

A “ANUNCIAÇÃO” E O “ENCONTRO” DE MIRA-CELI NA LÍRICA FINAL DE JORGE DE LIMA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

RESUMO: Pretendemos estudar neste texto a forte presença e a importância da musa “Mira-Celi” na poesia final de Jorge de Lima. Situação que mostra a intensa marca do mito na poética limiana pelo comparecimento constante da memória, do misticismo cristão e do onírico na construção da poesia final do poeta alagoano.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Mira-Celi; Poesia final; Jorge de Lima.

ABSTRACT: We intend to study in this text the strong presence and the importance of the muse “Mira-Celi” in the final poetry of Jorge de Lima. Situation that shows the intense mark of the myth in the poetical limiana for the constant attendance of the memory, the christian mysticism and the oniric in the construction of the final poetry of the alagoano poet.

KEYWORDS: Myth; Mira-Celi; Final poetry; Jorge de Lima.

Após a sua segunda fase, de poesia descritiva, clara e simples de cunho regional, representada pelos livros: *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1929), *Poemas Escolhidos* (1932) e *Poemas Negros* (1947), 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. Esse tipo de perspectiva para a construção do poema insinua-se em *Tempo e Eternidade* (1935) e se aprofunda em *A Túnica Inconsútil* (1938) e em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1943).

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza em sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem. Este recurso provém da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos 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). Neste 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

¹ Docente do Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Doutor em Teoria e História Literária IEL/UNICAMP. E-mail: prof.luciano.cavalcanti@unincor.edu.br

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.

Anunciação e Encontro de Mira-Celi prenuncia a acentuada dimensão transformadora da poesia de Jorge de Lima, que se realizará plenamente em *Invenção de Orfeu*, fato que se mostra evidente nos versos seguintes: “Os grandes poemas ainda permanecem inéditos” (poema “4”); “Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada” (no poema “56”). Chama a atenção também seu caráter circular, no sentido de que seu primeiro e o último poema começam da mesma maneira como se um fosse a continuidade do outro: “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que/estava a história da criação passada e futura.”. Esse aspecto demonstra o desejo, expresso nos dois poemas (*Anunciação e encontro de Mira-Celi* e *Invenção de Orfeu*), do rompimento temporal e do encontro do poeta com a eternidade.

O tempo presente (década de 1940) vivenciado pelo poeta passa por tormentas por causa da presença marcante da guerra e do fascismo. Ao focalizar este momento o poeta dará vazão ao seu espírito humanista e cristão. Ao adotar esta perspectiva “revolucionária” e renovadora para poesia ele assume a missão de, em meio à decadência geral do mundo, trabalhar para restaurá-lo, porque “é dever do poeta recompor tudo.” (LIMA, 1958, p.75). Assim, o papel da poesia em face dos sofrimentos humanos pós-guerra é “elevar o nível dos corações, projetar as nossas mãos para consolar o distante companheiro aturdido pelas decepções da vida nos quatro pontos cardeais.” (LIMA, 1958, p.72). Desse modo, a poesia, no parecer de Jorge de Lima, recebe uma função importante no sentido de influenciar positivamente o mundo e até mesmo tem o poder de salvá-lo. (LIMA, 1958, p. 96).

Essa postura contrapõe-se a concepção de que a poesia não deve tratar de questões sociais porque correria o risco de cair no panfletário e, por conseguinte, não se realizar como obra de arte. O poeta em seu poema “39” denuncia, com uma linguagem extremamente moderna, expressa por sua fragmentação e imagens perturbadoras, sua perplexidade com a guerra:

Em nome de Mira-Celi,
levantai-vos soldados caídos para sempre na luta, desde Abel até hoje.
Não deveis quedar-vos sob os húmus das mesopotâmias,
é tempo de despertardes,
de acordarvos de vosso sono milenar nos outeiros sagrados!

Em nome de Mira-Celi, acordai, soldados caídos nas guerras:
é tempo de abandonares estes imensos campos cobertos de cruces
ou as valas anônimas em que misturais vossos ossos;
é tempo de afastar os eternos gelos em que haveis mergulhado lutando;
é tempo de estraçalhar brancas mortalhas de neve
em que aliviais as queimaduras da pólvora;
os vossos cavalos cegos ou mutilados vêm alta noite relinchar dentro da
ventanias;
acalmai vossos corcéis;
vinde com eles que é tempo de despertar.

