

ORFISMO E CRISTIANISMO NA LÍRICA FINAL DE JORGE DE LIMA*

Luciano Marcos Dias Cavalcanti
UNESP/Araraquara

ABSTRACT: This paper intends to examine how Jorge de Lima makes use of the myth of Orpheus and relates it to the Christian mysticism in his work *Invenção de Orfeu*. Jorge de Lima's poetry will give priority to the creation act which takes place in the way the poet uses the divine inspiration originated from the Christian mysticism and the myth as a space of poetic elaboration as well.

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 foi marcada por esta multiplicidade, tão vital para sua criação. Jorge de Lima dedicou-se não só à poesia, mas também à pintura e à colagem (elemento fundamental para compreensão de sua obra poética); ao romance; à literatura infantil e religiosa; 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, XIII).

Após a sua segunda fase, de poesia descritiva, clara e simples de cunho regional, representada pelos livros *Poemas*, *Novos Poemas*, *Poemas Escolhidos* e *Poemas Negros*, Jorge de Lima passa a construir seus versos de forma penetrante, ou seja, o autor valoriza o “por dentro” do poema, opondo-se à descrição da coisa observada, dos acontecimentos ou cenas que a memória reteve. A palavra passa a ser o elemento privilegiado do poema. Em seu depoimento, denominado *Autorretrato Intelectual: o problema da linguagem poética*, Jorge de Lima nos fala a esse respeito: “a grandeza do poeta está em saber recriar poeticamente as

* Texto referente à pesquisa de pós-doutorado em andamento “Mito e poesia na lírica final de Jorge de Lima”, financiada pela FAPESP, sob supervisão do Professor Dr. Antônio Donizeti Pires, junto ao departamento de Literatura/UNESP-Araraquara.

suas palavras, tirando-as, como dizia Carlos Drummond de Andrade, do seu estado de dicionário para elevá-las a um estado de poesia”. (LIMA, 1997, 44, grifos nossos).

O fazer poético em Jorge de Lima é concebido a partir da forma, a sua linguagem é trabalhada e seu conteúdo mágico e religioso são privilegiados. Esse tipo de perspectiva para a construção do poema inicia-se em *Tempo e Eternidade* (1935), livro composto juntamente com Murilo Mendes, em que os poetas pretendiam “restaurar a poesia em Cristo”. Nele, Jorge de Lima redescobre a fé e principia seu arroubo metafísico e religioso iniciando a conquista da interioridade e da universalidade própria de sua lírica final. Esta perspectiva se aprofunda em *A Túnica Inconsútil* (1938), no qual Jorge de Lima aumenta a sua fé e exprime com segurança a missão do poeta inspirado, médium de Deus. Os seus versos se aproximam da linguagem bíblica e pode-se ver a mistura do tom paradisíaco ao drama apocalíptico, sentido por causa Queda. Em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1943), a poesia se torna prosa e a prosa, poesia. Nesse livro, pode-se encontrar a maioria dos temas tratados em suas obras precedentes e o drama da Queda é apresentado como a origem da dor e da miséria terrenas. É também onde se vê a diversidade das musas limianas e nasce a sua musa maior: *Mira-Celi*. Mas a poesia de Jorge de Lima se realiza amplamente é no *Livro de Sonetos* (1949) e, sobretudo, em *Invenção de Orfeu* (1952). 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, 1983, 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 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, Max Ernest e 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 nos quais Jorge de Lima desenvolve a arte poética característica dessa perspectiva onírica e órfica. Neste livro, o que o poeta faz é, na verdade, uma desarticulação da linguagem poética assimilada por toda uma geração neo-parnasiana, desfazendo-a e criando uma nova perspectiva para o discurso poético, preponderantemente moderno. Assim, segundo a perspectiva de Fábio de Sousa Andrade, “contra o pano de fundo dos ruídos de um mundo que já nada nos diz de novo” faz com que o poeta recolha “‘um punhado de imagens partidas’ (Eliot)” e infunda “nestes fragmentos um novo sentido internamente: a utopia possível na distopia presente.” (ANDRADE, 1997, 112).

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

O “épico” limiano representa uma tentativa de criar um novo mundo verbal e um novo mundo real melhor e mais humanizado, uma “ilha”. Mas uma ilha do eterno movimento, transmutável a todo o momento e caracteristicamente órfica por definição, em que a necessidade da criação é privilegiada em todos os sentidos. A palavra poética em *Invenção de Orfeu* atinge alto grau de valorização, próximo do encantamento, do virtuosismo, da abstração rítmico-sonora, em que o jogo poético se realiza plenamente. A sua leitura nos leva a percorrer o vasto campo de sua poesia anterior, mas, nesse momento, de forma redimensionada. Em *Invenção de Orfeu*, o poeta encarna a figura do visionário, tenta reorganizar o caos em novo mundo, em um momento utópico e cristão, caracterizado pelo desejo do reencontro do homem com o éden perdido.

