



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

LUCAS DINIZ DE ALMEIDA

O ESTILO HÍBRIDO EM *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA

**MAMANGUAPE – PB
24/03/2020**

LUCAS DINIZ DE ALMEIDA

O ESTILO HÍBRIDO EM *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras do Centro de Ciências Aplicadas e Educação (CCA/E/UFPB), em cumprimento às exigências para a conclusão do Curso de Licenciatura em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Cintra

MAMANGUAPE-PB

Março /2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A447e Almeida, Lucas Diniz de.

O estilo híbrido em Invenção de Orfeu, de Jorge de Lima / Lucas Diniz de Almeida. - Mamanguape, 2023.
58 f.

Orientação: Elaine Cristina Cintra.
TCC (Graduação) - UFPB/CCAEE.

1. Poesia brasileira moderna. 2. Invenção de Orfeu.
3. Jorge de Lima. 4. Literatura e história. 5. Gênero lírico e épico. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Título.

UFPB/CCAEE

CDU 82-1/9

LUCAS DINIZ DE ALMEIDA

O ESTILO HÍBRIDO EM *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba, Campus IV, em cumprimento às exigências para a conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra.

Aprovado em: 30/03/2020.



Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra
(Orientadora – DL/CCAUE/UEPB)



Prof.^a Dr.^a Moama Lorena de Lacerda Marques
(Examinadora – DL/CCAUE/UEPB)



Prof.^a Me. Prisciane Pinto Fabrício Ribeiro
(Examinadora – DL/CCAUE/UEPB)

AGRADECIMENTOS

Pego-me aqui pensando quem agradecer primeiramente, correndo o risco de cometer uma injustiça com quem eu não mencionar.

Dessa forma, dedico este trabalho de início para minha mãe, Eleonai Diniz Santos de Almeida, mulher que me criou sozinha, dia após dia, desde de que sou muito novo;

Dedico também à Amanda de Campos Pinto, minha namorada (em breve esposa!), que por diversas vezes me ajudou quando eu tinha muita coisa para dar conta. Obrigado;

Por fim, mas não menos importante, agradeço especialmente à Prof^ª. Dr^ª. Elaine Cristina Cintra pelo direcionamento quando eu não tinha uma ideia clara, concreta do que desenvolver. Agradeço todas as críticas construtivas, sugestões, assim como as mais belas aulas de literatura que tive.

Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outras vez papagaios, papagaios. (LIMA, 1952, p.65)

RESUMO

Jorge de Lima, ao longo de sua jornada literária, deixou grandes obras que hoje estão voltando a galgar espaço dentro de um ambiente de outras dezenas de obras de autores distintos dentro do modernismo. No caso deste trabalho mais especificamente, a atenção se volta para *Invenção de Orfeu* (1952), que se configura como uma obra que ainda carece de um maior trato de observação crítica, principalmente por tratar de questões tão brasileiras. A investigação partiu do princípio de que se observa nessa obra um estilo híbrido, que se desenvolve especialmente em duas orientações: na primeira, tratamos da mescla do épico com o lírico, pois é possível verificar em *Invenção de Orfeu* uma subversão dos gêneros épicos e líricos, pois tais fronteiras são constantemente estremecidas na criação poética da obra; na segunda, debruçamo-nos sobre o cruzamento do discurso histórico com o discurso literário, pois ao se propor recuperar eventos e personagens históricas do país, o poeta reconstrói poeticamente as narrativas da fundação do Brasil. Para isso, analisou-se com mais afinco o poema 31 do Canto I da citada obra, o qual propicia perceber exemplarmente a mistura dos gêneros lírico e épico bem como as intersecções da literatura com a história, bem como os procedimentos estéticos usados pelo autor que leva a obra a uma dicção alta e bastante efetiva. O objetivo central do trabalho, então, foi discutir os vieses estéticos que se encontram nessa releitura da história do país nessa obra, tendo em vista que Jorge de Lima é considerado um dos autores modernistas que mais experimentaram as formas e as dicções poéticas, tanto as tradicionais quanto as de sua geração. Como referenciais teóricos, este trabalho se utilizou de textos que discutem a intersecção entre história e literatura, como Hayden White (1992; 1994), Paul Ricoeur (1997), Acízelo (1999), bem como textos que discutem como a literatura brasileira modernista reescreveu as narrativas da colonização brasileira, tais como Oliveira (2001) e Candido (1999).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna. Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*. Literatura e História.

ABSTRACT

Jorge de Lima, throughout his literary journey, left behind great works that today are returning to space within an environment of dozens of other works by different authors within Modernism. In the case of this work more specifically, attention is directed to the invention of *Orpheus* (1952), which is configured as a work that still lacks a greater amount of critical observation, mainly because it addresses these Brazilian problems. The investigation began with the principle that in this work a hybrid style is observed, which is developed especially in two orientations: in the first, we deal with the mixture of the epic and the lyrical, since it is possible to verify in *Orpheus'* invention a subversion of the epic and lyrical genres, because such limits are constantly strained in the poetic creation of the work; In the second, we observe the intersection of historical discourse with literary discourse, because by proposing to recover events and historical figures in the country, the poet poetically reconstructs the narratives of the founding of Brazil. For this, the poem 31 of Canto I of the aforementioned work was analyzed more carefully, which allows us to perceive in an exemplary way the mixture of the lyrical and epic genres, as well as the intersections of literature with history, as well as the aesthetic procedures used by the author that brings the work to a high and very effective diction. The main objective of the work, then, was to discuss the aesthetic prejudices found in this rereading of the country's history in this work, considering that Jorge de Lima is considered one of the modernist authors who experimented most with poetic forms and dictates, traditional as those of his generation. As theoretical references, this work used texts that discuss the intersection between history and literature, such as Hayden White (1992; 1994), Paul Ricoeur (1997), Acízelo (1999), as well as texts that discuss how Brazilian modernist literature rewritten The narratives of Brazilian colonization, such as Oliveira (2001) and Cándido (1999).

KEYWORDS: Modern Brazilian poetry. Jorge de Lima. *Orpheus' invention*. Literature and history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: UM POETA POSTO À MARGEM NA SUA ÉPOCA	11
1.1 (RE)descobrimo Jorge de Lima.....	11
1.2 Jorge de Lima e seus leitores.....	15
1.3 As diferentes fases de Lima.....	18
CAPÍTULO 2: SOBRE <i>INVENÇÃO DE ORFEU</i>	21
2.1 Apresentação geral da obra.....	21
2.2 <i>Invenção de Orfeu</i> e a crítica literária.....	24
CAPÍTULO 3: <i>INVENÇÃO DE ORFEU</i>: ENTRE A ÉPICA E A LÍRICA	29
CAPÍTULO 4: <i>INVENÇÃO DE ORFEU</i>: ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA ..	42
4.1 Discurso literário e discurso histórico.....	42
4.2 Literatura e história em <i>Invenção de Orfeu</i>	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	55

INTRODUÇÃO

Este trabalho, cujo título é “O estilo híbrido em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima”, objetiva abordar duas questões latentes na citada obra do poeta alagoano: 1. a mescla do épico com o lírico; 2. o cruzamento do discurso histórico com o discurso literário. Ora, na constelação da poesia brasileira moderna, Lima ficou em segundo plano, tanto o poeta quanto suas obras, que foram ofuscadas pelos exercícios vanguardistas de autores como Bandeira, Drummond, Cabral, entre outros, enquanto ele mantinha-se persistente em formas que na ocasião eram consideradas anacrônicas.

Dessa forma, até hoje houve poucos estudos que se propuseram revisitar as obras deste autor; e não foi diferente no que se refere a sua maior obra, *Invenção de Orfeu* (1952), obra essa com grande teor erudito, complexa, em que há um resgate de nossas origens com várias possíveis referências eventos e/ou pessoas históricas que passaram por este país. *Invenção de Orfeu* talvez seja a obra de Lima que mais carece de estudos, pois a pouca quantidade de olhar crítico que recebeu deixou obscurecido um documento de teor histórico, além da valiosa chave literária, a qual o autor se destacava por sua enorme habilidade em experimentar as diversas formas da lírica.

Nesta obra, vemos um intercruzamento de gêneros, o épico e o lírico, isto é, o eu lírico narra assuntos históricos através de um processo liricizado, dando um grande teor subjetivo ao que está sendo narrado, abarcando do índio ao português, além de estabelecer vários focos de intertextualidades com a literatura, a filosofia e outros discursos, o que colabora para que tal narração dos eventos muitas vezes tenha várias vozes comungando a fala.

Nessa perspectiva, pretende-se na pesquisa que aqui se apresenta analisar a complexidade e multiplicidade dos discursos em *Invenção de Orfeu*, e quais as estratégias e procedimentos literários que o autor aciona para tornar esta obra tão multifacetada.

Diante disso, este trabalho vai ser desenvolvido de seguinte maneira: no primeiro capítulo, “(RE)descobrimo Jorge de Lima”, abordaremos as diversas questões que envolvem o poeta que estamos tratando, incluindo aí aspectos gerais de sua obra e também de sua vida, incluindo aí os problemas que enfrentou ao tentar uma vaga na Academia Brasileira de Letras, e sua recepção crítica, que, apesar de apresentar estudos de peso, ainda não fez jus ao porte de sua poesia.

No segundo capítulo, “Sobre *Invenção de Orfeu*” recuperaremos as questões mais gerais do livro, assim como também formularemos um panorama da questão dos gêneros que a obra suscita, fator importante para análise do texto, e que implica em trazer à cena grande parte das discussões da crítica sobre a obra *Invenção de Orfeu* estaria inserido.

Nos capítulos seguintes, por sua vez, partiremos para a análise propriamente dita, a qual será disposta da seguinte maneira: no capítulo 3, “Entre a épica e a lírica”, realizaremos uma análise sobre o modo como esses dois gêneros convivem dentro da obra, as possíveis fronteiras onde acaba um e termina o outro, e traremos exemplos que ajudarão embasar nossa discussão. Já no capítulo 4, por seu turno, denominado “*Invenção de Orfeu: entre a literatura e a história*”, discutiremos os caminhos que fazem a literatura e a história andarem paralelamente, com um ciência bebendo da outra, assim como realizaremos um percurso de dados históricos que se inserem dentro de *Invenção de Orfeu*.