Poucos poetas conseguiram enfrentar esta tarefa e conseguir êxito, caso exemplar em nossa literatura é o de Carlos Drummond de Andrade com *A Rosa do povo*, de 1947. Num período próximo a feitura desses versos importantes poetas brasileiros, como o próprio Drummond (“Carta a Stalingrado”), Cecília Meireles (“Jornal, Longe”), Murilo Mendes (“Aproximação do Terror”), entre outros, também estavam escrevendo poemas relacionados ao contexto histórico-social da época, em que ocorriam mortes, massacres e destruição por causa da Segunda Guerra Mundial. Jorge de Lima soma-se a estas vozes no sentido de repudiar os acontecimentos históricos recentes. Esse aspecto é também demonstrado pela tentativa de “reencantar” o mundo, no sentido de que o poeta pretende fazer sobreviver a poesia no mundo moderno.

A linguagem onírica utilizada por Jorge de Lima para representar o mundo moderno vem de longa data. Podemos encontrar na linguagem lírica inúmeras referências ao sonho como um estado espiritual que proporciona ao poeta uma espécie de elevação da alma, de perfeição instintiva, de beleza ou de liberdade criativa em que nossas imaginações e paixões não estão presas a nenhum tipo de amarras: moral, social, etc.

A poesia moderna, da metade do século XIX e meados do século XX, se relacionará de maneira estreita com o onirismo. Para isso, ela não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. Dessa maneira, a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável.

Por estas características a poesia moderna se apresenta como de difícil compreensão, em que a surpresa e a estranheza se tornam seu conceito. Notoriamente é uma poesia que “não espera ser compreendida” e que não encerra um significado “que satisfaça um hábito do

leitor”, no dizer de Eliot. A interpretação possível desses textos segue “enfim, a pluralidade desses textos, na medida em que ela própria se insere no processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto”. (FRIEDRICH, 1991, p.19). Nesse sentido, a lírica moderna renuncia a ordem objetiva e a lógica para se colocar ao lado de outra característica marcante: a magia. Esta se apresenta no texto poético principalmente através de sua potencialidade sonora e dos “impulsos da palavra”, características estas que não caberiam na reflexão planejada.

Consciente do hermetismo da poesia moderna Jorge de Lima busca em sua poesia não uma apreensão superficial ou obscura, mas o desejo de se comunicar com os outros, torná-la ao mesmo tempo “linguagem poética do poeta” e “comunicável”: não esquecendo que os poetas também, como lhes adverte T. S. Eliot, devem saber comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que se torne incompreensível. (LIMA, 1958, p.73). Jorge de Lima se insere dentro da tradição moderna metalinguística, na qual a própria poesia se explica. Apela também para o plano da intuição, para que o leitor possa absorver um possível sentido do poema. Nessa perspectiva, o leitor de sua poesia terá que ir além do pensamento racional para “compreender” seu poema, utilizando-se da intuição e do sentimento. O “esfacelamento da sintaxe” e a “dissipação da imagem” presentes na poesia limiana exigem uma leitura mais apurada, pois seu leitor terá que estabelecer uma espécie de leitura dupla exigida pelo próprio texto, maior que a simples observação do plano mimético. Esse aspecto revela também, como ocorre com Rimbaud, segundo afirma Walter Benjamin, um tipo de atitude moderna da poesia que se apresenta como “respostas adequadas de uma consciência de criação às voltas com as inadequações de relacionamento entre poeta e sociedade.” (BARBOSA, 1986, p.19).

A lírica moderna não almeja a cópia do real, mas a sua transformação. Para isso, o poeta utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. De acordo com a teorização de Baudelaire, apontada por Friedrich, de que “a fantasia decompõe (*decompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo.” (*apud* FRIEDRICH, 1991, p.55). A aspiração anterior à cópia é contraposta a fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno. E é a partir desse processo desenvolvido por Baudelaire de “incalculável

importância”, como observa Friedrich, – que o próprio poeta expressou numa conversa que: “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul” – que Rimbaud e os artistas plásticos do século XX construíram suas obras.

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

É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Um exemplo claro disso pode ser notado nas palavras de um dos seus grandes representantes, o poeta-crítico Octavio Paz, quando caracteriza a imagem através da identidade de elementos contrários.