Desse modo, notamos que a “evolução” poética de Jorge de Lima se fez sempre num sentido cada vez mais interiorizado. No início de seu percurso literário, o poeta se utiliza dos motivos infantis e regionais, passando para os temas religiosos e sociais, para logo após, no

Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu, se dedicar prioritariamente à subjetividade da vida interior, apoiado na habilidade técnica e no trabalho poético. Em *Invenção de Orfeu*, podemos dizer que o desenvolvimento do seu texto se apresenta em três tempos: o primeiro é o momento da Criação, o Éden, a felicidade primitiva, real e sonhada; o segundo refere-se ao instante da Queda, da perdição, do obscurecimento, destruição e morte; o terceiro é aquele da salvação, Redenção, em que poema e poeta se vitalizam na fé, na esperança e no amor.

É bem provável que a relação de Jorge de Lima com o surrealismo e com o cristianismo 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 ideias surrealistas que, por conseguinte, provavelmente, também teriam chegado a Jorge de Lima. A dedicatória de *Tempo e Eternidade* depõe a favor disso: “À memória de Ismael Nery”.

A figura de Ismael Nery se apresenta de forma singular na cultura brasileira. Nery era um artista incomum e de personalidade múltipla, cultivava o gosto por diversos campos artísticos e filosóficos: a pintura, o desenho, a arquitetura, a poesia, a dança, a filosofia, a teologia. Ele foi o criador do *Essencialismo*¹ (termo cunhado por Murilo Mendes), sistema filosófico religioso que nunca se materializou de forma organizada porque Nery não deixou nenhum sistema escrito e, portanto, só temos notícias através de textos esparsos, resumos e depoimentos sobre ele. Basicamente a doutrina essencialista é fundamentada na abstração do tempo e do espaço, “na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade.” (MENDES, 1996, 65).

De acordo com a visão apresentada por Murilo Mendes, o *Essencialismo* era uma filosofia para ser vivida no dia-a-dia e se assemelhava ao cristianismo primitivo, na medida em que o homem deveria se indignar com as injustiças presente no mundo. Outra característica importante do sistema essencialista se mostra na concepção de um Cristo

¹ Assim Murilo Mendes apresenta a doutrina Essencialista: “Segundo o próprio Ismael, o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição existente, hoje, em geral, contra as ideias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sobre outras espécies, a fim de evitar o *part-pris* do interessado. No dia em que o iniciado se tornar católico – dizia –, o sistema essencialista não lhe adiantará mais nada, pois terá sido conquistado um grau superior e definitivo. O sistema essencialista, entretanto, servia muito para encurtar a experiência dos homens. O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da ideia de tempo. Ora, o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. Deve o homem apegar-se a sistemas que evoluem constantemente, porque baseados numa ciência incerta e vacilante? Não. Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo.” (MENDES, 1996, 48).

encarnado e modelar para os homens. Nesse sentido, a filosofia de Nery vai convergir com alguns pontos do Surrealismo e do Comunismo, principalmente no que diz respeito a não incompatibilidade entre espírito e carne, uma filosofia a ser vivida no cotidiano e a partir da justiça social. Dessa forma, o catolicismo presente no *Essencialismo* era uma negação da religiosidade autoritária do *Antigo Testamento*, no qual Deus se apresenta como um juiz pronto para nos vigiar e nos punir, aproximando-se da concepção do Deus do *Novo Testamento*, especialmente na Encarnação de Cristo estendida à Igreja e aos homens. Nessa concepção, Cristo não se apresenta apenas como divindade, mas também em seu aspecto humano, modelo a ser seguido pelos poetas e artistas. Como nos diz Murilo Mendes,

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

Essa perspectiva religiosa também é encontrada em Jorge de Lima, principalmente em *Invenção de Orfeu*, onde notamos a sua preocupação com a desarticulação do tempo e do espaço tradicionais, somados à multiplicidade do poeta que encarna as figuras de Cristo e de Orfeu, orientadores e inspiradores de sua “epopéia”. Jorge de Lima mesmo declara que o poeta deve ter “fome do eterno, do essencial, do universal”. (LIMA, 1958, 66). Em sua concepção, a poesia é, antes de tudo, um dom concedido por Deus e tem um caráter eterno, “a poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 1958, 64), e se expressa por meio de “uma espécie de magia capaz de provocar sensações apenas com os sons combinados, encantamento graças ao qual as ideias nos são comunicadas por palavras que entretanto não as exprimem”. (LIMA, 1958, 66-67). Nesse sentido, para o poeta, o fazer poético é uma revelação porque manifesta o poder divino e/ou órfico, uma espécie de dom que desce sobre ele. Junta-se a isso a preocupação social do poeta que trabalha de modo a valorizar, no seu poema, a geografia e a cultura pobre do Nordeste infantil, negro e religioso, e também os índios.

