



Travessias

E-ISSN: 1982-5935

revista.travessias@unioeste.br

Universidade Estadual do Oeste do
Paraná
Brasil

Dias Cavalcanti, Luciano Marcos

ITINERÁRIO DA POESIA DE JORGE DE LIMA: DE PARNASIANO A ÓRFICO

Travessias, vol. 6, núm. 1, 2012, pp. 417-439

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Cascavel, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=702078565047>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



ITINERÁRIO DA POESIA DE JORGE DE LIMA: DE PARNASIANO A ÓRFICO¹

ITINERARY OF THE POETRY OF JORGE DE LIMA: OF PARNASIAN THE ORFIC

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

RESUMO: Este texto pretende delinear o itinerário da poesia de Jorge de Lima, por meio da apresentação e reflexão crítica da obra de um dos poetas mais importantes do modernismo brasileiro, que, mesmo com sua relevância enunciada pela crítica especializada, ainda é pouco lembrada nas universidades brasileiras. Provavelmente, pelo motivo da predominância de uma voga construtivista e/ou racionalista da nossa poesia iniciada na chamada “geração de 45”, da forte influência da estética cabralina, do concretismo e da filiação do poeta ao cristianismo.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima, poesia modernista, onirismo.

ABSTRACT: This text intends to present a cartography of the poetry of Jorge de Lima, by means of the presentation and critical reflection of the workmanship of one of the poets most important of the Brazilian modernism, that, exactly with its relevance enunciated for the critical one specialized, still little is remembered in the Brazilian universities. Probably, for the reason of the predominance of a constructivist and/or rationalist fashion of our poetry initiated in the call “generation of 45”, of the strong influence of the aesthetic cabralina, the concretism and its filiation to the christianism.

KEYWORDS: Jorge de Lima, modernist poetry, onirism.

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*

¹ Texto referente à pesquisa de pós-doutorado, em andamento, denominada “Mito e poesia na lírica final de Jorge de Lima”, junto ao departamento de Literatura/UNESP-Araraquara financiada pela FAPESP. Pós-doutorando UNESP/Araraquara.



(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 cenário². Alfredo Bosi nos dá uma possível explicação para essas transformações ao afirmar que o poeta seria “organicamente lírico”, ou seja, “enraizado na própria afetividade”. A relevância da essência lírica do poeta se dá “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, p.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 quando 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),

² 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 à *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, p.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.



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 vereador da Câmara do antigo Distrito Federal, 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, p.XIII).

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. O crítico assinala 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, p.20). Para Santa Cruz (1997, p. 31), é através da infância que o poeta absorve as várias temáticas tratadas em sua poesia, como são exemplares os aspectos social e religioso. 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 Mira-Celi*, *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*) são, na realidade, uma “prestação de contas” ao menino que o poeta fora no passado.

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. “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 conquista, da evangelização. E Jorge se sentia português na essência. (CARNEIRO, 1958, p.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 permanente 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, p.74-75).

Desse modo, a infância é 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.

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!”

De acordo com Homero de Senna (1996, p.136-137), 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. 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 grande 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.

A memória da infância aparece, não só na obra de Jorge de Lima, mas expande-se para um contexto maior, o do Modernismo. Foi com a estética modernista que a arte poética pode se utilizar de maneira mais autêntica da temática da infância na Literatura Brasileira. Temática impossível de ser utilizada na época anterior, que preconizava a beleza através da representação sublime, das palavras pretensamente poéticas e das temáticas de cunho elevado como é característico da poética parnasiana. Um exemplo claro disso é a possibilidade que os poetas têm de utilizar a linguagem coloquial, valorizar a cultura regional brasileira que os leva inevitavelmente a se remeterem às suas infâncias, vividas fora dos centros urbanos brasileiros, e consequentemente valorizar suas culturas primitivas, ligadas ao folclore e a tradição popular brasileira. Neste momento, a infância está verdadeiramente presente em nossa literatura, como podemos notar, por exemplo, em várias obras de escritores modernistas como as dos poetas Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, como também em romancistas como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, entre outros.

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. 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, p.29).

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* de 1943) 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.

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, p.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 consequentemente 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, p.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 da inspiração noturna 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 epígrafe³ 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

³ 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.”



que ele tirou do nada...

Posteriormente, em *Novos Poemas* (1929), outro tema que revela um caráter onírico da poesia de Jorge de Lima se dá através de uma matéria frequente em sua obra: o tema da febre, 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 arrepiã.
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 necessária ao ato gerador/criador. É o que parece ocorrer em toda sua obra poética posterior, 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 Miraceli* (1942) intensificam e evidenciam a influência do onirismo, 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 o mundo do sonho, 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 fronte, 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.