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

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

A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo.

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

Portanto, uma poesia imagética como esta, em que uma gama enorme de elementos que em épocas anteriores à modernidade raramente eram associados (relativamente presente em poucos poetas como Gongora, Baudelaire e Rimbaud – quero dizer, não era uma prática corrente na literatura), aumenta em muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora pelos poetas modernos. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o “meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991, p.206), e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos: “Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem...”. (FRIEDRICH, 1991, p.207). Nas palavras de Reverdy “a imagem é uma criação pura do espírito” e é “próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (*apud* RAYMOND, 1997, p.249). Nessa perspectiva, querer traduzi-las é o mesmo que matá-las.

Outro procedimento técnico, semelhante a criação metafórica, utilizado para a formação da imagem surrealista é a *collage*, técnica proveniente dos *papiers collés* cubistas, que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprios, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho. Em um processo análogo à colagem surrealista; no Brasil, Jorge de Lima praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro denominado *Pintura em Pânico* (1943), prefaciado por Murilo Mendes, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade e do próprio Murilo Mendes. O primeiro, de forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação: “A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar.” (ANDRADE, 1987, p.09). Murilo Mendes caracterizou o

processo da feitura da fotomontagem como “uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento”, também a associando à infância. A fotomontagem “antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo. Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família.”(MENDES, 1987, p.12).

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

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

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota. “As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada. (MENDES, 1987, p.12).

É conveniente lembrar que as fotomontagens de Jorge de Lima, publicadas em 1943, foram, em sua grande parte, compostas três a quatro anos antes. Isto quer dizer que foram realizadas em plena *Segunda Guerra Mundial*. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta. Não é difícil perceber essas intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias fotomontagens do livro – seres

humanos com membros deslocados de seus locais originais, mulher fera, cabeças sem corpos, esqueletos suspensos no ar, etc. – assim como em algumas de suas legendas: “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, “A paz das famílias”, “As coisa começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria”, “Pois sempre desejávamos a paz, a paz dentro de um saturno diário”, “Será revelado o final dos tempos”, “A invenção da política”, “O anunciador da catástrofe”, “A poesia de uns depende a asfixia de outros”, “Alfa & Omega” e “O julgamento do tempo”.

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

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).

A importância do procedimento da montagem para obra poética de Jorge de Lima é clara e se mostra fundamental para construção da imagem em sua poesia. O poema “10” de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* é, nesse sentido, exemplar. Em imagens fantásticas referentes à inspiração ligadas a graça divina e ao mundo primordial, que decompõe o poeta numa multiplicidade gigantesca: “prisma” de “mil tentáculos” (ou vértices). Absorve os elementos primordiais da natureza: “ar”, “fogo”, “água” e “terra” e em um momento extraordinário e essencialmente mítico que ocorre apenas “De mil em mil anos”, capaz de fazer renascer o poeta que vive em um mundo soterrado por mazelas, mentiras, guerras, etc.,

para o tempo primordial da criação. É por meio desse poder consentido pela graça divina que a “fala de Mira-Celi” pode recompor este mudo como que o originário.

Recebo minhas arestas cubo de Deus,
a luz primordial que me decompõe em prisma.
Emito de todos os meus vértices cem mil tentáculos
para beber um o ar, para sorver o fogo, para sondar as águas
e arrojar-me na terra como um raio.
De mil em mil anos o pássaro de Deus roça-me as suas asas
e incorpora-me à sua eternidade;
e eu floresço de novo na perenidade de seu sopro.

.....
Havendo-me soterrado os areais,
o sopro de meu Senhor me desenterrou, como o primeiro dia.
Então, o mar veio gemer aos meus ouvidos;
e, quando as marés me bramam sobre o rosto,
espelho à superfície das águas
a fala de Mira-Celi para fecundar o mundo.

Anunciação e encontro de Mira-Celi intensifica e evidencia a influência do surrealismo, somado à preocupação religiosa e seus elementos litúrgicos. Nesse sentido, o sonho será valorizado de maneira a dar acesso ao inconsciente e aos mistérios do mundo; o poético e o sagrado caminharão juntos de modo que estas características enriqueçam cada discurso mutuamente. Mas a união entre religião e poesia não busca trazer para lírica de Jorge de Lima 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. A criação poética em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* estará intrinsecamente ligada à inspiração (Mira-Celi é a musa que inspira o poeta) e à busca do sagrado. Mas, também constituirá uma relação profícua com a estética surrealista, já que, como vemos no poema “30”, o poeta se relaciona com o mundo noturno, o onírico e o fabuloso, propiciando à imaginação a magia e a inspiração.