Para Jorge de Lima, a poesia é um dom: “há poetas que fazem da poesia um acontecimento lógico, um exercício escolar, uma atividade dialética. Para mim a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 1958,

64). Desse modo, poesia praticada por ele se aproximará da dos poetas que praticavam a “poesia pura” associada ao misticismo, à magia e à forte criação metafórica que, de acordo com Croce,

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

A combinação de elementos imprevistos feita por Jorge de Lima, acreditamos, se configura como uma tentativa de elaborar a ideia de criação artística “pura”,² 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 cristã, representa o plano divino da salvação.

Nesse sentido, 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.

² É importante apresentar as considerações de Octavio Paz sobre o “poema puro”. Concordamos com o crítico quando diz que “um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e á qual alimenta.” (PAZ, 1972, 51-52).

A poesia resiste à 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, 46).

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

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

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

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

É bem provável que o jorro de palavras, imagens e símbolos de que é formado *Invenção de Orfeu* possa ser considerado 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 se sabe, 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 revisou 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.

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 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, 1997, 138).

O poeta mesmo reflete sobre esta perspectiva, apontada acima, associando-se ao pensamento de Mallarmé, Valéry e T. S. Eliot, quando preconiza que na linguagem poética “os poetas devem primar pela concisão e pela justeza verbal.” Mas os poetas não podem se esquecer “de que devem comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que torne incompreensível. A dificuldade da linguagem poética reside precisamente nisso: ser linguagem do poeta e ser comunicável”. (LIMA, 1958, 73). Muitas vezes acusado de hermético, Jorge de Lima tinha consciência de que o poeta tem que se comunicar com o leitor; caso contrário, sua poesia estaria fadada ao fracasso, ficaria presa em si mesma.

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

Um dos recursos utilizados por Jorge de Lima, que revela como ele concebeu *Invenção de Orfeu*, seja em seu aspecto formal ou conteudístico, pode ser notado por meio da

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

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

A mão de Orfeu enorme destra
abateu-se no peito, funda ausência,
tão suave inexistente mão;
foi delação das coisas,
inibida mão, ecos martelando-a,
ecos que são cruéis e inexoráveis
como as sublevações que retornaram
e retornaram quando o deus construía;
e agora há éguas nulas no silêncios,
as éguas da fecundação final
planturosas e cheia de pistilos
viscosos como suas lesmas,
vermelhos como os seus com seus relinchos que martelam
a mão êxul de Orfeu, os retinidos ecos
temperados de cor, eram dele, de Orfeu
deus sonoro e terrível, hoje vago, vago
tão vago como sua vaga destra;
nem mais diuturna nem com os androceus
dos dedos musicais, amanhã cinco
apenas dedos reais humanos, cinco
apenas, cinco sinos sem seus íris;
funda submersão desse deus,
agora com seu deão de cerimônias
inventando-lhe os gestos,
conduzindo-lhe a mão ao seio dos infernos,
contando-lhe até cinco apenas dedos
fiéis à delação desse deão que aponta
a aparência de Orfeu. (O.C., 1958, 687).

É importante notar que Orfeu, poeta inventor e condutor da poesia de Jorge de Lima, também é considerado o primeiro poeta de todos os tempos e se, como acreditamos, Jorge de Lima pretende com seu poema reconquistar o início dos tempos nada mais justo que a eleição

de Orfeu como condutor dessa busca. A ausência da força criadora de Orfeu (nesse momento, comparado a Cristo e sua crucificação, como está expresso nos versos “inibida mão, ecos martelando-a,/ecos que são cruéis e inexoráveis”, dessa forma Orfeu e Cristo juntos serão o guia do poeta em sua aventura épica) e o seu exílio do mundo certamente significará uma estagnação ou retrocesso da construção deste através da beleza e da magia órfica, aludindo até mesmo a sua esterilidade. Como bem mostra o poema com Orfeu sendo conduzido ao inferno. Outro ponto de vista que o poema revela é a insatisfação do poeta com o mundo vivenciado por ele, que se caracteriza justamente pela imagem da negação de Orfeu/Cristo e seus possíveis significados: harmonia, beleza, inspiração, poesia, etc.

No Canto Terceiro, estância XX, a constante metamorfose pela qual passa o poeta em seu poema mostra-se presente neste fragmento e ele diz ter um sócia; na verdade, este sócia não é apenas um, mas vários: Orfeu (aqui claramente associado à lenda da viagem dos argonautas em busca do *Velocino de Ouro*), a criança, o profeta³, Jesus. Se considerarmos a proximidade do mito de Orfeu à filosofia cristã,⁴ à percepção visionária do poeta-profeta, à pureza e à verdade infantil, notamos que o poeta, mesmo na diversidade, é uno, pois há uma convergência de virtudes próprias a todas as figuras as quais o poeta incorpora. Uno no desejo da criação, na solidariedade e na busca da verdade do início dos tempos.