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* estabelece a relação com a inspiração poética e do sonho no que diz respeito a seu conteúdo imaginativo. Assim, no nesse livro, encontramos temas como a loucura



(“Não procureis qualquer nexos 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.

De acordo com José F. Carneiro (1958, p.48-49), crítico e amigo de Jorge de Lima, 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, o poeta se recolhe em uma clínica de repouso no Alto da Boa Vista, 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. 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, p.94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia.

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 ambiguidade 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, p.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, p.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, p.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, p.21).



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 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.

Invenção de Orfeu se associa a tradição da modernidade, como revela o Canto Segundo, estância XIV:

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. (LIMA, 1958, p.694)

A associação do poema de Jorge de Lima aos 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 poetar”; canta o interior e não as aventuras heroicas (“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 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 Camões. 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 artifícios. Nele está, sem dúvida, a melhor contribuição deste poeta. E tenho certeza de que, por ele, muitos pecados lhe são finalmente perdoados.” (HOLANDA, 1996, p.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 também mostra que o poeta é “um mestre da linguagem, o último com que conta a poesia contemporânea em língua portuguesa.” (BOSI, 1994, p.456).

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 à



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 desconforto, 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, p.165).

Não é fácil perceber a ordenação do poema, uma imensa massa de linguagem, de imagens e de ideias 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 sequência 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” (LIMA, Canto VII, estância I, 1958, p.791).

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, p.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” (LIMA, 1958, p.822).



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 voo recomeçado de seu tema’. Cada verso, cada estrofe, cada imagem, cada metáfora, cada canto – é um voo recomeçado” (SIMÕES, 1958, p.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, p.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 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 maiores, 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.

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. Consequentemente, 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 consequência, rompe-se com o ideal clássico da epopeia, 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, p.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 os 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, p.48).

Portanto, rompe-se em *Invenção de Orfeu* uma sequência narrativa (no intuito mesmo de desfazer essa estruturação narrativa clássica – como escreveu Jorge de Lima, “nem tudo é épico e oitava-rima.” (LIMA, 1958, p.757) 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 à infância do poeta e de sua geografia (o Nordeste brasileiro), que o poeta quer elevar, como uma percepção sensível, os elementos “menos nobres”.

Nesse sentido, é relevante notarmos o possível diálogo de *Invenção de Orfeu* com a tradição épica brasileira. 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 epopeia brasileira dever-se-ia dar ênfase às várias etnias que povoam o solo brasileiro, como bem observou Massaud Moisés (1989, p.147). Mas de maneira diversa *Invenção de Orfeu* se distanciará, por exemplo, de Santa Rita Durão 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 adormecida. 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 epopeia de Jorge de Lima é uma anti-epopeia, 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 sequelas e o sincretismo em todas as esferas), que valoriza o traço de representação quase denúncia da realidade miserável do país. (ANDRADE, 1997, p.138-139).

Jorge de Lima nos fornece, em seu poema, que tem um caráter inegavelmente metalinguístico, 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”. (LIMA, 1958, p.655); 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.” (LIMA, 1958, p.655). Soma-se a estes aspectos, a sua caracterização frequente 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, p.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, p.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!/Dái-me, como vós tendes, o poder de criar corpos pra minhas almas”. (*apud* LIMA, 1958, p.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, seu desejo é de reordenar este mundo, na busca de recuperar o seu sentido original, seja através da linguagem poética e mítica, seja em seu sentido social, na busca da paz e da fraternidade universal.

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. 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, 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.

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, p.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.

Referências bibliografias:



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

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: EDUFAL, 1983.

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

BANDEIRA, Manuel. In: *Manuel Bandeira: Seleta de prosa*. (Org: Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BOSI, Alfredo. Jorge de Lima. In: *História concisa da literatura brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

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.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e Obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro.: Edições Correio da Manhã, 1969.

CRUZ, Luiz Santa. Jorge de Lima. *Jorge de Lima*. n°. 26. Agir: Rio de Janeiro, s/d.

CRUZ, Luiz Santa. Um poeta e duas cristandades. In: LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

DUTRA, Waltensir. Descoberta, Integração e Plenitude de Orfeu. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.

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.

LEITE, Sebastião Uchôa. Jorge de Lima. In: *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

LINS, Álvaro. Poesia e Forma. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Ediouro: 1970.

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.

MOISÉS, Massaud. Jorge de Lima. In: *História da Literatura Brasileira: MODERNISMO*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1983-1989.

OLINTO, Antônio. Invenção de Orfeu I e II. Rio de Janeiro: *O Globo* – Porta de Livraria, 23 e 30 /11/1957.



PARANHOS, Maria da Conceição. *Jorge de Lima: as asas do poeta*. Maceió: Sécetaria da Cultura, 1993.

PAZ, Octavio. A Inspiração. In: *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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

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.