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

incorpórea como o sono,
face de Lenora obscura
que penetra em minha sala
e do outro mundo me espia.

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

Estai alerta: de súbito ela se tornará visível.
Estai alerta, portanto, desde o amanhecer do dia.
é Mira-Celi que vem para viver convosco!
navegantes julgarão estar vendo um navio fantasma,
enquanto as donzelas sonharão com seus gêmeos futuros,
e os pastores com seu cordeiro desaparecido.
Mas é apenas Mira-Celi que se torna visível.

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

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

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

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

A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem na poesia de Jorge de Lima apresenta um caráter de criação pura, na medida em que suas construções imagéticas se afastam das comparações de elementos semelhantes e passam a aproximar os elementos díspares, criando um novo tipo de imagem inesperada e válida por si mesma. É importante frisar que esta pretensa “poesia pura” limiana se distancia da concepção tradicional dada a

este gênero em que a criação poética se dá na tentativa de construir um poema livre de um conteúdo sentimental, oratório, conceitual, expressivo.

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

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

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

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

Desse modo, acreditamos que Jorge de Lima pretende em sua poesia encontrar um tipo de perfeição formal associada (de maneira enfática) à expressão do estado poético da alma. É

o conteúdo e a forma em perfeita unidade e harmonia. O poeta tem como meta atingir a perfeição formal sem trair os impulsos da alma e realizá-la por meio da própria linguagem. Assim, a sua poesia desvia-se da linguagem usual, é renovadora, rica e contesta, é individual e coletiva e pretende ser um microcosmo que contém uma visão de mundo.

Uma importante característica presente em *Invenção de Orfeu* é a clara afinidade da poesia com o mito. O que vemos no “épico” limiano é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que se deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só pelo anseio de reencontrar o passado, mas também pelo próprio ritmo do poema entregue à inspiração e por suas imagens inusitadas. O poeta, auxiliado pelas musas e pela graça, busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo edênico do passado mítico e seu texto.

Na Grécia antiga, a memória foi encarnada pela deusa *Mnemosyne*, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, situação que o assemelha ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, a memória (*Mnemosyne*), caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. *Mnemosyne* tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. *Mnemosyne* não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*archê*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica, portanto, tem, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*. (VERNANT, 1990, pp.105-131). Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

A memória também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória, que a unidade é revelada. Nela, presente passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosyne*, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível.

É exemplar a presença da figura mítica da musa na poesia de Jorge de Lima. Amparado por uma quantidade enorme delas, sejam retiradas da tradição literária ou mesmo criadas por ele. *Invenção de Orfeu*, poema que pode ser considerado síntese de toda sua obra, é exemplar para mostrar isso. No primeiro caso, as musas são representadas por Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, entre outras; no segundo, está figurada em Mira-Celi e também outras provenientes de sua infância como Francisca, Lis, Celidônia, etc. Portanto, o Poeta cria auxiliado por inúmeras divindades.

É interessante notar a impressionante quantidade de musas mortas presente em *Invenção de Orfeu*. Em geral, são iniciáticas e ligadas ao reino dos mortos: Eurídice, Lenora, Ofélia, Beatriz, Inês, Mira-Celi e Celidônia. Esta característica das musas limianas parece conter o pressuposto básico da *falta* para ato criador, que nos remete ao caráter órfico de *Invenção de Orfeu* – o poeta canta, como Orfeu, a falta de sua musa, caso contrário a sua “viagem” (o poema/o seu canto) não existiria.