Aqui e ali
me encontrareis,
entre um poema
ou em seu curso,
oculto e claro,
vivo ou demente,
ou mesmo morto,
ou renascido
como meu sócia,
intermitente,
ferida tórpida,
Pulso de febre,
nesse cavalo,

³ Segundo Octavio Paz, “entre muitos povos os poetas eram considerados videntes e adivinhos. Foi uma crença generalizada que se explica, muito provavelmente, pelo seguinte: o poeta conhecia o futuro porque conhecia o passado. Seu saber era um saber das origens. Em todas aquelas sociedades o presente e o futuro eram, no sentido matemático da expressão, funções do passado.” (PAZ, 1993, 97).

⁴ “Acredita-se num contato entre ambos os movimentos e, senão influências, ao menos analogias inúmeras. A filosofia grega teria penetrado no cristianismo através do orfismo. Defende-se a tese de que São Paulo teria sido órfico antes de se converter ao cristianismo. Qual o significado da representação da figura de Orfeu nas catacumbas cristãs? É que, sem dúvida, os cristãos viam nele uma prefiguração de Cristo, um profeta iluminado que teria participado da revelação mosaica! Só isto explicaria tanta sabedoria num pagão. Se, de um lado, o cristianismo repudia o panteísmo, a mentapsicose, em compensação aceita a existência de um além, o pecado original, o dualismo do corpo e alma, sendo o corpo o cárcere da alma e este mundo um vale de lágrimas; a divisão do homem em uma parte boa e outra má, o aspecto titânico e dionisíaco, traduzido por São Paulo no antigo testamento o “homem novo” e o “homem velho”. Entre ambas as religiões se faz presente o mesmo ideal de salvação e de purificação servidas por uma estrutura eclesíastica.” (TRINGALI, 1990, 22).

naquela tinta,
naquele poema
quase alicerce,
quase esse infante,
esse anjo surdo.
Ia esquecendo:
eu e meu sócia
somos momentos
entrelaçados.

(...)

jamais verdugo,
mas palma incerta,
sendo meu pai,
meu filho e neto
e aquele longe
porém limiar,
malgrado a clâmide
aberta e alípede,
foi argonauta,
podia sê-lo
se esse jacinto
não fosse canto,
canto de galo
crepuscular,
profusamente
cedo se oculta
por essas laudas
sem perceber
seu fácil ímpeto
ante a palavra
visualizada;
mas de repente
desaparece.

Agora eu surjo
naquela esquina,
naquele pórtico
falam de mim;
ouço transido
esses vocábulos
desconhecidos

(...)

se os seus presságios
remanescidos,
salvo-condutos
manifestados;
correm desvios
vulgares trilhos
que todavia
prossigo em mim,
minha progênie,
uns dementados,
outros co-réus,
reconciliando-me
com os mutilados
e este glossário

que é de meu sócia; (O.C., 1958, 717).

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

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

Outro elemento, característico da expressão do mito, é o espaço mítico. Pela poesia pode-se gerar um lugar excepcional, pois nesse ambiente diferenciado do real não contam mais as impossibilidades físicas. O espaço pode se realizar, nesse momento, por meio de um modelo simbólico que nos remeta a variados *topos* da nossa cultura ancestral. Essas condições também nos revelam o caráter utópico empreendido pelo poeta, já que a apresentação do espaço de maneira diferenciada da concepção tradicional alcança um redimensionamento, onde se pode esperar por relações imprevistas e encontros paradoxais. É o que ocorre também em relação ao redimensionamento do tempo, que é “reescrito”, não por meio da convenção cronológica e linear, mas através da memória, da fantasia e do sonho.

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

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

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

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

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

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

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

lira de Orfeu. Suspensa!
Suspensa! Área fruída,
sextina antes da vida
ser rimada na morte.
Eis tua rima forte:
rima que mais se pensa. (O.C., 1958, 723).

Na segunda estância, o mito se remete à figura de Eurídice comparando-a a Eva, e estreitando ainda mais a relação entre as mitologias órfica e cristã. Retomando o mito de Orfeu que busca libertar Eurídice do Inferno (na concepção bíblica Cristo veio libertar a humanidade após a Queda “causada” por Eva), o poeta descreve a sua busca pela poesia

(Eurídice) e pela libertação do homem. Este poema ilustra bem a situação difícil que o homem moderno enfrenta em busca da Paz e da poesia. Em um mundo que se mostra problemático e instável (no sentido de que parece não haver nada de sólido para que o homem possa se firmar), pautado por crises ideológicas, institucionais, religiosas, etc., o poeta busca em Cristo e/ou Orfeu as referências para a vivência e a criação.

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

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

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

Incessante procura
entre noturnas Evas,
entre divinas trevas,
Eurídice começa
a trajetória espessa,
a trajetória obscura.

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

Infernos Evas, trevas,
lua submersa e obscura.

Aí a área começa,
e não finda a procura
entre as celestes Evas
a Eva da terra espessa.

Eurídice, Eva espessa,
musa de doces trevas,
mais do que todas as Evas _
musa obscura, Eva obscura:
sextina que procura
acabar, e começa. (O.C., 1958, 724).

