projeção do Mesmo (o “eu”, escritas primárias dos descobridores) sobre o Outro (interlocutores simultâneos à emissão e à recuperação memorial da história). Articula-se o *espelho discursivo* (Kristeva) pelo reconhecimento do emissor e dos interlocutores nas significações polissêmicas do discurso. Este “retoca” o princípio natural, implícito no discurso: invenções dos poetas-teólogos, viagens dos descobridores à América.” (ECHEVERRÍA, 1978: 31-32).

que tão bastantes varram os pavores.
 O mais: Esse farol com peixe largo
 que tão unido varre a embarcação.
 Eis o mar: era morto e renasceu.
 Eis o mar: era pródigo e o encontrei.
 Sua voz? Ó que voz convalescida!
 Que lamúrias tão fortes nessas gáveas!
 Que coqueiros gemendo em suas palmas!
 Que chegar de luares e de redes!
 Contemos uma história. Mas que história?
 A história mal-dormida de uma viagem.

Este fragmento reforça a proposição da estância anterior no sentido de que o poeta pretende criar um novo mundo (poesia): “reinventamos o mar com seus colombos,”(...) “reinventamos o mar para essa ilha” (...) “sem roteiros, sem mapas e astrolábios” (...) “eis o mar: era morto e renasceu”. O que temos em mãos é um poema sem direção determinada, livre de qualquer pretensão puramente racional predeterminada pelo poeta, por uma “escola” ou forma poética, concordando com o pensamento crítico de Jorge de Lima, que não acreditava ser possível, para a feitura de um poema, arquitetá-lo previamente.

Este fragmento também nos aponta para a transcendência do projeto épico de Jorge de Lima mostrado pela incursão do poeta para a interioridade no seu poema. Numa espécie de “liricização” da epopéia a sua viagem se volta para dentro de si mesmo, para outros textos, para o social, etc..

O Brasil ainda aparece, no Canto Sétimo, como uma terra nova e aprazível: “ó terra sem abalos, meiga terra/de árvores conjuntos, tantos braços,/no ar pungente. ...”. Liga-se a este ambiente o sofrimento do poeta (dos homens) associado ao sofrimento de Cristo com sua coroa de espinhos. O poeta busca “... o tempo irredento dos espaços.”, “atos puros” e se diz contagiado pela paixão. Ele está exilado de seu paraíso original e vive em tormenta, é pela paixão e pela poesia que espera reencontrar novamente este ambiente perdido.

Tu, pátria de imprevistos, sopesada
 e olvidada em recalques, solo frio,
 país novo de séculos nascentes,
 última terra de viuvez secreta.
 E as velhas pausas. E os hiemais repousos,
 ó terra sem abalos, meiga terra
 de arvoredos conjuntos, tantos braços,
 no ar pungente. Regougam de meu corpo,
 estes ais e estas cores, sangue de
 minha fronde cipoenta e exangue como
 a coroa de espinhos de quem vive.

 Quero o tempo irredento dos espaços.

Ó atos puros, fronte límpida eu
 não sou minha paixão: ela me invade.

Esta representação se assemelhará à do Canto Décimo, que fecha o poema. Isso é bastante significativo, já que solidifica a idéia, marcando assim uma possível associação do Brasil a uma terra paradisíaca, o que significa que o poeta relaciona a sua busca a um imaginário mítico que almeja reencontrar uma idade de ouro perdida. Nesse momento, associada aos primórdios do Brasil, anterior à sua colonização pelos portugueses. Esse aspecto demonstra também a associação dessa terra ao éden cristão e ao desejo do afastamento do mundo moderno “civilizado” que vive em permanente conturbação trazendo ao poeta vários motivos para desejar evadir-se dele.

Após o viajante passar pela Ásia e África, – rumo possível ao Brasil – ele vê o reverso das coisas ruins, “ainda existia um mundo esperando caravelas”, um mundo caracteristicamente paradisíaco por meio de seus elementos constituintes, uma terra gerada pela musa de Dante, Beatriz. Uma terra de poesia (o que também demonstra que seu projeto utópico está estreitamente relacionado à forma de seu poema), soprada por Beatriz, onde rios de verbos nascem, signos nunca ouvidos (é o verbo novo, a poesia nova) e memoráveis frutos. Desse modo, uma das constantes no poema será a presença do impulso poético que não está submetido antecipadamente a nenhuma regra que o aprisione ou mesmo que não permita que ele ocorra: “verbos sem leis ardiam sóis ocelos,/serviços de ofuscar benignamente/ofícios de cadências prelunares/constâncias renovadas, formosuras,/visíveis sons, mistérios devassados,/ordenação do estável e grandezas.”.

Afinal afastando-nos da costa
 para danar as calmarias, vimos
 o reverso das coisas e dos seres
 com a nudez dos primeiros achamentos;
 pois além dos infernos existia
 inda um mundo esperando caravelas;
 entre a carne aderida e os ossos frios,
 sobre os golfos de Dante e os purgatórios
 havia a face achada de Beatriz;
 _ a alegria, chamemos-lhe com o nome
 de uma outra realidade fecundada,

continente com outras geografias
 de formas várias, iam esplendores,
 subiam lácteas mãos, floriam luzes,
 tempo fluido cobria alados olhos,
 outros sangues pulsavam seres, óperas,
 verbos sem leis ardiam sóis ocelos,
 serviços de ofuscar benignamente,
 ofícios de cadências prelunares,

constâncias renovadas, formosuras,
visíveis sons, mistérios devassados,
ordenação do estável e grandezas.

Estilhas de linguagem acendidas,
insônias repousantes, lanhos doces,
verdades sem pensar, pronúncias livres,
a frase além dos lábios, jogos lépidos,
no cerne a louquidão sempre almejada,
os leves manuais discricionários,
os cortejos passando novamente,
os nomes de outra vez dado às coisas,
as coisas renascidas e os batismos,
as mãos de Beatriz têm novos números
e a fronte nívea é logo nominada.

O canto do poeta, estância VIII do Canto Primeiro, dirige-se para um lugar imaginário com um ambiente tranqüilo e bucólico. Numa situação próxima à edênica o poeta está em comunhão com a Natureza. A imaginação é extremamente enfatizada nessa estância, aproximando-se mesmo da estética surrealista em que os habitantes naturais desse lugar se distinguem por estabelecer características atípicas às consideradas comuns e próprias a seus mundos naturais. Com um forte caráter de fraternidade e união entre os homens de mãos dadas se produz, no poema, um lugar paradisíaco de abundância e povoado pela poesia. Nesse momento, o homem se encontra em paz. Em uma paisagem que metaforiza a flora e fauna brasileira com alusões as imagens bucólicas do neoclassicismo europeu, é a poesia que cria uma natureza singular. Através de um instrumento musical, a flauta, que se associa a Orfeu, o poeta que encanta e purifica os seres.

A expressão do primeiro verso (“Na oscilação das noites e dos dias”) mostra a perspectiva temporal indefinida do poema, assim como a oscilação dos momentos alegres ou tristes na vida das pessoas; a expressão (“Dirige-se a canção por onde nunca/nem as cabras subiram nem os ecos”) indica a amplitude do espaço do poema. Além disso, há uma mudança da lei natural para uma perspectiva infantil, caracterizada pela imaginação criadora. E somando-se a isso, na renúncia dos sentidos comuns, o poeta alcança a alegria e a realização de seu poema, metalinguisticamente enunciado nos seus versos. Em suma, esta estância parece revelar a poesia como incitação para a vida feliz, mas para isso é necessário desassociar-se do mundo tradicional e combater a “*lêrdice postedênica*”. É por meio de um novo comportamento poético, diferenciado das coisas comuns, que se encontrará a comunhão e a realização poética. Assim, na poesia limiana encontraremos na composição de seu texto poético: contrastes, simultaneidades,

inespacialidades, atemporalidades, etc. Elementos que o poeta considera importantes para realização de seu poema novo.

Na oscilação das noites e dos dias,
ouve-se a avena suave, distribuída
sobre esse tempo como estrela exata,
tão gaia estrela, tão ocaso frio.
Contempla-se o ondulante movimento
das cabras, belas cabras recolhendo-se.
Seus olhares sensíveis colhem lírios
que lhes perfumam os chaveiros altos.

Dirige-se a canção por onde nunca
nem as cabras subiram nem os ecos,
campo alegre com íris e bonanças,
bocas leves de flautas dissolvidas,
mãos nas mãos, manjeronas e aves mansas,
e desejados penedos que pastassem
e encantados penedos que ressoassem
com silvestres planetas reffloridos.

Ovos nas relvas com seus olhos mansos,
pequenas nuvens baixas, e uma ondina
sonâmbula, inocente, com dois pássaros
nas mãos com abundância, leites, âmbar.
É preciso que a própria natureza
Seja nossa com sortes de açucenas;
E ela aqui está, seus pulsos latejando,
Como em tudo, provando poesia.

Indicados desejos singulares
mesmo em reinos inanes; e sibilos,
grãos de aventura ubérrimos no vento.
Coisas rorejam. Abluções repetem-se.
Uns certos descantares solicitam
abandonos sem culpas, pois nos cactos
a densa névoa fura-se em segredo.
Foi preciso que tu, ó natureza,

cios provisionados transmitisses
e nos contaminasses com esses viços
de setas mergulhadas nas ilhargas,
no peito, como santos reeditados.
Milagre dá-se, dá-se o dom jucundo,
coisas de luz somente, coisas de ar,
leis revogadas pelas mãos infantis,
lidos pâmpanos e tão lidos zéferos.

O sol tão ali perto em ramo de asas
baixado até consultas de corolas,
até despetalado entre sorrisos
de meninas suspensas em bailados
de bucles açoitados por algum
apelo em lábios, natureza e vida,
ciclo total de júbilos largados
nos véus dos ásperos convites. Pródigos.

Nem sei de pensamento mais lavado,
de face mais rociada de epiderme,

e mãos sem temer crespas expressões,
 as palmas encerradas com as promessas.
 ah! os juramentos, votos dados. Voar.
 Direção de voar, prevaricato
 contra a nossa lerdice *postedênica*,
 e um doce refrigério amanhecido.

Larguei-me de mim mesmo renunciado
 dos sentidos comuns. Ido na pátria,
 considero-me lícito no instante;
 pelo menos sem ver-me, restituo-me
 pés que nunca possuí, mãos foragidas,
 pensamento de lídima poesia
 envolvendo o profundo da alegria,
 pelo fundo dos mares e dos céus.

Entrepus-me a diversos sentimentos;
 há uma loucura amada e repetida
 sem descrição possível nem notícia:
 é como leve apuro, leve lado
 com destinos não tidos, tão tumularia
 placidez, que sondagem do universo
 é como esse metro, mão inexistente
 dedilhando-o canção desconhecida.

Na última estrofe temos a associação do poeta à loucura “sem descrição possível”. Isso nos sugere que ele se utiliza de forma intensiva das imagens complexas em seu poema porque é só por meio desse tipo de linguagem (uma linguagem nova e/ou renovada) que conseguiria exprimir o mundo renovado, que não pode ser explicado, mas que se explica por si mesmo. Esta estrofe também nos sugere que ele é feito por uma espécie de magia, sem que se necessite do trabalho ou mesmo da figura do próprio poeta: “é como esse metro, mão inexistente/dedilhando-o canção desconhecida.”. O poeta está em busca de uma canção “desconhecida”. Isso sugere que ele almeja algo novo, ainda por se construir. O que nos leva pensar que seu projeto é possivelmente utópico no sentido de que há realmente uma impossibilidade da construção de algo ainda inteiramente não conhecido e puro no sentido de primeiro ou original. O que nos leva também a crer que o modo pelo qual o poeta pretende alcançar esta utopia é pela tentativa de resgatar a palavra primordial, esquecida. Isso se dará principalmente por meio da construção, no poema, de metáforas transgressoras da comunicação comum e corriqueira, como é possível notar em sua linguagem carregada de sentido mítico e insólito, que inegavelmente nos remete (simbolicamente) a este tempo primordial como vemos expresso nas duas últimas estrofes do fragmento. Isso se dará também no seu sentido temático, localizado no espaço (lugar) caracteristicamente expresso pelas imagens relacionadas à idade de ouro paradisíaca.

Desse modo, é pelo uso intenso de imagens complexas no poema – pois é só através desse tipo de linguagem (uma linguagem nova ou redimensionada) – que o poeta busca exprimir este mundo renovado. Pela metáfora que não pode ser explicada, mas que se explica por si mesma.

Numa imagem exemplar, estância XII, desse mesmo Canto, presenciamos a representação do paraíso no poema, exatamente no momento em que o homem sofre a sua queda, como resultado do seu pecado:

Padeço, Ré vegetal,
 por ti.
 Estavas no meio do éden.
 Uma voluta cingia-te,
 voluta que tinha voz,
 voz que tinha sedução.
 Cedi.
 Num momento rei é ré,
 eu e tu, sombras ali.
 Fronde e fronte entrelaçadas,
 reino, rei, ré renegados
 de si.

Jorge de Lima reinventa a passagem bíblica mencionada de forma sintética, com o sonho de, como está explícito em todo poema, recuperar o paraíso perdido. Dessa forma este pequeno poema representa todo *Invenção de Orfeu*, pois como nos diz o poeta: “O que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda.” (LIMA, 1958: 93).

O poeta “engenheiro noturno” construtor do poema realiza seu trabalho com a ajuda de suas musas inspiradoras, do amor e do sonho, estância XXIV, Canto Primeiro. E conserva, na sua construção, o modelo da idade de ouro. Nesse sentido, o poeta está em busca da perfeição ou pelo menos de um “modelo utópico” para realizar seu trabalho artístico, que se relaciona novamente à utopia, não apenas no sentido social representado pela fraternidade e pela igualdade, mas também no estético, para o qual ele utilizar-se-á de um arsenal de imagens fantásticas, da memória e da reelaboração de sua poética anterior, presente em inúmeros momentos em *Invenção de Orfeu*. Nesse fragmento, temos a relação intertextual do poema com a literatura portuguesa através de Fernando Pessoa (“Mensagem”): “Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.”, e também do seu maior bardo, Camões: “Um puro Adamastor desejávamos tanto!”

Mas à sombra da Musa, o engenheiro enlinhado
 às tenras hastes orça o lavrador possível,
 ensinado-lhe o trigo e a maneira de amar,
 (fábula expressiva e anosa), e a transformar na terra
 as vis libidos em coloras incolores,
 os orgulhos das mãos em asas de águias tenras,

e várias coisas mais com força de calcar.

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

Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.

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

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

Na estância XXVIII, Canto Primeiro, o poema assume uma dimensão histórica e também está diretamente associada à tradição literária portuguesa. No primeiro caso, nota-se uma relação estreita da famosa ilha de São Brandão ao Brasil, também caracterizado como uma terra paradisíaca, já que mais adiante se associará com a *Carta de Caminha*, na qual é descrito como uma terra maravilhosa. A presença e nomeação de seus “descobridores” ou colonizadores garante ainda dados históricos: Vasco da Gama, padre Jerônimo, D. José, Caminha e Perestrelo. No segundo caso, a tradição literária é percebida novamente através de Camões, com a alusão ao gigante Adamastor e também com à sua musa maior Inês de Castro, e de Fernando Pessoa por meio do diálogo intertextual com *Mensagem*.

As raízes são minhas, pedra lusa
e refrão de aventuras renovadas;
eis esse itinerário de meus nomes,
eis esse aço de afiar minhas espadas,
penedo de esbarras naves absortas,
febre dura de fê, vocabulário,
ó meu pai Perestrelo, ó vós Jerônimo.

Contemplo as rochas puras que assistiram
passar por essas tardes caravelas;
o sulco inda foi ontem, doce Olaia:
tu jazias nos Anjos, (coisa estranha!)
descobrimos nas ondas essas algas,
essas Índias tão nuas, esses ventos,
essas admirações em São Brandão!

E depois escrevemos uma carta
contando tuas graças, nessas praias,
sobre os gíolhos das moças, nas vergonhas.
No entretanto ali estão as outras faces.
Ah! as praias e as tragédias e as Ineses,
e os presságios bilíngües, multilíngües
e as visões tão fatais, tão desabridas.

Ó desaparecidos, ó encobertos,

ó perdidos nas guerras e nas coplas,
 eu morro junto a vós, nesses rochedos
 das certezas finais desencontradas,
 reis desejados, sopros ocultados,
 esperança e renúncia, ó D. José,
 queridas confusões vos dou.

Outro elemento presente no poema se refere às Índias e/ou índias. Estes vocábulos rapidamente nos remetem ao tempo do “descobrimento” do Brasil, seja no seu caráter literal (do índio habitante do Brasil em seus primórdios) ou pela própria associação errônea do Brasil às Índias (onde Portugal buscava suas especiarias). Mas o que se mostra mais significativo no poema é mesmo a caracterização da índia (mulher) e seu habitat, o que revela o próprio imaginário europeu de que a terra “descoberta” era um lugar aprazível e sensual, como um paraíso terreno.

Na estância XXIX, do mesmo Canto, o poeta-pintor deseja “desenhar”, numa espécie de composição surrealista, uma ilha colorida. Com um caráter metalingüístico o poema se estabelece utilizando-se do palimpsesto⁸, das relações com vários poemas de sua poética anterior à *Invenção de Orfeu* e com outros textos da tradição literária; de modo que percebemos, no poema, a presença de obras alheias, não apenas como cópia, mas modificadas e recriadas por Jorge de Lima. Esta presença marcante da intertextualidade também nos revela o desejo do poeta de concentrar, em *Invenção de Orfeu*, uma grande quantidade de referências literárias, desde as mais remotas e/ou clássicas (Homero, Virgílio) às mais modernas (Rimbaud, Lautréamont), tentando abarcar uma espécie de totalidade da cultura literária ocidental. Essa postura pode ser caracterizada como utópica porque esse possível desejo do poeta nos remeteria ao sonho da construção do livro único, que tudo contém. E, por conseguinte, teria o objetivo de explicar o sentido da vida. Outro aspecto marcante refere-se à temática da “origem dos tempos”, do mundo anterior à Queda. Nessa perspectiva, o poeta-pintor além de ser

⁸ O recurso da montagem e da intertextualidade presentes em *Invenção de Orfeu* já foi estudado por Luís Busatto em seu livro *Montagem em Invenção de Orfeu*, onde o crítico discute a intensa relação intertextual desse poema com os clássicos épicos, principalmente com a *Eneida* de Virgílio. Nesse estudo, o crítico também trata da utilização que Jorge de Lima faz do palimpsesto em seu poema. Assim, o ensaísta define esse processo de composição presente em *Invenção de Orfeu*: “é um termo raro que significa um manuscrito em pergaminho, raspado por copistas e polido com marfim para permitir nova escrita. A raspagem por mais acurada e perfeita, permitia que se observassem, de diversos modos, os traços do texto apagado. Desta forma, a visão de palimpsesto a que refere inúmeras vezes Jorge de Lima em I. O. é aquela que permite ver um texto estranho aparecendo em imagem apagada sob o texto presente. Ele se utiliza desta visão palimpséstica com arrojo metafórico quando diz “ó palimpsestos humanos” (I. O. I, XXIX), “Fala: e a sua fala palimpséstica/proveio: era abundante, nasceu (I.O. X, VII).” (BUSATTO, 1978: 20).

eleito para testemunhar o (re)nascimento da luz, também recebe de Deus, através de sua inspiração, ajuda (a “Graça”) para a feitura do poema.

Não há atividade mais fiel
 Que a de pintar em cores a ilha.
 Como os efeitos não persistem
 Devo chorar muito depressa.
 A espátula corre sobre a tela,
 Nascem raízes sobre a terra,
 Os corpos ficam cor-de-barro,
 Vou enterrá-los sem pincel.
 Composição desordenada
 Fica ao crepúsculo colossal;
 E tudo agora se incorpora
 Ao horizonte vegetal.
 Há todavia luz nas cores
 Para que as veja saturadas
 Nesse crepúsculo verde-negro.
 Musgos nascendo de repente,
 Eras passando nesse espaço.
 A proporção é desmedida,
 Enche as distâncias desoladas
 Cobre as estrelas nunca fixas,
 Muda a paisagem cada tarde,
 A luz informa fósseis vivos,
 Vulcões mastigam rochas neutras
 Pondo lacunas nas criaturas.
 Meu crescimento é sem limites,
 Há conseqüências tenebrosas
 Mas já não bastam nostalgias
 Pois sobem asas assombradas,
 Predecessores exilados
 Jazem de borco em marés baixas.
 Essa maneira é mais contínua,
 Mais luxuriante e mais devassas;
 Novos rigores instalados,
 Climas diversos sublevados,
 Outros tetardos massacrados,
 Vários *cromagnons* enforcados,
 Particularmente danados.
 Ó dura legenda incendiada,
 Ó palimpsestos humanados!
 Esse o imensíssemo poema
 Onde os outros se entrelaçaram,
 Datas, números, leis dantescas,
 Início, início, início, início,
 Poema unânime abrange os seres
 E quantas pátrias. Quantas vezes.
 Poema-Queda jamais finado
 Eu seu herói matei um Deus
Genitum non factum memento.
 Não sou a Luz mas fui amado
 Para testemunhar a Luz
 Que flui deste poema alheio. *Amem.*

Também é relevante a presença, nesse fragmento, da reafirmação do modo como o poema é composto (“Composição desordenada”) e o que o poeta pretende colocar

nele (“Fica ao crepúsculo colossal;/E tudo agora se incorpora/Ao horizonte vegetal”). Nestes versos, vemos que o poema pretende ser abrangente e incorporar “tudo”, como se o poeta pretendesse alcançar a totalidade. Assim confirma a seqüência dos versos subsequentes: poema de proporção desmedida “A proporção é desmedida,/Enche as distâncias desoladas/Cobre as estrelas nunca fixas,” (...) “meu crescimento é sem limites;”; imenso, caracteristicamente intertextual e totalizante, “Ó palimpsestos humanos/Esse imensíssimo poema/onde os outros entrelaçaram,/datas, números, leis dantescas,” e que explicitamente está em busca do início, do tempo original, como denota a presença enfática do vocábulo “início”, quatro vezes repetidos.

Na estância XXXI, do mesmo Canto, o processo de colonização portuguesa é novamente denunciado através da glosa feita a *Carta de Caminha* a Dom Manuel. Esse aspecto revela o claro desejo do poeta de retomar a origem brasileira concentrada na figura primordial do índio, como revela a representação do Brasil como uma terra excepcional, onde tudo dá, e como terra da inocência, nos remetendo ao paraíso bíblico onde Adão e Eva viviam nus sem nenhum constrangimento.

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
nós os complexos, nós os pioneiros,
nós os devastadores e assassinos,
vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da
maloca, com a alegria de caçar.

Vamos dar-lhe paciência de amansar
os bichos, de juntar as belas penas,
raízes, frutos; vamos abalar
com ele o chão da maloca, batucando.
essa terra dançada, D. Manuel,
de ponta a ponta é toda de arvoredos.

É toda de arvoredos e de ar bom,
como o ar bom de Entre-Douro-e-Minho, e as águas
são muitas, infinitas, tudo dando,
dando peixe, lavando a carne nua,
lambendo os pés da selva embaraçosa,
a feição é ser parda, bons narizes.

Boas vergonhas nuas, boas caras
e bons Jeans de Lery contanto as coisas.
Ausentes recalques e pudores
e colares de dentes de contas
para atrair as musas e as mães-d’água,
e adornos para os sexos merecidos.

Nenhuma idéia exata possuímos
sobre origens de carnes e de sangues,
mas de mortes somente, mesmas caras
que vós, mesmos desejos, nós indígenas,

vós indígenas, nós madeiras mesmas,
decadentes, corroídas, não pacíficas.

De acordo com Lúcia de Sá, Jorge de Lima faz uma importante modificação nos textos de viagens nessa estância no sentido de problematizar a sua “voz narrativa”. Estes textos, na maioria das vezes narrados na primeira pessoa descrevem os índios sempre em terceira pessoa estabelecendo uma clara distinção entre o “eu/homem europeu” e “ele/indígenas”⁹. Jorge de Lima, como vemos na última estrofe desse fragmento, apresenta os índios tanto na primeira quanto na segunda pessoa do plural, o que obriga o leitor a questionar sua identidade. Desse modo, temos em *Invenção de Orfeu* um questionamento dessas identidades, problematização que

vem acompanhando as representações culturais do indígena em nossa sociedade desde o indianismo romântico. Os índios foram identificados pelos escritores desse período como símbolo de um *nós* brasileiro que se compunha de um *vós* europeu. Mas os românticos foram acusados de estarem na verdade imitando os franceses, ou seja, de estarem agindo como um *nós* francês em relação a um *vós* brasileiro. Essa questão foi retomada no modernismo em tons semelhantes, a não ser pelo fato de o *nós* indígena dos modernistas incluir, através da antropofagia, o *vós* europeu, e ter frequentemente em relação ao *nós* do movimento um distanciamento criado pela paródia, embora os modernistas fossem também acusados de serem um *vós* europeu travestido de *nós* brasileiro. (SÁ, 2000: 87).

Na seqüência dessa estância temos a figura do índio associada não apenas ao habitante do Brasil, mas ao homem primitivo. O que nos leva a crer que o sentido primeiro (o índio brasileiro) é transfigurado numa imagem simbólica universal (do homem primitivo, primeiro); afinal as Índias são abrangentes “ocidental” e “oriental”. Nesse sentido, temos em *Invenção de Orfeu* o caráter local ampliado para uma concepção universal e arquetípica em sua poesia revelada, justamente pela associação do índio ao homem anterior à queda do paraíso.

Goiazis, matuins, encantada Índia,
sempre Índia ocidental, oriental Índia,
povoada de cardumes mitológicos,
minhas proas cortando tenebrosos
mares, de duendes lusos e outras nuvens,
promotórios, gigantes e grandezas.

⁹ Echeverría aponta, de modo a complementar a interpretação de Lúcia de Sá, que a miscigenação entre o índio e o português, como pode-se ver na primeira estrofe deste trecho do poema, é mostrada “pela tensão presentificada (mítica e fantástica): compartilhada pelo emissor e os receptores através do pronome em primeira pessoa do plural (nós).” Transgressão que permite conjugar “o ‘eu’ (o Mesmo) e os receptores (o Outro). Mediante o *espelho discursivo* (Kristeva), o enunciado fica aquém do verossímil.” Para a ensaísta, este “processo mítico e fantástico de ‘fabricar o índio’, na *práxis*, amplifica o histórico, a conjugação dos sememas opostos, que recuperam imagetivamente a visão crítica dos brasileiros e do país. Repensando-se a origem, unifica-se o discurso.” (ECHEVERRÍA, 1978: 33).