É também relevante notar que o caráter iniciático e a ligação das musas ao reino dos mortos nos aponta para a ligação do poeta ao Simbolismo e a situações biográficas de sua infância, onde viu sua “amiga” (Celidônia) morrer afogada. Outro fato vindo da memória infantil diz respeito à presença de Inês de Castro, episódio da poesia camoniana lida com entusiasmo por seu pai e, sequencialmente por ele mesmo. Ana Maria Paulino aponta que este tema frequente na poética limiana também se liga ao *topos* da “Infanta defunta”, o que mostra o diálogo de seus poemas com a composição de Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, inspirada pela lenda da morte da Princesa Polignac. O poeta também se utiliza desse tema no sentido de aproveitar o seu caráter plástico para seus poemas. (ver PAULINO, 1995, p.38-40). Em *Invenção de Orfeu* a musa Mira-Celi (associada ou

integrada a Inês de Castro) aparece em um fragmento do Canto Oitavo ela é ubíqua e sua presença é sentida nos “jardins intemporais”, ou seja, em um lugar, poderíamos dizer, utópico. A musa criada pelo poeta o ajuda a captar os momentos de eternidade contra o mal representado aqui pelo tempo – o que pode significar também os momentos poéticos.

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

Ela me faz captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, ou ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encarnar-se.

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiadas permanentes,
para remanescer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida. (O. C., Canto VIII, 1958, p.844)

No Canto Nono do poema “Permanência de Inês”, o que mostra a importância dessa musa para poesia limiana –, há a constatação do poema como múltiplo, mas mesmo com essa caracterização verifica-se a perenidade da infância a partir da presença da musa camoniana Inês de Castro, situada tanto na infância do poeta como a fase final de sua poesia. Como referência biográfica bastante evidente, Inês se mostra, talvez, uma musa tão relevante para o poeta quanto Mira-Celi, criada por ele mesmo. É fundamental apontar, no entanto, que Mira-Celi surge daquela, ou seja, Inês está dentro de Mira-Celi. Em um quase depoimento, o poeta nos diz que um de seus primeiros momentos de alumbramento poético ocorreu em sua infância, exatamente na leitura do episódio de Inês de Castro feita pelo seu pai – e depois feita por ele mesmo –, fundindo realidade (a presença paterna) e literatura (o texto poético de Camões e sua leitura). Junta-se a isso o alumbramento do poeta menino, experimentando as primeiras sensações causadas pela visão da nudez feminina. Neste fragmento é possível observamos a tentativa do poeta de eternizar este momento de intensa emoção poética. Num poema revelador, ele expõe seu modo de composição do poema: sua

temática, a relação de rompimento com o tempo cronológico e a presença do elemento social em sua poesia.

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

Ela fechada virgem, via-a em rio;
eu era os meus sete anos, vendo-a vejo
a própria poesia que surgiu
intemporal, poesia que me vê, verá, me viu,
ó mar sempre passado em que velejo
eu próprio outro marujo e outro oceano
em redor do marujo transmontano.

Meu pai te lia, ó página de insânia!
E eu escutava, como se findasses.
Findasses? Se tu eras a espontânea,
a musa aparecia de cem faces,
a além de mim e além da Lusitânia,
como se além da página acenasses
aos que postos em teus desassossegos,
cegam seus olhos por teus olhos cegos.

Ó vidente através, ó Inês mirante,
em nós mortes sofridas para versos,
para que nesta vida o mundo cante
e o cego e o surdo e os homens controversos
apreendam todos teu geral instante,
teus pequenos e grandes universos,
teu aparecimento em Mira-Celi,
para que tua face se revele. (O. C. Canto IX, 1958, p.871)

Em outro momento excepcional (e mítico) de criação, Mira-Celi desce entre o ar e o mar e traz de volta a magia para que o poeta possa se expressar. Talvez este seja um dos momentos mais sublimes de *Invenção de Orfeu* em que as duas musas mais importantes para o poeta se encontram: Inês de Castro e Mira-Celi. É a musa que capacita o poeta a captar “instantes de eternidade” que representam a poesia em si, é aquilo que faz o texto se tornar poético ou mesmo possibilita apreender o instante poético; o sentimento poético se contrapõe à passagem do tempo inexorável e destruidor de tudo. Neste momento, a poesia, recupera o passado como se conseguisse materializar e/ou armazenar o tempo perdido em seus versos.

Nesse sentido, a passagem do tempo para o poeta é vista de maneira negativa, pois é por causa desse movimento temporal que tudo se destrói e se acaba. Assim, os bons momentos do passado, principalmente os relacionados à infância, tanto ao passado infantil do poeta quanto ao referente à infância da humanidade – que de acordo com a ideologia cristã representa o tempo anterior à Queda – são buscados na tentativa de se alcançar a eternidade, materializando-a por meio de pequenos instantes poéticos.