Assim, escolhemos por nos centrar mais especificamente no poema 31 do Canto I, *corpus* desse trabalho, uma vez que consideramos esse trecho exemplar da obra, e nele é possível perceber com clareza todas as questões que pretendemos discutir, o que não significa que traremos apenas dele, pois, por muitas vezes, será necessário recorrer a outros momentos da obra para um esclarecimento mais preciso.

Portanto, ao fim deste trabalho, esperamos que o estudo realizado aqui atinja os objetivos propostos, embora estejamos cientes que não possa ser contemplado em um só trabalho todas as perspectivas que uma obra dessa magnitude exige, principalmente devido ao tempo de produção o qual este trabalho foi submetido.

CAPÍTULO I

Jorge de Lima: um poeta posto à margem na sua época

Esquecido dos donos, nós os bastos,
nós os complexos, nós os pioneiros,
nós os devastadores e assassinos,
vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da
maloca, com a alegria de caçar. (LIMA, 1952, p.53)

1.1 (RE)descobrimo Jorge de Lima

Jorge de Lima foi poeta, médico e operador de fotomontagens alagoano, para dizer o mínimo. Lima nasceu em União dos Palmares em 1893, e alguns anos depois se mudou com a família para Maceió, sendo que desde pequeno já escrevia poesias no jornal do colégio que frequentava. Em 1908 ingressou no curso de medicina na capital baiana, Salvador, porém não terminou o curso na Bahia, mas sim na cidade do Rio de Janeiro, para onde se mudou no terceiro ano do curso de medicina. Posteriormente, por volta de 1915, retorna a Alagoas, momento que começa clinicar, e a partir de 1919 envolveu-se com a política, sendo Deputado Estadual e Diretor-Geral de Instrução Pública e Saúde de Alagoas, enquanto se dedica às artes plásticas, pinturas de telas, fotomontagens e colagens. Escritor profuso, cuja obra inclui vários romances, entre as décadas de 20 a 50 do século XX, ou seja, toda a sua vida literária, publicou antológicos livros de poesia, como *XIV Alexandrinos* (1914), *Essa negra Fulô* (1928), *A túnica inconsútil* (1938), *Poemas negros* (1947), *Livro de sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952), o qual nos dedicaremos neste trabalho, que veio a lume um ano antes de sua morte, encerrando esta carreira brilhante.

O poeta alagoano começou a se aventurar ainda menino pelo mundo das letras, já com um teor religioso em seus escritos, perspectiva que lhe seria reiterada em sua literatura madura. A obra inicial, *O mundo do menino impossível* (1925), escrita por volta dos 9 anos de idade¹, só foi publicada anos depois, e mesmo sendo linhas de uma criança sobre aquilo que visualiza sobre o seu entorno, são de uma elegância que não se espera de uma alma ainda tão juvenil. Sobre esses poemas iniciais, Almeida diz que “Só um verdadeiro poeta é capaz desse poder de abstração de tornar a sentir as primeiras emoções sem o desnaturamento da inteligência adulta, de senti-las outras vez no tempo e no espaço restaurados” (ALMEIDA, 1997, p.70).

¹ As poesias infantis de Jorge de Lima, que são consideradas experimentações de uma jovem alma poética, podem ser encontradas na reimpressão do livro *O mundo do menino impossível*, da editora imprensa oficial Graciliano Ramos.

Nessa literatura de criança, podemos encontrar traços do nordeste, do famoso rio São Francisco – rio que foi prometido ao povo nordestino para que um dia ele matasse a sua sede: “Uma das faces mais amáveis da atual feição artística de Jorge de Lima é o seu sentimento do Nordeste – dos nossos heróis, do rio São Francisco, da G.W.B.R e até de nossos cangaceiros. Em tudo ele adivinha uma poesia nova em folha.” (ALMEIDA, 1997, p. 71).

Além dessa obra poética inicial, destaca-se o fato pouquíssimo divulgado de que Lima também se dedicou à literatura infanto-juvenil, tendo publicado dois livros para este público — *Vida de São Francisco* (1942), uma biografia de São Francisco de Assis e as *Aventuras de Malasarte* (1942), obras essas que inclusive foram traduzidas para a língua alemã. Todas essas faces apresentam-se de alguma maneira em sua poética. Como Leandro Marques Durazzo ressalta: “Jorge de Lima é um poeta de múltiplas fases, marcadamente modernista, regionalista, religioso, hermético, dependendo do poema se leia”. (DURAZZO, 2011 p.6).

Como dissemos acima, Jorge de Lima possuía talento desde criança, e a vida adulta apenas teve a responsabilidade de moldar aquilo que o poeta estava intencionado em passar com os seus versos. Percebe-se, então, que Jorge de Lima foi um poeta multifacetado, o qual escreveu sobre diversos temas, tendo sido, inclusive, ele mesmo também uma pessoa em si múltipla, híbrida, como afirma o seu companheiro de poesia e armas espirituais, Murilo Mendes: “[...] não se pode eliminar desses riquíssimos textos a presença do pintor-amador, do escultor-amador, do operador de fotomontagem, até do jornalista, até mesmo do médico”. (MENDES, 1952, p.416).

Acredita-se, assim, que todas essas faces de Jorge de Lima têm importância em sua literatura, e exercem um papel substancial na forma como Jorge de Lima criou sua poesia; fosse ele o jornalista em que “certos poemas apresentam-se como reportagens de alta classe” (MENDES, 1952, p.416), ou manifestações de veias e vísceras que compõem o corpo e que são resultantes da face médica de Jorge de Lima; ou até mesmo a bela montagem que este poeta fez em sua maior obra: *Invenção de Orfeu*.

Em tão poucas linhas que tecemos até aqui nos perguntamos: como um poeta tão sofisticado, multifacetado, nato, conseguiu ter a sua poesia lida de maneira tão irregular com o passar das décadas? Este descuido foi devido apenas às feições a uma ou outra inclinação literária ou a sua literatura é tão sofisticada que os críticos e leitores apenas desistiram de desvendá-la, saboreá-la? Melo (2013) compactua com essa visão, e salienta que “Jorge de Lima ainda é um poeta posto à sombra de nossa história literária, o pouco que é conhecido se limita

aos quarteirões² de sua época e da Academia, que temeu e ainda teme a obra do autor” (MELO, 2013, p. 14).

Um poeta como Jorge de Lima, com toda certeza, cobiçou uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras. De fato, nada mais que justo a ele tal homenagem, pois já tinha provado que era digno que a sua memória e sua poética se tornassem eternas na companhia de outros que povoaram as letras brasileiras. Ora, Lima mostrou como poucos o seu caráter erudito, mas também sua clave regional, além de ter demonstrado *expertise* ao realizar poemas com teor e referências da negritude, ou ainda, ao mostrar o seu lado devoto e compor belos poemas com conteúdo religioso.

O poeta ganhou entre 1940 e 1942 um prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. No entanto, o prêmio não era aquele que almejava. Lima tinha desejos maiores: tornar-se imortal da nossa literatura. Assim, nosso poeta se candidatou, ao todo, quatro vezes a uma das cadeiras da citada Academia, e em todas as quatro vezes a sua candidatura foi negada. Uma das tentativas do poeta foi em 1944, à vaga de Pereira da Silva³, e, segundo o que se sabe, o próprio Pereira tinha manifestado seu desejo que Jorge de Lima ocupasse a cadeira que um dia tinha sido dele, mas o autor de *Invenção de Orfeu* foi derrotado por Peregrino Júnior⁴. Vejamos abaixo o que Melo fala sobre o que houve na ocasião:

Lima não tinha sido derrotado no pleito acadêmico, conseguiu o número suficiente de votos para se imortalizar, com dezesseis votos, dos dezoitos presentes, mas a mesa prefere anular a votação por falta de “quórum”, algumas dias depois a Academia recebe dois envelopes contendo os votos dos candidatos que não puderam estar presentes no dia da eleição, ambos para o poeta alagoano (MELO, 2013, p.50).

Ainda sobre isso, mas agora utilizando as palavras de Magalhães Júnior⁵, ele diz que “Jorge venceu a eleição, sem haver ganhado a poltrona azul da Academia. Foi derrotado, não por seus concorrentes, mas pelo Correio e pelo Regimento.” (CAVALCANTI, 1969, p.190-191, *apud* MELO, 2013, p.50).

Jorge de Lima também se candidatou à vaga de Alberto de Oliveira, por volta de 1937. Contudo, infelizmente, não conseguimos identificar mais informações sobre as candidaturas de

² Devemos entender a palavra “quarteirões”, segundo o dicionário, como a “última parte de um certo período de tempo”. (FERREIRA, 2001, p.609).

³ Pereira da Silva, também conhecido por Antônio Joaquim Pereira da Silva, foi jornalista, advogado e poeta paraibano, nascido em Araruna. Trabalhou como crítico literário em vários jornais de sua época. Ocupou a cadeira de número 18 da Academia Brasileira de Letras.

⁴ Peregrino Júnior foi médico, jornalista, contista e ensaísta, nascido em Natal-RN. Foi o sexto ocupante da cadeira de número 18, além de ter presidido a Academia Brasileira de Letras entre 1956 e 1957.