Ainda, sequencialmente, nesta mesma estância, vemos novamente a associação do mundo do índio ao princípio dos tempos anterior à Queda. Nesse mundo primordial, intocado pela civilização, onde não há guerras e há harmonia do homem com a natureza, é que o poeta busca a linguagem de seu poema, a linguagem que se falava no Brasil pelos índios em seus primórdios, a linguagem dos bororos. Desse modo, o desejo de volta ao primitivo pode significar metaforicamente que o poeta está em busca da origem do homem e da poesia do tempo primordial. É o que explicita a língua do índio expressa no poema. O que pode também revelar um possível projeto de resgate e ou de criação de uma suposta língua nacional associada ao verbo primordial. Assim, “*Invenção de Orfeu* oferece o retrato do solo e gente do Brasil. Retrato de nossa idealidade, tanto quanto o é de nossa realidade; e retrato de nossas utopias.” (MOISÉS, 1989: 145).

E eu menino pequeno, todo penas,
com essas flechas sem leis e esses colares
prefaciando viagens, aventuras,
narradores de pêtas européias,
eu sem ouros, com apenas maracás,
bondades naturais, recém nascidas.

Eu índio indiferente, mau selvagem,
bom selvagem nascido pra o humanismo,
à lei da natureza me despindo
com pilotos e epístolas, cabrais,
navegações e viagens e ramúsios,
santa-cruzes, vespúcios, pau-brasis.

E eu palavreando com esses papagaios
completamente apócrifo no mundo,
cosmogonia nua, áspero clima
sem moeda e comércio, muito bem,
liberdade social, perfeitamente
com tacapes ferindo mas sem guerras.

Sobretudo eu escravo do homem branco,
ó cunhãs, inocências e pobreza,
curiosidades sobre meus amores,
visões de missionários, flor de peles,
narrativas de naus e manuscritos,
madeiras de Colombos e de Espanhas.

Vivo estranho em Lisboa babeladas
entre chins e japões pelas ruelas,
os domínios distantes me afogando,
cotovelando pelo Rei das quinas,
resgatado com fardos e tonéis,
descoberto de trajés e de galas.

Ou então em bororo me chamando.
_ Que venha o peixe açougue! E o peixe veio
_ E outros peixes gerados com ixegui.
Quero dois paus para acender meu fogo,
a morada das almas me chamou,

bororo forte, linguagem de bororo.

A presença do índio e de sua cultura em *Invenção de Orfeu* coloca Jorge de Lima dentro da tradição indianista da literatura brasileira, que inicialmente se manifestou através das cartas dos navegantes portugueses que tinham o simples objetivo de informação (mesmo que fossem fantasiosas). Posteriormente essa figuração do indígena se dá por meio do indianismo romântico idealizado por José de Alencar, Gonçalves Dias, entre outros. Mais tarde, ocorre o indianismo antropófago, manifestação do modernismo cunhado por Oswald de Andrade. Jorge de Lima se associa a essas diversas referências e ao movimento modernista em seu ensaio “Todos cantam a sua terra”, ressaltando o caráter de mistura de culturas (textos) com o intuito de criar uma literatura própria, genuinamente brasileira.

Além de criticar a exploração sofrida pelos índios, na seqüência desta estância vemos claramente a relação estabelecida pelo poeta entre a utopia e o índio, através da contraposição entre os mundos “civilizado” e “bárbaro”, privilegiando o mundo do índio. Mesmo assim, a ironia não deixa de estar presente a partir de uma síntese de elementos associados à imagem do índio que vão desde a caracterização idealizada do índio por Rousseau, passando por Montaigne e o índio considerado um “Adão perfeito” (o que novamente nos remete ao desejo do poeta criar seu poema por meio da inocência de antes da perda do Paraíso), para em seguida apontar em Gonçalves Dias, considerado o poeta dos índios, e Thomas Morus, “inventor de índios”. Assim, o fazer poético está ligado à renovação da palavra poética como Verbo em seu sentido divino. A criação do novo mundo se dá a partir da negação do caos da história humana. Nesse sentido, a poesia se dá como uma busca da redenção, a fim de conseguir novamente seu estado anterior à Queda, ou seja o paraíso. A poesia é o instrumento restaurador de uma nova verdade que o mundo tanto necessita.

Comer, nós não comemos nenhum bispo,
o branco mente muito, o corrompido,
embaraça essa vida, o branco é assim.
Comer nós não comemos nenhum branco,
nem fumamos mentiras, fumo nosso,
fumo de paz ou guerra, mas valente.

(...)

Cravado de premissas e de olhares,
de holofotes e cisnes, eis teu índio,
grudado de tucanos e de araras,
operário sem lei e sem Rousseau,
incluído em dicionário filosófico,
metáfora, gravura, ópera, símbolo.

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

Índios que te contém como moldura
 guardando personagens obrigadas,
 umas em redes, outras em gavetas,
 em redomas de prata, umas vestidas,
 outras despidas, umas tantas mortas,
 retratos desbotados, faces idas.

(...)

E esse grande Gonçalves, vosso neto
 despartado aos cinco, da mãe parda,
 pra rouxinóis, choupais, capas, mondegos;
 e a colina coimbrã e as travessias,
 e o pão do exílio sem sabiás timbiras,
 e Ana Amélia, meu Deus, tão impossível.

(...)

Quem vos mandou inventar índios... Morus,
 ilhas escritas, Morus, utopias,
 Morus, revoluções, Morus, ó Morus?
 Os índios se esconderam no homem branco,
 nos seus assombros, ele se invadindo
 de ocasionados índios, de outros índios.

Nesse momento é bom frisar, segundo as considerações feitas por Luiz Busatto (1989: 59-60), que a obra de Jorge de Lima a partir de 1942 sofreu grande influência do livro de Afonso Arinos de Melo Franco denominado *O índio brasileiro e Revolução Francesa*¹⁰. De acordo com o crítico, Jorge de Lima teria ficado impressionado com este livro, pois nele Afonso Arinos explica que as idéias da Revolução Francesa e as idéias apresentadas por Rousseau em *Emílio* são matéria prima originalmente brasileira reelaborada. É por isso que no poema o índio brasileiro aparece como predecessor a Emílio: “Emílio bronco, pai de Rousseau?”.

Ainda de acordo com Busatto, outros livros de literatura indígena também serviram de fontes para Jorge de Lima escrever *Invenção de Orfeu*. São eles: *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, a *Carta do Piloto Anônimo*, o livro de André Thevet, *A singularidade da França Antártica*; o livro de Jean de Léry, *História de uma vigem à Terra do Brasil* e outros, entre eles o seu próprio ensaio sobre Anchieta (1934).

¹⁰ De acordo com Busatto, Jorge de Lima ao se encontrar com Afonso Arinos declarou que *Invenção de Orfeu* teria sido inspirado pelo seu livro *O índio e a Revolução Francesa*. E “foi tão grande a admiração, que ele recomendou o livro a todos os seus alunos na Faculdade [que lecionava] e escreveu um artigo no jornal *A Manhã* de 19 de março de 1942. O artigo se chama “O índio Brasileiro” e não poupa elogio ao livro: “Um dos mais sérios, mais bem escritos, mais meditativos de toda a literatura brasileira é sem dúvida o livro de Afonso Arinos *O índio Brasileiro e a Revolução Francesa*.” (BUSATTO, 1988: 60).

Esses livros de literatura indígena (excluído o ensaio de Jorge de Lima, é claro) determinam o pensamento de Jean-Jaques Rousseau e, portanto, influenciaram a Revolução francesa. Afonso Arinos acaba por afirmar, no final do seu livro, sem receio, de que o maior colaborador na criação do mito do “bom selvagem” entrou nesta utopia intelectual levado pela mão do nosso índio. Então inverte-se totalmente a pedagogia de Rousseau. As idéias da Revolução Francesa que vieram ao Brasil não são idéias estrangeiras, mas apenas idéias brasileiras que retornaram ao país. Ora, se isso não é nacionalismo, então não existe nacionalismo no Brasil. (BUSATTO, 1988: 59-60).

Juntamente a essa relação de influência invertida o poema mostra o índio espoliado, desmoralizado, corrompido e doente, denunciando a influência maléfica do colonizador:

Já não estais, timbiras, já não sois.
É preciso andar sertões pra encontrar-vos,
verter íntimos sangues, correr matos,
braúnas, umbuzais para encontrar-vos.
Já não sois belos como nos Caminhas,
e sois enfermos e não sois tão nus.
Viveis presos, timbiras, nessas selvas
selvagens, das memórias recalçadas,
reclusos em varizes de libidos.
Nós choramos, timbiras, nós covardes,
sofrendo os nossos dentes em nós mesmos.

Moquém ruim, de carnes embricadas,
corrompido de terra e morticínios,
de aguardente, varíolas, vícios brancos
nós nascidos libertos, nós cativos,
dissolvidos nos sangues de outras gentes.

Desse modo, o índio se configura em *Invenção de Orfeu* numa ampla gama de significações: ele é fruto da imaginação dos europeus, herói romântico idealizado, símbolo do homem natural, um “novo adão”, sensual e também degradado e, nesse sentido, pode ser visto como um símbolo de resistência à empresa colonialista que o degradou e o humilhou como demonstra a permanência de seus traços culturais, seja através da sua própria língua e de alguns de seus costumes, seja por meio de sua própria existência nas regiões distantes do Brasil.

Todas estas considerações também apontam para uma característica que está sempre presente em *Invenção de Orfeu* e que pode ser relacionada às tentativas do Romantismo e até mesmo do Modernismo brasileiros de construção de um projeto de uma literatura nacional no sentido de que os escritores desse momento histórico desejavam alcançar uma expressão artística genuinamente brasileira, elaborada por suas variadas expressões culturais (do índio, do negro e do europeu), de suas paisagens características (não só a natureza exuberante mais também a geografia pobre do Nordeste brasileiro), da religião (sincrética: o catolicismo somado a expressão religiosa

e ritualística tanto do negro quanto do índio), a busca de uma suposta língua nacional (composta pela mistura de léxicos do índio, do negro e do europeu) e também com a ruptura da imitação do modelo europeu que, no caso específico de Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, se configura na ruptura do modelo da epopéia clássica transfigurando-a num possível projeto épico-lírico. Desse modo, como já apontaram vários críticos, *Invenção de Orfeu* seria um poema genuinamente brasileiro¹¹.

Nesse sentido, vemos refletido em *Invenção de Orfeu* a inversão da abordagem do material nacional comumente tratado em nossa tradição literária passada, a partir de uma perspectiva do estrangeiro (europeu). Em *Invenção de Orfeu*, o quadro se inverte, o discurso é emitido pela mistura de vozes. Como apontou Lúcia de Sá, esta opção limiana a favor dos índios aliada à intensa inventividade que caracteriza a sua *língua*, denuncia como é restrito o “código do europeu (clássico)” no qual a cultura dominante sempre impôs um sentido de superioridade. Este projeto também pode esclarecer outro aspecto que configura a obra de Jorge de Lima, a sua relação com a tradição literária brasileira, considerando a sua ancestral posição de desprestígio frente às literaturas que têm nos servido de matriz cultural.

No caso brasileiro, as imagens do colonizador acabaram por compor a auto-imagem do colonizado, que pouco a pouco se formava. Este último utilizou-as, paradoxalmente, não só enquanto instrumento de afirmação nacional, como também enquanto justificativa ideológica, compensação pelo atraso e pela debilidade cultural de que éramos constituídos, segundo os parâmetros fornecidos pela metrópole. A literatura principalmente a romântica fez-se linguagem de celebração da nação por meio da supervalorização de nossa *diferença* em relação à Europa; nesse sentido, as especificidades locais constituíram o que haveria de mais autenticamente nosso. Esta valorização do especificamente brasileiro, no entanto, era decorrente das imagens ideais que o próprio europeu projetou sobre a terra descoberta. Desse modo, a literatura brasileira acabou por se configurar pelo exótico e pelo pitoresco.

¹¹ São exemplares as considerações do poeta, a esse respeito, em seu ensaio intitulado “Todos cantam sua terra” onde ele afirma: “Houve de fato ausência de Brasil nos antigos, hoje parece que há Brasil de propósito nos modernos. Porque nós não poderíamos com sinceridade achar Brasil no índio que Alencar isolou do negro, cedendo-lhe as qualidades lusas, batalhando por um abolicionismo literário do índio que nos dá a impressão de que o escravo daqueles tempos não era o preto, era o autóctone. O mesmo se deu com Gonçalves Dias em que o índio entrou com o vestuário de penas pequeno e escasso demais para disfarçar o que havia de Hercúlo no escritor. Os seus versos mais brasileiros e mais populares como “Minha terra tem palmeiras/onde canta o sabiá” nos dão a impressão inversa da desejada pelo poeta: que ele cantando os sabiás não se esquecera de Coimbra. Não havia realidade nessa literatura. Como não havia no negro de Castro Alves elevado a espártaco e servindo do pior romantismo do mundo que foi o de Hugo.”. (LIMA, 1958: 1015).

A volta ao índio empreendida por Jorge de Lima não se dá de maneira celebratória nem se dissolve na simplificação uniformizadora do pitoresco. Na poética limiana, o dado local é configurado esteticamente enquanto realidade complexa e fugidia, não aprisionável em esquemas prévios e redutores de significação. O Brasil ancestral do índio de Jorge de Lima é o lugar em que a realidade é descentrada, portanto resistente, pela sua própria natureza, à visão homogeneizadora que caracterizava esse projeto romântico. De fato, a transfiguração do índio na obra limiana consiste na reunião de elementos configuradores desse espaço cultural de problematizações a partir de uma perspectiva que deseja ultrapassá-lo enquanto realidade geográfica e espaço ficcional tradicionalmente constituído.

É relevante destacar que a presença de problematizações peculiares à modernidade em *Invenção de Orfeu* não caracteriza um exemplo de tentativa de colocar o Brasil dentro de uma perspectiva moderna à maneira européia. Não se trata, nem mesmo, de um empréstimo feito junto ao centro cultural e posteriormente ajustado à realidade nacional. Não se pode falar em empréstimo ou ajuste quando a forma como cada um dos elementos se constitui é decorrente das necessidades expressivas do outro, quando eles se apresentam tão profundamente amalgamados na realidade do texto que deixam de ter existência independente. Jorge de Lima parece dotado de “certo sentimento íntimo” que torna o escritor um “homem de seu país e de seu tempo” característica considerada fundamental por Machado de Assis, já no século XIX, para a adequação da obra a seu meio e para seu alcance universalizante. Como demonstra esta estância de *Invenção de Orfeu*, o discurso narrativo situa-se no limite entre a voz do índio e a voz do viajante (“colonizador”), confundidas na organicidade estrutural do texto. Assim, ao invés de fraturar-se um conjunto, soma-se um conjunto, o que resulta num texto que ultrapassa ambos os pontos de partida. Para uma literatura que utiliza como método a busca da palavra em estado primitivo, a volta a expressão do índio em sua constituição primeira nos remete ao desejo do poeta em encontrar algo novo, já que ele se coloca além do pitoresco.

Para o poeta, existe um pré-requisito para aquele que busca alcançar esta ilha do início dos tempos: metaforicamente como o “índio” o homem tem que se despir do artificial, de maneira que deve estar nu, completamente desnudo dos valores considerados pelo poeta como indignos do habitante dessa ilha, como demonstra o soneto XXXIII, do mesmo Canto.

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

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

que querem te carpir, e os cantos que
querem te consolar, e tantos guias
que querem te perder, e as ventanias

que não dormem, que batem alta noite,
tristes, em tua porta, se ressonas
pois nem o vento, nada te abandona.

Este soneto também nos remete à valorização da humildade como virtude através do desnudamento do homem de seus artefatos, símbolos da riqueza e da vaidade. Para isso é necessário, como é característico da teologia cristã, merecê-lo. É este sentido que o poeta remete também para sua poesia: para conseguir a posse da poesia é preciso que o poeta também possa merecê-la. Desse modo, ele deve ter alma pura, sinceridade, desprendimento das coisas e de si.

No Canto Segundo, estância VIII, vemos que o poeta não busca a exatidão para o seu poema e diz que nascemos em Zozilhar, um lugar mítico. Como em Rimbaud, “O barco bêbado”, ele volta sempre à preocupação de buscar um lugar oposto ao da vida corriqueira: Panamá, China, Japão e sobretudo mítico: Zanzibar, ao sul do corno oriental da África. O poema representa um lugar onde o imaginário toma conta do ambiente com seres fantasiosos e míticos, construídos a partir de colagens e da união de elementos distintos. Sempre existe nele um país em estado de sonho que tomará diferente formas. Também podemos notar que este lugar situa-se em todos os lugares ao mesmo tempo, revelando-nos o desejo de ubiqüidade do poeta, de acordo com a localização dada no poema: de Norte à Sul, e do chão ao céu. O próprio movimento se apresenta ininterrupto: “(...) pelo ar subindo e pelo chão/descendo, sempre e sempre, e para sempre.”

Em Zozilhar, ao sul, nascemos nós,
habitantes nativos da água pia,
olhos soprados pelas bocas frias
das luas do ocidente, e os pés velozes

sobre raízes duras mergulhadas
nas ondas quase aos joelhos, entre os trigos
arborescentes que põem palhas túbias
sobre as línguas trementes, despindo

palavras salitrosas como as pedras
emersas e habitadas pelos pássaros
marinhos, repousando sobre as vagas

insofridas ao norte, ao sul, a leste,
a oeste, e pelo ar subindo e pelo chão
descendo, sempre e sempre, e para sempre.

Mas se não há o desejo de exatidão no poema, há o desejo de renovação do ambiente humano e da poesia, como demonstra um fragmento da estância IX, do mesmo Canto. Nesse sentido, o poeta pretende reformular a história pré-existente a partir de sua visão depurada, e seu o olhar se volta para o tempo da pré-história (antes mesmo das marcas do homem na natureza), momento este que se revela na sua linguagem redimensionada.

Desse modo, temos no poema a negação do pensamento estritamente racional representado pela ciência: “Não quero exatidões nem astrolábios.”. O poeta privilegia a fantasia, o sonho e a intuição na construção do seu poema. Associa-se a esta perspectiva, a busca da pureza, como aponta a repetição da expressão: “pura geografia!”, acentuada pela exclamação. Soma-se a isso, outros elementos que reforçam o caráter edênico do ambiente buscado pelo poeta, revelados na segunda e na terceira estrofes do poema.

Acrescenta-se a tudo isso, uma espécie de chamamento pelo tempo primordial redimensionado pela linguagem insólita dos versos: “Denomino-vos, chamo-vos de novo/águas descomunais, estrelas virgens,/peixes vivendo em aves, anjos de antes,/sem cartas de vigiar tão doces sumos/derramados nos ares pressentidos”. Desse modo, impõe-se o desejo do poeta de renovar “tudo” através da volta ao tempo original, demonstrando que a utopia pretendida por ele está estreitamente relacionada ao passado mítico (são exemplares os elementos básicos e por isso simbólicos, da natureza: fogo, água e ar presentes no poema), e o seu descontentamento com o tempo presente.

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

tão grosso deus, tão pura geografia
Denomino-vos, chamo-vos de novo
águas descomunais, estrelas virgens,
peixes vivendo em aves, anjos de antes,
sem cartas de vigiar, tão doces sumos

derramados nos ares pressentidos.
 Desejo lavar tudo: o fogo, a água e o ar,
 _seres antigos que o homem corrompeu;
 desejo ver de novo, de andar de novo,

dormir nas pedras duras, renomar-me,
 reemendar-me dos erros mutilantes.
 Reconheço essa mão fossilizada
 entre linhas e as quedas estacadas;
 quero descoagular-me e deixar-me ir.
 Filho pródigo quero regressar.
 Ó descuidada infância desigual!
 Onde, ó meu deus, a dança sobre a ardósia,
 em palimpsesto e cinza sotoposta?
 Onde os passos da amiga, onde o seu rosto?
 Sei vosso sal, saliva inominada
 embecendo meu ser de sonho e cal.

Assim, o poeta está sempre em busca de um lugar melhor do que o que lhe proporciona a vida presente. Ele também faz um chamamento à musa para habitar este lugar especial, como demonstra a estância XV do Canto Segundo. Neste soneto, a poesia é tratada como uma musa que recebe oferendas: peixe e mel. Estes alimentos extremamente simbólicos possivelmente representam Cristo e são os mesmos oferecidos apenas aos heróis eleitos. Em *Invenção de Orfeu* eles são reservados ao herói-poeta para que este possa garantir seus dons.

Através da imagem do espelho a poesia é vista num sentido duplo: em si mesma e em seu reflexo. Dessa forma, o poema parece indicar que a salvação está em nós mesmos, mas projetada em outro espaço, o espaço da transfiguração do eu em outro. Imagem transfigurada no espelho.

XV

Vem amiga; dar-te-ei a tua ceia
 e a comida que acaso desejares,
 e algum poema que ilumine os ares
 menos que a luz malsã dessa candeia.

Aqui terás o peixe desses mares
 e o mais gostoso mel de toda a aldeia.
 De onde vens? De que cimos? De que altares?
 Que luz angelical te agita a veia?

Como te chamas vida da outra vida,
 espelho noutro espelho transmudado,
 lume na minha luz anoitecida?

Serás o dia à noite do outro lado
 de meu ser que nas trevas se apagou?
 Ou serás qualquer lume que não sou?

Na sua seqüência, o poeta canta um lugar bucólico em que ele está intrinsecamente ligado à terra e também à sua infância. A este ambiente se relaciona a musa maior do poeta, Inês de Castro, que também habita uma ilha paradisíaca como vemos na estância XIX do Canto Segundo: “As fontes dulçurosas desta ilha/promanam da rainha viva-morta;”. Nesse momento, trazendo o elemento sensual a seu poema Jorge de Lima reconta a famosa história de Inês de Castro¹², que representará uma espécie de guia ou símbolo para um novo mundo recomeçado: “vai ser constelação de um mundo novo,/Esperança maior de eterno povo.”.

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

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

As fontes dulçurosas desta ilha
promanam da rainha viva-morta;
o punhal que feriu é doce tília
de que fez a atra brisa santa porta,
e em cujos ramos suave porta,
e em cujos ramos suave se enrodilha,
e segredos de amor ao céu transporta.
Não há na vida amor que em vão termine,
nem vão esquecimento que o destine.
(...)

E para que não finde a eterna lida
e tudo para sempre se renove

¹² Sobre a presença da musa de Camões em *Invenção de Orfeu* Jorge de Lima nos diz o seguinte: “o episódio de Inês de Castro representa um símbolo correspondente à perenidade da própria poesia. Portanto, em vez de uma Inês posta em sossego é uma Inês que se transforma a todo momento, mas conserva a sua integridade e perfeição através do tempo e do espaço. (LIMA, 1958: 93). Para Alfredo Bosi, a figura de Inês, que fora cantada por Camões, “é transformada miticamente em mais um dos símbolos femininos da Graça: como Mira-celi, Inês que fulge quando o dia brilha ou se acinzentada quando o ocaso avança, rainha negra, mãe e branca filha, entre arcanjos do céu, andarilha, andar inconsciente que não cansa.” Para o crítico, “Estas e outras metáforas procuram significar uma existência que, a rigor, é inesgotável, logo fora ao alcance da apreensão meramente lingüística. Inês, como a Graça, como a Vida, não cessa de irradiar e esse processo *ad infinitum* acende à estrutura superficial do texto por meio de qualificações múltiplas, contraditórias e simultâneas. (...) O limite da nomeação febril é o desejo vivo de Jorge de Lima: saltar do texto para a fruição do *élan vital* chamado femininamente Inês.”. (BOSI, 1978: 155-56.).

nessa constante musa foragida;
entre Andrômedas e Órions alas move.
A sua trajetória é tão renhida,
que a multidão celícola comove.
Vai ser constelação de um mundo novo,
Esperança maior de eterno povo.

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

O que dissemos sobre a transfiguração a partir do duplo na estância XV parece estar representado neste poema. Inês passa a ser a musa de Jorge de Lima por meio de um diálogo que se estabelece entre o episódio de Inês de Castro (d’*Os Lusíadas*) com *Invenção de Orfeu*, que de forma retrabalhada apresenta-se como uma nova heroína. Desse modo, Inês se torna outra a partir das características já possuídas por ela provindas da criação de Camões somado à sua transformação por meio da recriação feita por Jorge de Lima. Nesse momento, Inês não está mais em repouso e sim em movimento. Dessa maneira, é acrescentado um atributo fundamental de *Invenção de Orfeu* à musa camoniana, o movimento.

O cotejo entre a variante da imagem de Inês de Castro do épico de Camões e do “épico” de Jorge de Lima também mostra, como observa Castello, que não prevalece mais em *Invenção de Orfeu* a associação, tradicional na poesia, do amor à morte, “mas sim uma visão de amor através da superação pelo sacrifício das contingências humanas, desiguais, na vida terrena. Eliminando-se as restrições do contexto histórico para a projeção atemporalizada da essência lírico-amorosa despida do envolvimento da crueldade, da vingança e também da fatalidade limitadoras em termos de crônica individual.” (CASTELLO, 1999: 221). É o que ocorre com Mira-Celi (associada ou integrada a Inês de Castro) em um fragmento do Canto Oitavo: ela é ubíqua e sua presença é sentida nos “jardins intemporais”, ou seja, em um lugar, poderíamos dizer, utópico. A musa criada pelo poeta o ajuda a captar os momentos de eternidade contra o mal representado aqui pelo tempo – o que pode significar também os momentos poéticos.

E veio para Inês justilinear,
a defunta princesa soterrada
que ilumina as comunas recalçadas.
Mira-Celi é sentida em ubiquial

presença nos jardins intemporais
do vasto mar dormido, circundada.

Ela me faz captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, ou ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encarnar-se.

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiastas permanentes,
para remanescer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida.

É também o que ocorre novamente com Inês que, no Canto Nono, se associa ao desejo de paz procurado pelo poeta. Nesse momento, Inês de Castro ecoa no poema através de sua “pretendida” perfeição, relacionada à paz.

Ó paz, ó tudo, ó mundo inominado!
(Pessoa a doce névoa mensageira.)
O rosto primogênito gelado,
de pólen misterioso se empoeira,
eterno calendário procurado,

.....
Inês recomeçada, ala ritual,
terra da vida, afã ascensional.

Existe, linda Inês, repercutida
nessa placa de sonho, nesse poema,
e tão lua dormida e coincidida
entre luares, de súbito diadema,
que a trajetória muda mais renhida,
e te refluis na vaga desse tema,
constante vaga, vaga em movimento,
pródiga e vinda como o próprio vento.