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

A estância VIII, do Canto VI, representa o ápice da destruição e do conflito humano na terra. Para representar esta situação o poeta utilizará várias imagens bíblicas (em uma espécie de batalha final) e/ou surreais. No fragmento abaixo, a ilha atravessa inúmeras tormentas causadas pela presença demoníaca:⁵ passa por guerras, sofrimentos, injustiças, destruições, etc.. Este episódio está estreitamente ligado ao momento histórico da década de 40, anterior à feitura do poema, em que os regimes totalitários e as guerras causaram sofrimentos, perseguições e mortes – o que mais adiante será enfatizado no poema (Canto VII, estância III). Jorge de Lima compõe *Invenção de Orfeu* no período do pós-guerra, em um momento extremamente delicado para o mundo e, nesse sentido, o poema, apresenta ao leitor através de uma série de imagens perturbadoras e até mesmo grotescas um retrato do tempo presente. Contra isso é que *Invenção de Orfeu*, como a própria escolha do mito de Orfeu demonstra, se rebela e busca transcender e recriar o mundo e a poesia. Nesse momento, compreendemos bem o papel de Orfeu no poema de Jorge de Lima. Ele é a divindade mítica,

⁵ Frye nos apresenta uma possível caracterização das imagens demoníacas de maneira interessante: “Oposta ao simbolismo apocalíptico é a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade ou o jardim, tenha sido solidamente estabelecida; o mundo, também, do trabalho pervertido ou deslocado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. E assim como as imagens apocalípticas da poesia associam-se estreitamente a um céu religioso, assim seu avesso dialético une-se intimamente a um inferno existencial, como o *Inferno* de Dante, ou com o inferno que o homem cria na terra, como em *1984, No Exit* (Sem Saída) e *Darkness at Noon* (Escruidão ao meio-dia), onde os dois últimos títulos falam por si mesmos. Por isso um dos temas básicos das imagens demoníacas é a paródia, que arremeda a exuberante peça artística sugerindo sua imitação em termos de “vida real”. (FRYE, 1973, 148).

comparada a Cristo, que pacifica o mundo conturbado com seu canto, que como em seu sentido original pacifica e harmoniza o homem com a natureza.

Dessa forma, Jorge de Lima mostra a situação perturbadora em que se encontra o homem moderno (do século XX), com a presença de duas grandes guerras mundiais e pela iminência de seu desaparecimento pela bomba atômica. Nesse mundo conturbado e ameaçador o homem vive em conflito não só com a sociedade, mas com ele mesmo, marcando também o conflito com as instituições guardiãs desses valores sociais: a Igreja, o Estado, a Família, etc.. Numa constante “evolução” o mundo se mostra ao homem através de grandes modificações de valores e conceitos, a ciência passa a reavaliar suas teorias, regimes políticos com forte caráter ideológicos se firmam (em combates vigorosos) e cometem atrocidades, o avanço da técnica e o automatismo contribuem para despersonalização do homem. Nesse sentido, *Invenção de Orfeu* canta o homem (herói) moderno que vive um drama apocalíptico e deseja recompô-lo ao tempo original na tentativa de resgatar valores primordiais.

Pasma néscio o pastor que o ruído escuta;
e os filhos do Grão-Maró se enternecem.
Contai aos filhos meus como é tão grato
morrer-se pelejando (à mente ocorre),
com os anjos vãos, com os fementidos numes!
Ah! Musa, que é da Pátria? onde o motivo
que a essa ilha combusta a guerra sopras
e vertes batalhões; e ufana ateias

as gargantas e, ruas pejas de armas?
O gume de aço agudo (pólen ácido),
e Andrômedas de abisinto, logo abatem
nas portas os primeiros marechais.
Foram-se todos; morramos pelas armas,
morramos. Salvação para os vencidos.
Mas ninguém logra salvação nenhuma.

Isto atíça os contrários quais rapaces
lobos ardidos de faminta raiva
entram por campos órfãos, como demos,
de goelas secas, são Lusbéis decerto.
Quem poderá contar a cinza e o fogo?
Quem dessa noite as fúnebres tragédias,
ou lágrimas terá que a dor igualemente?

A soberana antiga insula doce
baqueia; e de cadáveres sem conto,
ruas, casa, vestibulos sagrados,
tudo é luto e pavor, braseiro é tudo,
multiplicando a morte em vária forma.
E também no ar a mesma negra sanha,
os tremendos guerreiros de Astarot

refervem como fogos de fornalha,
e fogo, ar, terra desagalham.

(...)
traves descose, ferros e aços funde
e cava ampla aflição. O interno fogo
aparece, e átrios longos escancaram-se.
Aparecem do Inferno os capitães.
Mansões de grão-Beliais; e um monstro exangue
cobre o limiar. A ilha é um pranto imenso,
pranto, pranto; as abóbadas ululam
com pânico gemido atormentado,

que as fontes secam. Desgrenhadas
andam mãos pelas vastas galerias.
E ofertam beijos aos missais que abraçam.
Bafos de bombas, hálitos de infernos
sete vezes rodeiam os oceanos.
E que direis dos signos escutados?
Insula em ruínas, naves conspurcadas,
a orfandade das flores seviciadas. (O.C., 1958, 784).