⁵ Roberto Magalhães Júnior foi poeta, jornalista, historiador e teatrólogo, nascido em Ubajara, Ceará. Ocupou a cadeira de número 34 da Academia Brasileira de Letras

Lima, mas sobre essa em especial existe uma carta que o poeta enviou para Augusto Meyer, pedindo uma colaboração ao amigo na votação da ABL. A carta está no acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Casa Fundação Rui Barbosa:

Meu caro Augusto Méier⁶, nós fomos muito amigos. Uma bruta simpatia sempre me prendeu a você desde os tempos do modernismo. Seus livros continuam a ser meus livros de cabeceira. Mas de-repente você deixou de me enviar seus novos livros. Um dia telegrafei a você solicitando que você pedisse o voto de Alcides Maia ⁷para mim. Isso faz uns anos. Você não respondeu. Depois deu o excelente livro sobre Machado e não se lembrou de seu antigo fã. Fiquei puto da vida e prometi nunca mais lhe pedir nada. Hoje Zé Lins ⁸me mostrou uma carta sua em que há referências amigas à minha pessoa: então reflori. Então estou lhe escrevendo falando de-novo meu chodó pelo seu espírito. Mande seus últimos livros. Quanto ao voto de Alcides Maia, fico muito grato se você cavar. Creio que você cava, pois se ele não tem compromisso nem com Barbosa, se já contentou Barbosa, se Barbosa já perdeu, que ele me deixe ganhar e me mande o seu honroso voto. Você diga a ele que a vaga é de poeta e que eu só de poesia já publiquei seis livros. Não é brinco! Alcides Maia é um homem inteligente e bem sabe que a Academia deve acolher para conseguir viver – os moços. Ultimamente, uns certos novos conseguiram entrar e se outros novos forem forçando as portas da Academia, ela renascerá. O prestígio e o valor de um Alcides Maia e de outros bem poucos, ajudarão o voronofismo da Academia. Meu caro Augusto Méier, você está, pois, nomeado meu cabo eleitoral junto ao Alcides Maia. (LIMA apud ABREU, [entre 2009 e 2019], s/p).

Antonio Olinto, acadêmico ocupante da cadeira de número oito, no site da ABL tece algumas linhas sobre o motivo de Jorge de Lima não ter ganho a candidatura (fato que, aparentemente, o mesmo nunca conseguiu entender). Em um determinado momento de sua reflexão, Olinto revela que perguntou para Clementino Fraga ⁹um motivo, e este responde:

Ele era um ingênuo. Imagine que, uma vez, sendo candidato, mandou-me um telegrama de quarenta palavras para dar-me os parabéns a uma neta minha, de dez anos, cujo aniversário um jornal noticiara. De outra vez, candidato, Jorge de Lima pediu ao grande escritor francês Bernanos¹⁰, exilado no Brasil, para mandar cartas a acadêmicos brasileiros pedindo votos para ele. Bernanos escreveu ao amigo: "Você está acima disto, não precisa da Academia, mas vou fazer o que me pede. (OLINTO, 2007, s/p).

⁶ Augusto Meyer foi jornalista, ensaísta, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filologia. Trabalhou em diversos jornais de sua época, entre os quais estão o *Diário de Notícias* e o *Correio do Povo*, ambos situados no Rio Grande do Sul.

⁷ Também conhecido como Augusto Castilho Maia foi um jornalista, político, ensaísta e romancista, nascido no Rio Grande do Sul. Inclusive, foi o primeiro gaúcho ingressar na Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 4.

⁸ Zé Lins, na realidade, é José Lins do Rego, jornalista e romancista paraibano, nascido na cidade de Pilar, e ocupou a cadeira de número 25 da Academia.

⁹ Clementino Fraga por formação era médico, anos depois prestou concurso para professor de medicina, se dedicando a esta função até a aposentadoria. Nasceu em Muritiba, na Bahia, e era ocupante da cadeira de número 36.

¹⁰ George Bernanos foi um escritor e jornalista francês, exilado no Brasil após a conquista alemã do solo francês em 1940. No entanto, mesmo exilado, nunca deixou de ser engajado nas questões políticas de seu país natal, publicando diversos artigos em jornais contra o regime de Vicki, por exemplo.

Mais à frente, Olinto informa que em conversa com Arthur Lundkvist¹¹, o escritor sueco comentou que quando retornou para a sua cidade, Estocolmo, esteve na presença de alguns acadêmicos da Academia Nobel Sueca e conversaram sobre a possibilidade de dar ao Jorge de Lima o Prêmio Nobel no fim dos anos 50, e esses concordaram com a premiação. No entanto, infelizmente, Lima faleceu em 1952.

Em 1945, por fim, Jorge de Lima se candidata pela última vez à ABL, para a cadeira de Euclides Maya, e mais ainda vez, por falta de “quórum”, ele não consegue entrar, apesar de ter obtido 15 votos a seu favor.

Em seu leito de morte, o poeta é eleito para ingressar na Academia Carioca de Letras, mas acaba recusando a honraria através de uma carta que pede para que seu amigo redija. Não sabemos ao certo o motivo da recusa Jorge de Lima de entrar naquele estabelecimento, talvez nunca vamos saber ao certo, mas pelo o que o mesmo deixa transparecer em sua carta, Lima estava naquela fase mais voltado em permanecer no seio de sua religiosidade:

Gravemente enfermo, só hoje (24 de outubro de 1953) tomei conhecimento, por informação de pessoa de minha família, da sua generosa iniciativa no seio da Academia Carioca de Letras, obtendo dessa ilustre Companhia a honra excepcional de considerar-me um de seus membros numa eleição prévia, que maior relevo deu à imerecida distinção. Se não bastasse a honra de pertencer a esse cenáculo, a forma pela qual os nobres confrades a manifestaram ainda me confunde. Por isso mesmo, à honra crucial dos meus padecimentos só tenho um pensamento – esse é voltado para Deus. Não desejo, portanto, na minha humildade, que é a maior grandeza, que posso oferecer em troca de tantas aflições, extraviar-me dos caminhos da caridade e da fé. Eis porque, meu querido amigo, lhe rogo que receba e leve a seus tão ilustres e bondosos companheiros meus humildes agradecimentos com a minha formal recusa a qualquer prêmio ou honraria, que considero contraditório da minha alma neste transe.” (LIMA apud MELO, 2013, p.53).

1.2 Jorge de Lima e seus leitores

Jorge de Lima foi um poeta de exímios versos e transformações poéticas completamente diferentes daquelas que estavam em voga em sua época, galgando o experimentalismo estético, ao mesmo tempo em que propunha inovações nas formas tradicionais do poema. O autor, inclusive, chegou a ser visto como “Príncipe dos poetas alagoanos”, título o qual lhe foi tirado posteriormente por simplesmente aderir às noções da primeira fase modernista e da Semana de Arte Moderna. Jorge de Lima e toda sua poética foi incompreendida em sua época, como Flávio de Melo constata: “[...] os críticos se negaram a compreender sua impulsividade e desejo pelo novo, pela descoberta.” (MELO, 2013, p. 15). Para esse estudioso, Lima foi e continua sendo

¹¹ Arthur Lundkvist foi um escritor e crítico literário e pertencia a Academia Nobel Sueca, e em viagem pelo mundo esteve no Brasil, Rio de Janeiro. O crítico lia os poemas de Lima em inglês, era um grande admirador do poeta, e quando o navio ancorou na cidade do Rio foi até o local que Jorge de Lima trabalhava.

“[...] um poeta moderno único e imaculado, ora por ser pouco pesquisado, ora por ser pouco lido” (MELO, 2013, p.16). Ainda hoje, pode-se dizer, sua poesia continua à margem em comparação a outros poetas que lhe foram contemporâneos, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, ou mesmo seu grande parceiro na poesia, Murilo Mendes.

Assim, se observarmos os livros de historiografia literária e outros que versam sobre a literatura brasileira do século XX, vamos perceber que a figura de Jorge de Lima vai ganhar um destaque especial no que tange às expressões literárias nordestinas do citado século. O poeta, nessa conjuntura, foi considerado um dos maiores poetas do Nordeste, mas foi categorizado pela crítica literária em perspectivas tradicionalistas, ora por ter aderido a uma poesia de viés religioso, ora pelo exercício de formas tradicionais da poesia, fatos que colaboraram para Lima permanecer sob o impacto dessas visões. Dessa forma, a poesia do criador de *Invenção de Orfeu* não teve a oportunidade de ser melhor difundida, pelo menos não de uma maneira mais exacerbada; bem como de ser observada a partir de visões outras.

Apesar disso, o “Príncipe dos poetas alagoanos” tinha talento, como José Américo de Almeida afirma, “[...] talento poético. Muito talento poético engradado em quartetos e tercetos” (ALMEIDA, 1997, p. 69). Trazendo a discussão para o lado mais “parnasiano” de Jorge de Lima, como apontado brevemente por José Américo de Almeida, essa é uma veia do poeta que a crítica já reconhece a sua importância, no entanto, por outro lado, entende como uma verdadeira prisão na qual Jorge de Lima permaneceu por muito tempo, como se percebe no comentário de José Lins do Rego, em “Notas sobre um caderno de poesia”: “Jorge de Lima passou dez anos a fazer sonetos de chave de ouro. O que seria o mesmo que afirmar que tirou dez anos de prisão celular” (REGO apud LIMA, 1997, p.72). No entanto, em contrapartida à visão de José Lins do Rego, Manuel Anselmo (1997) salienta que a afirmação de Rego não é a mais acertada, pois o soneto “O acendedor de lampiões” abriria destinos para Jorge de Lima que só futuramente viriam a se cumprir totalmente, principalmente com a publicação de *Tempo e eternidade* (1935), escrito em parceria com Murilo Mendes, e dedicado ao mestre espiritual e artístico dos dois poetas, o pintor Ismael Nery.

De fato, com a publicação deste livro viria à tona a soma de qualidades indicadoras de uma vívida personalidade, marcando o nascimento em Jorge de Lima de uma poesia mais expressiva. Manuel Anselmo ainda comenta sobre a condenação do Parnasianismo realizada pelos modernos, ocasião em que os críticos afirmaram ter sido este movimento quarenta anos de prisão, impedindo poetas de galgar outros nortes. Para Anselmo só foi possível o surgimento de uma nova poesia com uma maturidade formal após o exercício através do rigor formal parnasiano, e, assim, essa orientação poética não poderia ser considerada uma vilã das

expressões poéticas presentes na tida geração de 45, grupo o qual Jorge de Lima é frequentemente associado. Dessa forma, desmistificando as palavras de alguns críticos, Manuel Anselmo afirma que a experimentação poética presente em Jorge de Lima, que foi tida como parnasiana, na realidade se refere a outra questão:

“[...] a experiência anterior a *Poemas* não foi parnasiana: a sua poesia de então foi, apenas, tradicionalmente lírica, da linhagem da de Fagundes Varela, da de Gonçalves Dias, da de Casimiro de Abreu.... É possível que o Poeta, namorado pelo ritmo, pretendesse obter realizações formais parnasianas; certo é, porém, que, se assim foi, o não conseguiu.” (ANSELMO, 1997, p.84).