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

No Canto Terceiro, estância XXI, o poeta nos remete à passagem do tempo, no seu sentido cronológico (“cada ano inaugura um novo ciclo temporal”), e aos grandes momentos simbólicos da existência humana, de acordo com a teologia cristã, o fim dos

tempos (apocalíptico)¹³ e o tempo inicial (genesíaco) de Adão e Eva, que sempre estão a nos cercar. A preocupação com o tempo em *Invenção de Orfeu* é constante. O poeta está sempre transitando entre o passado, presente e vislumbrando um futuro – novamente evidenciando seu desejo de ubiqüidade –¹⁴, numa perspectiva de encontrar o tempo eterno, que nos remete ao tempo inicial (momento em que não existia o tempo convencionalizado, histórico, propriamente dito) e ao tempo circular, em que sempre voltamos ao início. Nesse sentido, vemos claramente a visão cristã do poeta que deseja regressar no tempo, é por causa da “Queda” (pois antes não havia o tempo histórico) que o tempo começa a desenrolar-se e o homem perde sua condição original. E, somando a isso, é também importante notar que para a escatologia cristã o final dos tempos também significa uma retomada de seu início. Desse modo, não só o início é considerado positivo, mas também o fim, mesmo que seja trágico (com a destruição do

¹³ De acordo com a teologia cristã, o *Apocalipse* representa o único modo de restaurar a perfeição inicial, já que é através da destruição desse mundo corrompido que se poderá voltar ao tempo original. Desse modo, Mircea Eliade nos diz que “A idéia de que a perfeição estava no princípio parece ser muito antiga. Ela é, em todo caso, extremamente difundida. É uma idéia, por outro lado, que pode ser indefinidamente reinterpretada e integrada nas inumeráveis concepções religiosas. (...) Mas podemos adiantar desde já que a idéia da perfeição dos primórdios desempenhou um importante papel na elaboração sistemática dos ciclos cósmicos cada vez mais amplos. O “Ano” comum foi consideravelmente dilatado, dando nascimento a um “Grande Ano” ou a ciclos cósmicos de uma duração incalculável. À medida que o ciclo cósmico se tornava mais amplo, a idéia da perfeição dos primórdios tendia a implicar a seguinte idéia complementar: *para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos*. Em outros termos, para a obtenção de um começo *absoluto*, o fim do Mundo deve ser radical. A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmologia do futuro. Mas toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou – mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto*. A obsessão de beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo o que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial.” (grifos do autor). (ELIADE, 1998: 51).

¹⁴ Nessa perspectiva, *Invenção de Orfeu* concorda com a necessidade de pensar a vida por meio da totalidade dos tempos como a concebeu Ismael Nery na sua teoria essencialista. Assim a apresenta, de forma resumida, Murilo Mendes: “Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado como as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento. O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contrária uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.” (MENDES, 1996: 53). Outra possível semelhança de *Invenção de Orfeu* à filosofia essencialista pode ser notada no caráter de solidariedade universal presente nos dois contextos. Como aponta Murilo Mendes: “Ele [Ismael Nery] se sentia afim com todos os homens, dizendo sempre que era um pedacinho de cada um. Porque todos provêm de um único germe, desenvolvido e desdobrado através dos tempo. Acreditava firmemente no dogma da unidade do gênero humano.” (MENDES, 1996: 85). Como no essencialismo, o caráter de solidariedade universal é recorrente no poema de Jorge de Lima. Mas não podemos esquecer que esse caráter fraternal do essencialismo está diretamente associado ao cristianismo de modo que um pensamento acaba se confundindo com o outro. Como aponta Murilo Mendes, o próprio Nery dizia que: “No dia em que o iniciado se tornar católico (...) o sistema essencialista não lhe adiantará mais nada, pois terá conquistado um grau superior e definitivo”. (MENDES, 1996: 47). Dessa forma, o essencialismo e o próprio cristianismo são alguns elementos que fortalecem a idéia de uma solidariedade universal em Jorge de Lima.

mundo), pois é por causa do fim que o tempo genesíaco retornará. Nessa perspectiva, uma das maiores preocupações do homem é representada pela passagem do tempo que destrói tudo, inexoravelmente. O encontro com o paraíso, seja o cristão, seja outros imaginados pelo poeta, cessaria este transtorno que é a passagem do tempo. Como já dissemos, fica nítido o desejo do poeta de romper com o tempo linear e com o espaço que habita, já que o lugar pretendido por ele se configura como utópico e rompe, portanto, com o espaço real. Esse modo de se relacionar com o tempo e o espaço está presente em todo poema de Jorge de Lima.

As portas finais,
os cantos iguais,
os pontos cardeais
sempre obsidionais.

Os tempos anuais,
as faces glaciais,
as culpas filiais
sempre obsidionais.

Os dois iniciais,
as dores tais quais,
os juízos finais
sempre obsidionais.

Nesse sentido, a estância final, XXVII, do presente Canto nos remete ao desejo do poeta em refazer o “jardim além do odor”, através da rememoração, ou seja, do retorno ao tempo mais longínquo, o original, onde propriamente não havia tempo¹⁵. Essa perspectiva empreendida pelo poeta também nos revela que ele nega a concepção evolutiva do progresso ascendente na vida e no tempo moderno em que a melhoria do mundo se daria por meio da constante evolução da técnica e do crescente cientificismo. Jorge de Lima volta-se para o mítico, não acredita, portanto, na evolução do homem e da sociedade por esse meio. O que o poeta pressente é uma distopia e não uma possível utopia futura.

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

¹⁵ Também, nesse sentido, a obra de Jorge de Lima concorda com que Octávio Paz chamou de falência das duas idéias que constituíram a modernidade: “a visão do tempo como sucessão linear e progressiva voltada para um futuro cada vez melhor e a noção de mudança como forma privilegiada da sucessão temporal. Ambas as idéias se conjugaram em nossa concepção da história como marcha em direção ao progresso: as sociedades mudam sem parar, às vezes de maneira violenta e cada uma dessas mudanças é um avanço. O tempo arquetípico deixou de ser o passado e sua quimérica idade de ouro; por sua vez, o tempo fora do tempo, a eternidade dos anjos e dos diabos, dos justos e réprobos, foi desalojado pelo culto ao progresso. A terra prometida foi o futuro.” (PAZ, 1993: 07).

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

E meus olhos ausentes me espiando
 entre as coisas caducas e fugaces
 a minha intercessão em outras faces.

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

No Canto Quarto um fato relevante se apresenta na estância VI, que como já dissemos, foi primeiramente publicado em livro com o título de “As Ilhas” para posteriormente ser integrado a *Invenção de Orfeu*. Nesta estância, vemos várias nuances que dizem respeito ao tema da utopia tratado em nosso texto. Inicialmente, notamos a presença de um chamado por parte da memória, o tratamento do tempo em forma de espiral, a presença do sono (a noite desejada no poema) e da felicidade plena, remetendo-nos às características comuns da idade de ouro.

No chamamento, há uma variação de coisas significativas à sua poética: “alma das coisas”, “certezas”, “ventos”, “noites”, “rosas eternas”, os “esquecidos”, etc.. O poeta pretende pronunciar verdades absolutas, diferenciando-se das incertezas representada pelo mundo moderno (“Quero dizer-vos veras e constâncias”), misturando o seu próprio sonho ao sonho de varias pessoas – o que dá um caráter universal à sua poesia – (“Sem saber se isso é meu sonho ou se é de outro,”), ele está em busca da eternidade. E é pela eternidade que o poeta pretende retornar ao tempo primeiro, anterior à queda, “Como primeira e interminável voz” em que o mundo (a poesia) estará renovado e em paz, “modificando as cores relativas/e depois repousamos nesse orvalho;”. Nesse mundo, redimensionado, os lamentos cotidianos serão abolidos (“Apagai nesses muros os lamentos”) e como claramente aponta a penúltima estrofe do fragmento do poema a redenção se apresenta como horizonte, onde se realizará o pretenso desejo da volta ao estado de êxtase original.

Vinde ó alma das coisas, evidências,
 cinzas, certezas, ventos, noites, dias,
 rosas eternas, pedras resignadas,
 que eu vos recebo à porta de meu limbo.
 Vinde esquecidos seres e presenças
 e coisas que eu não sei de tão dormidas.
 Graças numes eternos: vai-se a tarde
 e as corujas esvoaçam nas estradas.

Quero dizer-vos veras e constâncias

que não fujam ao ritmo soberano,
 e depois e depois os dias móveis
 sem meditar nas aves e nos vôos
 e nos termos parados sobre as ilhas,
 sem saber se isso é meu sono ou se é do outro,
 que esse tempo que passa, passa em muitos
 e galopa um cavalo a eternidade.

Como primeira e interminável voz
 mostro-vos as mãos soltas nesses ares
 modificando as cores relativas;
 e depois repousemos nesse orvalho,
 molhemos nossos olhos nos regatos,
 acendamos a lâmpada das vésperas.
 Sabes Critilo? Sabes Leredeno?
 E perguntando aos magos silêncio.

Que coisa foi mais canto? As rosas rubras?
 A seta desprendida? O silvo alado?
 Outros apelos foram clavicórdios
 e estremeeceram frentes combalidas
 em pautas multicores esvoaçadas,
 em teclas reluzentes e pedais
 escarlates vibrando as agonias,
 sangue jorrando em lenços ostentados.

Apagai nesses muros os lamentos
 para olhar o que neles se coagula.
 Que a luz regogue neles seus clarins
 e a sombra pouse à tarde as noites baixas.
 Virão salgá-los sais das ardentias
 e as mariposas nele pousarão.
 Os ecos devolvidos dos espantos
 baixarão em meus olhos insulanos.

Desinquietantes vinhos em que embebo
 a língua liberada entre caninos.
 Sumamente intangíveis falas jovens.
 Pensamentos sem dores, nos frontais.
 E as laringes com as vozes inventadas.
 Luziam flechas, gestos perpassavam,
 transparências baixavam das estrelas,
 elas mesmas tão leves como as nuvens.

Urge dizer a espera adivinhada,
 a noite apetecida e a carne irreal,
 as formas espirais sem nenhum tédio,
 a boca indevassável sobre os hálitos,
 os sentidos sem linhos condenados,
 a solidão imensa atenta aos gestos,
 a duração das mãos transfiguradas,
 surpreendida volúpia dialogada!

As horas causais estão aqui,
 e o pressentir e o acaso e o abismo claro;
 raízes vêm à tona, lemos solos.
 Ó ímpeto atendido, ó grito amado,
 ó repousar das árdegas amantes,
 ócio mais doces, auges mais serenos;
 jamais nessa amplidão houve tão êxtase

nem tão emersas ânsias naturais.

Ouçõ o meu nome. Volto-me. Chamaram-me,
 ou me chamei ou o tempo me chamou?
 Ou abriram a porta devagar?
 Visitante noturno onde te ocultas,
 em que obscura vertente te assinalas?
 Ó dorme antigo ser permanecido,
 lúcido ser, agudo ser terrível,
 ó sempre antecedente sagitário!

Esta estância também nos oferece um importante elemento que diz respeito ao modo pelo qual Jorge de Lima concebeu *Invenção de Orfeu*. A nossa principal hipótese, como esta estância sugere (com sua publicação anterior e a sua colagem posterior no poema), é que todo o poema foi construído por meio de uma espécie de montagem que une inúmeros fragmentos. Esse aspecto é sugerido em um depoimento do próprio poeta, que afirma sua crença no dom divino da poesia: “Há poetas que fazem da poesia um acontecimento lógico, um exercício escolar, uma atividade dialética. Para mim, a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação.” (LIMA, 1958: 36). Soma-se a isso, o modo pelo qual *Invenção de Orfeu* foi escrito: “Verifiquei, depois da obra pronta e escrita, que quase inconscientemente, devido à minha entrega completa ao poema, que não só o *Tempo* como o *Espaço* estavam ausentes deste meu longo poema e que eu tinha assentado as suas fundações nas tradições gratas a uma epopéia brasileira, principalmente, as tradições remotamente lusas e camonianas.” (LIMA, 1958: 94). Este depoimento mostra que o poeta teria elaborado *Invenção de Orfeu* por meio de uma inspiração intensa, sugerindo a problemática de sua construção, já que não haveria uma estrutura preconcebida e/ou pensada para dar uma unidade sólida e racionalizada à sua obra. Esse fato acusaria que o poeta somente mais tarde (após o momento da entrega à sua criação) teria estruturado seu poema, buscando uma possível unidade através da junção de supostos fragmentos produzidos por ele nesse momento de inspiração.

Esse modo de construção sugere também a tentativa do poeta de abarcar uma grande quantidade de elementos temáticos e formais com o intuito de representar, em um único livro, a totalidade da condição do homem e da poesia. De certo, isso evidencia uma das possíveis concepções da utopia representada no poema, o desejo de totalidade. O que mais vale notar é que a criação de Jorge de Lima enfrentou, como poucos poetas de sua geração ousaram, o grande desafio de trazer para o seu tempo a grandiosidade da expressão épica. No Brasil, somente Jorge de Lima a praticou adensando a expressão épica com lirismo próprio do mundo moderno. Mundo este extremamente complexo,

seja no que diz respeito à própria arte, que rompe com qualquer programa estético, seja no que se refere à complexidade do mundo social. É exemplar, nesse sentido, os conflitos entre as nações por meio das duas grandes guerras, os regimes totalitários e o apagamento da individualidade do homem por meio da cultura de massas, o que será acentuado nos anos posteriores à publicação de *Invenção de Orfeu*.

Desse modo, uma das marcas do projeto “utópico” de *Invenção de Orfeu* se revela, em um de seus possíveis sentidos, na tentativa de abarcar toda essa complexidade¹⁶ por meio da união do fragmentário em um único poema, através da retomada do discurso épico adensado pelo lirismo com o fim último de reencontrar a unidade perdida por causa da Queda.

Na seqüência do poema, a terra natal é apresentada como boa, sem censura e erótica. Outro elemento importante presente nesse fragmento diz respeito ao tempo mítico, que nos remete ao tempo da criação, “a arcaica noite”, a que se soma a caracterização do poeta como um ser noturno, “sou noturno”, associado, portanto, ao caráter onírico e memorialístico do poema e ao modo metalingüístico como ele é elaborado, através de um “Delírio lúcido”, ou seja, por meio da inspiração controlada e pensada.

Terra de exílio? Não és meu canto.
 Ó terra elaborada, cena e sede,
 raízes sem censura, dramas leves,
 inclinação venial, arcaica noite.
 Ó telescópios salve, sou noturno,
 A memória do sonho é meu cristal,
 Delírio lúcido, e eu me ressurgi,
 Ascendo-me, transluzo-me, consagro-me.

De onde vens fero orgulho imemorial?
 Quem me chama de novo? A face andrógina
 que é duplo gozo, _ sexo e pensamento?
 Decerto abriu-se a porta devagar
 ou veio abri-la um nume sagitário?
 Ou é a fala do incesto inacabado,
 Mãe e amante tão lava primitiva,
 Eva e árvore em serpe e chamamento?

¹⁶ Nesse ponto de vista *Invenção de Orfeu* pode ser considerado como um poema que foi construído por inúmeras “ilhas” e estas são os seus próprios poemas, sua variedade temática e formal e os livros anteriores à sua feitura. Lêdo Ivo chegou a caracterizá-lo como um rol de insulas. Para o crítico, “o que era um processo estilístico disseminado em poemas autônomos terminou por se constituir no próprio estilo poético, num livro que é, em realidade, um rol de poemas, uma acumulação, um catálogo, para usar aqui um termo spitzeriano. Num caudal de enumerações e anáforas, o poeta construiu uma obra na qual até as diversidades dos gêneros nela justapostos reforçam o teor caótico: a sabedoria formal do poeta em sua heterogeneidade. Jorge de Lima praticou, portanto, o completo ciclo enumerativo, ao terminar na prodigiosa invenção caótica de um livro inteiro o itinerário iniciado na enumeração engastada em meras estrofes.” (IVO, s/d: 44).

Há também a clara referência à idade de ouro (“Água natal, refiro-me em teu ouro”) e ao nascimento da ilha em forma feminina (“as tuas tranças verdes de lagunas”); a ilha pode ser vista como a musa do poeta e, por conseguinte, o que o inspira e é buscado por ele. Vemos também presente no fragmento abaixo a presença do elemento erótico (“os peitos antevistos”), (“voz amante da musa”) e de outros temas freqüentes em *Invenção de Orfeu*, como a magia, a multiplicidade do ser e o amor.

Água natal, refiro-me em teu ouro;
 vejo passar os fêretos vermelhos;
 as tuas tranças verdes de laguna
 remam-me em teias e urnas alumiadas,
 doce oceânida, máscara latente,
 minha atividade vês, ó mímica;
 cultivas meus inventos e anéis mágicos,
 cultivas dupla amiga, serva e dona?

Em ícone te gravo, ouço teus remos,
 e teus ritmos nas cores anuviadas,
 os degraus das maretas te levantam
 e em coluna torcida te transformam;
 depois o véu das águas te desnuda:
 monstro efêmero, musa, ré veemente,
 razão de ondina? Sim. Talvez de amor.

Nada mais simples, a água é hereditária,
 as carnes sós aderem às arestas,
 sugerem as cabeleiras superpostas,
 os peitos antevistos se intumescem
 em mor correlação com a voz amante,
 solicitando a morte, a morte, a morte;
 campo da sombra sobre as águas mansas,
 a laguna se extingue. Nasce essa ilha.

A ilha criada pelo poeta recebe, como ele próprio também é caracterizado, um caráter múltiplo. Além de ser representada como mulher, ela se transfigura em navio, configurando-se, portanto, como móvel e diferente das ilhas comuns às utopias clássicas. Como o poema, a ilha ora está em ritmo tormentório, ora em calmaria. A ilha-navio percorre do extremo sul ao extremo norte, ou seja, localizando-se em toda a Terra, o que demonstra novamente o desejo do poeta de alcançar a ubiquidade e a totalidade. A ilha é caracterizada assim em vários momentos do poema. E como já notamos, é desse modo que ela é apresentada desde sua primeira estância: “essa ilha estremece como nau./devasta as grandes velas, parte o céu./Um bramido apressado vai e volta/desde o antártico gelo ao gelo oposto.”

O poeta transfigurado em demiurgo, como um ser assinalado e divino (o poeta parece ter sido possuído por algo divino), convoca os elementos constituintes do mundo (o que nos remete ao momento da criação deste por Deus), e profere palavras que

buscam o significado maior da vida, ser visionário. Ser visionário significa vislumbrar o futuro, e se o poeta tem esse poder pode também transformá-lo, construí-lo de uma maneira mais nobre, buscando seu aprimoramento e/ou sua perfeição.

Infuso por estranha divindade,
convoco os elementos por seus nomes.
O insossego das nuvens me entontece,
as montanhas acesas me circundam.
Ó riqueza enganosa a quem procura
nada ser que obstinado visionário;
ver os signos, mirar-se nas arenas
e dormir nos rochedos indivisos.

Invenção de Orfeu também recebe as influências do mundo conturbado e tomado por guerras, que sopra em direção à ilha-poema. Essa imagem revela a preocupação e a inserção do poeta no mundo real, associando-o mais uma vez a Rimbaud e a seu significativo “O barco bêbado”. *Invenção de Orfeu* dialoga com o poema francês no sentido de que aquele também explorará a técnica da decomposição da linguagem expressando o conflito psicológico e existencial, a posição do poeta vidente, o símbolo do barco à deriva, a valorização da sonoridade da linguagem. Outros recursos são similares, tais como o processo de composição do poema por meio da justaposição de palavras desconexas e a imagem da alma dividida e em conflito.

É também interessante notar outros possíveis diálogos entre o “O barco bêbado” e *Invenção de Orfeu*. Os dois poemas parecem buscar um local de difícil acesso ou mesmo inatingível; junta-se a isso os seus caracteres predominantemente simbólicos, somados ao sonho de edificar um novo mundo (diferente e eterno) como resposta àquele, insatisfatório e limitado. Esse aspecto é ressaltado a partir da metáfora do barco, representante do próprio poeta, e sua sugestiva relação com o mundo imaginoso das histórias fantásticas lidas na infância, como são exemplares as narrativas de Julio Verne: “A viagem ao centro da terra”, “Vinte mil léguas submarinas”, “Os filhos do Capitão Grant”, entre outras. Desse modo, estão presentes nos dois poemas uma atitude inegavelmente utópica que está representada na idéia de encontrar um bom lugar metaforicamente enunciado pela linguagem, no sentido de que ela (a linguagem) expressa internamente esse desejo, seja através do seu uso inovador e mágico presente em suas imagens, seja na mística ou no sonho.

Que feche os olhos tristes me é forçado,
pois tudo que navego são tormentos.
Quem pode preservar as multidões
do perigoso assalto das metralhas?

Sete camisas ontem nos roubaram,
 banqueteava-se o vasto senhorio.
 Estes trapos de frase vêm no vento
 que ruge forte, raiva sobre a ilha.

Os pampeiros do sonho vociferam,
 enlinham-se, interferem-se, represados.
 Ó funda incoerência desse leito
 sobrenadada em bêbado navio.
 Os membros amputados inda sofrem,
 e a desagregação atinge os mastros
 que foram caules e que deram flores.

O desejo de mudança é nítido no poema. Para isso, o poeta chama por outro tempo e outro espaço que representariam um momento e um lugar melhores. É o claro desejo de voltar ao tempo original (nesse momento, o futuro está diretamente relacionado ao tempo do passado original – caráter circular do poema), como percebemos nas duas últimas e significativas estrofes dessa estância.

E vi a roda ornada de andarilhos
 com face atrás de face, além da vida;
 da morte possuídos mas perenes.
 Só de estar-se no vórtice danado,
 fica-se duas vezes sepultado
 com os olhos exumados, vendo tudo.
 Que venhas, Outro! Tempo e espaço aceito
 e aceito as evidências que impuseres.

Reverto-me no limbo original,
 entre dois olhos entre duas órbitas;
 dentro da névoa antes respirada;
 dentro das coisas possuídas antes;
 encolho-me no ventre anterior e ermo;
 vejo-me as plantas, babo os meus calcâneos,
 sugo os leites vindouros não jorrados,
 embriono-me na luz que me cegou.

Continuando essa idéia, na estância VIII, o poeta diz que o tempo original está impregnado nele, concordando com seu desejo de voltar à origem. É a demonstração da interiorização cada vez mais acentuada no poema que mostra a condição do homem caído em busca de sua salvação. É exemplar o seu caráter existencial, já que temos o homem em conflito interrogando o motivo de sua situação. Esta situação pode ser notada na duplicação do herói, a partir da combinação de elementos opostos, entre Ariel e Lautréamont, Abel e Caim e “anti-parsifal” (anti-herói) e anti-santo (não divinizado) entre outras citações bíblicas. Em suma, o poema pretende expressar a condição humana total: do passado, do presente e do futuro.

Candelabro ou veleiro me persigo,
 bruxuleio-me, caio-me, levanto-me;

no cavalo de fogo me conspiro
como anti-Parsifal, como anti-santo.

Em minhas mãos plantaram joio e trigo.
Um misto é minha voz de tristes cant-
chão, mais as salmodias mais os gritos
de um duplo de Ariel e Lautréamont.

Quem é que me levou a essa nativa
solitária Taiti em que tatuagens
celestes em Abel, vis em Caim

desenham-me de sol a carne viva?
Quem é que magnetiza essas paisagens
Desse mundo inicial que mora em mim?

O poeta se apresenta como o veículo de algo superior que o utiliza para anunciar a “terra prometida”: “Quem é que magnetiza essas paisagens/desse mundo inicial que mora em mim?”. Isso nos leva a crer que este mundo inicial que está contido no poeta é próprio de todas as pessoas, mas nele (um ser assinalado) é que o divino se manifesta. Este mundo inicial também pode significar o mundo da criança, como se nota em todo poema, pois cada homem traz dentro de si a criança que já foi. Na estância IX, deste Canto, notamos que a ilha limiana se transfigura na própria infância do poeta, parecendo representar a Serra da Barriga com seu Quilombo de Palmares, que Jorge de Lima menino fitava da janela de sua casa e pretendia visitar, o que ocorreu mais tarde. Esta Serra foi mitificada através dos contos populares e misteriosos narrados ao poeta em sua meninice, e, por isso, o marcou profundamente, fazendo com que a trouxesse para sua obra literária de forma mítica e social.

Esta estância nos mostra claramente que o mundo (a ilha) passa por tormentas, é a representação do mundo moderno onde aparece pela primeira vez em *Invenção de Orfeu* outro elemento importante, os clones, que sugerem representar a condição à qual o homem moderno está submetido. Massificado e alheio a tudo, este homem vive numa espécie de distopia institucionalizada pelo controle e pelo apagamento de sua individualidade. Dessa forma, o clone representa o modelo de sociedade (e também de arte) que o poeta deseja ultrapassar: uma distopia presente e o desejo de chegada a uma utopia futura. É uma crítica à modernidade que enquadró o ser humano numa espécie de alienação controlada por mecanismos massificadores e escravizantes. Estes clones também nos remetem às obras de um dos principais artistas (e precursor) do Surrealismo, Max Ernst, que com seus famosos manequins apresenta algo bem próximo aos clones limianos. Outra alusão de Jorge de Lima ao movimento surrealista está na

imagem consagrada pela pintura de Salvador Dalí, como ilustram “os relógios deitados que pararam/nas lívidas colinas defloradas.” Elemento que enfatiza também a preocupação do poeta com o tempo, representado de forma diversa ao cronológico nas obras dos dois artistas. No caso de Jorge de Lima, nesse momento, seu desejo é de reordená-lo.

Folhearia eu um livro de gravuras,
revelando-me e revendo vidas nossas:
tua filha embricada em meu bisneto,
meu avô na cantiga dessa roda?

Primeiro, a decisão de ver a ilha,
depois ela e ela: o azogue, a rosa, a fonte;
os comparsas nos ombros e uma bilha,
e a escada nos pés, joelhos, fronte.

Eis a pilha lá em baixo – os que ficaram
no planalto das cobras laminadas,
os relógios deitados que pararam
nas lívidas colinas defloradas.

Os comparsas de chumbo permanecem.
Mas os ombros de carne – maltratados;
e as esporas nos flancos lhe estremecem
o fígado comido nos dois lados.

Sobretudo esse timbale o atrapalha
no bailado das pernas dianteiras,
o seu corvo deilharga é uma toalha,
suas cobras laocôntes – corriqueiras.

Ficou longe embaixo a ilha estupefata,
telégrafos, ferrugens, pedregulhos,
e ela mesma, mesmíssima, sem data,
tépida para os meus e os teus engulhos.

Todavia subiu nas quatro patas
(duas que Deus lhe deu, duas o diabo):
as passagens terreares eram tão chatas
que cabiam na sombra de seu rabo.

Todavia mirou com o pincenê:
dissolvências, calcários, parvoíces,
o chato que se vê e não se vê,
sempre o mesmo se o visses e não visses.

Sobre o seu dorso os claunes maquiaram
a ossatura supérflua da cumeeira;
e dos ombros às têmporas saltaram.
(Pois a ilha se abrasava na soalheira.)

As pedras do caminho transpiravam
um suor físico ao céu que as consumia.
Na verdade do oeste sóis lá estavam
parados espreitando a luz do dia.

Agitou-se na brasa. Os claunes ruíram,
o pedrouço das margens se esboroou,
abriu as asas, bronzes retiniram,
a cauda de cometa se inflamou.

A ilha o outro de baixo: a mesma pilha,
os mesmos réus terrenos, cobras, lesmas,
algálias soterradas e virilhas
e a chatidão das coisas mesmas, mesmas.