Mas neste mundo conturbado, em que tudo indica a destruição, Jorge de Lima permanece “cristianamente” esperançoso, acreditando na vitória do Bem.

O mundo atual, como sempre, é um grande campo de batalha, onde se digladiam constantemente as forças do Mal e do Bem, muitas vezes pensamos, devido a circunstâncias fortuitas e à curta visão do homem, pensamos que o Mal está ganhando terreno, como atualmente é a impressão que nos dá a imensa tragédia universal dos tempos presentes. Mas não! O bem está a frente, o Bem conquista, mesmo sem nós percebermos, terreno para o Reino de Deus, dia a dia, hora à hora, minuto a minuto. (LIMA, 1958, 96).

Para a redenção deste mundo destruído o poeta presentifica a figura de Deus (“pessoa em Três”), que também pode ser representada por Cristo; afinal a sua figura é identificada como Deus e Homem, é o Cordeiro de Deus e a árvore da vida; maior que qualquer Igreja, Ele tem o poder de transformar o mundo degradado (também a poesia). O momento parece lembrar a passagem bíblica da travessia do Mar Vermelho, que evidencia a força divina afastando as águas e libertando os judeus. Em outro momento fantástico, Deus/Jesus desce ao mundo destruído e chama Virgílio, seu predecessor (fragmento da estância VIII). O poeta numa espécie de hierarquia temporal cronológica traz ao seu poema as figuras de Virgílio e Thomas Morus, para que com a “ajuda” desses grandes poetas eleitos nasça o novo mundo (o novo poema, a nova canção através da glosa destes), por meio do verbo, como fora feito no passado mítico, de acordo com a teologia cristã (fragmento final da estância VIII e IX).

Nelas doce agasalho e amigos lares
tereis tristezas minhas, doces lágrimas.
Pois assistimos certa noite vir

um veleiro mais alto que uma igreja.
E eis que a proa se abriu em duas fauces,
e essas fauces um grito estertoraram
fendendo o mar, jogando para o alto
como líquido facho transparente.
Nesse facho desceu pessoa em Três
Que falou uníssona em Três Vozes:
“Vem, ó Maro que Eu era antes de ti,
e foste meu, aquém, aquém daqui.”
Depois os trinos lábios estancaram
o mar daquela face sobre-humana
banhada de suor da poesia
tão semelhante à Suas Próprias Faces. (O.C., 1958, 787).

IX

Morus utópico, querido amigo,
após Maro acendeu Luz amorosa;
e para continuar esse estro antigo,
a glosa nasce, surge vossa glosa.
Em urânio se queima o velho abrigo
sem picos vai nascer a nova rosa.

Despovoou-se a ilha, o campo é vil mendigo:
Quantas guerras na paz dificultosa!

Quantas desgraças no ouro e no suor,
lutos nas vidas, prantos na canção,
ódios nos sangues, dores no redor!

Há um martelo que bate num caixão
e outro que bate numa porta santa.
Morus e Maro! e há uma voz que canta! (O.C., 1958, 787).

O poema IX sintetiza o tema do poema anterior, e a figura de Tomas Morus solidifica o desejo da utopia e/ou da volta ao paraíso cristão. Morus restaura a poesia pagã de Virgílio Maro (“Em urânio se queima o velho abrigo/sem picos vai nascer a nova rosa.”) dando-lhe um sentido cristão e também indicando a restauração total do mundo caído. Soma-se a isso o poema XI, estância final deste Canto, representante de uma visão retrospectiva que rememora os temas dos cantos anteriores e também mostra a força da poesia em sua ubiquidade – e nada pode ser mais utópico que isto: “Um momento há na vida, de hora nula,/em que o poema vê tudo, viu, verá;/e a si mesmo, na cera em que se anula,/sob o fogo dos céus, consumir-se-á.” (O.C., 1958, 790).

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

Mendigo de pedir retorno a ser, ó Deus!
E peço-te Lenora, e peço-te meu canto!
E eu próprio fique em minha enodoada bandeja
pedindo um níquel para uma fumigação.

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

Mas se eu soprar por essa enguia assumo logo
a feição do deus órfico. É um lunar pavio
incendiando o torpor de meu tão longo exílio
vindo dos céus de lava em favor de meus rogos. (O.C., 1958, 804).

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

Invenção de Orfeu conserva uma estreita relação com a lenda de Orfeu e o associa ao Cristianismo. Jorge de Lima ao elaborá-lo se apropria do mito de Orfeu, o primeiro poeta e o pacificador da natureza, que mediante seu canto possibilita a criação de um novo mundo por meio da crença no poder restaurador da palavra. Assim, o poeta tenta recompor o mundo original através da volta a um tempo mítico, em que a palavra recebe um caráter mágico e transformador, características estas também próprias da poesia moderna. Nesse sentido, o poema de Jorge de Lima relacionará o mito de Orfeu ao misticismo cristão de maneira intrínseca.