Assim sendo, é preciso entender a fase “formalista” de Lima a partir de outras visões, não limitando-a puramente como uma expressão “parnasiana”, como já salientado por Anselmo na citação acima.

Ainda sob essa perspectiva, a *Antologia da moderna poesia brasileira* (1939), sob a responsabilidade da Biblioteca Digital de Brasiliana e da Universidade de São Paulo, sem identificação do autor, apresenta que aos dezessete anos Jorge de Lima publicou “os primeiros versos de feição lírica considerados erradamente por muitos como parnasianos.” (ANTOLOGIA, 1939, p.57). Contudo, mesmo com as discordâncias de ser ou não parnasiano, a inclinação de Lima para os sonetos logrou críticas favoráveis quanto ao processo composicional dos mesmos. Fausto Cunha, na ocasião, ao discorrer sobre o *Livro de sonetos*, assevera: “A magnificência dos sonetos de Jorge de Lima, a partir de certa altura, nasce a ingurgitar-se de um que quer que seja de narcisismo simbolístico, determinando um transbordamento de beleza que se acama na superfície.” (CUNHA, 1997, p.94). O jornalista e crítico literário ainda salienta, sobre o *Livro de sonetos*, que a obra é possuidora de um alto grau de valorização, que se aproxima de um encantamento e da abstração ritmo-sonoro, havendo uma semelhança de Jorge de Lima com o poeta Valéry; além de ressaltar a falta de *alexandrinos* na obra, fazendo uso mais recorrente do decassílabo e utilizando todas as combinações de rimas e assonâncias que lhe foram permitidas¹².

Esta visão também foi assumida pelo crítico literário Alfredo Bosi, que percebe a incompreensão da crítica em relação ao poeta alagoano: “Sem a sua inteligência poderiam soar gratuitas as mutações de temas e de formas que marcam a linguagem de Jorge de Lima, poeta sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético” (BOSI, 2015, p. 349). Pecou a crítica em não perceber que isso foi uma característica de Lima, que não podiam enquadrar a sua natureza

¹² É preciso lembrar aqui que o poeta dedicou todo um livro para esta forma: *XIV Alexandrinos*, publicado em 1914.

dentro de um pensamento literário fechado e acabado, pois a sua natureza reverbera na literatura ainda incompreendida em dias atuais.

Alguns parágrafos acima, nos questionamos como um poeta da estatura de Jorge de Lima tinha sido esquecido com o passar dos anos, a partir das décadas que sucederam a sua morte. Segundo Andrade (1952, p.431), se podemos marcar uma data para o provável esquecimento de Jorge de Lima e sua forma de fazer poesia, o fato aconteceu em meados dos anos 70, com a consolidação da poesia marginal e toda a sua informalidade: “[...] caía o mal gosto de Lima pelas formas fixas, em múltiplas configurações. Não se assimilava mais a sua dicção final, peculiaríssima, de imagens tão poderosas quanto insólitas e enigmáticas [...]”. (ANDRADE, 1952, p. 431). Andrade ainda afirma que precisaram passar muitos anos para que alguns dos romances de Jorge de Lima retornassem “famosos” na calçada da fama da literatura brasileira, como *O Anjo* (1934) e *Calunga* (1935), e a relevância poética de Lima retornasse para o seu lugar de direito, para o lugar que nunca deveria ter saído.

1.3 As diferentes fases de Lima

Jorge de Lima foi censurado pelas muitas fases em que se aventurou: ora se colocava em um momento parnasiano, ora no moderno, ora no clássico. Os intelectuais da época não compreendiam a natureza híbrida que vivia fervorosa dentro de Lima, poeta que não se deixava levar por modismos que se faziam presentes em sua época, ou tampouco compreenderam que não fazia poesia apenas por fazer.

Poderíamos dizer até mesmo que vive dentro de Jorge de Lima diversos eu's. Esses eu's presentes em Jorge de Lima se assemelham ao que acontece com Fernando Pessoa, mas ao contrário do que era comum com o português, Lima não tinha heterônimos e nem ao menos tinha consciência de seu processo de vários eu's convivendo dentro de si. Antônio Rangel Bandeira comenta sobre esses eu's conflitantes dentro de Jorge de Lima e que, por fim, de alguma maneira, influenciavam a sua poesia:

À primeira impressão, a obra de Jorge de Lima, em face aos conflitos que documenta, pode lembrar-nos Fernando Pessoa. O caso de Fernando Pessoa, porém, é diferente. Fernando Pessoa tinha consciência da multiplicidade de seus eu's poéticos que caracterizavam sua personalidade. Fernando Goés disse, certa vez, que Jorge de Lima foi um Fernando Pessoa sem heterônimos. Sem heterônimos porque nunca chegou a ter consciência das diversas naturezas que se chocavam dentro de si mesmo [...]”. (BANDEIRA apud MELO 2013 p.43).

A fase poética de Jorge de Lima a partir de 1925 está livre da literatura clássica ou parnasiana. O poeta vai rumo ao modernismo, e, como dito, assim perde o título de “Príncipe

dos poetas alagoanos”, para poder compor a sua poesia sem os laços que antes o sufocava. Com isso, surgiram comentários de que Jorge de Lima traiu a literatura clássica ou parnasiana, quando na realidade os críticos apenas não perceberam que esse fator de metamorfose presente em Lima foi uma de suas características e colaborou para que a sua poesia fosse totalmente diversificada.

No livro *O mundo do menino impossível*, publicado em 1925, Jorge de Lima, assim como outros, adentraram os portões libertadores do modernismo brasileiro para fazer literatura sem a rígida mão da métrica e da rima dando-lhes outra direção, como bem acentua Nelson Werneck Sodré: “[...] irromperam libertos já da rima e da métrica Oswaldo de Andrade, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade.” (SODRÉ, 1940, p.233). E continua: “Há em alguns versos de Jorge de Lima, como no de Ascenso Ferreira [...], um sentido de novidade absoluta.” (SODRÉ, 1940, p.233). Para Fábio de Souza Andrade (1952, p.429), no entanto, o poeta alagoano nunca se filiou de fato ao modernismo que se fez presente na Semana de Arte Moderna de 22, tampouco foi para os lados do regionalismo liderado por Gilberto Freyre no Nordeste.¹³

O terceiro Jorge de Lima surge por volta de 1935, e se constitui em um poeta religioso e, mais precisamente, manifesta-se a partir do momento em que o poeta se junta com seu amigo Murilo Mendes e publica *Tempo e Eternidade*.

Parece claro que podemos facilmente distinguir os momentos poéticos de Jorge de Lima, pois, como já foi possível observar, este foi um poeta de muitas transformações. Assim sendo, Alexei Bueno (1997) separa esses momentos poéticos em quatro fases: 1. Infância (remetendo aos seus primeiros versos puros, infantis); 2. Formação (vai de 1932 até meados de 1947); 3. Transformação (que corresponde ao apogeu de sua fase religiosa); 4. Confirmação (de 1952 até 1953, ano de sua morte).

Essa divisão parece-nos contemplar todas as fases experimentais que Jorge de Lima passou durante sua vida poética, remontando desde o momento que se se arriscava, ainda como uma alma inocente no mundo das letras, até o momento já emadurecido e dono da técnica de fazer elegantes sonetos, prosa, ou até mesmo no momento que compôs a sua obra mais complexa: *Invenção de Orfeu*.

Em uma visada diferente, Gilberto Mendonça Teles (1994) pensou os momentos poéticos de Jorge de Lima sob outra perspectiva. O autor exclui a primeira fase poética jorgiana, infância, e indica obras que marcam o início e/ou o fim de cada ciclo. Fica assim na visão de

¹³ Gilberto Freyre foi figura importante para uma visualização do nordeste, em especial do Pernambuco, quando ele volta em 1920 e percebe o esvair da antiga arquitetura. Freyre ficou conhecido também por ter uma grande importância na consolidação do Modernismo regional, sem fazer a figura do nordestino exótica.

Teles: 1. de formação, dos primeiros poemas até 1932, incluindo *Poemas Negros*; 2. de transformação, indo de *Tempo e Eternidade* ao *Livro de sonetos*; e, por fim, 3. de confirmação, contemplando a construção do poema épico-lírico, *Invenção de Orfeu*, até o momento de sua morte.

Gilberto Mendonça Teles, como se pode perceber, exclui a primeira manifestação poética do ainda jovem Jorge de Lima, talvez por entender que aqueles versos iniciais sobre o amigo da família são, de alguma maneira, sem relevância para a compreensão das fases que Lima se aventurou. No entanto, neste trabalho, vemos tais obras juvenis como manifestação real das fases do poeta, que não podem ser ignoradas ou sobrepostas às demais.

Dessa maneira, a lírica de Jorge de Lima é atualmente uma questão que exige uma decifração mais acentuada em nossa literatura. Poucos estudiosos nesses tempos pararam para pensar sobre sua natureza e poesia de forma significativa, dedicada, amorosa, não apenas científica. Pode-se dizer, então, que Lima é um verdadeiro poeta, com um talento nato, mas incompreendido¹⁴.

¹⁴ Oswaldo Carvalho (1969, s/p) discorre brevemente sobre esta questão: “O finado Jorge de Lima, que está mais vivo que quase todos os que sobreviveram, constitui atualmente uma questão que a ausência da crítica literária entre nós contribuiu para deixar por muito tempo ainda sem resposta. Pode-se dizer que deixou uns bons poemas regionais, nossos melhores. Deixou alguns dos melhores sonetos da nossa língua, tanto no sentido tradicional como no de renovar uma forma-fôrma enferrujada. Deixou *Invenção de Orfeu*, que contém alguns dos mais altos e baixos da língua poética luso-brasileira”.