Na estância XIX, deste Canto, numa espécie de antevisão da conquista da felicidade final se estabelece um diálogo com a poética de Dante, em que o poeta ressalta a visão do homem caído, mas redimido e divinizado por Deus. O poeta canta a renúncia do amor e da paz em um ambiente sobrenatural imaginativo, fraterno e amoroso que nos lembra as almas subindo aos céus após o juízo final. Nesse sentido, o poeta busca um mundo diferente do que vive. Superior a qualquer busca terrena, num plano mais elevado, ele (o poeta) procura um mundo divino, onde o homem estará totalmente redimido dos sofrimentos terrenos. Ao lado de Deus, o poeta tenta encontrar a redenção do homem nos ensinamentos cristãos para alcançar uma condição sublime.

Amo-te Dante, e as rosas que tu viste,
_ naquela que, formosa rosa branca,
a divina milícia tinha à vista,
de corola coral que entoa a glória
da face das pessoas trinitárias;
a rosa imensa que aos teus olhos era
um enxame de abelhas luminosas,
que na flora de Deus se dessedenta;
e a flor cativa que se cobre de
sonoras pétalas de luz contendo
ao centro, a grei radiante, a grei divina;
e a que na alvura eterna transparece,
a pureza das almas, doce alvura,
alvura mais que alvura _ láctea alvura,
E há seres, seres nunca vistos, seres
que as asas agitando, prenunciam
amor e paz, lineais e sempre. E sempre.
As multidões aladas, eis que sobem
entre dois gêmeos sóis amanhecidos,
ao Senhor se interpondo às rosas puras.
A luz divina e alvinitente paira
como semblantes móvel tresdobrado.
Nada lhe turva o brilho renascido
na sagrada mansão, onde aparece
a comunhão unânime dos santos,
faces atrás de faces já não lívidas.
Trino astro, que, num astro sempre único
brilhando, a alma lhes tem extasiada,
conosco nesse vale, *miserere!*
Doce mar trino para nos amar,
pena amorosa para nos penar,
seta doendo para nos curar
pela graça do amor que a representa,

coroa de três fontes derivada,
 graças das graças, graça, sim, ó minha!
 Nosso amor sem lume, o teu jamais
 de nos salvar vacila. Tu és tudo,
 nós apenas moradas transitórias.
 Que canção sem vivência, minha voz,
 Pátria sonora. Tua elemental
 Mão sustém-me com os dedos. Mão de irmão.
 Um signo quis findar-nos, quis fundir
 tuas abertas urbes imprudentes.
 Nós temos frios nítidos e choros
 e rangeres de dentes tenebrosos,
 e mercúrios de febres, vozes neutras,
 porque somos apenas digressões
 buscando sendas; hoje morremos.
 Esses roteiros e descobrimentos
 são pobres sobressaltos, fungos mortos.
 Eu sei que teu soluço vive em lábios
 humanos. Sumamente. Cidadelas,
 barcas finais, esquadras fria. Ossos
 de cavernas de naus desarvoradas.
 Alighieri, desejo repousar
 sob a luz numeral das Três Beatrizes.

No Canto Sexto, estância II, temos um poema que representa a esperança e se associa também ao caráter social (como está assinalado em sua margem: “Redondilha com intenção puramente revolucionária”) e cristão da poética de Jorge de Lima como sugerem suas personagens: meninos, ladrão, operário, prostituta, poeta, etc.

Heróis existem os como:
 meninos, lírios, pomares,
 bonanças de vário tomo,
 calmos montes, doces ares,
 naves, mãos, mesas unidas,
 berços, ninhos, mansas lidas:
 heróis existem os como;

esse ladrão que precisa,
 esse operário que luta,
 essa luta que igniza,
 essa santa prostituta,
 esses simples puros sóis,
 precisar esses heróis,
 esse poema precisa.

enforcar quem hoje enforca
 quem inventou as sementes:
 essa Lídice, esse Lorca,
 quem inventou as sementes
 das estrelas venenosas
 uranadas rubras rosas,
 enforcar quem hoje enforca

não só laços de corda,
 mas apagar esse mundo
 do mundo que hoje acorda,
 e dar-lhe um canto jucundo

de guerra contra guerreiros,
de poetas e cordeiros,
cordeiros que fazem corda

para unir os corações
cordeiros das horas calmas,
ponteiros da carrilhões,
cordas perenes das almas
almas em Cristo acordadas,
prudentes chamadas moldadas
em forma de corações;

corações existem como
os pomos desses pomares
da forma de um mesmo pomo
nascido nos mesmos ares,
servindo numa só mesa,
um só pomo com certeza,
comemos, comeste, como.

O poema apresenta também algumas imagens bíblicas significativas: o jardim (pomares), Madalena (prostituta que se tornou santa – serve como modelo para o pecador se redimir) e do cordeiro (símbolo de Cristo Salvador). Na primeira estrofe é descrito um ambiente paradisíaco personificado pela pureza da natureza e sua comunhão com o homem. Posteriormente, são apresentados os heróis “marginais” do poema, dando-lhe um caráter social e participante. É também o que sugerem as terceira e quarta estrofes do fragmento, que traz para a poesia uma necessidade de participação. Nesse sentido, a poesia tem uma missão social e redentora. Essa perspectiva percorre todo o poema, no qual se enfatiza a luta do bem contra o mal. Nesse ponto de vista, o poeta está diretamente associado à figura de Cristo, que unidos às pessoas humildes estabelecem a paz e a volta ao paraíso numa comunhão universal.

A estância VIII, Canto Sexto, representa o ápice da destruição e do conflito humano na terra. Para representar esta situação o poeta utilizará várias imagens bíblicas (em uma espécie de batalha final) e/ou surreais. No fragmento abaixo, a ilha atravessa inúmeras tormentas causadas pela presença demoníaca¹⁷: passa por guerras,

¹⁷ Frye nos apresenta uma possível caracterização das imagens demoníacas de maneira interessante: “Oposta ao simbolismo apocalíptico é a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade ou o jardim, tenha sido solidamente estabelecida; o mundo, também, do trabalho pervertido ou deslocado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. E assim como as imagens apocalípticas da poesia associam-se estreitamente a um céu religioso, assim seu avesso dialético une-se intimamente a um inferno existencial, como o *Inferno* de Dante, ou com o inferno que o homem cria na terra, como em *1984*, *No Exit* (Sem Saída) e *Darkness at Noon* (Escureidão ao meio-dia), onde os dois últimos títulos falam por si mesmos. Por isso um dos temas básicos das imagens demoníacas é a paródia, que arremeda a exuberante peça artística sugerindo sua imitação em termos de “vida real”. (FRYE, s/d: 148).

sofrimentos, injustiças, destruições, etc.. Este episódio está estreitamente ligado ao momento histórico da década de 40, anterior à feitura do poema, em que os regimes totalitários e as guerras causaram sofrimentos, perseguições e mortes – o que mais adiante será enfatizado no poema (Canto VII, estância III). Jorge de Lima compõe seu poema no período do pós-guerra, em um momento extremamente delicado para o mundo e, nesse sentido, o poema, apresenta ao leitor através de uma série de imagens perturbadoras e até mesmo grotescas um retrato do tempo presente. Contra isso é que *Invenção de Orfeu*, como a própria escolha do mito de Orfeu demonstra, se rebela e busca transcender e recriar o mundo e a poesia. Nesse momento, compreendemos bem o papel de Orfeu no poema de Jorge de Lima. Ele é a divindade mítica, comparada a Cristo, que pacifica o mundo conturbado com seu canto, que como em seu sentido original pacifica e harmoniza o homem com a natureza.

Dessa forma, Jorge de Lima mostra a situação perturbadora em que se encontra o homem moderno (do século XX), com a presença de duas grandes guerras mundiais e pela iminência de seu desaparecimento pela bomba atômica. Nesse mundo conturbado e ameaçador o homem vive em conflito não só com a sociedade, mas com ele mesmo, marcando também o conflito com as instituições guardiãs desses valores sociais: a Igreja, o Estado, a Família, etc.. Numa constante “evolução” o mundo se mostra ao homem através de grandes modificações de valores e conceitos, a ciência passa a reavaliar suas teorias, regimes políticos com forte caráter ideológicos se firmam (em combates vigorosos) e cometem atrocidades, o avanço da técnica e o automatismo contribuem para despersonalização do homem. Nesse sentido, *Invenção de Orfeu* canta o homem (herói) moderno que vive um drama apocalíptico e deseja recompô-lo ao tempo original na tentativa de resgatar valores primordiais .

Pasma néscio o pastor que o ruído escuta;
 e os filhos do Grão-Maró se enternecem.
 Contai aos filhos meus como é tão grato
 morrer-se pelejando (à mente ocorre),
 com os anjos vãos, com os fementidos numes!
 Ah! Musa, que é da Pátria? onde o motivo
 que a essa ilha combusta a guerra sopras
 e vertes batalhões; e ufana ateias
 as gargantas e, ruas pejas de armas?
 O gume de aço agudo (pólen ácido),
 e Andrômedas de abisinto, logo abatem
 nas portas os primeiros marechais.
 Foram-se todos; morramos pelas armas,
 morramos. Salvação para os vencidos.
 Mas ninguém logra salvação nenhuma.
 Isto atíça os contrários quais rapaces

lobos ardidos de faminta raiva
 entram por campos órfãos, como demos,
 de goelas secas, são Lusbéis decerto.
 Quem poderá contar a cinza e o fogo?
 Quem dessa noite as fúnebres tragédias,
 ou lágrimas terá que a dor igualem?
 A soberana antiga insula doce

baqueia; e de cadáveres sem conto,
 ruas, casa, vestibulos sagrados,
 tudo é luto e pavor, braseiro é tudo,
 multiplicando a morte em vária forma.
 E também no ar a mesma negra sanha,
 os tremendos guerreiros de Astarot
 refervem como fogos de fornalha,
 e fogo, ar, terra desagalham.

(...)
 traves descose, ferros e aços funde
 e cava ampla aflição. O interno fogo
 aparece, e átrios longos escancaram-se.
 Aparecem do Inferno os capitães.
 Mansões de grão-Beliais; e um monstro exangue
 cobre o limiar. A ilha é um pranto imenso,
 pranto, pranto; as abóbadas ululam
 com pânico gemido atormentado,

que as fontes secam. Desgrenhadas
 andam mãos pelas vastas galerias.
 E ofertam beijos aos missais que abraçam.
 Bafos de bombas, hálitos de infernos
 sete vezes rodeiam os oceanos.
 E que direis dos signos escutados?
 Insula em ruínas, naves conspurcadas,
 a orfandade das flores seviciadas.

Mas neste mundo conturbado, em que tudo indica a destruição, Jorge de Lima permanece “cristianamente” esperançoso, acreditando na vitória do Bem.

O mundo atual, como sempre, é um grande campo de batalha, onde se digladiam constantemente as forças do Mal e do Bem, muitas vezes pensamos, devido a circunstâncias fortuitas e à curta visão do homem, pensamos que o Mal está ganhando terreno, como atualmente é a impressão que nos dá a imensa tragédia universal dos tempos presentes. Mas não! O bem está a frente, o Bem conquista, mesmo sem nós percebermos, terreno para o Reino de Deus, dia a dia, hora à hora, minuto a minuto. (LIMA, 1958: 96).

Para a redenção deste mundo destruído o poeta presentifica a figura de Deus¹⁸ (“pessoa em Três”), que também pode ser representada por Cristo; afinal a sua figura é identificada como Deus e Homem, é o Cordeiro de Deus e a árvore da vida; maior que qualquer Igreja, Ele tem o poder de transformar o mundo degradado (também a poesia). O momento parece lembrar a passagem bíblica da travessia do Mar Vermelho, que evidencia a força divina afastando as águas e libertando os judeus. Em outro momento fantástico, Deus/Jesus desce ao mundo destruído e chama Virgílio, seu predecessor (fragmento da estância VIII). O poeta numa espécie de hierarquia temporal cronológica traz ao seu poema as figuras de Virgílio e Thomas Morus, para que com a “ajuda” desses grandes poetas eleitos nasça o novo mundo (o novo poema, a nova canção através da glosa destes), por meio do verbo, como fora feito no passado mítico, de acordo com a teologia cristã (fragmento final da estância VIII e IX).

Nelas doce agasalho e amigos lares
 tereis tristezas minhas, doces lágrimas.
 Pois assistimos certa noite vir
 um veleiro mais alto que uma igreja.
 E eis que a proa se abriu em duas fauces,
 e essas fauces um grito estertoraram
 fendendo o mar, jogando para o alto
 como líquido facho transparente.

Nesse facho desceu pessoa em Três
 Que falou uníssona em Três Vozes:
 “Vem, ó Maro que Eu era antes de ti,
 e foste meu, aquém, aquém daqui.”
 Depois os trinos lábios estancaram
 o mar daquela face sobre-humana
 banhada de suor da poesia

¹⁸ É interessante notar o percurso trilhado pelo poeta: em primeiro lugar, ele recebe ajuda das musas para realizar seu poema e posteriormente recebe a ajuda divina (juntamente com a de outros poetas) para o mesmo fim. De acordo com Curtius, a literatura ocidental após privilegiar o canto, e as musas passa seqüencialmente a invocar os césores para depois chegar à invocação de Deus e, finalmente, à invocação do próprio espírito do poeta. No que se refere à invocação divina a poesia propriamente dita passa a associar-se a poesia cristã, como parece ser o caso de Jorge de Lima que dialoga com esta tradição. Desse modo, Curtius nos diz que: “Além de invocar as Musas, a poesia antiga também cultivava a invocação de Zeus, o que permitiu à poesia cristã estabelecer correlações: o paraíso é equiparado ao Olimpo e Deus a Júpiter.” (CURTIUS, 1996: 297). Somado a isso, o declínio do paganismo revela a razão da rejeição, pela poesia cristã, do culto às musas. Desse modo, os poetas passam a pedir ajuda ao Espírito Santo ou propriamente a Cristo identificado a Orfeu. Assim declara o crítico, a partir das considerações de Paulino de Nola: “Em lugar de Apolo e das Musas, deveria ser Cristo o estimulador e entoador da poesia (XV, 30). Os poetas pagãos proferiram mentiras, o que não assenta bem num servo de Cristo (XX, 32 e 55). Além do protesto contra as Musas pagãs, Paulino desenvolve também uma teoria cristológica da inspiração e uma concepção de Cristo como músico universal que lembra a especulação alexandrina sobre Cristo identificado com Orfeu.” (CURTIUS, 1996: 299). É importante notar estas nuances na história da poesia, mas como sabemos Jorge de Lima nunca se incomodou, como outros poetas modernistas, em se relacionar com a tradição literária de modo a tirar proveito dela. É por esse motivo que vemos presente em *Invenção de Orfeu*, poema muitas vezes paradoxal, elementos que aparentemente se opõem. Assim, Jorge de Lima se utiliza das musas (o mundo pagão) – reabilitando-as, como fizeram os humanistas – e do divino (o mundo religioso cristão, muitas vezes associado à figura de Orfeu).

tão semelhante à Suas Próprias Faces.

IX

Morus utópico, querido amigo,
após Maro acendeu Luz amorosa;
e para continuar esse estro antigo,
a glosa nasce, surge vossa glosa.

Em urânio se queima o velho abrigo
sem picos vai nascer a nova rosa.
Despovoou-se a ilha, o campo é vil mendigo:
Quantas guerras na paz dificultosa!

Quantas desgraças no ouro e no suor,
lutos nas vidas, prantos na canção,
ódios nos sangues, dores no redor!

Há um martelo que bate num caixão
e outro que bate numa porta santa.
Morus e Maro! e há uma voz que canta!

O poema IX sintetiza o tema do poema anterior, e a figura de Tomas Morus solidifica o desejo da utopia e/ou da volta ao paraíso cristão. Morus restaura a poesia pagã de Virgílio Maro (“Em urânio se queima o velho abrigo/sem picos vai nascer a nova rosa.”) dando-lhe um sentido cristão e também indicando a restauração total do mundo caído. Soma-se a isso o poema XI, estância final deste Canto, representante de uma visão retrospectiva que rememora os temas dos cantos anteriores e também mostra a força da poesia em sua ubiqüidade – e nada pode ser mais utópico que isto: “Um momento há na vida, de hora nula,/em que o poema vê tudo, viu, verá;/e a si mesmo, na cera em que se anula,/sob o fogo dos céus, consumir-se-á.”

No Canto Sétimo, estâncias I e II, a viagem e a ilha mais uma vez são igualadas, e vemos que a ilha criada pelo poeta é enfaticamente caracterizada por seu constante movimento e se metamorfoseia em um barco. Mas a ilha limiana não se transforma em qualquer barco, mas sim em um barco bêbado associando-se outra vez à tradição moderna da poesia representada por Rimbaud. De acordo com essa tradição, notamos que a pretendida utopia buscada por Jorge de Lima, representada por esta ilha (poema), novamente se opõe às tradicionais utopias renascentistas, que tem um caráter estático e definitivo, como comprovam as ilhas utópicas de Thomas Morus e de Campanela. Portanto, será uma ilha livre, não se prendendo, em seu sentido metalingüístico, a nenhum padrão estético pré-estabelecido, sem métrica determinada ou temas fixos, opondo-se a tradição épica ocidental.

Para o poeta a utilização de uma linguagem hermética e simbólica em seu poema não impedirá que seus leitores o compreendam, porque, na realidade, a linguagem

utilizada por ele não se diferencia de qualquer outra forma de expressão poética que pretende captar um momento poético. É por isso que o poeta pede a seu leitor que leia seu poema além do que está escrito, faça uma leitura das entrelinhas, da imaginação e do sonho, a linguagem de Orfeu. Nessa perspectiva, o hermetismo possibilita ao poeta dizer o que na linguagem comum não permite ser dito. Portanto, a não adequação do verbo poético à linguagem cotidiana ou do real é que o possibilita a recriação do mundo. Desse modo, a obscuridade presente em *Invenção de Orfeu* não está diretamente ligada à sua possível incompreensão.

Um tema freqüente, observado com maior atenção na estância II, se refere à ebriedade. Nesse momento, mais uma vez temos a associação do poema de Jorge de Lima a Rimbaud e seu “Barco bêbado”. Dessa forma, vemos valorizado e associado à *Invenção de Orfeu* uma característica marcante, o seu caráter dionísio. Jorge de Lima associa-se a Rimbaud de forma tão acentuada que relaciona a ebriedade do poeta francês a seu projeto épico. Desse modo, o anseio de Jorge de Lima é alcançar, através de sua linguagem, o inatingível, na medida em que o poeta busca a renovação da linguagem de modo a mantê-la “livre” e “*ivre*” (ébria). Poderíamos dizer que é um projeto utópico do poeta, que antevê a comunhão total proporcionada pelo vento (espírito – sopro divino) e pela escrita ébria do barco-poema. Neste poema, a figura de Dante também surge associada ao personagem bíblico Jó, símbolo da paciência. Essas imagens sugerem não só o caráter dialógico de *Invenção de Orfeu* mas também o trabalho paciente de Jorge de Lima. A poesia é o veículo para chegada ao paraíso simbolizado pelo caminho para as Índias.

I

A linguagem
parece outra
mas é a mesma
tradução.

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

Lede além
do que existe
na impressão.

E daquilo
que está aquém
da expressão.

II

Viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
banhando livre
o poema *ivre*.

Guia e Alighieri
pisam a loisa
em que anda Jó.
Praticamente
loisa flutuante.

Nave de Índia
desse maior,
rumo de um só
e de nenhum.
País comum.

Na estância III, do presente Canto, vemos que o poeta procura uma “verdade soberana”: ele deseja a volta ao paraíso depois de sua queda. A passagem do tempo (a circularidade temporal – o eterno retorno) causa dor, por isso o poeta deseja o rompimento com essa temporalidade, como aponta o verso: “escuta: esse vaivém da vida é dor.”.

E tudo: ondas do tempo, almas floridas,
árvores, flores, ninhos inda trêmulos,
tudo lhe escuta as odes invocadas,
mas cala seus murmúrios e seus ritos.
Agora é a voz de alados mensageiros.
Asas descem na luz dos céus pressagos,
contempla-se a ilusão; graças, Espelho,
que te elevaste em luminosa escada
conduzindo a verdade soberana.
Ó natureza de perpétuos sustos,
escuta: esse vaivém da vida é dor.
(...)
já houve uma blandícia noutros tempos,
hoje não há; não mais; então pervaga,
pervaga em torno, em torno de ti mesmo.

A preocupação com o rompimento com o tempo linear é uma constante no poema. Isso ocorre também no fragmento do Canto Oitavo, em que o poeta apresenta uma clara negação dessa concepção temporal linear, rompendo com a contagem do tempo cronológica. O que notamos é uma mistura dos tempos: passado e presente, velho e novo, e com ele o desejo de ubiqüidade do poeta. Portanto, o que temos apregoado em *Invenção de Orfeu* é o desejo de pacificação do homem, que vive nesse eterno movimento temporal.

Caduco calendário mais que nulo
com seus cerimoniais de escusas fomes.

Não nos adianta o tempo sobre o linho,
o linho branco das mortalhas de anjo.
Não nos adiantam limbos nascituros
nem nascituros sem reminiscências.

A ilha do poeta se apresenta de forma circular, onde o tempo se dá numa espécie de eterno retorno. Seu canto é conduzido pela memória, e os seus lamentos se transformarão em fábulas. Mas, nesse momento, acresce ao poema uma imagem significativa da espiral do tempo, simbolizando o encontro de coisas passadas e presentes de maneira renovada (aqui há uma espécie de aprofundamento da questão temporal no poema, pois de circular ela passa a ter um movimento em espiral), já que nas “voltas” da espiral esse encontro se dá de forma diferenciada do circular. Essa perspectiva da espiral difere-se da perspectiva do tempo circular, que nos remete apenas para o reencontro com sua poética anterior sem a devida reavaliação e/ou reelaboração. Nesse sentido, a espiral talvez possa representar a poética limiana (principalmente a de *Invenção de Orfeu*) de maneira mais apropriada do que a perspectiva do tempo circular, justamente pelo fato de que suas temáticas se encontram de modo mais elaborado e diferenciado da primeira criação, ganhando mais complexidade, elementos novos e um redimensionamento na sua reavaliação posterior. (Fragmento do Canto Oitavo).

Memorial vôo de círculos concêntricos
em movimento de ilha circular;
a memória dilata-se e consome-se,
a frase repercute idades, temas,
tardandorinhas enterradas vivas
e ainda atravessando as mesmas tardes.

Ó tardes calcinadas como pesam
sobre os rumores que virão depois,
quando as noites paradas de alma alheia
acordam claridades reversivas,
e as esperanças que vão ser não são,
já foram dores e serão rumores.

Os cantos lapidários varam crivos
conduzidos por lábios preexistentes,
ritmados pelas mãos outrora adeuses
revivescidos clavicórdios múltiplos,
fabulizando os meus e os teus lamentos.
(nem tristeza distante nem ventura!)

Quando a noite tiver tempos iguais
com o mesmo colorido e o mesmo som,
virão durante o espaço dessa luz,
em escada espiral as vidas nossas.
Meu irmão Esaú, talvez Jacó,
talvez presentes Jós reverterão.

Pois o metro em que vivo e me desvivo,

vosso andar já mediu pelos meus passos;
 mas nada conta para a suas insciência,
 para a sua perplexa criatura,
 que o conforme torpor não se arrepia.
 Ó calmaria em linha imaterial!

Dessa forma, em outro fragmento do Canto Oitavo, o poeta rompe com o tempo cronológico tradicional, assim como com o espaço geográfico, e constrói seu poema em um tempo mítico – com um ambiente semelhante ao paradisíaco, pois nesse lugar os homens eram “prescientes”, “visionários” e, com a saída desse lugar, se tornaram “cegos” –, principalmente caracterizado pela recomposição do tempo de uma maneira diferenciada da vista no mundo (poema) convencional.

Também é presente nesse fragmento do poema a idéia de que todos podem ser poetas (especiais, eleitos, tocados), pois todos os homens conteriam em si um potencial para a poesia. Este pressuposto relaciona diretamente o “dom poético” à infância e a seu mundo imaginoso. Mas se todos nascem com esse dom, não são todos que podem colocá-lo em prática, pois poucos serão tocados pela “inspiração”: “somos todos poetas, natos,/os que têm voz porém podem cantar/a doce inspiração subdividida,”.

Ficamos afetados de seu todo,
 as mãos transfiguradas, nós a éramos,
 ela pairou num vôo – eternidade,
 nós éramos prescientes, visionários,
 e após cegos, pois que ela se partira.
 Ó triste condição do humano tempo!

Olhamos a onda alcançar-se, o céu descer
 mais baixo que a onda mesmo e o próprio mar,
 consumira-se um século asa com asa
 estavam majestades, ali estavam
 invisíveis porém no espaço, além
 entre dois tempos reais. Libertação!

Um suave som de sombra prolongada
 ligou-se à noite próxima acerbadada;
 e entre sombras e noites existe um
 traço e cântico errante adormecido.
 Através se ouve a onda descontínua
 das antigas memórias sonegadas.

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

Após o dilúvio (a segunda queda sofrida pela humanidade), passamos a viver no mundo da verossimilhança (do tempo e espaço convencionais), situação que fez com

que os homens perdessem a sua capacidade de sonhar e imaginar. (Fragmento Canto Oitavo).

Quarenta noites mais quarenta noites
 chovendo sobre os dias liquefeitos,
 afogando os futuros ignorados,
 entendidos silêncios e sigilos,
 renegados apelos e caliças
 sobre as asas adversas tatalando.

(...)
 Motivos de somemos, natalícios
 e bodas com borrascas, alguns goles
 em soerguidos suspiros, deu-se aquilo
 intercorrentemente à calmaria
 que acabamos, no tempo verossimil
 de ponteiros e sinos badalando.

O tempo presente matou as ternuras da infância, e o poeta passa por tormentas porque o mundo vive a presença da guerra e do fascismo. Por isso ele deseja uma vida solidária e fraterna e convoca as imagens do paraíso, como sugere sequencialmente um fragmento do Canto Sétimo, estância III. A presença da guerra, já mencionada anteriormente demonstra também a reafirmação da temática social em *Invenção de Orfeu*, e aponta que Jorge de Lima não deixou de lado o elemento social de sua poesia pregressa.

Esse clima cinábrio abreviativo
 convocará os sangues, os desvios?
 Olharemos conjuntos esse mapa?
 Pulsaremos na artéria fraternal?
 Mão na mão, musa de astro, calor frio.
 Na blandícia das chuvas desce um seio,
 e entrementes nos sulcos das charruas
 percebemos os semens dos roteiros.
 Este clima demais calvário e leva
 quem o agrega? Essa voz indefinida?

Esse arcanjo banido, desfolhando-se?
 Aquiescência. No início havia a mancha.
 Inconsumptível mancha, nuvem nossa.
 E o céu pesado sobre. Éramos um!
 E amávamos os sóis antropomorfos,
 os lilases nos olhos, luas sempre,
 e o consolo tão bom nos calcanhares,
 e a leitura das relvas, nomes dados
 a essa pedra, a esse pomo. A esse coral.
 E havia o dia vindo, e a noite leve,
 e o peixe amigo, e a rocha deleitosa,
 e ametistas nas unhas, conivências
 entre veias e artérias, entre mim.