O pensamento moderno criticou e deixou de lado o pressuposto cristão da conquista de um reino paradisíaco através da morte, ideologia que prometia o paraíso no além-mundo. Esse pensamento dava ensejo à reconquista deste tipo de sociedade ideal através das revoluções no futuro próximo. O século XX se inspirou nos pensamentos do século XVIII, e suas utopias foram refletidas em nossas revoluções sociais. Após o reconhecido fracasso das tentativas modernas de instalar utopias por meio de horrores e/ou ditaduras, esse desejo utópico sofreu um significativo abalo. Nesse mundo conturbado, repleto de transformações sociais, avanços tecnológicos e altamente industrializado, onde há o apagamento do ser e a desumanização é a regra, Jorge de Lima paradoxalmente constrói seu poema a partir de uma série de características de forte apego cristão.

Mesmo que nesse tempo a filiação ao cristianismo fosse considerada muito desfavorável no Brasil, pois a maioria dos intelectuais se dissociava da ideologia cristã e uma grande parte deles estava relacionada ao comunismo, não há motivo para associar a ideologia cristã de Jorge de Lima a uma consciência retrógrada e conservadora. É significativo notar que o catolicismo de Jorge de Lima provém da filosofia de Jacques Maritain e se insere na tradição literária provinda da vanguarda francesa do início do século XX, que tinha como representantes escritores como Pierre Reverdy, Max Jacob, Valéry Larbaud, etc.⁶ Neste momento, em que para muitos acreditar na fé católica era sinônimo de atraso e conservadorismo intelectual, Jorge de Lima se converte ao catolicismo⁷ – mesma época em que ele e Murilo Mendes publicam *Tempo e Eternidade*. O fato é que a conjuntura espiritual da época, mesmo que pouco favorável – uma parte da Igreja também passa por um período de renovação –, faz com que haja uma aproximação de intelectuais antes não religiosos ao catolicismo.

Outro ponto relevante a se esclarecer diz respeito à aparente contradição existente na associação de um poeta católico ao movimento surrealista, tendência estética que abomina qualquer tipo de religião. A relação de Jorge de Lima ao movimento francês é vista a partir do uso que ele faz de elementos principalmente formais surrealistas como os processos de montagem (técnica de formação da imagem ligada à conciliação de elementos opostos), o automatismo (a pulsão inconsciente que engatilha o processo criativo) e a perspectiva visionária (o poeta vidente). Todos esses elementos formais se misturam ao catolicismo, incorporado à poesia de Jorge de Lima, por meio da combinação do sobrenatural religioso, pela riqueza litúrgica e ritualística colocada a serviço da transcendência metafísica⁸ que se combina com o surreal. É também relevante frisar que o sentimento religioso de Jorge de Lima provém do catolicismo popular do Nordeste brasileiro, caracteristicamente

⁶ No Brasil, esta tendência foi difundida principalmente por Alceu Amoroso Lima e Jackson de Figueiredo, fundador da Revista *A Ordem* (1921) e do Centro Dom Vital (1922). Antonio Candido comenta a presença da tendência religiosa nas décadas de 20 e 30 no Brasil: “Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinícius de Moraes, na poesia. (...) Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. “Deus está na moda”, disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também no Brasil.” (CANDIDO, 1987, 188).

⁷ De maneira fantasiosa, o seu biógrafo e cunhado Cavalcanti diz que Jorge de Lima converteu-se ao catolicismo após algumas experiências espíritas em sua casa em Maceió. Estas experiências o teriam impressionado tanto que o poeta, antes materialista, converteu-se ao catolicismo. (CAVALCANTI, 1969, 111-112).

⁸ É interessante notar, em um sentido paradoxal, mas não contraditório, a relação, de certa forma conciliatória, do surrealismo com a religião como a colocou o escritor surrealista Robert Desnos: “Não creio em Deus, mas tenho o sentido do infinito. Ninguém tem o espírito mais religioso do que eu. Bato-me incessantemente com as questões insolúveis. As questões que quero admitir são todas insolúveis.” (apud RAYMOND, 1997, 255).

supersticioso, primitivo, sincrético, mágico e enraizado em uma herança medieval,⁹ como demonstra a carga mítica provindas dos cultos afro-brasileiros presente na obra do poeta.¹⁰ Outro ponto importante pode estar relacionado à identificação entre poesia e religião no sentido entendido por Octavio Paz. Para o poeta-crítico, essa associação se fundamenta na criação de um novo mundo através da palavra original que fora deturpada:

Para Shelley o poeta moderno ocupará o seu antigo lugar, usurpado pelo sacerdote, e voltará a ser a voz de uma sociedade sem monarcas. Heine reclama para o seu túmulo a espada do guerreiro. Todos vêem na grande rebelião do espírito crítico o prólogo de um acontecimento ainda mais decisivo: o advento de uma sociedade fundada na palavra poética Novalis adverte que “a religião não é senão poesia praticada”, isto é, poesia encarnada e vivida. Mais ousado que Colerige, o poeta alemão afirma: “A poesia é a religião original da humanidade”. Restabelecer a palavra original, missão do poeta, equivale a restabelecer a religião, anterior aos dogmas das Igrejas e dos Estados. (PAZ, 1972, 79).