CAPÍTULO 2

Sobre *Invenção de Orfeu*

Rosa de ventos na testa,
maré rasa, aljofre, pérolas,
domingos de pascoelas.
E esse veleiro sem velas!

Afinal: ilha de praias.
Quereis outros achamentos
além dessas ventanias
tão tristes, tão alegrias?

(LIMA, 1952, p.17)

2.1 Apresentação geral da obra

Agora, neste momento, feito um percurso biográfico sobre a relevância de Jorge de Lima, suas particularidades, os seus eu's, e de termos reiterado que Jorge de Lima fazia poesia negra, regional, clássica, moderna, até mesmo infantil, vamos nos centrar em comentar a sua maior obra e o que disseram sobre ela: *Invenção de Orfeu*.

Invenção de Orfeu, publicado em 1952, é um longo poema dividido em 10 cantos e 11 mil versos que se alternam em diversas temáticas, mas temáticas essas que se integram e constituem uma só unidade ao fim da obra máxima de Jorge de Lima. O livro possui uma complexa rede de imagens, ritmos e tipos de versos. Sobre os tipos de versos, encontramos oitavas clássicas, tercetos e sextinas, enquadrados em temáticas que versam sobre a chegada na ilha, a busca pela amada, a viagem por entre os mares, o inferno e o paraíso. Parece-nos que a obra é narrada primeiramente como se a personagem tivesse chegado ao paraíso, mas que, ao decorrer da narrativa, o que era para ser paraíso torna-se local de danação e provação para o eu lírico.

Invenção de Orfeu é formado por 10 capítulos (Cantos) que se entrelaçam ao fim do longo poema limiano. O capítulo I, por exemplo, é uma espécie de contextualização do entorno que abriga o seu personagem, Orfeu, dando descrições que abrange esse ambiente. A imagem da ilha sobrepõe-se nessa conjuntura de imagens que se juntam constituindo uma só forma. Nessa perspectiva, temos a viagem que os colonizadores realizaram naquela ocasião em direção a um outro continente, uma outra terra, mas que acabaram chegando em um destino totalmente distinto daquele almejado. Comprova-se isto com as primeiras estrofes de “Fundação da ilha”:

Um barão assinalado

sem brasão, sem fume e fama
 cumpre apenas o seu fado:
 amar, louvar sua dama,
 dia e noite navegar,
 que é de que aquém e de além-mar
 a ilha que busca e o amor que ama.

(LIMA, 1952, p.16)

Como o nome do capítulo é sugestivo, encontramos aqui um capítulo introdutório daquilo que eu lírico prepara para desenrolar no decorrer no restante do livro: Orfeu, a ilha, a geografia:

E depois das infensas geografias
 e do vendo indo e vindo nos rosais
 e das pedras dormidas e das ramas
 e das aves nos ninhos intencionais
 e dos sumos maduros e das chuvas
 e das coisas contidas nessas coisas
 refletidas nas faces dos espelhos
 sete vezes por sete renegados,
 reinventamos o mar com seus colombos,
 e columbas revoando sobre as ondas,
 e as ondas envolvendo o peixe, e o peixe
 (ó misterioso ser assinalado).

(LIMA, 1952, p.17)

Dessa forma, é um capítulo que guia o leitor, na linha de uma introdução que o norteará da melhor forma possível, capitulando aquilo de mais essencial para o entendimento do todo que se desdobrará. Por isso, os poemas neste capítulo não são longos, muito pelo contrário, são breves e de fácil entendimento para quem o ler.

Do capítulo II ao VIII é o local onde aquilo que foi falado anteriormente se desenvolve mais fortemente, com uma ênfase para o Orfeu de Lima, que está envolto por questões míticas e heranças históricas:

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

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

(LIMA, 1952, p.83)

Este fragmento que se encontra em “Subsolo e supersolo” embasa o que foi suscitado antes: tanto a questão que nos demais capítulos seriam desenvolvidos os aspectos apontados em

“Fundação da ilha”, quanto ao caráter do desenvolvimento da noção de Orfeu envolvida por questões míticas, por exemplo.

Notamos, concomitantemente, mistérios que se encontram durante a leitura do livro:

Vinha boiando o corpo adolescente,
 belo e sonho perturbado.
 Deus abaixou-lhe os cílios alongados
 para que ele dormindo flutuasse.

(LIMA, 1952, p.84)

Em nosso entendimento, os Cantos tomam um deslocamento mais contundente a partir do IX, denominado de “Permanência de Inês”. Como é sabido, Inês, na realidade, trata-se de Inês de Castro, rainha póstuma do reino de Portugal. Segundo o que relata a história, D. Pedro I apaixonou-se pela D. Inês de Castro; e, dessa forma, D. Afonso IV, pai de D. Pedro I, alegando imoralidade na relação do casal de enamorados mandou que esta senhora fosse exilada no castelo de Albuquerque. Por volta de 1355, após anos antes o casal terem se tornado marido e mulher com direito a um casamento escondido e fazer moradia no Paço de Santa Clara, Inês foi morta mediante decisão de um conselho. Diante disso, criou-se a lenda que as lágrimas que ela derramou no rio Mondego deram origem a Fonte das Lágrimas da Quinta das Lágrimas e as algas vermelhas que nascem naquela região seriam provenientes do sangue desta dama.

Dessa forma, o capítulo IX torna-se um resgate de Inês de Castro, já morta, mas que para sempre está viva dentro do coração de D. Pedro. Evidencia-se também a intertextualidade que ocorre com Camões, na ocasião de *Os lusíadas*, tendo em vista que Inês faz uma aparição naquela obra também:

Estavas, linda Inês, nunca em sossego
 e por isso voltaste neste poema,
 louca, virgem Inês, engano cego,
 ó múltipara Inês, sutil e extrema
 ilha e mareta funda, raso pego,
 Inês desconstruída, mas eureka,
 chamada Inês de muitos nomes, antes,
 depois, como de agora, hojes distantes.

(LIMA, 1952, p.347)

O Canto X, o último desta obra, é permeado por um conteúdo profético de um novo mundo, que já aparecia em algumas obras do Jorge de Lima, a exemplo de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1935). É um ambiente de danação, sofrimento, ambiente este o homem não tem um momento de descanso:

Após os escombros
 e após rosas murchas
 querendo descansos
 fiquem confissões
 sem cores de mágoas
 nessas frases curtas,
 nesse fim de noite,
 com a face invisível,
 de poeta entre ilhéus,
 fugido de luas
 que marcam seu céu.

(LIMA, 1952, p.370)

A angústia do eu lírico que não consegue lograr fuga de um ambiente devastado pela confusão aparece em demais trechos do Canto X, como, por exemplo:

Pra conhecer a calma que há na vida
 isolemo-nos dentro desses frutos.
 Que doçura perene nesses sumos
 de cavilosos ácidos despídos!
 Os pomares repousam nesses úteros
 de rubis, ó maçã descoberta;
 repouso no teu seio como um púero
 pois nesses fins de tempo sou um certo.

(LIMA, 1952. p.371-372)

Assim sendo, da mesma maneira que acontece na bíblia cristã, o último capítulo de *Invenção de Orfeu* é um capítulo de apocalipse que narra um mundo que tem sua estrutura permeada pela desordem, por um ambiente contaminado pela falta de paz para aqueles que vivem ali.

2.2 *Invenção de Orfeu* e a crítica literária

Continuamente os comentários sobre essa obra parece que se repetem, sempre tocando em pontos que já foram discutidos antes: religiosidade, falta de unidade, os gêneros e estilos a qual *Invenção de Orfeu* se insere (barroco, épico, lírico, épico-lírico, órfico, etc.), as peculiaridades linguísticas (exagero nas figuras de linguagem, excesso de erudição). A lista de problemas que os críticos encontraram em *Invenção de Orfeu* é gigantesca e vamos discuti-las aqui.

Mário Faustino (2003, p.245), ao tratar da questão do gênero o qual *Invenção de Orfeu* está inserido, afirma ser esta uma questão de difícil resolução, pois o poema de Lima “é muito subjetivo para ser um poema épico, pois é dirigida tanto ao passado do poeta quanto ao seu presente e futuro.” Dessa forma, Mário Faustino concebe *Invenção de Orfeu* como um poema

órfico¹⁵. Continuando a deliberar, o crítico ressalta a falta de unidade do texto: “[...] não há em *Invenção* uma unidade que se possa atribuir: há apenas a ordem da desordem; uma unidade interior; um entre jogo de temas que se aproximam por semelhanças e dessemelhança.” (FAUSTINO, 2003, p.244). Ora, a falta de unidade que os críticos insistem em afirmar que *Invenção de Orfeu* tenha pode ser o resultado das várias influências que se observa na obra, assim como já disse Murilo Mendes (1997) quando comentou sobre a obra.

Há em *Invenção de Orfeu* uma retomada da perda, ausência da musa e a procura infinita, uma procura pela bem-Amada que aparece já na abertura da obra. Segundo Gaspar Simões (1958), esta é uma obra que, como poucas, mostra a nossa brasilidade, brasilidade esta que o grupo do *Semana de 22* pregava fervorosamente. Para o estudioso, o problema foi que a crítica literária insistiu em reiterar uma degeneração taxativa naquela que é uma das nossas maiores obras já produzidas, ponto de vista que Mário Faustino também defende ao se contrapor à leitura negativa do livro realizada pelos irmãos Campos, considerando Jorge de Lima como “um dos nossos maiores, altos, vastos, importantes e originais poetas brasileiros.” (FAUSTINO, 2003, p.217).

De fato, os irmãos Campos nunca foram admiradores da poética de Jorge Lima. Vejamos o que Augusto Campos diz sobre Jorge de Lima e sobre a sua obra, em matéria publicada no *Estado de São Paulo*, em 1967:

Confesso que não sou um entusiasta da poesia de Jorge de Lima e que, embora afeito a leitura de obras longas e difíceis, jamais consegui levar a cabo a leitura de *Invenção de Orfeu*, livro muito mais órfico do que inventivo, e que me chateia, malgrado uma ou outra solução interessante, pela inconsistência de organização. Parece-me, ainda hoje, um equívoco, um falso poema longo: sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camoniana – com raras ilhas de poesia realmente nova. Depois, apesar de suas várias tentativas de renovação, Jorge de Lima é o poeta dos “retornos”: retorno ao soneto, retorno a Camões, retorno ao decassílabo. (CAMPOS, 1967, p.41).