Convoco essas paisagens esvaídas:
 sou névoa, elas são névoa, somos um

só estrangeiro nesse vácuo imenso.
 Ó reais medidas, ó rigoroso atlas,
 circundando de pólos e de mares,
 os teus marcos cintilam nos meus olhos
 enquanto os séculos pesam sobre as léguas.
 Claridades, apelos, entretantos,
 apesares e números e luzes;
 somos tudo, cabeça, tronco, membros.
 Ó planos do meu ser comunicados!

Ao focalizar o aspecto social em *Invenção de Orfeu* o poeta dá vazão ao seu espírito humanista e cristão. No entanto, este caráter “participante” não quer dizer que para ele, a poesia deva ter fins utilitários, pois se os tiver, deixaria de ser poesia. De acordo com Jorge de Lima, a poesia de todos os tempos sempre teve importante função social, “já que o poeta foi sempre o anunciador das grandes reformas universais. Hoje, mais do que nunca, precisamos de poesia.” (LIMA, 1958: 71).

Ao adotar uma perspectiva “revolucionária” e renovadora para poesia o poeta assume a missão de, em meio à decadência geral do mundo, trabalhar para restaurá-lo, porque “é dever do poeta recompor tudo.” (LIMA, 1958: 75). Assim, o papel da poesia em face dos sofrimentos humanos pós-guerra é “elevar o nível dos corações, projetar as nossas mãos para consolar o distante companheiro aturdido pelas decepções da vida nos quatro pontos cardeais.” (LIMA, 1958: 72). Desse modo, a Poesia, no parecer de Jorge de Lima, recebe uma função importante no sentido de influenciar positivamente o mundo e até mesmo tem o poder de salvá-lo. (LIMA, 1958: 96). Jorge de Lima considera o Poeta um ser “antenado” e capaz de captar antecipadamente acontecimentos extraordinários, como são exemplares as figuras de Thomas Morus, que com sua *Utopia* antecipou as revoluções do mundo moderno em pelo menos quatro séculos e de Ovídio, que nas *Metamorfoses* disse: “Nada se perde, nada se cria na natureza; tudo se transforma”, tese posteriormente confirmada por Lavoisier.

Essa postura de Jorge de Lima contrapõe-se a concepção de que a poesia não deve tratar de questões sociais porque correria o risco de cair no panfletário e, por conseguinte, não se realizar como obra de arte. O poeta em seu poema “39”, de “Anunciação e encontro de Mira-Celi” (1943), já denunciava, com uma linguagem extremamente moderna, expressa por sua fragmentação e imagens perturbadoras, sua perplexidade com a guerra:

Em nome de Mira-Celi,
 levantai-vos soldados caídos para sempre na luta, desde Abel até hoje.
 Não deveis quedar-vos sob os húmus das mesopotâmias,
 é tempo de despertardes,

de acordarvos de vosso sono milenar nos outeiros sagrados!
 Em nome de Mira-Celi, acordai, soldados caídos nas guerras:
 é tempo de abandonares estes imensos campos cobertos de cruces
 ou as valas anônimas em que misturais vossos ossos;
 é tempo de afastar os eternos gelos em que haveis mergulhado lutando;
 é tempo de estraçalhar brancas mortalhas de neve
 em que aliviáis as queimaduras da pólvora;
 os vossos cavalos cegos ou mutilados vêm alta noite relinchar dentro da ventanias;
 acalmai vossos corcêis;
 vinde com eles que é tempo de despertar.
 (...)

Poucos poetas conseguiram enfrentar esta tarefa e conseguir êxito, caso exemplar em nossa literatura é o de Carlos Drummond de Andrade com *A Rosa do povo*, de 1947. Num período próximo a feitura desses versos importantes poetas brasileiros, como o próprio Drummond (“Carta a Stalingrado”), Cecília Meireles (“Jornal, Longe”), Murilo Mendes¹⁹ (“Aproximação do Terror”), entre outros, também estavam escrevendo poemas relacionados ao contexto histórico-social da época, em que ocorriam mortes, massacres e destruição por causa da Segunda Guerra Mundial. Jorge de Lima soma-se a estas vozes no sentido de repudiar, em sua poesia, os acontecimentos históricos recentes. Esse aspecto é também demonstrado pela tentativa de “reencantar” o mundo, no sentido de que o poeta pretende fazer sobreviver a poesia no mundo moderno.

Essa mesma preocupação “participante” vemos no fragmento seguinte do Canto VIII (p.811), onde se pode notar o renascimento de um mundo novo após o fim das guerras. Nesse momento, o desejo de criação do mundo transcende o plano metalingüístico do poema (o ficcional e o formal) e passa a ser também o desejo de transformação do mundo real. Nesse sentido, vemos novamente, em *Invenção de Orfeu*, a retomada da poesia social da fase anterior do poeta, revelando, nessa perspectiva, o poder transformador da palavra. No parecer do poeta, a poesia pode alimentar e

¹⁹ Murilo Mendes mesmo se pronuncia a esse respeito em um de seus ensaios dedicado à interpretação de *Invenção de Orfeu*, “Os trabalhos do poeta”: “O que se acha em jogo em cima da mesa de operação e esta mesa de operação é o mundo todo – é a própria condição do homem, sua subsistência no presente e no futuro. A questão social transformou-se na questão mesma da humanidade. Não há distinção nítida de classes, não há mais adivinhação rigorosa da sociedade em dois campos políticos. Há em primeiro lugar a divisão do homem dentro de si próprio: a consciência desta divisão estende-se a todos. (...) Não se trata apenas, a meu ver, da transição de uma forma de sociedade para outra, declínio de uma classe e conseqüente subida a outra. É tudo isto e outras coisas mais. Opera-se uma revisão total das possibilidades do homem em face da natureza e do desconhecido. O poder político – penso particularmente no poder totalitário – é um dos personagens principais do drama: agravamento do terror, tentativa de exoneração do humanismo, eliminação das nossas tendências místicas e contemplativas, apelo à única força telúrica, e supressão da nossa intimidade fecunda para se criar, através de monstros métodos científicos, uma solidão estéril e desumana – o que determina o aparecimento de uma nova espécie de homem, o homem mecânico, o homem *robot*, o homem sozinho em face de um Estado e de um universo hostis, fatores de um permanente estado de sítio. Não creio que haja outro assunto mais próprio à meditação de um poeta de nosso tempo. Penso que tal assunto é de fato épico, alargando-se, repito, o conceito clássico.” (MENDES, 1958: 127).

transformar o homem ou, pelo menos deixá-lo mais humanizado. Em entrevista a Homero Senna, Jorge de Lima declara: “Hoje, mais do que nunca, precisamos de poesia. Precisamos dela como se precisa de cantigas para ajudar o trabalho pesado, de verdadeiras cantigas de eito imenso que é o mundo atual, convulsionado pela maior guerra de que se tem notícia.” (SENNA, 1996: 132)²⁰. Por esse depoimento e pelo próprio poema, vemos que Jorge de Lima foi um poeta de seu tempo, e toda sua criação poética não deixa de refletir a conturbação por que passava o mundo nesse momento histórico, o que também mostra a sua preocupação com o social.

Se a vós todos cedessem essas músicas,
a canção escondida, os doces olhos
veriam renascer novas medidas,
novas terras nascendo inda molhadas
sob um deus dadivoso que as emerge
e após as guerras findas, continua.

Nosso encanto é esse constante renascer
jamais por diversão mas sem querer,
mesmo vagando nesses cardos duros,
mesmo assim se assim fosse, com certeza
relativa que existe em vossos olhos,
em minhas mãos, em vossas, as nossas.

O simples ar mudava criaturas,
e nós sensíveis faces ante o mago.
Antigamente foram, não seriam
mais fictícios porém esses penedos,
duros penedos, asas sem trabalho,
essas canções tão várias como vós.

E não somente o simples ar tornava
um ser em outro ser; mas feiticeiros
com leves mãos urdiam realidades,
inquieta realidades transformando
nossos lábios em lábios apagados
e os olhares já mortos; e nós víamos.

(...)
Nós burgueses morremos adorando
a vida estanque de lírios campesinos,
somos uns gordos, somos pelos untos,
uns ricos de barrigas e de argentos,
uns secos de servir, de compreender,
somos um triste par que não tem filhos.
Sentenciamos, íamos calar
nossos desastres, indo pelos versos,

²⁰ Em outro momento, Jorge de Lima também declara a sua crença no poder transformador da poesia: “A poesia aproxima constantemente os povos, separados pelas guerras, pela política, pelos regimes, pelos ódios, que são cordilheiras mais difíceis de transpor do que as comuns cordilheiras e as grandes serras que separam os povos da América do Sul. Vejo entre os povos da Europa, por exemplo, maiores cordilheiras intransponíveis, que são as cordilheiras da intolerância; estas cordilheiras são, em verdade, muito maiores do que os nossos Andes, que as nossas serras do Mar, que os nossos rios, que os nossos acidentes de fronteira, separatórios, aparentemente separatórios.” (LIMA, 1958: 97).

amando esses formatos, essas peles,
esses encantos todos de epiderme,
gozando esses aviões, autos e telas,
geladeiras e rádios, televisos.

Em verdade acordamos transformados,
braços em asas, pés em velocímetros,
ventres em gozos bons, costas sem pesos,
olho varando o espaço, fronteiras ocultas;
e uns seios virgens, palcos das criaturas
menos finais que as que reflete o espelho.

E, de repente um hiato. Para além:
pois cerrados os olhos eles viam
e deliravam nomes liberados,
números de momentos e de símbolos,
solenidades afins, nuvens em tardes,
círios noturnos vendo mocidades.

Em um fragmento da estância VI, do Canto VII, o poeta diz estar em busca “... de um ouro em que tudo se oculta”, o que parece representar algo poderoso e simbólico, uma espécie de artefato ou lugar onde tudo está contido, que engloba a totalidade humana e que também demonstra o seu desejo de recuperar a totalidade.

A estância XIV, do mesmo Canto, representa de forma ampla o paraíso conquistado pelo poeta-órfico por meio de um grande número de imagens-símbolos que o estruturam (ilha, mar, nuvens, aves, serpentes, cavalo, porcos, pássaros, tigre, diabo, fogo, chuva, cruz, criança, Eva, Pia, etc.). É mais um poema síntese de *Invenção de Orfeu*, onde se convergem, numa visão panorâmica, o sentido de todo o poema. Nesse momento, a ilha representa, como figura de base, o símbolo global do humano e do divino. A idéia principal do poema é da comunhão através da dualidade característica do ser humano (o corpo e alma, morte e vida).

A mensagem final do poema é claramente posta em sua última estrofe, quando o poeta relembra o ato batismal pelo qual o homem obtém a vida eterna e que também, de certa forma, se torna criança novamente. O que realmente o poeta almeja é a fé (“*Fidem*”) e a vida eterna (“*Vitam aeternam*”). Esta comunhão total (divina e humana) é obtida por meio da união entre os mundos natural e o sobrenatural. Nessa perspectiva, a poesia é alcançada pela “Graça divina” que capacita o poeta (o homem) a captar a perenidade. Desse modo, o paraíso perdido, o Éden, é recuperado pela poesia.

Maduro pelos dias, vi-me em ilha,
porquanto,
como conhecer as coisas senão sendo-as?
Como conhecer o mar senão morando-o?
Às coisas Deus um dia nos recuou.
Contemplo as nuvens. Elas me rociam.

Refletem-se em meu sangue: nuvens e aves.
À sombra de meus pés reptam-se serpes.

Quantas selvas escondo! Sou cavalo,
corro em minhas estepes, corro em mim,
sinto os meus cascos, ouço o meu relincho,
despenho-me nas águas, sou manada
de javalis; também sou tigre e mato;
e pássaros, e vôo-me e vou perdido,
pousando em mim, pousando em Deus e o diabo.
Nasço na floresta, grasso grandes pestes,

Porquanto,
jazo em mim mesmo, vejo-me, reflito-me.
Sei dos pássaros, sei dos hipopótamos,
sei de metas, de idades, aconteço-me,
embebo-me na chuva que é do céu,
abraso-me no fogo dos infernos.

Porquanto,
como conhecer as coisas senão sendo-as?
Abrigo as minhas musas, amam sobre.
Aflijo-me por elas, sofro nelas,
encarno-me, em poesia, morro em cruz,
cravo-me, ressuscito-me. *Petrus sum.*
Sou Ele mas traindo-o, mas em burro,
com esses cascos na terra, e ventas no ar,
cheirando Flora; minhas quatro patas
rimam iguais, forradas, alforriadas,
burro de Ramos, levo sobre o dorso
Alguém em flor, Alguém em dor, Alguém.

Contudo,
burro épico, vertido para crianças,
transporto-as à outra margem, seu Cristóvão
Colombo, sou columba, Deus Espírito
que desce sobre o início, sou palavra
antes de mim, eu evo. Ave Maria,
Eva sem culpa, tem de mim piedade,
Pia sacramental de que emerjo ilha.
_ *Quid petis ab Ecclesia Dei?*
_ *Fidem.*
_ *Fides, quid tibi proestat?*
_ *Vitam oeternam.*

Outro ponto importante presente nesse poema se refere ao possível significado do verso “como conhecer as coisas senão sendo-as”, repetido por duas vezes. Este verso parece sintetizar a poética encerrada em *Invenção de Orfeu*, no sentido de que o poeta expressa, como também queriam os surrealistas, seu desejo utópico de abolir a distância entre a linguagem e as coisas e a linguagem e os homens. Com o auxílio de Raymond compreendemos bem o significado do verso de Jorge de Lima pois, para o crítico, na poesia de vários poetas místicos modernos se apresenta a idéia de que o conhecimento verdadeiro exige a ruptura do sujeito com o objeto.

Partindo do exame de um grande número de textos de poetas místicos e metafísicos, de João da Cruz a Novalis, Nerval, Poe, Baudelaire, Rimbaud e

sobretudo Mallarmé, confia ele ao poeta as prerrogativas que entrevia este último, a missão de trazer a explicação órfica da Terra. Persuadindo com razão de que o conhecimento verdadeiro exige a ruptura de todo o limite entre o sujeito e o objeto, que ele é o divino, que a tarefa é a de reintegrar o Absoluto, que ser Verbo, agindo sobre o real a ponto de transformá-lo, de superá-lo. Possuir as chaves é abrir a porta de marfim ou roubar o fogo divino. E é sem dúvida que se voltam os poetas em sua busca dessa poesia-conhecimento integral. Mas creio que esse desejo é precisamente impossível e que nele reside o drama da poesia. Ela manifesta uma das reivindicações mais elevadas do homem, mas não receberá nunca outra resposta que sua própria; não saberá nunca se a grande esperança é satisfeita ou frustrada. (RAYMOND, 1997: 310-311).

No Canto Oitavo, o poeta declara o fim do canto, chora junto à natureza devido a situação degradante do presente comparado ao paraíso passado. Em sua louvação ao passado a ilha é considerada um lugar bom e calmo.

Estando findo o cântico das ilhas
chorei nesses janeiros flagelados
marejados de chuvas ondulantes
e tão cheios de ocasos e andorinhas
e de várias paisagens que mudavam
sob os ventos transidos nas folhagens.

Era nuns tempos quando imaginamos
os seus dias calmosos, seus outeiros,
umas ervas nascendo, rios indo,
e os jardins dentro d'água transparente
nascendo rosas para carpas plúmbeas,
e em suas lianas raros peixes de íris.

As chuvas, sim as chuvas como as aves
baixavam e subiam para as nuvens,
e os grandes lírios úmidos e fundos
inda entreabertos, inda prosseguidos,
fechando-se com as asas dos insetos,
mergulhados na morte dos ocasos.

E outros reinos gerados em bonanças
com seus ares, seus largos oceanos
e seus montes ocultos sob as ondas,
e outras ondas ocultas sob as águas
da superfície que eram esse vidro
do olhar das gentes simples debruçadas.

Ó passadas vivências, dou-vos graças
pela vaga aventura entre os assombros,
pelo pranto cedido, pelas dúvidas,
pela vida rasgada, pelas tréguas,
pelos cantos ouvidos nos silêncios.
Ó passadas vivências, dou-vos graças!

Configurado por inúmeras tormentas, refletida mesmo na própria figura do poeta e no ambiente que ele habita, *Invenção de Orfeu* é um poema que prima pela esperança. O poeta quer revelar ilhas livres, ilhas de um tempo anterior à Queda, um lugar da eternidade, sem angústias, orgulhos e dúvidas. O poeta busca um tempo em que todos

os homens eram poetas. Este fato nos remete diretamente ao tempo da criação e da nomeação das coisas do mundo, conforme caracterizou Vico em sua *Ciência Nova*, e como era o sonho surrealista, que almejava uma poesia ao alcance de todos.

É também visível em *Invenção de Orfeu* a estreita relação do poeta com o cristianismo, pois ele se alimenta deste (“Seiva cristã, subi pelos meus lábios”) e é por meio de sua ideologia que o poeta quer retomar os dons naturais do tempo original, fazendo-os permanentes (“Quero de vós, ó árvore, captar/dons retirados sob a vossa fronde.”). Soma-se a este desejo outro fundamental, o da união simbolizada pela fraternidade universal e pela luta contra o mal (“Ó divina ambição de congregar/contra o Príncipe cáldo do mundo;”). Em termos metalingüísticos, isso pode significar o desejo do poeta de unificar no seu poema, os seus vários fragmentos (ilhas) de que ele é formado: “... livres ilhas,/alegóricas ilhas, ilhas nossas,/figuras ilhas conformadas,/por antecipação, podridas ilhas.”. A esse desejo, junta-se a posição, reafirmada pelo poeta, contra o narcisismo, o orgulho e a dúvida. O poeta pretende alcançar a eternidade, conhecer terras novas e ignoradas, surgidas pela fruição verbal (“ilhas surgidas d’água.”), numa confraternização universal: “mar unindo-nos”, (...)“Nós somos ilhas rasas e acolhemos/a sombra das montanhas e dos pássaros.”.

Éramos seres dúplices: libertos
dirigindo a existência, éramos servos
subordinados a acontecimentos,
éramos poetas, tudo nos movia.
Vésperas somos, esperamos dias
e nos dias choramos esperanças.

Quietações de condutas e roteiros,
necessidades nossas, nossas fomes,
abertos os compassos à acolhida
e conformes aos tempos perdulários,
queridas aventuras de acertar,
de ter os fogos virgens e soprá-los.

Sim reconciliação, sim, solitude
a fim de embalsamar a asa perdida,
confessionais os crimes praticávamos,
que eram ninhos de equívocos perfeitos,
embora as transcendências, muito embora!
Vós obras temporais tão orgulhosas!

Que sois em frente ao sobrenatural?
Seiva cristã, subi pelos meus lábios
perecíveis tocados de atos pomos
sem vestígios de Deus em suas polpas.
Quero de vós, ó árvore, captar
dons retirados sob a vossa fronde.

Ó divina ambição de congregar

contra o Príncipe cáldo do mundo;
deixá-lo nas fronteiras, livres ilhas,
alegóricas ilhas, ilhas nossas,
figurativas ilhas conformadas,
por antecipação, podridas ilhas.

Escolha vigilante, narcisismo
de quem nos apontou para canções,
convite à eternidade, erva d'Aquele
contra o deliberado orgulho, contra
a nostalgia negra dos danados,
contra a especiosa dúvida dos seres.

Inda queremos mundos ignorados,
ilhas surgindo d'água, mar unindo-nos,
angélicas, espécies comandando
fruições intemporais; somos seus metros
consoantes, esvoaçavam ventos sobre,
e ninguém sabe para que eles vão.

Nós somos ilhas rasas e acolhemos
a sombra das montanhas e dos pássaros.
Tínhamos que esquecer queridas nossas
musas cantantes, musas silenciosas,
restrições violentando essas montanhas,
formas sonhadas desses mesmos pássaros.

Na continuação do poema observamos que o poeta-vidente declara sua posição moderna contra a fixidez do verso conferindo o aspecto múltiplo de sua obra, sem estabelecer nenhuma forma determinada ou fixa. Assim, o poeta novamente reafirma a importância do movimento para seu poema.

Antevíamos ventres posteriores,
recalques sobre os bustos desses deuses,
e o espanto ante esses mármoreis tão frios
com as dádivas paradas, impossíveis.
Procurar a fixidez, ah! como dói
essa mudez das formas consagradas!

Posteriormente, o poeta considera-se ilha de Deus. Ele está sempre em busca de esperança e de um mundo melhor; de fato, um lugar utópico sem espaço e tempo, capaz de romper com estas convenções arbitrárias. No fragmento abaixo, notamos novamente a metamorfose do poeta em ilha e de ilha em montanha, numa mistura do fisionomismo do homem com o antropomorfismo da natureza.

Em seu sentido metalingüístico vemos claramente que o poema é feito a partir de um trabalho poético intenso; (“Encontrar uma ilha, encontro fácil,/encontrar a verdade, reorganizá-la,/rechar os pedidos enterrados,/(...)”); da filiação do poeta ao cristianismo (“da verdade que eu sou, ilha de Deus;/(...) pedras falantes pelo verbo em Cristo.”); da fraternidade universal (“E nossas mãos cingirem outras mãos.”) e da esperança de

retomar a eternidade perdida pela queda do paraíso original (“tão esperanças, sempre, e eu caridade/inquieta, transitória, mas capaz/de consolar-nos dessa espera eterna.”).

Encontrar uma ilha, encontro fácil,
encontrar a verdade, organizá-la,
rechar os pedidos enterrados,
reencontrar Mira-Celi inatingida,
comunicar-se, dar-se, dividido,
poeta, artista, santo distribuidor.

A água que pôde ser até dilúvio
recircunda-nos de ilha. A água tem sede
da verdade que eu sou, ilha de Deus;
plantada sobre os mares, sou montanha,
somos montanhas, vós irmãos em Pedro,
pedras falantes pelo verbo em Cristo.

Falaremos palavras, pensamentos
Pensamentos, e então nós subiremos
Para cima vestidos de vestidos,
Tocaremos as carnes, sentiremos
A verdade fugir de nossas mãos,
E nossas mãos cingirem outras mãos.

Descansai pedras leves sobre nós,
sobre a nossa quietude, nossa vida
tão curta, e vós tão grandes, tão idosas,
tão esperanças, sempre, e eu caridade
inquieta, transitória, mas capaz
de consolar-nos dessa espera eterna.

O poeta acredita que a “claridade” virá aos homens novamente com a quebra das convenções do tempo e do espaço; e o passado surge, então, como elemento de revelação e alerta. De uma maneira metalingüística, o poeta revela o projeto formal de seu poema e o seu desejo de recriar a utopia do tempo paradisíaco: “Nesse poema informe e sem balizas/recria-se uma ilha repetida”. Este fato está estreitamente ligado à busca da solidariedade e da esperança na recriação de uma ilha do passado que se associa à infância: “Ilha de infâncias idas, hoje achada,”.

A luz que antes passou virá nos olhos
fulgurar as pupilas relativas.
Assombro-me de vós, desse pai jovem,
primeiro pai liberto, e eu tão velhíssimo,
ancianias tremendo minhas mãos,
curvando meu bordão antes de mim.

Resolvemos destruir distâncias entre.
Já me falais sem sopro se eu vos ouço,
somos mudos futuros e presentes.
E se o passado fala é que o passado
era a voz predizendo, pregustando
o pranto deglutido com a palavras.
(...)

E, não sejamos fúnebres e espessos,
 sejamos gaios, todavia leves,
 as mãos unidas sobre ramilhetes,
 sem tanger moscas, ceras ogivas,
 parados cogumelos em que houve óleos
 de perpétuas unções e extrema preces.

Nesse poema informe e sem balizas
 recria-se uma ilha repetida
 com seu tomo de pedra adormecido.
 Seu rochedo de sono é ao fechado
 que ele vale na vida como um fado,
 sete cordas em seu gole.

Ilha de infâncias idas, hoje achada,
 virada para todos os quadrantes,
 inícios de ontem, hoje renovados,
 mas inconsútil corpo religado
 pelo umbigo celeste às Três Pessoas,
 presentes na precária geografia.

O momento fundamental para o poeta é o nascimento, pois revela o indivíduo em sua inocência vital, em que o ser ainda não está contaminado por nenhuma mazela do mundo, é o ser em estado de pureza primordial. Mais uma vez, isso nos remete ao princípio dos tempos, anterior à Queda do jardim do Éden.

O poeta proclama a irmandade entre os homens, todos os homens são semelhantes, já navegam na mesma nau (a nau que simbolicamente pode representar um lugar de convergência entre os homens). Isso significa que o que acontece a um é como se acontecesse a todos. A humanidade é um grande corpo formado de pequeninos seres, como, metalinguisticamente, parece ser também *Invenção de Orfeu*: um grande poema formado por pequenos poemas e também se acresce a isso o seu diálogo intertextual com os poemas das fases anteriores de Jorge de Lima e com a tradição literária.

Em que distâncias e climas vos modulo
 mundo de relativos compromissos
 onde os membros em vós e em mim conspiram
 e a que me içaram, bobo, pela goela?
 Pois que não fui dos ontens, nem dos hojes,
 morro nesse momento em que nasci.

Mas nesse instante nosso abraço vive,
 irmãos de morte nesse mundo todo,
 reconciliados nessa transição;
 vossa amizade alcança-me e eu vos toco,
 as vossas chagas, minhas, nossas, nós
 tão igualados nesse rés-do-chão.

O poeta reivindica a restauração da poesia em Cristo, símbolo máximo do catolicismo, pois para ele o filho de Deus é o único ser apto a englobar a multiplicidade de vozes em um canto puro, capaz de romper com a idéia tradicional do espaço, o que

lhe permite alcançar um novo tempo. Esta talvez seja a saída encontrada pelo poeta para conseguir abarcar a multiplicidade do mundo em *Invenção de Orfeu*. Como na trindade cristã o poeta deseja ser vários em um único corpo.

Restauremos o canto inviatório,
o som pastor rodeado de cem hálitos
capazes de sorver os sons ecoantes,
canto puro, concórdia, ligação,
novo dia somente como um ramo
alongando no espaço, perfurando.

Em um tempo de revelações (e de justiça social), os grãos podres (renovados) darão vida e os homens poderão conhecer a si mesmos em sua unidade. O que nos revela o desejo do poeta de obter a paz, que está bem próxima do significado da utopia; além de indicar um estado de espírito calmo e harmonioso, também aponta uma situação difícil ou de não realização.

Movimentos vulgares nos convencem
que saímos de um ovo para os dias,
eremitas alegres vamos dar
aos desertos lições elementares,
cuidar dos grãos sedentos de raízes,
revelar os mistérios transumanos.

Podridos grãos darão plantas vivazes,
tão velozes que anulam nossos tempos
e ficamos sem ontens e sem hojes
sem movimento, imóveis como a luz,
gravitados em nós sempre antevistos,
contudo aperfeiçoados pensadores.