Há também nesse fragmento o redimensionamento da figura do poeta que transita entre o “imenso” e o “pequeno”, caracterizando sua mutabilidade constante e que também pode representar a mistura estilística do poema. Isso quer dizer que, em *Invenção de Orfeu*, o poeta reafirma a não apenas primazia do estilo elevado das grandes epopeias clássicas em seu poema, acrescentando na construção deste o humilde e o pequeno, como apontam suas incursões pelos temas sociais do negro, do nordestino e do índio, presentes no poema.

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

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

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

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

Inconsútil rosácea aquela musa,
nesse arco-íris de tarde sublunar,

cisne augural ou águia albina, ou *agnus*.
Ela com o lírio albino e o cisne em si,
e canto suave entre nereida e anêmona,
e o som do verso em Mira-Celi vindo.

E veio para Inês justilinear,
a defunta princesa soterrada
que ilumina as comunas recalçadas.
Mira-Celi é sentida em ubiqual
presença nos jardins intemporais
do vasto mar dormindo, circundada.
Ela me fez captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, eu ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encantar-se

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiisas permanentes,
para remanescer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida. (O. C., 1958, p.843)

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

O poeta pretende dar vivacidade ao mundo, oferecendo elementos novos às coisas já existentes: perfume às pedras, odores às coisas desprovidas de cheiro e olhar às coisas pequenas, comumente não vistas. Desse modo, ele constrói, em seu poema, um novo mundo redimensionado, mais vivo e prazeroso, onde os sentidos são mais aguçados. Este mundo redimensionado pretendido pelo poeta se revela mesmo na linguagem do próprio poema,

como demonstram a sinestesia “verdes sons”, a metáfora insólita “pedras esperando”, distinguindo-se do real e mimético. É um mundo configurado de uma forma diferente e por isso mesmo, por sua novidade, pode estar fora da compreensão imediata: “... de desenhos/que a luz não produziu na compreensão.”. Soma-se a isso todo o ambiente não usual, que novamente é ditado por uma linguagem carregada de simbolismo mítico e que se expressa por elementos ligados ao mundo fantástico e pela junção de termos estranhos associados uns aos outros: “fantasmas”, “(...) falas de fora de/nossas bocas falando para nós.”, “voz altas sempre em lábios mudos.”, “interminável estribilho surdo.”, etc.

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

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

Ficamos afetados de seu todo,
as mãos transfiguradas, nós a éramos,
ela pairou num voo – eternidade
nós éramos prescientes, visionários,
e após cegos, pois que ela se partira.
Ó triste condição do humano tempo! (O. C., 1958, p.848)

A presença da memória mítica e arquetípica, seja ela representada pela memória mais profunda da infância ou pela figura das musas, é constante na lírica de Jorge de Lima. Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*. Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível. É através da memória, que a unidade é revelada. Nela, presente passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosyne*, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível.

Esse poder ontofânico pode ser evidenciado hoje na experiência poética, isto ocorre quando a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo. Desse modo, ao trazer a figura das musas de volta, de um passado mítico, ao nosso tempo, o poeta faz o mundo e o tempo recuarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e riqueza de vida com que vieram à luz pela primeira vez oferecendo ao leitor moderno um espaço para reflexão a respeito do fazer poético e da própria criação artística.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BOSI, Alfredo. Camões e Jorge de Lima. *Revista Camoniana*. 2ª série, volume 1. 1978.
- BOSI, *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo Cultrix, 1977.
- 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.
- CROCE, Benedetto. *Poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. (Trad. Flávio Loureiro Chaves) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1967.
- CRUZ, Luiz Santa. Jorge de Lima. (Col. Nossos Clássicos – 5 ed.) *Jorge de Lima*. nº. 26. Agir: Rio de Janeiro, 1958.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.
- LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- LIMA Jorge de. *Poesia Completa: volume único* (org. Alexei Bueno; textos críticos, Marco Lucchesi... [et al.]). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- 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.
- MENDES, Murilo. Nota liminar. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima – Artistas Brasileiros (Poesia e Pintura)*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PAZ, Octavio. *A Inspiração. Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PICCHIO, Luciana Stengagno. O Poeta e sua dimensão universal. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano)*. Maceió: UFAL, 1988.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SENNA, Homero. O mistério poético. In: *República das letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.