Da mesma forma que os irmãos Campos viam o poeta e sua obra como anacrônicos e cansativos, apenas como um amontoado de palavras sem nenhuma significância, José Guilherme Merquior faz coro aos ataques críticos de *Invenção de Orfeu*, comentando que o último poeta de Jorge de Lima foi falho. Essa última fase poética à que Merquior se refere é justamente aquela em que Jorge de Lima publica *Invenção de Orfeu*:

¹⁵ Poema órfico seria a literatura atribuída ao poeta Orfeu, que foi ao Hades e voltou na busca pela musa, tido com o mito do poeta. Neste caso, implica em uma narrativa de mitos sobre o poeta Orfeu, tendo em vista que uma das vertentes do mito do poeta-músico desceu ao Hades em busca de sua amada.

Na sua ambição máxima – um poeta falho, mas a originalidade de sua posição estilística é inegável. Refiro-me à sua originalidade entre os modernistas, já que pesquisas recentes descobriram, na imensa mole da *Invenção*, alguns casos bem documentados de versos plagiados dos clássicos da épica ocidental (MERQUIOR, 1952, p. 423).

No entanto, em contraponto, não foram poucos os estudiosos que perceberam a importância e o valor desta obra de Lima. Oswaldo Carvalho considera que:

O último livro de Jorge de Lima seria a auto-superação total, o fecho insuperado de uma obra vasta e de peso. Estudar essa obra, hoje, é encontrar a *Invenção* de Orfeu puxando o carro de todos os seus livros anteriores. Jorge de Lima soube observar influências, soube renovar-se e renovar, soube imprimir sua influência em poetas jovens, como, por exemplo, em Mário Faustino, possivelmente o seu maior seguidor nas pegadas das palavras. (CARVALHO, 1969, s/p).

Mais do que discutir a validade da obra, e conseqüentemente do poeta, a crítica também se debruçou de maneira contraditória em relação ao estilo e aos procedimentos de *Invenção de Orfeu*. Fábio Lucas (1962), por exemplo, ao retomar a questão do estilo da obra, diz que a corrente que se fazia dominante naquela época insistiu em fixar os olhares numa concepção puramente barroca da obra, aspecto este que já fora assinalado por João Gaspar no prefácio da primeira edição da obra. Assim, Lucas faz uma comparação de Lima com o que aconteceu com Guimarães Rosa e o lançamento de *Grande sertões: veredas*. Segundo esse crítico, taxaram essa obra “[...] como barroca [*Grande sertão: veredas*], sem ao menos analisá-la de maneira mais aprofundada, assim como fizeram com I.O. Dessa forma, a crítica, sob uma visão dogmática e reducionista, taxou estas numa mesma vala: “a vala barroca.” (LUCAS, 1969, p.9). Por sua vez, a respeito dessa inclinação dos leitores de Lima de considerar este livro barroco, Alfredo Bosi (2015) ressalta que a retomada dos metros antigos, como aconteceu nos anos 40, fez com que a crítica visse algumas obras surrealistas como barrocas, com severas conseqüências para o gosto literário moderno.

Apesar dessas pontuações de Lucas e Bosi, a categorização da obra como barroca permanece como polêmica, especialmente quando consideramos que Murilo Mendes, o primeiro leitor da obra, tendo, inclusive, sido aquele que deu o nome à mesma, remete em seu testemunho de leitura para a sua impressão de barroquismo do texto:

“[...] manifestou-se ao meu espírito: do caráter essencialmente barroco do livro, atribuindo ao termo a elasticidade que lhe é conferida por alguns críticos modernos. [...] monumento sobrecarregado de ornatos luxuriosos, desmesurado monumento

erguido pela fantasia e liberdade de um arquiteto-poeta, de um Piranesi¹⁶, para abrigar uma vida complexa crescendo em planos superpostos.” (MENDES, 1952, p.412).

Apesar da validade extrema desse leitor privilegiado, não acreditamos que *Invenção de Orfeu* é integralmente barroca, ou lírica, ou épica. Julgamos, na realidade, que a obra seja “híbrida”, complexa demais para ser categorizada em uma única perspectiva, sendo barroca e moderna, épico-lírica, no entanto, mais lírica do que épica. Ora, ao lermos *Invenção de Orfeu* somos atingidos pelo desenrolar do encontro de uma ilha, uma viagem, assim como também uma busca pela amada protagonizada ainda nos primeiros cantos. Todas essas buscas mencionadas, como, por exemplo, a busca pela ilha, são acontecimentos grandiosos e que são características das epopeias antigas, fazendo que a obra seja enquadrada como épica; no entanto, não tendo como deixar passar despercebido, notamos traços líricos na citada obra através da composição da linguagem, especialmente nos momentos em que desenrolam as atitudes do personagem na busca da amada, por exemplo, no momento que o mesmo vê a sua musa ou quando uma pessoa observa a imagem de um corpo boiando vindo em direção à margem do mar, e esse personagem suplica a Deus que resguarde a vida daquela alma. De fato, a obra se pauta em uma perfeita conjugação de gêneros e estilos, em que se torna impossível discriminar com exatidão quando começa um e quando termina o outro.

Para a análise que propomos nesse trabalho, além das questões de gênero, Murilo Mendes também contribui com a reflexão quando discute dois “problemas” que contém em toda e qualquer obra da envergadura de *Invenção de Orfeu*: tempo e espaço. Sobre o tempo, Mendes diz que o poeta faz recortes verdadeiramente impecáveis no tempo, criando uma nova dimensão, uma dimensão apenas dele, que percebemos como também híbrida, mítica, histórica, ficcional. Quanto ao espaço, tal procedimento de amalgamar também pode ser notado:

Opera também à sua maneira o espaço, ajuntando arbitrariamente Egípcios e Mesopotâmias, Caldeias e Babilônios, afundando Venezas e Restelos, comprimindo regiões, anulando países, ou conquistando para o seu domínio próprio largas áreas de insusplitados terrenos, onde pouco a pouco se desenham configurações novas. (MENDES, 1952, p. 412).

Assim, Mendes nos conduz ao procedimento chave do livro, a montagem, que aqui implica em recortes e cruzamentos de gêneros, textos, ideias, palavras, imagens, alegorias, sensações. Dessa forma, “a densa atmosfera de *Invenção de Orfeu* exige do leitor um

¹⁶ Giovanni Battista Piranesi foi um gravurista e arquiteto italiano, também sendo conhecido por ser um exímio desenhador.

desprendimento estético, uma atitude de especial gravidade e de adequação a este fenômeno moderno. O poder de ataque do poeta que desarticula os elementos.” (MENDES, 1952, p. 421).

CAPÍTULO 3

Invenção de Orfeu: entre a épica e a lírica

A ilha ninguém achou
 porque todos a sabíamos.
 Mesmo nos olhos havia
 uma clara geografia.
 (LIMA, 1952, p.16).

Como dito anteriormente, o estilo híbrido de *Invenção de Orfeu* se dá em múltiplas instâncias, e uma das mais contundentes é no que se refere aos gêneros. Nesta obra, Lima desconstrói os limites dos gêneros literários, compondo uma obra em que lírica e narrativa se misturam de maneira indissociável, atitude esta bastante recorrente no modernismo brasileiro, especialmente em sua fase heroica, quando o pressuposto era exatamente propor realizações que transgredissem a tradição literária.

Um trecho em que isto fica bastante óbvio é o Canto I, no poema 31 da obra. No entanto, antes de fazermos as considerações necessárias, como é de *práxis*, é válido trazermos o poema na íntegra:

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
 nós os complexos, nós os pioneiros,
 nós os devastadores e assassinos,
 vamos agora fabricar o índio
 com a tristeza da mata e a fuga da
 maloca, com a alegria de caçar.

Vamos dar-lhe paciências de amansar
 os bichos, de juntar as belas penas
 raízes, frutos; vamos abalar
 com ele o chão da maloca, batucando.
 Essa terra dançada, D. Manuel,
 de ponta a ponta é toda de arvoredos.

É toda de arvoredos e de ar bom,
 como o ar bom de Entre-Douro-e-Minho, e as águas
 são muitas, infinitas, tudo dando,
 dando peixe, lavando a carne nua,
 lambendo os pés da selva embaraçosa,
 a feição o ser parda, bons narizes.

Boas vergonhas nuas, boas caras,
 e bons Jeans de Léry contando as coisas.
 Ausentamos recalques e pudores
 e colares de dentes e de contas
 para atrair as musas e as mães-d'água,
 e adornos para os sexos merecidos.

Nenhuma ideia exata possuímos
 sobre origens de carnes e de sangues,

mas de mortes somente, mesmas caras
que vós, mesmos desejos, nós indígenas,
vós indígenas, nós madeiras mesmas,
decadentes, corroídas, não pacíficas.

O nosso cão doméstico aprendeu
a latir. Nós também sabemos coisas,
tatuamos índios para que os maus gênios
de nós não se apoderem. Canibales,
canibais, upupiaras, cães e peixes,
homens fluviais, nós índios, curiqueãs.

Goiazis, matuins, encantada Índia,
sempre Índia ocidental, oriental Índia,
povoada de cardumes mitológicos,
minhas proas cortando os tenebrosos
mares, de duendes lusos e outras nuvens,
promontórios, gigantes e grandezas.

E eu menino pequeno, todo penas,
com essas flechas sem leis e esses colares
prefaciando viagens, aventuras,
narradores de petas europeias,
eu sem ouros, com apenas maracás,
bondades naturais, recém-nascidas.

Eu índio diferente, mau selvagem,
bom selvagem nascido para o humanismo,
à lei da natureza me despindo
com pilotos e epístolas, cabraís,
navegações e viagens e ramúsios,
santas-cruzes, vespúcios, paus-brasis.