Ficamos luz, a fim de conhecê-la,
conhecendo a unidade de nós mesmos,
signos de paz, princípios de contrastes.
Não nos roubeis ladrões memorialistas,
forças intencionais, pactos de sangue,
outras medidas fora da medida.

Esta é a zona sem mar e sem distâncias,
solidão-sumidouro, retirei-me
como o bicho do salmo em seu covil,
coração aquecido além de mim,
meditação queimando-me nas brasas,
eu sou dor e alegria de conhecer-me.

Em redor os odores do trivial:
cinemas e jornais, televisões,
mutiladas mulheres, seios vossos,
ventres vossos, ilhargas para quando,
sexos predestinados, vós os tendes,
mas aos pedaços, Sades respeitosos!

Após a chegada do Juízo Final, o tempo perdido é reencontrado na infância e na terra natal. Numa transfiguração da memória infantil real para um sentido mítico e simbólico, o poeta revive uma experiência infantil e elabora seu poema. A metáfora “Um ser comendo terra,...” sugere um sentido social (da fome porque passam as crianças nordestinas), e esta devoração da própria terra pode também sugerir que o poema é essencialmente brasileiro, feito da sua cultura mais profunda. Soma-se a esta leitura o sempre mencionado sentido metalingüístico: o poema é concebido em estado de sono e vigília, síntese da metáfora do engenheiro noturno. Acresce também biograficamente o estado em que o poeta se encontrava no momento da elaboração de seu poema: em estado de febre. Além disso, há outro caráter presente em todo seu poema, o desejo fraternal e metalingüístico do poeta de união da multiplicidade humana e dos fragmentos que formam *Invenção de Orfeu*: “os pedaços unindo no mar só?”. O poeta em intensa inspiração cria seu poema como se repetisse o momento da criação primeira blasfemada: “Nossos olhos envidrados repetindo/cores intermediárias blasfemadas,/passos de pés sutis, na areia nova,”.

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

Um ser comendo terra, ó esse enfermo,
ó delirado engole-meridianos,
vosso corpo nascido, espelho-d'águas,
e vós poetas dormindo, ora acordados,
os retratos já trêmulos, reagindo.

Até que enfim de súbito esse peixe,
os pedaços se unindo no mar só:
era Moisés em cesta, restaurando,
e bem que desmaiado, ainda chefe,
escutando-se a voz própria aresta,
absurda descoberta final sua.

Nossos olhos envidrados repetindo
cores intermediárias blasfemadas,
passos de pés sutis, na areia nova,
dores que não as nossas aumentando-nos,
prantos que não dos olhos pelo corpo,
pedaços de outros vidros espetando-nos.

Em um momento essencialmente mítico e metalingüístico, a poesia nasce através do amor, do rompimento de limites, renovando a criação numa nova unidade. Desse modo, vive-se com amor, sem limites (um redimensionamento do tempo e do espaço),

com o reflorescimento da criação ao alcance de uma nova unidade pura (“pura geometria”), diferente da formatada ou elaborada pelo sentido da razão. Como é constante, o poeta enfatiza a importância da imaginação para a construção de seu poema. Assim, na última estrofe, apresenta-se o mundo e a poesia pretendida por ele através de suas representações positivas.

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

Foi-se viver com amor, furar limites,
reflorir as criações, nova unidade,
depois montanhas róseas, decantar,
decantar a mais pura geometria;
não as cores visíveis e as razões.
Clavicórdio inventado, e nitidez.

Ó voz menos bizarras, menos raras,
ó vós mais inquietantes e mais trágicas
e mais doces e menos melancólicas,
e menos pesadelos e ações plásticas,
e mais tons de elevar e demasia,
ó vós, sempre poesia, ó vós além.

O poeta mais uma vez revela seu desejo de encontrar a paz. A repetição desse desejo de paz nos indica que o herói limiano é ou vive de forma desconfortável e em constante conturbação. É a partir dessa constatação que notamos o extremo desajuste entre o poeta e o mundo que habita. Essa oposição parece mesmo ser um dos temas-sínteses de *Invenção de Orfeu*. Esse cenário de paz é muito próximo da infância de Jorge de Lima e está, nesse sentido, distante agora da imagem ideal do paraíso edênico. Talvez não seja inexato afirmar que são essas duas imagens, a do paraíso, às vezes associado à atmosfera campesina (da natureza), e a do mundo infantil, acionado por meio da memória, que condensam a idéia limiana (mais precisamente o que diz respeito ao seu ambiente – ou conteúdo) de utopia, ou seja, de um mundo perfeito e feliz como o anterior à Queda.

É um desejo de paz, com as noites quietas
em torno a qualquer fogo compassivo;
digamos as memórias dos avós,
as ceias de Natal, ríamos sérios,
o tempo era um vaivém, amanhã fomos
então nos despedir, adeus meus sonhos!

O poema limiano, tal qual sua multiplicidade permite, encarna a figura do poeta-profeta que declara o seu intuito: o de renovar a poesia através da pluralidade. Este carácter formal indica ainda a tentativa do poeta de amalgamar elementos vastos e normalmente considerados inconciliáveis e por isso mesmo o seu projeto poético pode ser considerado, nesse sentido, uma tentativa de empreender a renovação da palavra poética por meio da mistura desse vasto material numa massa bruta para “esculpir” seu poema utópico onde tudo está contido. O que também sugere que este projeto está associado à criação de uma cosmogonia estreitamente integrada à metafísica cristã de renovação de um mundo caído, resgatando o princípio dos tempos, mas agora de forma definitiva.

Desmadrigalizado profetizo.
Derrocado solista quero vossos
novos pianos plurais, falsos bordões,
solos de coros, olhos de falena,
cachos poliorquestrais, polissentidos,
multiplicar-me sem amor sexual.

Em um momento extremamente significativo, pois assinala como o poema é elaborado, vemos que *Invenção de Orfeu* pode representar um mosaico de toda obra de Jorge de Lima (reforçando a mesma idéia presente no poema anterior), unida numa pluralidade de ilhas vinculadas a Deus. A passagem refere-se ao juízo final em que, após o julgamento da humanidade pelo Criador, finalmente chegará o dia em que o homem merecedor voltará ao paraíso perdido pela queda.

Por essa escala de repetições
surgem as ilhas dessa anteoceania,
rasgam-se os mares, sempre os mesmos mares,
e sempre as mesmas guerras seculares,
os teus e os meus porta-estandartes indo
com o languenau, indo conosco.

Teus e meus. Voz litúrgica do poema,
sempre em nós, mesmo quando falo em mim
que não sou eu por essas ilhas vossas,
nem ilha singular, porém plural,
porém comuna de ilhas, arquipélago,
federação de Deus, louvando de Deus.

Federação de Deus para o espetáculo
dos corpos ressurrectos no final
dos dias, cada qual vestindo um corpo,
no maior dos teatros, vamos todos
para frente do Rei, Rei verdadeiro,
para a imensa parada em frente ao Rei.

Os aprestos são de hoje para a festa
desse dia de juízo, amanhã ou
depois o mais tardar, pois vejo alguns

com seus odores já cheios e outros indo
devagar, mas andando, com as ossadas,
para vesti-las novas, nesse dia.

No aguardo de um chamado divino todos os homens, sem distinção de classes ou de tempo histórico, são convocados pelas trombetas do juízo final para serem julgados, como está expresso no último verso da terceira estrofe e na quarta estrofe. Todos são direcionados para um lugar “desgeografizado” (que não é real – “de aquém e de além”, como foi inicialmente caracterizada a ilha do poeta?), sem espaço determinado, um lugar mítico habitado por Deus e seus pares, ou como quer dizer o significado etimológico da palavra utopia, um não-lugar, o paraíso. Nesse ambiente haverá a união de todos em um só conglomerado, realização do sonho da união universal da humanidade em um único corpo.

E eis que durante as vilas, e nas terras
das horas se preparam grandes tropas
com provisões bastantes para a grande
jornada em direção a Josafá,
_ último vale salvo deste mundo
_ tempo de vertentes esperando.

Em verdade, nunca houve expedição
maior, em tempo algum neste planeta,
nem júri mais solene. Ficou vago
o mundo para encher literalmente
este vale durável num segundo
enxameado, bramido de trombetas.

(...)

Comadres esquecem aventais,
alguidares, novelos, trens de copa,
aparelhos completos presenteados,
aniversários, asmas outonais;
e aqui estão meio tímidas, de cócoras
aguardando o chamado das trombetas.

E esse Bussy-le-Grand, Sargento Tem-
pestade e o grande herói e o imperador
e Dona Júlia minha arrumadeira,
e o inglês e D. João VI vêm ao lado
de alguns viscondes, cônegos e meios
cônegos. Podeis vir, grandes senhores.

Contudo, a diligência vinha pela
estrada que conduz ao Equador,
destroçada com damas sem anquinhas,
e o velho professor sem pincenê,
olhando as réguas, tiburis parados
em Vendôme, apressados, que era o dia.

(...)

Agora a divisão do filho, apenas
protelada (dos filhos, neste filho:

gênero humano, juízo desse reino
em Salomão previsto, repartido),
ia dar-se perante o mesmo gênero,
em número e pessoas. Todos iam.

Ao desgeografizado vale imenso,
desabado entre tumbas e entre massas,
entre Himalaias, entre Leviatãs,
iam os recenseados de Dante e Whitman,
nacionalistas e reformadores,
iam partidos desembandeirados.

Novamente o poeta reforça a idéia da fraternidade universal em um fragmento da estância VI do Canto Décimo, onde se dá uma perfeita fabulação da utopia cristã em que aqueles que de volta do inferno retornam redimidos. Mais uma vez, a esperança renasce na alma humana prefigurando a própria renovação do mundo, e vemos a união da humanidade formando um grande corpo: “Éramos tantos num só ser radioso!”. É o desejo de confraternização completa dos homens presente no poema. Isso também se reflete na recomposição do homem e da natureza pela magia e pela pureza: “Os braços mutilados renasceram,/as crateras fecharam-se. Construímos./Ó mágicas da paz, ó formas puras, ó fontes espontâneas, refletidas.”

Desse modo, após o tempo de terror, recria-se um novo mundo para as próximas gerações. Um mundo com novas vozes e consequentemente de cantos novos e também igualitário. Nesse mundo, o homem é um, mas também é parte constituinte do grande corpo que é a humanidade (“somos gerais e próprios...”) e é por isso que o poeta se preocupa em preparar o mundo para as próximas gerações: “Semear agora para quem virá/a variedade da árvore ramada/e um arado inventar para bisnetos,/guardar a oliva eterna para os filhos,”. Contra o caos da guerra (“contra as ervas nocivas que dão setas.”) e a conturbação geral do mundo o poeta sonha um “lugar” onde a poesia possa habitar: “que nós seres adiados alentamos,/arar o trigo azul das serranias/e nas eiras geladas alumiá-lo./Toda essa voz – intento de poesia/guarida de poesia, aventura.”. É só nessas condições (“anunciação após infernos vividos”) que surge um canto verdadeiramente novo: “O branco verbo é visto desde/as portas que represam trevas rubras.”

Crescemos os pomares invisíveis,
somos gerais e próprios. Penetramos.
O sono nos põe noites sobre as fronteiras,
ó mãos de mãe, macias como as noites.
Semear agora para quem virá
a variedade da árvore ramada
e um arado inventar para bisnetos,
guardar a oliva eterna para os filhos,

deixar nuvens paradas amanhã,
 que irão como os touros pelas terras juntas,
 com o ferro infenso e as luas debruçadas,
 contra as ervas nocivas que dão setas.
 Nas entranhas dos ares patos bravos
 e os cardumes celestes – peixes, híades
 estaquem o vôo manso sob as tardes,
 que nós seres adiados alentamos,
 arar o trigo azul das serranias
 e nas eiras geladas alumiá-lo.
 Toda essa voz – intento de poesia,
 guarida de poesia, aventuraça.
 Nós somos um contágio de asas mansas,
 anunciações após infernos vivos,
 após esse hoje amargo prolongado.
 Quando a manhã caminha é assim que falo
 que a minha fala apenas a entonou.
 O branco verbo é visto vindo desde
 as portas que represam trevas rubras.
 Mesmo a memória já criou seu tempo
 em que faces sem rictos acontecem
 e as cores deflagaram recém-vozes,
 há portos de vertentes esposadas
 sob as mãos enlaçadas pela vida.
 Atravessa esse espaço uma bandeira
 silenciosa e presente como a paz.
 Porque ali estão as túnicas iguais
 lembrai-vos que as teceram nossas mãos.

Do mesmo modo, após o fim dos tempos, o ser humano se purifica e a união universal faz com que todos cantem o mesmo canto, como demonstra a estância XII do Canto Décimo. Outra vez vemos o desejo do poeta de unir a humanidade, numa espécie de confraternização universal, em um só corpo.

Após os escombros
 e após rosas murchas
 querendo descansos
 fiquem confissões
 sem cores de mágoas
 nessas frases curtas,
 nesse fim de noite,
 com a frase invisível,
 de poeta entre ilhéus,
 fugido de luas
 que marcam seu céu.

Pois que ele não soube
 fugir de seus tempos
 que as muitas paisagens
 de climas e faces
 de rosas de ventos
 a vida lhe deu.

A face está pura
 após chuvas duras
 estios e assombros
 que os olhos crestaram

amando a canção.
 A voz era vária;
 de todos os pólos
 ouviu-se em silêncio:
 o canto era um só.

Em uma perfeita reprodução da cena bíblica do Apocalipse (revelação) – somado a forte presença do pensamento estético moderno a partir da figura de Rimbaud –, os pecadores são julgados em frente ao trono divino, de onde também se abrirão os sete selos do juízo final. O novo mundo que se apresentará após o Apocalipse será o mundo de antes da Queda, purificado e restaurado em sua glória primordial. No sentido da teologia cristã, este paraíso não será mais corrompido ou destruído, o tempo cessará e não haverá mais História. O fim dos tempos revelará aos homens altos valores não mutáveis. Mas para habitar esse paraíso os homens terão que ser avaliados, julgados e somente os eleitos serão salvos, justamente por terem sido fiéis aos ensinamentos de Deus. Assim, em uma nova terra haverá abundância de tudo como era no passado primordial. Há, ainda, a mistura dos tempos: passado e presente se encontram, ou seja, do fim renascerá o princípio que se tornará eterno circundando a idéia de tempo. Será a volta definitiva ao paraíso após o rompimento feito pela Queda, eis a verdadeira utopia cristã presente no poema.

Manicômios, inseminados, monstros,
 pederastas, mendigos, jogadores,
 desmemoriados, curas, vaticanos,
 em frente ao trono de trovões e vozes,
 um como o mar de vidro e em torno um leão,
 uma de cara humana, um novilho e uma águia.

E ninguém que pudesse abrir o Livro
 e desatar os sete selos. Digno
 és Senhor desse Livro receber
 e desatar os selos, porque morto
 nos resgataste para Deus com sangue,
 língua, povo e nação. Eternidade.

Porque visões e visionários eram
 simultâneos, se divisava o fim
 como o princípio dentro das trombetas,
 que era um mesmo troar; alguns vigários
 vinham correndo pelas geografias,
 e atrás deles um mundo de viragos.

Pelos asfaltos pulgas pululadas
 inda pensando em sangue com os fâscios.
 E vadeando Amazonas, Mississipes,
 os índios iniciais do Bateau Ivre
 com Artur singrando os rios impassíveis,
 já não, mas revoltados esgotando-se.

E o mar com Artur dez noites, dez segundos
sem se importar com os olhos dos faróis,
agora cegos entre os astros frios,
e a água asmática, bêbada se escoando,
sobre as tábuas insanas, como o poeta,
sempre insubmersa nau, veleiro eterno.

Tudo concomitante: o trono austero,
os mares devolvendo seus cadáveres,
retardatários ébrios cambaleando,
as terras restituindo seus cadáveres,
moribundos morrendo e despertando,
os bosques entregando seus pendidos.

Nada foi junto às profecias, nada,
porque nada se junta ao que é total
por si, ao que há de vir, ao que é amanhã,
e já é hoje; porém, porque era tudo,
tudo se via enquanto decorria
a visão da verdade realizada.

Eis o momento: tudo se cumpria:
o Testamento e o drama precívél:
a jornada através, para chegar,
a soma da criação, recenseamento
das vidas fragmentadas pela morte,
do eterno interrompido pela Queda.

A utopia se completa plenamente com a reafirmação do rompimento radical com o tempo e com o espaço convencionais. É o desejo de ubiqüidade sonhado pelo poeta.

O ovo estagnado punha tempo e espaço
num mesmo plano de acontecimentos;
enquanto a estrela verde apodrecia,
vinham de alguns confins os sonolentos,
as poeiras entregando os dispersados,
o fogo devolvendo os incendiados.

A volta ao início se comprova novamente pela transformação do velho em menino. Desse modo, Jorge de Lima nos mostra, outra vez, a importância e a valorização da infância em sua poética, acrescentando a este fato a formação do novo mundo que se dá com a presença das musas do imaginário infantil do poeta.

Anotamos vizinhos emigrados
transformados de velhos em meninos;
e enquanto a sucessão de portas gira,
as trombetas finais abrem as tumbas
dos cemitérios móveis, com os alípedes
finados mesmo obesos, mesmo torpes.

(...)

E aqui estão nossas musas dos sete anos
inda meninas, tranças, velocípedes;
e nas noites de lua, cabeleiras
de moças debruçadas, dos sobrados,
descendo como gatas borralheiras

por sobre os nossos lábios descuidados.

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

E assim se dá a utopia cristã através das “sacrossantas visões” na ilha.

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

No Canto Décimo, o herói-poeta retoma as proposições dos Cantos anteriores e chega ao fim de sua “viagem” em busca da Salvação (da Poesia), reforçando a idéia do retorno ao tempo original; o discurso poético é caracterizado por uma volta repleta de esperanças a vários momentos da viagem poética percorrida até então. Na estância II, o poeta pretende fazer a reconstrução total dos solos desiguais na tentativa de tornar o mundo igualitário e semelhante ao tempo inicial, antes da queda.

Reconstrução total
 dos solos desiguais,
 dos ares e oceanos
 em rota para os olhos
 dessa propiciação;
 memórias começadas,
 remorsos renegados,
 olvidos entre lutos
 de faces persistentes,
 retorno sem lamentos,
 além desse poema,
 pernoitam olhos de aço,
 palavras compreendidas
 com as asas iniciais
 dessa propiciação.

Na estância VII, o canto do poeta é direcionado para cima e pela pureza. Deus volta a “maquinar”, mover os elementos de sua criação cósmica; na realidade, “recorda-se do início” dos tempos. Também nota-se a chegada do mundo bom: da felicidade, da justiça e do poema preferido.

Em verdade, recorda-se do início,
 entre as águas, e o teto dos espaços
 entre os dias e as noites quase à trilha
 das desobediências renegadas.
 (...)

Da perene amplidão do som constante
 provinha; interminável revivência
 de tudo o que alcançaram suas mãos
 agitadas no sumo movimento.

Assistira a monstruosa corpulência
 elevar-se da queda vertical,
 e infiel desafiar rangendo os dentés
 o ser em si, por si, na luz gerado.

Como dantes agora coexistia
 em verbo o pentagrama e prisma alado,
 ó eterno itinerário, ó alegria,
 ó divina aventura reiniciada.

E agora chega o poema preferido
 e os dias mais sutis, e os frutos ázimos
 e as promessas mais clara e felizes
 e os nascimentos justos e as jornadas.

Na estância X, o poeta valoriza a palavra precisa, expressiva e verdadeira que vem do início dos tempos e se direciona para a eternidade. Isso também nos remete à preocupação formal do poeta somado a palavra metafórica na construção do poema. Isto se dá justamente por causa das singularidades da inovação semântica representada pelas metáforas inovadoras utilizadas em *Invenção de Orfeu*, o que também pode representar um caminho em direção à salvação. O poeta artesão busca a palavra poética como meio de alcançar seus anseios e a salvação. E esta palavra ideal é a que vem do início dos tempos, sendo, por isso, eterna. O poeta pretende resgatar esta palavra divina que nomeou os elementos do mundo no seu início perfeito, ainda do tempo paradisíaco.

Não a vaga palavra, corrutela
 vã, corrompida folha degradada,
 de raiz deformada, abaixo dela,
 e de vermes, além, sobre a ramada;

mas, a que é a própria flor arrebatada
 pela fúria dos ventos: mas aquela
 cujo pólen procura a chama iriada,
 _ flor de fogo a queimar-se como vela:

mas aquela dos sopros afligida,
 mas ardente, mas lava, mas inferno,
 mas céu, mas sempre extremos. Esta sim,

esta é que é a flor das flores mais ardida,
 esta veio do início para o eterno,
 para a árvore da vida que há em mim.

No novo mundo que está para surgir o poeta é o novo Adão ou “Adão segundo”, conforme enuncia a estância XIV, representando a reconquista do paraíso pelo homem-poeta. A poesia então está situada no (re)começo da humanidade. Nesse sentido, a

realização da criação poética se dá por meio da inocência dos primórdios, tempo anterior à Queda onde o homem não conhecia o pecado. E a palavra poética estabelecerá uma relação estreita com o Verbo divino, como no momento primeiro da criação. Em síntese, o poeta busca por meio da redenção reencontrar o paraíso perdido.

Pra conhecer a calma que há na vida
isolemos-nos dentro desses frutos.
Que doçura perene nesses sumos
de cavilosos ácidos despídos!

Os pomares repousam nesses úteros
de rubis, ó maçã redescoberta;
repouso no teu seio como um púreo
pois nesses fins de tempo sou um certo

cavaleiro chamado Adão segundo
flagelado de quedas, e barão
de azorragues de fogo assinalado;

que deseja na beira desses mundos
dormir nas frondes que amanhã virão,
dormir já morto nos futuros pomos.

Passados os dias tenebrosos o novo ser nasce opondo-se ao de outrora, conforme a estância XV. Nessa estância, vemos em praticamente cada estrofe um valor positivo pertencente à ética do novo mundo, expresso em vocábulos que denotam significados reveladores desse pensamento novo que conflui com o tempo anterior à queda: “ser novo”, “paz”, “verdade”, “sossego”, “madureza”, “sobriedade”, “maternidade”, “fidelidade” e “ternura”. Aliado a estes valores há o rompimento com a passagem do tempo. Nesse mundo redefinido pelo poeta não há mais a angústia da passagem do temporal: “E um desusado Cronos desfazia-se.”.

Tinham passado os dias tenebrosos
e o ser novo nascera, repousado:
a visão tresdobrada via a vida.

De bruços sobre as coisas, prescutando-as,
atravessando a face horizontal,
continuava atento às mutações.

Aspergia-se em julhos pluviosos,
e seu rosto de armilas aspirava
uma paz inconsútil para os seres,

contígua à eterna rosa despertada,
indiferente aos beijos fugidios
e aos convites às músicas perjuras.

Crestava-se (apesar de ser radiante)
sob os sóis verdadeiros. Inclina-se.
E um desusado Cronos desfazia-se.

Inumeráveis causas de sossego
para austeros refúgios se mudavam:
o seu contrato fluía de si mesmo.

Nos maduros outonos ia às vides,
beijava-lhes os braços e as gavinhas,
transmitia-lhes vinhos jubilosos.

Elas se ofereciam sob as seivas,
e enrodilhadas logo repletavam
(era de vê-las sóbrias e jucundas).

Maternidade, digo-te grandíssima.
Ante seus pulsos crescem novas veias
e as cúpulas nos ares se recortam.

Que quietos ventres fiéis em seu mister
recompensados pelo transitório,
fatalizados na fecundação!

(Oferecimentos tácitos, ternura,
desaguados nas dores e nos sangues,
paixão do ser, grandeza perpetuada.)

Na estância seguinte, XVI, vemos forjado o novo homem, pacificado “levou-se à forja o potro renovado,”. Aparece também o projeto utópico “realizado” com as palavras libertas (“as palavras libertas e potáveis,”), e a ilha estabelece-se com um ambiente de calma e tranquilidade (“as aguadas nas naus, e a longa paz.”), mas não excluindo o desejo de criação característico do pensamento órfico como também do homem (“mas de cego desejo de inventar.”).

Entretanto nas bilhas houve goles
e houve dados de sorte e aços golpeando,
levou-se à forja o potro renovado,
pôs-se açamo nos ódios, raiva cega,
fogo achas, bilros sobre as rendas,
meses pluviais, convites cochichados.
Há muito suco amargo nesses bolbos,
muita crepe terreal nessas lapelas,
muitos bis sobre as dores ostentadas.

Recarga é memorar a criação,
a descida do verso, a insígnia rubra,
Íris por sobre a ilha, pátina alva,
parques, garanças, toldas, pás, enxadas,
as palavras libertas e potáveis,
os cavalos supinos, comas negras,
os acordes aprofundados nos meus dias
as aguadas nas naus, e a longa paz.

Há dias essa ilha me envolvia,
e agora me circunda esse compasso
giratório, apontando as calmarias,
as chuvas sem ruído, mas noturnas,
e a lamúria das mímicas paradas.
Aceito essa cicuta sem veneno

e esse galo de penas imortais.
 Nada havia nos peitos arriscados
 de solércia ou de invite à rebelião,
 mas de orgulho contido, mas de verso,
 de aclives e quedas, mas de tetos,
 mas de cego desejo de inventar.

Na seqüência da mesma estância, o ambiente da ilha segue a sua caracterização anterior sendo comparado a um ambiente típico da idade de ouro, sem tempo e espaço, em um mundo fantástico e próximo à atmosfera surrealista. Também é grande o caráter místico do poema, visto a presença constante do número três que carrega uma forte carga simbólica e religiosa. O três denota vários sentidos: pai, filho e espírito santo (a Trindade); inferno, purgatório e paraíso; fé, esperança e caridade; os três reis magos (Gaspar, Baltazar, Melchior); a divisão do corpo humano (cabeça, tronco e membros) e a própria definição que Jesus fez de si mesmo: a verdade, o caminho, a vida. É também visível que este paraíso do poeta está estreitamente relacionado ao ambiente noturno do sono/sonho (“penetrei no outro mundo do meu sono./Que tempo foi mais vida?(...)”) e ao rompimento com o tempo linear e cronológico e com o espaço (“(...)Aquela vida/ou os tempos gerados sem ponteiros?/Os espaços sem chave, a fronteira aberta?”). A terra primeira (paradisiaca) está ligada à infância do poeta, como nos demonstra a presença da “terra natal” e da “lâmpada” que pode ser associada a esfera armilar: “Que terra mais natal que esta? Nenhuma/Que poesia mais fome dessa lâmpada? que parece apagada à luz do dia”. Nessas condições, o poeta se sente liberto e encantado (“Livre senhor! Eu Livre! Lume sou.”) e pronto para reiniciar o mundo mítico dos primórdios, paradisiaco. O poeta, como no tempo da criação, renomeia as coisas reinventando um mundo novo pelo poder do Verbo. Assim anuncia a última estrofe do fragmento do poema.