Existem semelhanças no uso da linguagem na poesia e na religião; ambas empregam as metáforas como instrumento de uma mensagem ou de realidade transcendente vivida pelo homem, encarnada no verbo. No entanto, há também diferenças, como aponta Curtius: “a poesia busca as metáforas para escrever e deleitar, enquanto que a Bíblia as emprega para revelar a verdade divina, afim de que os dignos dela a encontrem, e os indignos não.” (CURTIUS, 1996, 308). O que parece ocorrer na poesia de Jorge de Lima é o que Murilo Mendes denominou de um “surrealismo à moda brasileira,” em que, como exercia o poeta mineiro, tomava-se dele o que mais interessava: “além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares.” (MENDES, 1996, 169).

Desse modo, não é por causa da condição de artista católico que os intelectuais filiados a esta perspectiva ideológica e religiosa não tinham desejo de avançar e revolucionar tanto a arte quanto a sociedade. Muitos, inclusive, se associaram a um movimento estético avesso a qualquer tipo de religião e extremamente libertário, como o Surrealismo. É nesse sentido que a obra de Jorge de Lima se filiará ao catolicismo. Um catolicismo voltado para a solidariedade, para a reflexão metafísica e em privilégio dos pobres. Dessa forma, o poeta tem uma atitude poética expressa pela transcendência, ligada ao mistério das coisas e aos valores

⁹ Roger Bastide divide a presença religiosa na Poesia de Jorge de Lima em três fases: na regionalista (o retorno à religião está condicionado a sua “conversão ao regionalismo”, seu cristianismo é terreno); no despojamento do caráter regional (por meio da elevação da poesia ao aspecto divino); na poesia metafísica (o poeta busca uma experiência mística caracterizada pela fusão da alma com a divindade, o que resulta na “unidade suprema de que saem todas as coisas e para a qual todas as coisas voltarão.”). Ver BASTIDE, Roger. *Jorge de Lima*. Poetas do Brasil. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

¹⁰ Para mais informações sobre este tema na obra de Jorge de Lima ver ARAÚJO, Jorge de Souza: Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino. Maceió, EDUFAL: 1983.

inerentes à vida. Como disse Roger Bastide, Jorge de Lima desejou “‘criar uma língua sagrada’ através da transformação da experiência mística (‘os símbolos correntes’) do poeta convertida em experiência poética, por meio da criação de seus próprios símbolos”. (BASTIDE, 1997, 129-30).

A missão do poeta é resgatar a palavra original degradada pelo decorrer do tempo histórico, juntamente com a degradação do homem. Desse modo, como é anunciado em seu canto primeiro, o poeta é um ser assinalado por Deus, que cumpre seu destino de ininterruptamente (noite e dia) amar e louvar a poesia “que é de aquém e de além-mar/a ilha que busca e o amor que ama.” Assim, *Invenção de Orfeu* apresenta-se com o poder revificador e libertador do mundo que se mostra hostil, elevando-o de uma realidade mortal para um mundo liberto da temporalidade e do espacial, o mundo da ubiquidade.

Na antiguidade, era dado à poesia o poder de tornar presente os fatos passados e futuros, de renovar e restaurar a vida. A palavra cantada

tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação dos cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre o ouvinte. (TORRANO, 1995, 20).

É este poder ontopoético que Jorge de Lima busca trazer para *Invenção de Orfeu*, o poder de instaurar uma realidade própria à poesia, de iluminar o mundo que sem ela extinguiria. O poeta está em busca da transcendência e é através do poema que ele tenta superar as contradições do mundo moderno. Este sonho do poeta só pode se realizar através da arte, pois é a partir da representação artística que ele tenta reordenar este mundo e passar sua mensagem de esperança futura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ANDRADE, Fábio de Souza. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

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.

BASTIDE, Roger. Jorge de Lima. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo Cultrix, 1977.

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

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento; Literatura de dois gumes; A revolução de 1930 e a cultura. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

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.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa* (org. Alexei Bueno; textos críticos, Marco Lucchesi... [et al.]). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

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

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

PAZ, Octavio. Signos em rotação. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

RAYMOND, Marcel. De Baudelaire ao surrealismo. Trad. Flúvia M. L. Moretto; Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

TORRANO, Jaa. Estudo e tradução. In: HESÍODO. Teogonia – A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TRINGALI, Dante. O Orfismo. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp. 1990.