E eu palavreando com esses papagaios,
completamente apócrifo do mundo,
cosmogonia nua, áspero clima,
sem moeda e comércio, muito bem,
liberdade social, perfeitamente
com tacapes ferindo mas sem guerras.

Sobretudo eu escravo do homem branco,
ó cunhas, inocências e pobreza,
curiosidades sobre meus amores,
visões de missionários, flor de peles,
narrativas de naus e manuscritos,
madeiras de Colombos e de Espanhas.

Vivo estranho em Lisboa babeladas
entre chins e japões pelas ruelas,
os domínios distantes me afogando,
cotovelando pelo Rei das quinas,
resgatando com fardos e tonéis,
descoberto de trajés e de galas.

Ou então em bororo me chamando.
— Que venha o peixe ocogue! e o peixe veio
e outros peixes gerados com ixegui.
Quero dois paus para acender meu fogo,
a morada das almas me chamou,
bororo forte, linguagem de bororo.

Dentro dos jenipapos o ser grávido
 subiu na árvore, fruto, irmã menor,
 para flechar morada de assovios,
 as águas se alargaram, a anta veio,
 então chegou a terra e se embebeu,
 formou um vale, o vale se fendeu.

Conheço plantas pra grudar memórias,
 boas embiras amarrando os cantos,
 resinas, cascas para funerais,
 para caçadas, cantos de pescar,
 ó filas de antas, taquarais, canastras,
 ruídos tristes, largados, desabados.

O fogo na penugem da montanha,
 o fogo sobre o rio, sobre a mata,
 nos limites da mata, roda as onças,
 urro em fogo das onças, onças indo
 com a montanha de fogo, mata em fogo,
 antas indo com o fogo, e o fogo indo.

Cortar caminho, vendo com os dois pés,
 tirar ouro pra os outros pagar dízimos,
 zona de ipecacuanha, de mezinhas,
 não se liga matar os emboabas,
 quero posse de bispos e caciques,
 abolir o limite meridiano.

Tomar salsaparrilhas para o sangue.
 Predomínios de matas e de rios,
 solos salinos, pastos suculentos,
 eclesiásticos ambulantes, contas,
 e a viagem para o Norte, sol e sol,
 a fronteira não tem parido légua.

Comer, nós não comemos nenhum bispo,
 o branco mente muito, o corrompido,
 embarça essa vida, o branco é assim.
 Comer nós não comemos nenhum branco,
 nem fumamos mentiras, fumo nosso,
 fumo de paz ou guerra, mas valente.

Vistosos os adornos do homem branco
 pras bodas do Delfim com a Infanta Espanha
 eu peça pra pinturas e anarquias,
 pra trovadores, angos, gafaréis,
 eu mico de Nassau, *topinambou*,
 Sorô-bebé de insurreição, o nu.
 Cravado de premissas e de olhares,
 de holofotes e cines, eis teu índio,
 grudado de tucanos e de araras,
 operário sem lei e sem Rousseau,
 incluído em dicionário filosófico;
 metáfora, gravura, ópera, símbolo.

Utopia de santo e de sem-Deus,
 teu índio, teu avô, teu deserdado
 Adão, perfeito Adão sem teus pudores
 falsos, consciências, dúvidas, receios,

Emílio bronco, pai de que Rousseau?
De que Montaigne? De que outra convivência?

Índio que te contém como moldura
guardando personagens obrigadas,
umas em redes, outras em gavetas,
em redomas de prata, umas vestidas,
outras despidas, umas tantas mortas,
retratos desbotados, faces idas.

Caveiras em museus; Pedro Segundo
vendo estantes, fantásticos barbaças!
E ao lado as prateleiras com uma fauna
de peixes empalhados, irmãos gêmeos
de teu anfíbio índio mergulhado,
dissolvido nos rios e nas febres.

E sua muda fala com os das águas
que o rei jamais entende, fala seca
conservada nos álcoois ou moquém
de sombra nas malocas devastadas
pelos filhos do rei. Catalogados
uns fiapos, umas tangas, uns chocalhos.

Cobre-lhe o asfalto a marca de seus passos
tão bêbedos que ignora se morreu,
sono de índio cansado destes séculos,
dessa malícia branca, desses ópios.
Teve lições de infância recordada;
como tu dóis, Timbira, nesses cantos!

Não obstante o transporte a outros misteres,
transformado em pretéritos de língua
geral fossilizada, moqueada, urna
de traças roendo mortos não chorados,
hoje encontrados secos igaçabas
como empolas do tempo latejando.

Mas como foi esse índio? Todos sabem.
Ele mora no vosso olhar já verde,
na vossa louridão, no vosso passo,
na vossa descendência, partos simples
como fumar, falar essas conversas,
ou dizer que não mente se mentindo.

Ou no riso cavado, na denúncia,
na carência, na flecha inda enfeitada,
no papeiro de louça, na moqueca,
no caju, no cabelo enxundiado,
dessas coisas anciãs ficou um pouco
de tudo, esses anzóis pescando taras.

Ficou um tanto de dentro disfarçado
em abelhas servis e aves-bonecas
e cobras papa-ovos para os ratos.
Ficou o abraço aberto para vós,
ficou o medo de coisas caiporadas,
de estrelas corredeiras, de cometas.

E esse grande Gonçalves, vosso neto
desapartado aos cinco, da mãe parda,
pra rouxinóis, choupais, capas, mondegos;
e a colina coimbrã e as travessias,
e o pão do exílio sem sabiás timbiras,
e Ana Amélia, meu Deus, tão impossível.

Vossa vagabundagem pelo mundo,
vossas mazelas, vossa volta à pátria,
para morrer na praia, sob um mastro,
sob uma quinta, sexta-feira ou sábado
em veleiro de proa carcomida,
sem vos curiosiarem nem sequer.

Sorte vossa, chifrados, como dói,
no silêncio parado, paranado,
sem nunca vos sarar, índio-mirim,
lambuzado de ideias estrangeiras,
passando de formigas jaquitáguas,
estrela da manhã sem vos clarear.

Nem matinado, sempre entardecido,
nossos pipios já não chamam ventos;
vossos enfaros, vossos borrachudos
alargando o silêncio maresiado,
abicado no escuro destes tempos,
sem pau-brasil, sem ouros, sem espadas.

Capital da República habitais
com chinelos, pensões, nomes de tudo,
carapanãs, estádios, urupemas,
pensamenteando ideias, feriados,
batalhas de confetes, constituintes,
eis de trabalho, vaga-lumes, fordes.

Pois vaga-lumes, sim relumeando
vossos caminhos, câmaras, senados,
com vossa proteção paragrafeada,
habitações de luz de quem cedestes
este cerrado bosque de brasis
com doces firmamentos e cruzeiros.

Vamos nos consolar nos coletivos,
sentar juntos, beber nossos orvalhos,
olhar mansas coxilhas, nos coçar,
gozar praias amenas, filas, bondes,
nomearmo-nos chefes-de-seções,
conseguir sinecuras, nossos índios.

Vossos índios ocultos, ranchos deles,
tecendo teias sobre vossos olhos,
e no pino do dia o calorão,
a tristeza do sol dormindo esperta,
tudo largado aí com os nossos índios,
com o pino do meidia, com as sezões.

Quem vos mandou inventar índios... Morus,
ilhas escritas, Morus, utopias,
Morus, revoluções, Morus, ó Morus?
Os índios se esconderam no homem branco,

nos seus assombros, ele se invadindo
de ocasionados índios, de outros índios.

E nós nessas salmouras ou pilando
ou comendo mixiras, tracajás,
temporizando fogos brandos, lenhas,
pirões precipitados, mandiopubas;
e nossos columins sobressaltados
pelos iuruparis de importação.

E em nós os nossos índios federando
sabedorias íntimas, vontades,
caprichos devastados, confissões
contidas sob os pelos enroupados,
madornas de urucus, noites suadas,
coceiras de frieiras e desejos.

Padres-mestres vigiando redes fundas,
jiraus estremecendo, castidades
moles, as cunhatãs de sono leve,
os pecados voando pelo escuro,
mariposas paradas esperando,
por mariposas ou por lagartixas.

Enfieira rés-a-rés de som pobrinho,
nós ilhéus engasgados com oficlides
esquecemos mandingas, pajelanças,
com esse canto planando para danças
pra Tupã e morenas se entregar.
Catimbó, Catimbó, na noite imensa.

Há piranhas aos cachos, hoje aéreas,
tingindo os arrebóis, de sangue humano;
é bem melhor babar ternuras que
violências, escutar qualquer cantiga,
que aturar esses bichos, onças pardas,
onças-pintadas, onças disfarçadas.

Assuntamos os cismas aninhados,
aprendendo, imitando os guaçus chefes,
para deles zombar, (os famanados!)
que as saudades arrulhem. Nós de novo,
queremos secundá-los, nos flecharmos,
nos clarinarmos com cauim dormindo.

Moremos esse doce papiri,
sem maliciando ações, sem cancerando,
sem desejar as terras dos vizinhos,
banhando-nos nas chuvas de janeiro,
sem desgastes no juízo memoriado,
sem preparos de flechas e de chumbos.

Graça da vida, e marca de horas boas,
caminho alumiado, arco de adventos,
carismas e outros dons mais compreendidos,
dilúvios de branduras, indolências,
preguiças planizadas, gozos quietos,
quereis a mão na mão, quereis sofias?

Conhecemos jesuítas, se os conhecemos!
 Com eles andamos pelos megaís,
 pelos jequitinhonhas, grãos-mogóis;
 a corcova do padre ia na frente,
 a batina em velame, pés descalços,
 cantochão ponteirando esses mundões.

Criamos cascos, galopando, firmes.
 Dromedários de Cristo com esses montes
 nas costas calvarinas, navegamos
 entre jaguatiricas, suçaranas,
 enrolados de cobras como cordas,
 cascavéis chocalhando guizos fúnebres.

Recalcando saudades caducadas
 pelo arrocho da vida mal-querida,
 calcanhares mordidos de saúva,
 existimos, fugindo de boiunas.
 Mas, esquecemos muitas dores, muitas,
 Faz-de-conta, Timbiras que esquecemos.