Houve aqui a memória assinalada
 sem as aspas e as lanças evasivas,
 quando a chamastes, dores desterradas,
 ela permanecia encruzilhada.
 Agora é a coisa só, repercutida
 debaixo dos pequenos fósseis úmidos
 sob a carga do tempo solitário
 e do espaço minúsculo das furnas.
 À miséria é a coisa só, repercutida
 o peso do céu baixo, mas de chumbo.

Na arena sobre a tumba desprezada
 havia anjos lutando noite e dia.
 A dignidade do antro adormeceu-me,
 penetrei no outro mundo do meu sono.
 Que tempo foi mais vida? Aquela vida
 ou os tempos gerados sem ponteiros?
 Os espaços sem chave, a fronteira aberta?

Que sombra menos sombra que essas pálpebras?
 Que terra mais natal que esta? Nenhuma.
 Que poesia mais fome a dessa lâmpada
 que parece apagada à luz do dia?

Quero chorar, ó madre silenciosa
 o meu choro de peixe no teu ventre.
 Teu escudo de pêlos me defende,
 pressinto tuas mãos me adivinhando.
 Que naufrágio foi esse em que acordei
 tombado de que eterna escravidão?
 Livre Senhor! Eu livre! Lume sou.
 Sou uma lenha queimando com teus lumes.
 Esse sulco de verbos é meu rastro.
 Eu sou tua ficção, tua criatura.
 Debruço-me nas trevas, recomeço
 os cavalos de fogo e as aventuras,
 as sestras na montanha e a doce Inês,
 o louvor de Lenora e o mundo alado
 que nascem de mim mesmo, de meus fachos,
 do meu peito solar, de minha argila,
 das coisas que eu imanto de loucura,
 esse urânio, essa musa, esse silêncio,
 esse herói, esse signo, esse restelo.

Chamo as coisas com os versos que eu quiser,
 os mistérios, os medos, os três reinos,
 e esse reino que eu vim reiniciar.

Assim, na estância XVIII, o poeta tem uma antevisão da cidade futura, perfeita.
 Nesse sentido, a idéia da perfeição do início é projetada em um futuro atemporal.²¹

Ouvi já bastam: chuvas e cincerros,
 pátios e lutos, comemorações,
 recanto abandonado, folhas secas.

Seu escudo ritual entre canções,
 lume sobre as espigas, no sorriso,
 conta seu fim de pétalas alertas.

Que perfeição de lua e de ginetes,
 em fundos alcantis! Neste galope,
 a cidade futura era entrevista.

Um peito complacente sobre os ventos,
 indicava missões e travessias,
 percursos de querer e curativos.

Entretanto, eis a tarde, larga tarde,

²¹ De acordo com Mircea Eliade, “os mitos do Fim do Mundo certamente desempenham um importante papel na história da humanidade. Eles colocaram em evidência a ‘mobilidade’ da ‘origem’: efetivamente, a partir de um certo momento, a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso. Esta, como sabemos, é a conclusão que chegaram os Estóicos e os Neopitagóricos, elaborando sistematicamente a idéia do eterno retorno. Mas a noção da “origem” está ligada sobretudo à idéia da perfeição e beatitude. Eis a razão pela qual encontramos, nas concepções da escatologia compreendida como uma cosmogonia do futuro, as fontes de todas as crenças que proclamam Idade de Ouro não somente (ou não mais) no passado, mas igualmente (ou somente) no futuro.” (ELIADE, 1996: 52).

e as raízes do vento; meditávamos:
glória da paz, a tarde nos jardins.
E penetrava entre as colunas ósseas,
junto ao cravo enlutado, ídolo negro,
mas não parava a sua face de humo.

Dir-se-ia o próprio templo alto sereno.
Eu o sabia andando entre os espaços
para o azul solitário, para: eis-me.

Em uma espécie de balanço, a penúltima estância, XIX, o poeta diz o que cantou em seu poema em um século exausto e esgotado. Mesmo encontrando alegrias relacionadas principalmente à sua infância, ele reconhece a degradação progressiva do mundo que requer sua destruição para depois ser reconstruído. Como demonstra a cena exemplar da catástrofe humana final: a explosão da bomba atômica, que, apesar de representar o último ato da destruição humana, também representa seu reinício. Como dissemos, em uma perspectiva mítica, o fim representa o recomeço e no pensamento cristão é através do fim do mundo que, impreterivelmente, o homem reconquistará o paraíso perdido após à Queda.

Outro significado também presente nesse poema está relacionado à reconstrução do mundo fora da ordem estabelecida, em que o poeta tem que refazê-lo, também de forma metalingüística, o mundo (poema) deve ser construído de uma nova maneira. E este “novo mundo” é reconstruído através de imagens, muitas vezes obscuras, que estão dissociadas das concebidas anteriormente por uma concepção estética passada. Nessa perspectiva, o poeta moderno que nasceu sob os escombros de uma concepção formal estática, modelar e ordenadora sente a necessidade de reformar este mundo de maneira diversa das de então.

Cantei nomes de musas e de rosas
e as comarcas tendidas e os assuntos
e as várias oceanias e as raízes
e os meninos crescendo, febres minhas,
ventos com suas gulas, partos duros,
estatutos e parques, ombros baixos
e as colinas e as águas, floras turvas
entre os dias e as noites plenamente,
plenamente cobertos de espantalhos,
evito assombrações, silêncios de hoje
e as aventuras com Índias maceradas.

Sem roteiros e símbolos previstos,
as calmarias vieram, vieram ilhas,
vieram mares, vieram precipícios,
os desertos do diabo, os gelos grandes,
os cargueiros fantasmas só com os ferros
e as madeiras roídas, só com os medos;

e tudo era um vôo baixo pelas horas
 pelas horas amargas fugidias,
 e tudo era exaustão, era esse século;
 não era desespero, era cansaço,
 era o estupor das coisas esgotadas.

Alegria, olhei-as, foram muitas
 na vigência das coisas, na alma quieta,
 nestes olhos nascidos, nesta paz,
 nesta idade de infâncias e gravuras;
 jamais nestes espelhos, nestas ilhas,
 nestas naus e seus ventos, nestes sábios,
 nestes homens de sabre, nestas asas,
 neste arcanjo escondido mas tão forte.
 No armistício os cordeiros se suicidaram,
 o mundo ia acabar, nasceu no mar
 um cogumelo imenso, um cogumelo.

Na seqüência, em uma espécie de descrição de um lugar paradisíaco semelhante ao ambiente da idade de ouro, mas em um sentido mais onírico e imaginativo do que uma descrição realista²², o poeta vê o passado que já se tornou futuro de forma positiva. Dessa maneira, vemos a discordância do projeto poético limiano à filosofia cartesiana. O poeta procura recompor por meio de uma nova realidade, diferenciada da do mundo caído. Isso pode ser notado na segunda estrofe a partir da presença mística dos “búzios” (já referida no início de seu poema) – como o próprio ambiente marinho propício à criação (fecundação) – e das metáforas do tipo surrealista: “peixes emplumados”, “sereias”, “línguas de concha”. Dessa forma, o poeta dá um sentido otimista a seu poema: “Todavia, vos falo de alegrias,”.

Apenas éramos. Os frutos foram.
 E havia zonas de descobrimentos,
 e tantas ressonâncias e campânulas!
 Ó ausências de trevas e de augúrios,
 rosas agrárias, néctares antigos,
 antidecrepitude, doces gomos,
 ó palavras de júbilo, de feixes,
 de leites ordenhados, campos verdes,
 elaboradas flores atingidas,
 e a sombra fiel das vacas orvalhadas,
 as rodas, os invernos, sangues túrgidos;
 e o pássaro e a colina sempre estavam.

Porém falo de pazes e de luas
 e de búzios e praias (outros júbilos!),

²² Nesse sentido, o mundo exige a reconstrução da realidade e a liberdade na utilização das imagens apresenta uma nova definição da poesia. Casais Monteiro observa que: “com efeito, a equivalência entre uma realidade e os conceitos que lhes corresponderiam deixa de ter sentido: esses conceitos já não valem nada, porque a experiência os superou; o mundo em que entra agora exige uma reconstrução da realidade, ou seja, daquilo que a exprime, pois a realidade só existe na medida em que o homem a julga presente na sua linguagem. E como podia a linguagem do equilíbrio ter sentido desde que esse equilíbrio se revelou um logro?” (MONTEIRO, 1965: 127).

de uma espécie de peixes emplumados,
 de sereias achadas, de consolos
 d'água, de refugiados sons de mares,
 línguas de concha, silvos de espongiários
 anhos marinhos, nuvens mergulhadas;
 falo-vos disso, falo-vos de vozes,
 certos timbres de sombra dadivosa
 perpassando nas algas fecundadas
 pelos zoófitos da água antropomorfa.

Todavia, vos falo de alegrias,
 pois que as formas das águas são ofélias
 apenas mortas, mas flutuantes formas,
 mas abraços de certas alegrias,
 tristonhas alegrias escondidas
 salgadas de renúncias, soçobradas
 nas videiras do mar que o mar esconde
 sob o vinho das águas proteiformes,
 pescadores vencidos, bocas frias,
 mas inda abertas bocas embriagadas
 sorvendo o vinho das adegas máreas.

Em um futuro memorável, o canto do poeta é elaborado através dos elementos vindos de um mundo caracteristicamente paradisíaco, onde reinará a fraternidade. O próprio poema é construído metalinguisticamente por meio da renovação do verbo, da paixão, do rompimento com o tempo linear e cronológico.

E como designar? Ali são passos,
 passos chamados, peças há nos sons,
 inominadas, gestos de anjos chama-se,
 rios de verbos nascem, nascem nexos.
 Como chamar-lhe braços a seus braços
 enquanto abraçam, quando exprimem, quando
 revelam modos, quando traduzindo?
 Que signos nunca ouvidos, que falados
 prismas modulam seus dormidos seios?
 (Multiplicados tímbores lustrais,
 memoráveis futuros, bons clamores!)

Afluências balbuciadas estridentam
 alegorias, frases de paixão,
 e as mensagens tangíveis já se entoam,
 e a gama elemental se dessedenta,
 aves de eco talhadas em seu hálito
 arrastam os ponteiros calendários;
 são cantigas vindoura expressadas,
 os frêmitos do fim e os simultâneos,
 tudo era dela, inicialmente dela:
 as ardósias sopradas e os papiros;
 no grito a vir o cântico formou-se.

Contar não se contava; a assinalada
 fimbria fluía-lhe, dava-lhe esplendor,
 as coisas escutavam compassadas
 com seu tom de corrente redimida.
 Ó sempre folhas ontem aparentes,
 hoje aferidas, hoje recompostas;

ó faces tatuadas, ó matinas,
 ó verbos de matizes reinvidados!
 Os sendais desatados ressoavam
 e ressoando, eu me exumo, eu me exumei.

A agitação dos ares formou brisas,
 os nomes aderiram sós-por-sós,
 lufadas, refrigérios recitados,
 nada melhor nos rumos moveções.
 Apontados solfistas, remurmúrios,
 noites azuis, visíveis como o olfato,
 desintenção dos seres, castos grêmios,
 é preciso dizer-se soltamente,
 residir-se nos signos ajustados,
 falar de, tinir de, com os timbres novos,
 acenar para os homens, e eles virem.

E como designar? Eis-nos aqui
 sob o sol de Beatriz, Beatriz em nós,
 para falar, falamo-nos; os verbos
 devem ser, devem ter perpetuamente.
 Alguma coisa está. Sabres esperam.
 Estrelas ardem. Tempo de voltar.
 Avenas combatidas, por que não?
 Por que não, evidências, forças outras?
 Linguagens esperadas, alegrias?
 As lágrimas caíram. A voz busca.
 As mãos unidas. Nós estamos.

Reino unido de abelhas, solo de ouro.
 As mãos já tem tocado o tempo. Vamos.
 Os concertos proféticos existem,
 existem climas altos, noites, portas;
 as arenas inúteis se gastaram;
 e há profundas folhagens respondidas
 aos pomos estendidos. É o tenaz.
 Nas forças tristes, não fatais adeuses,
 nas flores calcinadas mas os sulcos.
 Proa mastil varando. Verdes mares.
 Proa mastil do poema. Eis o poema.

Todo esse fragmento aponta para uma possível realização poética construída metalinguisticamente pela fluência verbal (“rios de verbos nascem, nascem nexos.”), pela paixão (“alegoria, frases de paixão”), pelo verbo novo e mítico (“que signos nunca ouvidos (...”). Ele também aponta a presença dos “prismas”, figura que representa reflexos múltiplos (cristal que decompõe a luz em sete cores – que remete também à perfeição, com a presença do número sete): “(...) que falados/prismas modulam seus dormidos seios?”. Mais uma vez a multiplicidade do poema fica evidente: “(Multiplicados timbales lustrais,/memoráveis futuros, bons clamores”). Tudo isso resulta no redimensionamento temporal do poema (“arrastam ponteiros calendários;/são cantigas vindouras expressadas,”) e em sua expressão utópica, representada pelo desejo de recuperação, em todo seu significado, do mundo original como está expresso em toda

terceira e quarta estrofes que demonstram a recomposição do mundo caído pela reinvenção do verbo. Isso significa que para representar este mundo primeiro não é possível fazê-lo de outra forma que não seja pelo redimensionamento do verbo à maneira da linguagem dos primórdios, momento em que as coisas foram nomeadas pela primeira vez. Portanto, uma linguagem nova: “Ó sempre folhas ontem aparentes,/ó faces tatuadas, ó matinas,/ó verbos de matizes reinventados!/Os sendais desatados ressoavam/e ressoando, eu me exume, eu me exumei.”. Para a recuperação desse mundo pela linguagem, novamente o poeta reafirma que é preciso o deixar fluir da inspiração. Para que o verbo seja ajustado de modo compatível ao mundo renovado e/ou primordial a ser representado. Acrescenta-se a estas características a alegria presente no poema (“Linguagens esperadas, alegrias?”) e o caráter de comunhão mítica (“As lágrimas caíram. A voz busca./As mãos unidas. Nós estamos.//Reino unido de abelhas, solo de ouro./As mãos já tem tocado o tempo. Vamos./Os concertos proféticos existem,/existem climas altos, noites, portas;”). Portanto, como o próprio poeta aponta, é a partir desses elementos que se constrói seu poema: “Proa mastil varando. Verdes mares./Proa mastil do poema. Eis o poema.”

Em sua última estância, XX, *Invenção de Orfeu* termina com uma mensagem positiva e caracteristicamente cristã. Desse modo, o cristianismo revela ao poeta (e ao homem) a busca da felicidade plena e eterna em Deus e na comunhão entre os homens. Numa como na outra o homem vê e sente Deus como a razão última de seu viver, cujo amor deve ser conquistado pelo esforço individual e coletivo. Dessa forma, seu poema se encerra como a revelação de três valores caros ao poeta: fé, oração e amor.

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

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

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

EXPLICIT

Desse modo, o projeto de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* parece concordar com a proposição de que a poesia pode “mudar o mundo” e a vida, utilizando-se de uma espécie de ética metafísica e poética que busca a reconquista do paraíso perdido pela Queda. Mas como aponta Marcel Raymond, este estado afortunado, “‘perfeito e pleno’, infável em si mesmo é também efêmero. Seu desaparecimento deixa ao homem uma consciência mais viva de seus limites e das condições de uma vida precária.” (RAYMOND, 1997: 13). E é por isso que o homem/poeta “só terá repouso quando tiver novamente forçado as portas do Paraíso”. Para isso, o poeta/herói recorrerá à memória desse tempo mítico, buscando o “êxtase” desse tempo perdido que deseja recriar “pelo verbo, a felicidade perdida.” É, nesse sentido, que no poema “Toda imagem se organiza, secretamente, em símbolos; as palavras cessam de ser signos para participar das próprias coisas, das realidades psíquicas que evocam.” (RAYMOND, 1997: 13-14). Para Jorge de Lima, não há outra maneira de conhecer as coisas “senão sendo-as”, desejo utópico que encerra *Invenção de Orfeu*.

Conclusão:

O projeto poético de Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, parece se revelar por meio da busca de algo inalcançável. A ilha como metáfora chave do poema está estreitamente relacionada à busca do poeta (do homem) por algo não acabado e não realizável: o absoluto, a felicidade plena, o resgate do tempo original após a Queda. A navegação empreendida pelo poeta é a mesma de cada ser humano no decorrer de sua própria vida, em busca de suas realizações íntimas e sociais. À busca pessoal, soma-se o caráter metalingüístico de *Invenção de Orfeu*. Nesse sentido, a vida e a obra caminham juntas, sem que seja possível separá-las; é por isso que em todo poema estão presentes tanto a geografia brasileira como a própria biografia do poeta, ambas amalgamadas no poema que explica a si próprio.

Como Orfeu despedaçado após o ataque das *Menades*, Jorge de Lima constrói seu poema através de fragmentos líricos, míticos, oníricos, históricos, biográficos, metafísicos, religiosos. Em busca de uma harmonia mítica, quer transformar o caos presente em um cosmos futuro, perspectiva esta que encerra todo o poema. Desejo utópico que percorre *Invenção de Orfeu*, situando-o no terreno do sonho. Numa espécie de eterno retorno, dado pela circularidade do poema e pela imagem da espiral do tempo e do espaço, o poeta tenta resgatar o início dos tempos a partir de metáforas referentes ao paraíso perdido e ao éden cristão, da memória infantil, do poder encantatório órfico e também do sonho, que se revelam por meio da linguagem renovada e das metáforas inusitadas, comparadas às do início da nomeação das coisas. Desse modo, o poema se compõe pelo cruzamento de temas e situações que reaparecem de várias formas ao longo de cada trecho.

Invenção de Orfeu apresenta-se, muitas vezes, de forma obscura justamente devido essa tentativa do poético reviver uma linguagem perdida há muito tempo, uma linguagem mágica cantada por um poeta ébrio, que se associa (de modo direto) à poesia moderna no questionamento que esta faz da linguagem usual. Nesse sentido, o poeta assemelha-se, muitas vezes, à figura do mago e do profeta, daquele capacitado a criar através de seus poderes mágicos um mundo e um poema redimensionado, que se aproxima da tentativa surrealista de dar corpo à utopia das palavras em liberdade. Isso prenuncia a essência poética intrínseca a todo homem.

De forma geral, podemos dizer que a utopia está na essência da literatura. É por meio da literatura que a utopia se assume como realidade palpável, seja como retorno ao passado, a um tempo e a um lugar de perfeição, seja como redimensionamento do tempo e do espaço. Mas é por meio da transfiguração da realidade que a utopia se apresenta de maneira mais direta nos textos. Assim, a utopia pode ser considerada imanente à literatura. Mas isso não quer dizer que a utopia literária seja apenas um veículo que, impreterivelmente, direcione o leitor e/ou o autor da obra literária a uma espécie de evasão do mundo real, levando ambos a uma alienação total do mundo. Ao contrário, esse utopismo proporciona uma percepção aguçada da realidade, revelando a sua imperfeição. E é por meio dessa idéia que podemos concluir que esta vida não basta e que precisamos almejar um mundo melhor, seja por meio da criação poética, seja pela transformação do próprio mundo. A partir dessa constatação, vemos que a utopia literária não se dá apenas no plano ficcional, mas é parte integrante da realidade concreta, apontando o desejo do encontro do homem com o sonho da perfeição.

O pensamento moderno criticou e deixou de lado o pressuposto cristão da conquista de um reino paradisíaco através da morte, ideologia que prometia o paraíso no além mundo. Esse pensamento dava ensejo à reconquista deste tipo de sociedade ideal através das revoluções no futuro próximo. O século XX se inspirou nos pensamentos do século XVIII, e suas utopias foram refletidas em nossas revoluções sociais. Após o reconhecido fracasso das tentativas modernas de instalar utopias por meio de horrores e/ou ditaduras, esse desejo utópico sofreu um significativo abalo. Nesse mundo conturbado, repleto de transformações sociais, avanços tecnológicos e altamente industrializado, onde há o apagamento do ser e a desumanização é a regra, Jorge de Lima paradoxalmente constrói seu poema a partir de uma série de características de forte apego cristão.

Desse modo, *Invenção de Orfeu* como representante legítimo da literatura moderna combate esta situação inaceitável espelhando sua realidade fragmentada, desprovida de valores e sem utopia. Assim, o poeta, em sua obra, aponta alguns caminhos para a reversão dessa situação através da emoção estética, da ampliação do imaginário humano, do redimensionamento do verbo, do sentimento de fraternidade, do auto-conhecimento e da visão crítica do mundo. Portanto, estas perspectivas valorizadas pelo poeta se apresentam como parte de um projeto utópico importante para que o homem não se sinta completamente perdido no caos do mundo.

Mesmo que nesse tempo à filiação ao cristianismo fosse considerada muito desfavorável no Brasil, pois a maioria dos intelectuais se dissociavam da ideologia cristã e uma grande parte deles era associada ao comunismo, não há motivo para relacionar a ideologia cristã de Jorge de Lima a uma consciência retrógrada e conservadora. É significativo notar que o catolicismo de Jorge de Lima provém da filosofia de Jacques Maritain e se insere na tradição literária provinda da vanguarda francesa do início do século XX, que tinha como representantes escritores como Pierre Reverdy, Max Jacob, Valéry Larbaud, etc.¹. Neste momento, em que para muitos acreditar na fé católica era sinônimo de atraso e conservadorismo intelectual, é que Jorge de Lima se converte ao catolicismo² – mesma época em que ele e Murilo Mendes publicam *Tempo e Eternidade*. O fato é que a conjuntura espiritual da época, mesmo que pouco favorável – uma parte da Igreja também passa por um período de renovação –, faz com que haja uma aproximação de intelectuais antes não religiosos ao catolicismo.

Outro ponto relevante a se esclarecer diz respeito à aparente contradição existente na associação de um poeta católico ao movimento surrealista, tendência estética que abomina qualquer tipo de religião. A relação de Jorge de Lima ao movimento francês é vista a partir do uso que ele faz de elementos principalmente formais surrealistas como os processos de montagem (técnica de formação da imagem ligada à conciliação de elementos opostos), o automatismo (a pulsão inconsciente que engatilha o processo criativo) e a perspectiva visionária (o poeta vidente). Todos esses elementos formais se misturam ao catolicismo, incorporado à poesia de Jorge de Lima, por meio da combinação do sobrenatural religioso, pela riqueza litúrgica e ritualística colocada a serviço da transcendência metafísica³ que se combina com o surreal. É

¹ No Brasil, esta tendência foi difundida principalmente por Alceu Amoroso Lima e Jackson de Figueiredo, fundador da Revista *A Ordem* (1921) e do Centro Dom Vital (1922). Antonio Candido comenta a presença da tendência religiosa nas décadas de 20 e 30 no Brasil: “Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinícius de Moraes, na poesia. (...) Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. “Deus está na moda”, disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também no Brasil.” (CANDIDO, 1987: 188).

² De maneira mais fantasiosa, o seu biógrafo e cunhado Povina Cavalcanti diz que Jorge de Lima converteu-se ao catolicismo após algumas experiências espíritas em sua casa em Maceió. Estas experiências o teriam impressionado tanto que o poeta, antes materialista, converteu-se à religião católica. (CAVALCANTI, 1969: 111-112).

³ É interessante notar, em um sentido paradoxal, mas não contraditório, a relação, de certa forma conciliatória, do surrealismo com a religião, como a colocou o escritor surrealista Robert Desnos: “Não

também relevante frisar que o sentimento religioso de Jorge de Lima provém do catolicismo popular do Nordeste brasileiro, caracteristicamente supersticioso, primitivo, sincrético, mágico e enraizado em uma herança medieval⁴, como demonstra a carga mítica provindas dos cultos afro-brasileiros presente na obra do poeta⁵. Outro ponto importante pode estar relacionado à identificação entre poesia e religião no sentido entendido por Octavio Paz. Para o poeta-crítico, essa associação se fundamenta na criação de um novo mundo através da palavra original que fora deturpada:

Para Shelley o poeta moderno ocupará o seu antigo lugar, usurpado pelo sacerdote, e voltará a ser a voz de uma sociedade sem monarcas. Heine reclama para o seu túmulo a espada do guerreiro. Todos vêm na grande rebelião do espírito crítico o prólogo de um acontecimento ainda mais decisivo: o advento de uma sociedade fundada na palavra poética Novalis adverte que “a religião não é senão poesia pratica”, isto é, poesia encarnada e vivida. Mais ousado que Colerige, o poeta alemão afirma: “A poesia é a religião original da humanidade”. Restabelecer a palavra original, missão do poeta, equivale a restabelecer a religião, anterior aos dogmas das Igrejas e dos Estados. (PAZ, 1972: 79).

Existem semelhanças no uso da linguagem na poesia e na religião; ambas empregam as metáforas como instrumento de uma mensagem ou de realidade transcendente vivida pelo homem, encarnada no verbo. No entanto, há também diferenças, como aponta Curtius: “a poesia busca as metáforas para escrever e deleitar, enquanto que a Bíblia as emprega para revelar a verdade divina, afim de que os dignos dela a encontrem, e os indignos não.” (CURTIUS, 1996: 308). O que parece ocorrer na poesia de Jorge de Lima é o que Murilo Mendes denominou de um “surrealismo à moda brasileira,” em que, como exercia o poeta mineiro, tomava-se dele o que mais interessava: “além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares.” (MENDES, 1980: 169).

Desse modo, não é por causa da condição de artista católico que os intelectuais filiados a esta perspectiva ideológica e religiosa não tinham desejo de avançar e revolucionar tanto a arte quanto a sociedade. Muitos, inclusive, se associaram a um

creio em Deus, mas tenho o sentido do infinito. Ninguém tem o espírito mais religioso do que eu. Bato-me incessantemente com as questões insolúveis. As questões que quero admitir são todas insolúveis.” (apud RAYMOND, 1997: 255).

⁴ Roger Bastide divide a presença religiosa na Poesia de Jorge de Lima em três fazes: na regionalista (o retorno à religião está condicionada a sua “conversão ao regionalismo”, seu cristianismo é terreno); no despojamento do caráter regional (por meio da elevação da poesia ao aspecto divino); na poesia metafísica (o poeta busca uma experiência mística caracterizada pela fusão da alma com a divindade, o que resulta na “unidade suprema de que saem todas as coisas e para a qual todas as coisas voltarão.”). Ver BASTIDE, Roger. *Jorge de Lima*. In: Poetas do Brasil. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

⁵ Para mais informações sobre este tema na obra de Jorge de Lima ver o estudo de Araújo, Jorge de Souza: *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió, EDUFAL: 1983.

movimento estético avesso a qualquer tipo de religião e extremamente libertário, como o Surrealismo. É nesse sentido, que a obra de Jorge de Lima se filiará ao catolicismo. Um catolicismo voltado para a solidariedade, para a reflexão metafísica e em privilégio dos pobres. Dessa forma, o poeta tem uma atitude poética expressa pela transcendência, ligada ao mistério das coisas e aos valores inerentes à vida. Como disse Bastide, Jorge de Lima desejou “‘criar uma língua sagrada’ através da transformação da experiência mística (‘os símbolos correntes’) do poeta convertida em experiência poética, por meio da criação de seus próprios símbolos.” (BASTIDE, 1997: 129-30).

