

A PRESENÇA FRANCESA EM *INVENÇÃO DE ORFEU* DE JORGE DE LIMA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNICAMP)

RESUMO

Este trabalho busca verificar, através de um estudo comparativo, as relações existentes entre Jorge de Lima, Rimbaud e Lautréamont em *Invenção de Orfeu*.

Palavras-chave: Jorge de Lima. Rimbaud. Lautréamont. *Invenção de Orfeu*.

ABSTRACT

This essay seeks to verify, through comparative analysis, the relations between Jorge de Lima, Rimbaud e Lautréamont in the *Invenção de Orfeu*.

Keywords: Jorge de Lima. Rimbaud. Lautréamont. *Invenção de Orfeu*.

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 anúncio 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.

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), **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, v. XIII:1949).

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, p.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, p.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.

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, p.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.

O poema longo, como o praticou Jorge de Lima, 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.

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 estética¹.

Nesse sentido, o poema limiano é elaborado através de uma comunhão entre a emoção e o rigor formal. A lírica de Jorge de Lima se associa aos grandes nomes da poesia moderna universal: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont 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 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

¹ É bem provável que a relação de Jorge de Lima com o surrealismo provenha 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”.

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).

Vejamus como esta perspectiva poética se dá por meio da relação intertextual do “épico” limiano com dois dos grandes poetas da língua francesa moderna: Rimbaud e Lautréamont, autores que influenciaram profundamente o poeta brasileiro.

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 Camões.

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
cumpre 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.

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 metalinguística) e a da ilha (que é a meta do herói e possivelmente representa 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”², 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

² 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, p.99).

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.

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

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 poema “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 infância³, 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,

³ A memória da infância aparece, 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.” (SENNA, 1996, p.136-137).

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 ruga 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 do mesmo Canto, 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.

Uma metáfora que comprova essas características (do privilegio a fantasia, o sonho e a intuição) para construção de *Invenção de Orfeu* está exemplarmente expressa na estância XXIV do 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 eria feita apenas por meio da razão: ⁴

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, atigou-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.

⁴ 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 lírica 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 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, p.193-194).

“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 calma fez-se a colheita do sal.
Houve proibições em frente às velhas tias
de sobrolho tardio e temuras 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 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.

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-profeta ⁵.

Na estância V, Canto Quarto, temos o diálogo que o poeta estabelece com o *Gênesis*, no momento de criação do mundo pelo verbo, e com, novamente, os Cantos de Maldoror, de Isidore Ducasse, e “O barco bêbado”, de 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

⁵ 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, p.135).

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 criação divina que ilumina o homem (“... Faça-se a luz./E a luz dentro das trevas se formou.”), apontando novamente o caráter metalinguístico do poema e o poder transformador da palavra, que cria um novo mundo perfeito, apontado pelo sentido simbólico do número sete, através do Verbo.

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.”Vejamos o poema:

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

Os pampeiros do sonho vociferam,
enlinham-se, interferem, represados.
Ó 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.

O tema da ebriedade novamente aparece na estância II, Canto Sétimo. 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 dionísíaco. 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:

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.

O tratamento singular dado à metáfora náutica por Jorge de Lima nega o modelo tradicional da epopéia. O que interessa ao poeta é a reinvenção desse *topos* com a revitalização de suas metáforas através do rompimento com o tempo histórico e com o espaço geográfico, situação que individualiza o poema e estabelece suas marcas inconfundíveis.

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. A predominância das metáforas relacionadas ao “Barco bêbado” de Rimbaud nos remonta 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 metalinguístico. (BUSATTO, 1978, p.52-53).

REFERÊNCIAS

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.

BUSATTO, Luiz. **Montagem em Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. Organização e Introdução à **Obra poética - Jorge de Lima**, Rio de Janeiro, Editora Getúlio Costa, 1949.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Invenção de Orfeu**: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima. 2007. 319 f Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CRUZ, Luiz Santa. **Jorge de Lima**. (col. Nossos Clássicos – 5 ed.) Jorge de Lima. n. 26. Agir: Rio de Janeiro, [19--].

DUCASSE, Isidore (Conde de Lautréamont). **Os cantos de Maldoror** (Trad. Cláudio Willer). São Paulo: Iluminuras, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1996.

MEYER, Augusto. *Lê bateau ivre*: análise e interpretação. In: _____. **Textos**

críticos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PAULINO, Ana Maria. **Jorge de Lima** – Artistas brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1995 (Poesia e Pintura).

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAZ, Octavio. **A outra voz.** São Paulo: Siciliano, 1993.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo.** São Paulo: EDUSP, 1997.

REBAUD, Jean-Paul (Org.) **90 anos de Jorge de Lima.** Maceió: EDUFAL, 1988.

RIEDEL, Dirce Côrtes. (Org.). **Leitura de Invenção de Orfeu.** Rio de Janeiro: Brasília, 1975.

RIMBAUD, Jean-Arthur. **O barco bêbado.** Lisboa: Hiena, 1995.

RIMBAUD, Jean-Arthur. **Uma temporada no inferno e Iluminações.** Trad. Ledo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SENNA, Homero. O mistério poético. In: _____. **República das letras:** entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.