O poeta presenciando as conturbações do século tende a se afastar da representação realista desse mundo partindo para uma perspectiva onírica e mítica na tentativa de recuperar a linguagem original e o paraíso perdido. Mas como já dissemos, o poeta se associará a um cristianismo primitivo, em que a solidariedade ao homem é a regra. Dessa maneira, o poeta também se associa aos preceitos da fraternidade universal preconizados pelas correntes revolucionárias deste século. Em *Invenção de Orfeu*, vemos um “modelo de sobrevivência” fundamentado na fraternidade universal buscado na linguagem do sonho, no mito, no amor, na esperança, no paraíso perdido, na linguagem do tempo da origem. O poeta é um ser que não se enquadra na sociedade de seu tempo, em que o seu valor primeiro é marcado pela desumanização e pela falta de solidariedade. Nesse mundo, o poeta encontra-se perdido e lança-se à busca do divino e do sobrenatural para tentar alcançar a paz. Mesmo assim, ele parece não conseguir o pretendido, pois é um ser constantemente atormentado.

A missão do poeta é resgatar a palavra originária degradada pelo decorrer do tempo histórico, juntamente com a degradação do homem. Desse modo, como é anunciado em seu canto primeiro, o poeta é um ser assinalado por Deus, que cumpre seu destino de ininterruptamente (noite e dia) amar e louvar a poesia “que é de aquém e de além-mar/a ilha que busca e o amor que ama.” Nesse sentido, *Invenção de Orfeu* apresenta-se com o poder revificador e libertador do mundo que se mostra hostil elevando-o de uma realidade mortal para um mundo liberto da temporalidade e do espacial, o mundo da ubiqüidade.

Na antiguidade, era dado à poesia o poder de tornar presente os fatos passados e futuros, de renovar e restaurar a vida. A palavra cantada “tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação dos cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que ouvissem em contato com as fontes

originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre o ouvinte.” (TORRANO, 1995: 20). É este poder ontopoético que Jorge de Lima busca trazer para *Invenção de Orfeu*, o poder de instaurar uma realidade própria à poesia, de iluminar o mundo que sem ela extinguiria.

O poeta está em busca da transcendência e é através do poema que ele tenta superar as contradições do mundo moderno. Este sonho do poeta só pode se realizar através da arte, pois é a partir da representação artística que ele tenta reordenar este mundo e passar sua mensagem de esperança futura. Nele, o poeta reconcilia o tempo do passado com o presente e o futuro; o espaço, o aqui e o acolá; e finalmente ambiciona reunir todas as pessoas em um único corpo. É esta utopia que *Invenção de Orfeu* nos proporciona. É o lugar onde os espaços e os tempos são extinguidos, e todos os seres, numa espécie de confraternização universal, formam um único corpo. Nesse “espaço-tempo”, os encontros mais surpreendentes podem ocorrer.

Como afirma Marcel Raymod, o poeta moderno não crê ter merecido seu exílio e por isso ele está sempre em busca do paraíso perdido. Dessa forma, a poesia moderna sempre tratará da idade de ouro,

mesmo quando nenhuma alusão venha lembrá-la, e do paraíso perdido e reencontrado. ‘O dom da poesia do século XX, disse G. Ungaretti, uma esperança de inocência’. Do ‘inocente paraíso dos amores infantis’ de Baudelaire ao ‘canto sensato dos anjos’ ouvido por Rimbaud, ao cisne mallarmeano, propaga-se um mesmo sopro de outrora, *mutatis mutandis*, já agitava o peito de Rousseau.” (RAYMOND, 1997: 36).

Em um mundo “sem cor”, o poeta reivindica um novo mundo, uma idade de ouro, da época da inocência e de uma ordem mítica para se integrar novamente a natureza e à plenitude. Sua imaginação flui na busca desse mundo renovado e metafísico que dialeticamente se relaciona com o mundo sensível, orientado para uma sensibilidade nova, superior ao mundo restrito do racional. Desse modo, o poeta aumenta o campo de sua atuação e passa a estabelecer contato com o universal e o cósmico. Para isso, ele se utiliza do mítico, do sonho e da memória da infância na tentativa de reelaborar o caos do mundo presente em um novo cosmos.

É possível aplicar o pensamento crítico de Marcel Raymond, se referindo a Claudel, a Jorge de Lima – associando-o também (e mais uma vez) a outro poeta exemplarmente moderno –, quando diz que o espetáculo que presenciamos na época moderna gira

em torno de um número muito pequeno de problemas de ordem mística: e da vida cristã, o da graça, o da volta à inocência conforme a natureza, à juventude original

– não uma inocência conforme a natureza, à maneira de Rousseau ou de Rimbaud, nem o bem-aventurado “estado de filho de sol”, mas uma inocência divina, a “da primeira terra e da primeira argila”. (RAYMOND, 1997: 165).

É nesse sentido que a poesia de Jorge de Lima constrói sua epopéia moderna em que o nauta está em busca de um ambiente purificado. Para atingi-lo, em seu percurso, estabelecem-se lutas com o trágico e com o tormentório, elementos próprios do mundo moderno que o poeta não pode deixar de enfrentar. Mas sua poesia só será viável se o poeta encontrar uma nova forma, uma ordem pessoal consubstancial ao poema. Como preconizava Hesíodo, em tempos remotos – e que justifica a epopéia moderna de Jorge de Lima: “Outros já passaram por esta Senda; por isso a novidade de tudo o que eu digo de novo está na força da repetição. A força do sábio está em saber dizer o já dito com o mesmo vigor com que foi dito pela primeira vez.” (apud TORRANO, 1995: 10). Para realizar esse projeto, o poeta já não pode se deter em descrições e narrativas históricas, mas sim apelar para o plano do maravilhoso. O poeta moderno quer substituir este mundo presente por outro, “mais verdadeiro, que seja como a síntese confusa de seus desejos e venham abrandar um instante uma sede do absoluto que às vezes se ignora e se perde em aventuras estranhas.” (RAYMOND, 1997: 303).

Bibliografia:

Obras e textos de Jorge de Lima.

- LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- _____. *Poesia Completa: volume único* (org. Alexei Bueno; textos críticos, Marco Lucchesi... [et al.]). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *Dois Ensaíos*. Maceió - Alagoas: Casa Ramalho, 1929.
- _____. *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.
- _____. (org. Ana Maria Paulino). *O Poeta Insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. SP: IEB/USP, 1987.
- _____. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Guerra dentro do beco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Calunga*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. Auto retrato intelectual: Jorge de Lima visto por Jorge de Lima. In: LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- _____. Minhas memórias. In: LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- _____. “Ode ao coxo veloz”. In: *Bernanos no Brasil*. Testemunhos reunidos e apresentados por Hubert Sarrazin. Vozes: Rio de Janeiro - São Paulo, 1968.
- _____. Os “Passos” do Frevo. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/editora 34. São Paulo, 2002.
- _____. Prefácio de “Aventuras de Malazarte”. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/editora 34. São Paulo, 2002.
- _____. Nota sobre poesia. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/editora 34. São Paulo, 2002. (também In: *Jornal “A Manhã”*, 31-07-1942.).
- _____. À margem de Euclides. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/editora 34. São Paulo, 2002. (também In; *Revista Luso-brasileira*, Lisboa, n.03). p.56-9, março de 1943.
- _____. A mystica e a poesia. In: *A Ordem*. (vol. XIV – julho a dezembro) Rio de Janeiro: Órgão do Centro Dom Vital: 1935.

Textos críticos sobre Jorge de Lima.

ALMEIDA, José Américo. Nota Preliminar a Poemas. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.

ALVES, Hélio J. S. *Invenção de Orfeu: Situação e Razão*. In: *Anais da UTAD – vol. 4, nº.1*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro Vila Real, Portugal, Dezembro de 1992.

_____. Jorge de Lima, poeta maior da língua. *Revista Literária. Sol XXI – nº. 6*. Lisboa, Portugal, Outubro 1993.

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

_____. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. O concreto e o órfico em Jorge de Lima. *Folha de São Paulo*, Folhetim, nº. 618, 19.11.1988.

_____. Melhor poesia de Jorge de Lima permanece envolta em silêncio. Caderno MAIS. *Folha de São Paulo*, 07/11/93. (p.6-4)

_____. Murilo Mendes e Jorge de Lima: Orfeu entre o tempo e a eternidade. In: *IPOTESI – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, UFJF, vol.10 – nº. 1 – jan./jun., 2002.

_____. Da imagem às imagens em movimento. O narrativo na Invenção de Orfeu. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/Editora 34. São Paulo, 2002.

ANDRADE, Gênese de. Jorge de Lima e as artes plásticas. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/Editora 34. São Paulo, 2002.

ANDRADE, Mário de. Nota preliminar a *A Túnica Inconsútil*. In: LIMA, Jorge de Lima. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.

_____. Fantasias de um Poeta. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

_____. A Mulher Obscura I; A Mulher Obscura II. In: *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec – Edusp, 1993.

ANDRADE, Oswald de. Prosa e Poesia. In: *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996.

- ANTUNES, Manuel. Jorge de Lima, poeta/ *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima/ Jorge de Lima acerca de sua poesia/ Poesia e religião em Jorge de Lima. In: *Legômena: textos de teoria e crítica literária*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- ANSELMO, Manuel. *A poesia de Jorge de Lima*. Ed. do Autor, 1939.
- ARAUJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: EDUFAL, 1983.
- AREAS, Vilma. As mil-e-duas noites. In: *Remate de Males*. Campinas; UNICAMP: 1987. (nº. 7).
- ASCHER, Nelson. *Invenção de Orfeu* sofre de verborragia. Caderno MAIS. *Folha de São Paulo*, 07/11/93. (p.6-5)
- ATAÍDE, Tristão de. Nota preliminar a Tempo e Eternidade. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- _____. Poetas de Hoje. *Estudos*, 3ª Série, Rio de Janeiro: A Ordem, 1950.
- BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. *Poesia Completa e Prosa*. RJ: Nova Aguilar, 1986.
- BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- BASTIDE, Roger. Jorge de Lima. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.
- BENJAMIM, Lima. *Esse Jorge de Lima!...* Rio de Janeiro: Andersen, 1933.
- BOLE, Adélia Bezerra de Menezes. Uma leitura Bachelardiana de Jorge de Lima. *Língua e Literatura. Revista dos departamentos de letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da USP*. Vol. 5, 1976.
- BOSI, Alfredo. Camões e Jorge de Lima. *Revista Camoniana*. 2ª série, volume 1. 1978.
- _____. Jorge de Lima. In: *História concisa da literatura brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Viviana. Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina César, uma trajetória de releitura poética. In: *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. A imagem na poesia: Jorge de Lima. Leitura do soneto X, canto X de *Invenção de Orfeu*. In: BOSI, Viviana. Et. Alli (orgs.). *O Poema: Leitores e leituras*. Cotia - São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

- CANABRAVA, Euríalo. Jorge de Lima e a expressão poética. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- CARNEIRO, J. Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- CARPEAUX, Otto Maria. Organização e Introdução a *Obra Poética - Jorge de Lima*. Editora Getúlio Costa: Rio de Janeiro, 1949.
- CARVALHO, Rianete B. L. Jorge de Lima e Sosígenes Costa. São Paulo. Folhetim – *Folha de São Paulo*, 20/11/1983.
- CASTELO, José Aderaldo. Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima. In: *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500- 1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e Obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.
- CAVALIÉRI, Ruth Villela. Transparência e atitude mítica em “Invenção de Orfeu”. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- CEREJA, William Roberto. *O anjo caído: fisionomia da ficção de Jorge de Lima*. Dissertação de Mestrado - USP. São Paulo, 1994.
- _____. Surrealismo e Cristianismo encontram-se na prosa. Caderno MAIS. *Folha de São Paulo*, 07/11/93. (p.6-6)
- _____. A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima. *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/Editora 34. São Paulo, 2002.
- CLEMENTE, Elvo. O poeta e sua dimensão espiritual. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano)*. Maceió: UFAL, 1988.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução ao estudo da Obra de Jorge de Lima. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano)*. Maceió: UFAL, 1988.
- CRUZ, Luiz Santa. Jorge de Lima. (Col. Nossos Clássicos – 5 ed.) *Jorge de Lima*. n°. 26. Agir: Rio de Janeiro, 1958.
- _____. Um poeta e duas cristandades. In: LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- CUNHA, Fausto. Nota preliminar ao *Livro de Sonetos*. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- DANTAS, Vinícius. “Meninos impossíveis”. In: São Paulo. Folhetim – *Folha de São Paulo*, 20/11/1983.

- DUTRA, Waltensir. Descoberta, Integração e Plenitude de Orfeu. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- ECHEVERRÍA, Lúcia Neghme. Algumas orientações poéticas em *Invenção de Orfeu*. In: *Colóquio/Letras*. Número 41, Janeiro de 1978.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy Espinheira. *O nordeste e o negro na poesia de Jorge de Lima*. Salvador: Fundação das Artes, EGBA, 1990.
- EULÁLIO, Alexandre. Jorge de Lima: a obra e os andaimes. In: *Escritos*. (orgs: Berta Waldman, Luiz Dantas). Campinas: Ed. UNICAMP, São Paulo: UNESP, 1992.
- FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FARIAS, José Nivaldo de. *O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: Editora PUCRGS, 2003.
- FORTUNA, Felipe. Jorge de Lima recriou o soneto. Caderno MAIS. *Folha de São Paulo*, 07/11/93. (p.6-5)
- FREYRE, Gilberto. Nota preliminar a *Poema Negros*. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- GIORDANO, Cláudio. A história da terra e da humanidade (para escolares). *TEREZA – Revista de Literatura Brasileira*. 3. USP/Editora 34: São Paulo, 2002.
- GRIECO, Agrippino. Jorge de Lima. In: *Obras de Agrippino Grieco n.6, Gente nova do Brasil. Veteranos. Alguns mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Motivos de Proteu. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II: 1948-1959*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.
- IVO, Lêdo. Precisamos de montanha. In: *A república da desilusão: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- _____. Rol de ínsulindias. In: *Paraíso de papel*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, s/d.
- LANDIM, Teoberto. *Poesia mítica em Jorge de Lima*. In: *Trocando em miúdos*. Fortaleza: Secr. de Cultura e Desportos, 1985.
- LEITE, Sebastião Uchôa. Jorge de Lima. In: *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LIMA, Benjamim. *Esse Jorge de Lima!* Rio de Janeiro: Andersen, 1933.
- LIMA, Benjamim. “Menino Impossível” da Poesia Brasileira. LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

- LINS, Álvaro. Poetas do modernismo (Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, Raul Bopp). In: *Jornal de Crítica – 6 série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- LITRENTO, Oliveiros. Um poema barroco. In: *O crítico e Mandarim*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.
- LOBO, Luzia. O clássico e o moderno em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano)*. Maceió: UFAL, 1988.
- LUCCHESI, Marco. O sistema de Jorge de Lima. In: LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MACEDO, Silva Q. Crítica e poética. In: São Paulo. Folhetim – *Folha de São Paulo*, 20/11/1983.
- MEDAUAR, Jorge. Minhas memórias de Jorge de Lima. In: *Ensaio*. Ilhéus: Editus, 2000.
- MARTINS, Wilson. Jorge de Lima. In: *A literatura brasileira: O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MENDES, Murilo. *Invenção de Orfeu: A luta com o anjo; Os trabalhos do poeta*. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- MERQUIOR, J. Guilherme. O modernismo e três de seus poetas (Mário de Andrade, Bandeira e Jorge de Lima). *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MOISÉS, Massaud. Jorge de Lima. In: *História da Literatura Brasileira: MODERNISMO*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1983-1989.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. A poesia brasileira contemporânea. (Jorge de Lima). *Figuras e Problemas da Literatura brasileira Contemporânea*. São Paulo: IEB/USP, 1972.
- MONTEIRO, Ângelo. *Conhecimento do poético em Jorge de Lima*. Calibam. 2004.
- MONTEIRO, Irma Chaves Pessoa. *Invenção de Orfeu: a vida vitoriosa*. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- MORAES, Carlos Dante de. Itinerário de Jorge de Lima; Tempo e Eternidade; A Túnica Inconspicua; Enunciação e Encontro de Mira-Celi; Livro de Sonetos; *Invenção de Orfeu*. In: *Três fazes da Poesia*. Ministério da Educação e Cultura – serviço de documentação, s/d.

- MORAES, Marcos Antônio de. Mário, Jorge. *TEREZA* – Revista de Literatura Brasileira. 3. USP/editora 34. São Paulo, 2002.
- OLINTO, Antônio. Invenção de Orfeu I e II. Rio de Janeiro: *O Globo* – Porta de Livraria, 23 e 30 /11/1957.
- OLIVEIRA, Ana Maria Zanelli Moreira de. O início reiniciado. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- PAES, José Paulo. Revisitação de Jorge de Lima. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. RJ: Topbooks, 1997.
- PARANHOS, Maria da Conceição. *Jorge de Lima: as asas do poeta*. Maceió: Secretaria da Cultura, 1993.
- PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima – Artistas Brasileiros (Poesia e Pintura)*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. Ernst influenciou trabalho visual. *Caderno MAIS. Folha de São Paulo*, 07/11/93. (p.6-6)
- PEREIRA, Ana Maria Lopes. A metáfora da navegação. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Jorge de Lima e Murilo Mendes: Harmonia e diferenças. In: *A Leitora e seus Personagens. 2. ed.*. Rio de Janeiro: Grafia/ Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- _____. Personagens e bonecos: Jorge de Lima, romancista. In: *A Leitora e seus Personagens. 2.ed.* Rio de Janeiro: Grafia/ Fundação Biblioteca Nacional, 2005
- PICCHIO, Luciana Stengagno. O Poeta e sua dimensão universal. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano)*. Maceió: UFAL, 1988.
- PINTO, Regina Sílvia. “Invenção de Orfeu”: O poema em jogo teórico-especulativo com suas Palavras-oráculos. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Jorge de Lima e *Invenção de Orfeu*. *Estudos literários*. RJ: José Olympio, 1974.
- RAMOS, Artur. A Poesia negra de Jorge de Lima. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, vol. I
- RANGEL, Paschoal. Jorge de Lima, um grande poeta ignorado. In: *Ensaio de literatura: uma introdução à leitura de 16 autores brasileiros*. Belo Horizonte: Ed. O Lutador, 1984.

- REBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: EDUFAL, 1988.
- REGO, José Lins do. Notas sobre um caderno de poesia. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- REVISTA ACADÊMICA (n.º especial em homenagem a Jorge de Lima). RJ, vol.13, n.º 70, dez. de 1948.
- RICARDO, Cassiano. *Invenção de Orfeu (e outros pequenos estudos sobre poesia)*. São Paulo: Conselho Editorial de Cultura, 1974.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- _____. O espaço Artístico: Jorge de Lima e Camões. *Revista de Letras T. A. S.* RJ: jul./set., 1974.
- SÁ, Lúcia. *Invenção de Orfeu e o palimpsesto indígena*. In: *Luso-Brazilian Review*. University of Wisconsin – Madison. Vol. 37, Number 1, Summer, 2000.
- SANT’ANA, Moacir Medeiros de. *Jorge de Lima: Poesias esquecidas*. Maceió: EDUFAL, 1983.
- _____. *Jorge de Lima: entre o real e o imaginário*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Fundação Casa de Rui Barbosa. 1994.
- _____. *Bibliografia anotada de Jorge de Lima (1915-1993)*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Fundação Casa de Rui Barbosa. 1994.
- SAYERS, Raymund. O negro na poesia do modernismo. In: *Onze estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.
- SENNA, Homero. O mistério poético. In: *República das letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- SIMÕES, João Gaspar. Jorge de Lima e a Cosmogonia ou *Invenção de Orfeu*. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I
- _____. Paradigma de Poesia Recôndita; A *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima. In: *Literatura, literatura, literatura... de Sá de Miranda ao concretismo brasileiro*. Lisboa: Portugália Editora, 1983.
- SOUZA, Agostino. Janáina dá licença pra Jorge de Lima. In: São Paulo. *Folhetim*, 20/11/1983.
- SPONHOLZ, Elvira dos Santos. *Uma leitura de “Mira-Celi”*. Dissertação de Mestrado – UFSC, 1976.

TELES, Gilberto Mendonça. Jorge de Lima e a geração de 1893. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano)*. Maceió: UFAL, 1988.

TEREZA – Revista de Literatura Brasileira. 3.USP/editora 34. São Paulo, 2002.

TORREIRA, Ramon Quintela. Instrumentos para uma leitura de “Invenção de Orfeu”. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.) *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.

VIANA, Dulce. O estatuto da ambigüidade: Jorge de Lima e a escravidão. *Revista de Letras*. Fortaleza, vol. 12. n. 1-2 jan./dez, 1987.

Textos teóricos e outros

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa* (Org. Coutinho, A.). Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. (Trad. e apres. de Jorge M. B. de Almeida) São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC editora, 1981.

ARGAN, Guilio Carlo. O Surrealismo. In: *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTE E PALAVRA: ORFEU. Fórum de ciências e cultura UFRJ-IDEA (Vol.4) Rio de Janeiro: UFRJ/FCC, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: EDUSP – Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1991.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BASTIDE, Roger. Estudos sobre a poesia religiosa brasileira; A incorporação da poesia africana à poesia brasileira. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP/Duas Cidades, 1997.

- BENJAMIM, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário* (Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua Portuguesa. In: *Manuel Bandeira: Seleta de prosa*. (Org: Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo Cultrix, 1977.
- _____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BRÉMOND, Henri. *La poesia pura (con un debate sobre la poesia por Robert de Souza)*. Buenos Aires, Argos, 1947.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. (Trad.: Sérgio Pachá) Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRICOUT, Bernadette. (Org.) *O olhar de Orfeu e os mitos literários do ocidente*. (Trad. Leila Oliveira Benoit). São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- _____. *Literatura e subdesenvolvimento/Literatura de dois gumes/A revolução de 1930 e a cultura..* In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Surrealismo no Brasil*. In: *Brigada ligeira e outros estudos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp. 1990
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1966.

- CROCE, Benedetto. *Poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. (Trad. Flávio Loureiro Chaves) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1967.
- _____. *Breviário de Estética e Aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- CUNHA, Fausto. *Aproximações estéticas do onírico. Estudos sobre a expressão poética*. Orfeu: Rio de Janeiro, 1967.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. (Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai) São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.
- DE MICHELI, Mário. Sonho e realidade do Surrealismo. In: *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins, 1991.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- EIKHENBAUM, B. et. Alii. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos e ensaios*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FACIOLI, Valentin. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gerard. A utopia literária. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HEGEL. A poesia. In: *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães editores, 1980.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991
- _____. *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha. 2000.
- LEITE, Dante Moreira. *Literatura e psicologia*. São Paulo: UNESP, 2002.
- LIMA, Sérgio. *A aventura Surrealista*. (Tomo I). Campinas. S. P.: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

- _____. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros. In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.
- LINS, Álvaro. Poesia e Forma. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Ediouro: 1970.
- JABOULLE, Victor. Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental. In: *Mito e literatura*. Portugal, Mem Martins: Editora Inquérito, 1993.
- JOLLES, André. O Mito. In: *Forma simples*. São Paulo: Cultrix, s/d. (original 1930)
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 1974.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma introdução filosófica do pensamento de Freud*. (trad. Álvaro Cabral) Zahar editores. Rio de Janeiro: 1978.
- MARQUES, Oswaldino. Teoria da metáfora. In: *Ensaio Escolhidos (teoria e crítica literária)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1996.
- MENDES, Murilo. Poemas de Ismael Nery (1) e (2) (recolhidos por Murilo Mendes). In: *A Ordem*. (ano XV – vol. XIII). Rio de Janeiro: Órgão do Centro Dom Vital, 1935.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do Sonho*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MEYER, Augusto. *Lê bateau ivre*. Análise e interpretação. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro; Forense – Universitária, 1987.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: Cia. Editora Nacional/EDUSP, 1965.
- MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.
- PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. Para uma pedagogia da metáfora. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PAZ, Octavio. A Inspiração. In: *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- POE, Allan. A filosofia da composição. In: *Allan Poe Poesia e Prosa: obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire aos surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. O mito da Idade do Ouro. In: *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1986.
- SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- SCHILER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. (Trad. Márcio Suzuki) São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SPITZER, Leo. La enumeracion caótica em la poesia moderna. In: *Lingüística y História Literária*. Madrid. Espana: Editorial Gredos S. A., 1974.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos, 1979.
- _____. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- TRINGALI, Dante. O Orfismo. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp. 1990
- UNGARETTI, Giuseppe. Inocência e memória. In: *Razões de uma poesia e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, São Paulo: Imaginário, 1994.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. e Int.: João Alexandre Barbosa – Trad. Maiza Martins de Siqueira – Posfácio. Aguinaldo Gonçalves) São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo; Abril Cultural, 1979.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2006.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1993.

Textos literários suplementares

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. (Ed. Bilíngüe - Trad. Xavier Pinheiro – Introd. Otto Maria Carpeaux) Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

APOLLINAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu* (Trad. e Apres. Álvaro Faleiros). São Paulo: Iluminuras, 1997.

BAUDELAIRE. *As flores do mal*. (Ed. Bilíngüe – Trad. Ivan Junqueira) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CAMÕES, Luis de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Editora do Exército, 1980.

DUCASSE, Isidore (Conde de Lautréamont). *Os cantos de Maldoror* (Trad. Cláudio Willer). São Paulo: Iluminuras, 2005.

ELIOT, T. S. *Poesias*. (Trad. Ivan Junqueira) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HESÍODO. *Teogonia – A origem dos deuses*. (Estudo e tradução de Jaa Torrano) São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Os trabalhos e os dias*. (Primeira parte – Introd., Trad. e comentários: Mary Neves Lafer). São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOMERO. *A Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2203.

_____. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MILTON, John. *O paraíso perdido*. (Trad. Antônio José Lima Leitão) Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.

MORUS, Thomas. *Utopia*. (Trad. Paulo Neves) Porto Alegre: L&PM, 2001.

NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. (Trad. Paulo Mendes Campos) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. (Trad. Bocage). São Paulo: Hedra, 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

RILKE, R. M.. *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duino*. São Paulo: Vozes, 2001.

- RIMBAUD, Jean-Arthur. *O Barco Bêbado*. (Ed. Bilíngüe – Trad. Pedro José Leal) Lisboa: Hiena, 1995.
- _____. *Uma temporada no inferno e Iluminações*. (Trad. Ledo Ivo) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re-visão de Sousândrade*. São Paulo, 1964.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. (Trad. Manuel Odorico Mendes) São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. *Bucólicas*; (Trad. Péricles da Silva Ramos) São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. (Trad. Luciano Alves Meira) São Paulo: Martin Claret, 2006.