Tradição de indianada, tudo isso.
 Timbira ausente entrando pelas testas
 como um remorso bom, saudade leve,
 pranto constante, sempre nos poemas.
 Podeis frechar-nos índios atuais,
 e mesmo detestar-nos, devorar-nos.

Já não estais, timbiras, já não sois.
 É preciso andar sertões pra encontrar-vos,
 verter íntimos sangues, correr matos,
 braúnas, umbuzais para encontrar-vos.
 Já não sois belos como nos Caminhas,
 e sois enfermos e não sois tão nus.

Viveis presos, timbiras, nessas selvas
 selvagens, das memórias recalçadas,
 reclusos em varizes de libidos.
 Nós choramos, timbiras, nós covardes,
 nós nos comendo pra nos conhecer,
 sofrendo os nossos dentes em nós mesmos.

Moquéu rui, de carnes embricadas,
 corrompido de terra e morticínios,
 de aguardente, varíolas, vícios brancos,
 nós nascidos libertos, nós cativos,
 nós cedidos, cedidas nossas ocas,
 dissolvidos nos sangues de outras gentes.

Sim, guardamos memórias que se adensam,
 lhes damos importâncias afetadas
 pra que elas nos assobrem com fantasmas,
 com boiunas tiradas dos oito anos,
 dos casimiros nossos traduzidos
 em primaveras quentes e soluços.

Que sopranistas falas nesses índios!
 Eles que jantam? Pratos? Pesadumes?
 No momento que corre, deficiências,
 comidas enfeitadas, que acalentam

escorbutos de fomes escondidas,
todavia saudades e suspiros.

Perdemos nossos rastros pelos barros
encruzilhados, cheios de almas frias
abandonadas nessas solidões,
riscados de cometas; céus nos cobrem
com as mortalhas rasgadas por corujas.
Enfim, nos figuramos nessas nuvens.

Temos sido Gargântuas bem imensos;
hoje não somos nem comemos muito.
Apenas uns gorjalas quase baixos,
levados das palmeiras para as serras
quase colinas, para os medos quase
sombrias, para as memórias quase extintas.

Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outras vez papagaios, papagaios. (LIMA, 1952, p.53-65).

O trecho acima destacado configura-se com um longo poema, característica que alguns estudiosos chamam de poema narrativo, tendo em vista que há um relato em ação. Então, se analisarmos este gênero, a narrativa nos cerca desde o momento que nossas mães, avós, ou quando raras vezes nossos pais nos contam um determinado evento que serve como contos exemplares, assim como de maneira mais difundida como contos de fadas, etc. À vista disso, a narrativa é primeiramente um evento comunicativo em que uma experiência é transmitida a um ouvindo/leitor: ouvinte quando ainda somos crianças e, por sua vez, leitor quando alcançamos uma determinada idade e conseguimos entrar em contato com outras formas narrativas, mesmo que não sejam propriamente literárias, como pode acontecer quando usamos alguma rede social.

Dessa forma, quando agraciados com uma narrativa somos transferidos para um determinado lugar, numa época remota – ou não tão remota – que possui tessitura que nossa mente nunca ousou em pensar, até mesmo diante dos mais irreais sonhos que porventura possuímos. Assim, afastamo-nos de nossa subjetividade e adentramos no momento subjetivo do outro, como Antonio Candido (1999) salienta quando versa sobre o direito do homem à literatura, entendendo o ato de fabular uma necessidade inerente ao ser humano.

Diante dessa visão, em *Invenção de Orfeu* nosso poeta conseguiu “brincar” com a multiplicidade, inclusive quando tratamos do gênero, neste caso em especial na forma híbrida que galga a obra, transitando entre o lírico e o épico. Não podemos alocar, assim, a obra maior do alagoano num aspecto específico, pois são múltiplas, é uma obra mista.

Uma maneira de comprovar esse teor da obra de Jorge de Lima é através do poema que trouxemos acima, ou seja, o poeta trabalha a subjetividade lírica através de um processo narrativo. Ora, torna-se narrativo porque encontramos no texto poético alguns elementos deste gênero, como, por exemplo, a voz de um narrador, que conseqüentemente desenrola uma história para o leitor, assim como também percebemos a figura de personagens. Em continuação a isto, notamos duas personagens que impactam com maior fervor o poema: a primeira e mais clara é a presença do indígena, figura esta que possui citação nítida no seu decorrer, além de conter trechos que o andamento do que está sendo narrado parece estar na voz/perspectiva do nativo; a outra personagem, por sua vez, não possui uma imagem límpida como notamos no caso do índio, muito pelo contrário. No entanto, com pouco mais esmero na leitura possamos sugerir a figura do colonizador. Ademais, nos atentemos ao(s) fragmento(s) abaixo, assim podemos tirar conclusões mais acertadas. Enfatizamos que o primeiro fragmento, a partir do verso quatro, muda a perspectiva para do indígena (que logo no seguinte verso é deslocado pelo pronome “vós”), enquanto o segundo fragmento há uma incidência da visão da outra personagem, cuja identificação leva crermos que seja do português:

Fragmento 1:

Nenhuma ideia exata possuímos
sobre origens de carnes e de sangues,
mas de mortes somente, mesmas caras
que vós, mesmos desejos, nós indígenas,
vós indígenas, nós madeiras mesmas,
decadentes, corroídas, não pacíficas. (LIMA, 1952, p.54).

Fragmento 2:

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
nós os complexos, nós os pioneiros,
nós os devastadores e assassinos,
vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da
maloca, com a alegria de caçar. (LIMA, 1952, p.53).

Como é nítido nas passagens que trouxemos anteriormente, o primeiro fragmento é permeado entre um narrador obscurecido, não tão claro, e um narrador de fácil identificação – “nós indígenas” (LIMA, 1952, p.54), mostrando uma disputa pela fala, cujo acontecimento causa uma estranheza aos olhos de quem ler. Por outro lado, no segundo fragmento, que na realidade é a primeira estrofe do poema, vemos a aparição da fala do personagem misterioso que salientamos: “nós os pioneiros,/nós os devastadores e assassinos,/vamos agora fabricar o índio [...]” (LIMA, 1952, p.53). O interessante desse trecho é também observar os adjetivos que

o narrador usa para se referir a si mesmo: “pioneiros”, “devastadores”, “assassinos”, tendo em vista que começa por um com bom significado e parte para palavras dessa classe gramatical que não possuem significados agradáveis, sendo um adjetivo pior que o anterior.

Assim, podemos falar que da 1^a. a 7^a. estrofe, a narrativa se dá pela voz do colonizador. Da 8^a. a 18^a., é o colonizado, o indígena, que fala, ocupando um espaço que é mais do que o dobro do primeiro, o que já aciona algumas interpretações, e nos dá indícios do posicionamento ideológico do poema, que se coloca, como vimos, a favor do nativo. Da 19^a. estrofe em diante, um narrador, que se identifica com o português, usando o pronome pessoal de 1^a. pessoa no plural, “nós”, media a fala, sempre mostrando, como vimos acima, os efeitos cruéis da colonização. Trata-se, assim, de um narrador onisciente, que conhece os dois lados da história, mas não neutro, pelo contrário, com claros posicionamentos contra a colonização. De fato, essa foi uma das características das obras modernistas que se voltaram para o momento colonial, em uma tentativa de reescrever pelo lado silenciado aqueles momentos históricos, como Candido (2011) aponta.

O tema que permeia o poema o qual estamos nos debruçando é o “descobrimento” de uma terra fantástica, espaço este em que o colonizador se viu diante de um povo que mostrava suas “boas vergonhas nuas [...]” (LIMA, 1952, p.54), e não importava o lugar que olhavam via-se as mais diversas vegetações. Observa-se nesse trecho especificamente uma clara intertextualidade com a *Carta de descobrimento* de Pero Vaz Caminha (sendo até mesmo uma característica histórica e que tanto permeia essa obra do poeta alagoano), que teve como função relatar informações ao rei, mesmo que essas informações fossem fantasiosas. Por exemplo, uma certa altura da *Carta* de Caminha, o português narra: “Dali avistamos homens que andavam pela praia, obra de sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos, por chegarem primeiros. [...] Eram pardos, todos nus, sem coisa algumas que lhes cobrissem suas vergonhas [...]” (CAMINHA, 1500, s/p). Ora, assim como trecho de *Invenção de Orfeu*, Caminha relata a questão da nudez do povo indígena em sua carta ao rei, tendo em vista que esse fato era constrangedor para a cultura do homem branco.

Um outro momento que há uma referência à *Carta* de Caminha é na forma de uma ou outro vocábulo que o português usou enquanto redigia, a exemplo de “bons narizes, ou quando o eu lírico fala sobre a cor. No documento do português está disposto da seguinte maneira: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura.” (CAMINHA, 1500, s/p). Por sua vez, encontramos em *Invenção de Orfeu* os seguintes versos: “A feição o ser parda, bons narizes./Boas vergonhas nuas,/boas caras.” (LIMA, 1952, p.53-54).

Até aqui tratamos dos traços narrativos que o poema 31 do Canto I possui, mas percebe-se neste poema uma alta carga de lirismo. É inegável a manifestação subjetiva de um eu (aqui multiplicado em três vozes que se alternam), a recorrência pela sextilha, ou seja, a uma forma tradicional da lírica ocidental, a intertextualidades com outros textos que estão seguramente inseridos na tradição lírica, um tratamento especial na ornamentação e sonoridade das palavras, assim como igualmente construções de imagens ricas – ponto que, como se sabe, Jorge de Lima se destaca fortemente em toda sua poética.

Consequentemente, o eu poético transfere aquilo que sente, o que enxerga, o que pensa e transforma-os em imagens poéticas com um forte acento rítmico, dando o tom subjetivo ao poema, característica essencial ao gênero lírico. Por exemplo, encontramos trechos que focalizam a descrição da natureza, dos “selvagens”, no entanto, apesar do olhar se voltar para a paisagem, todas essas descrições partem do âmbito subjetivo. Abaixo temos um trecho que fica evidenciado o que ressaltamos, além do teor descritivo que continham as primeiras formas de literatura:

É/ to/da/ de ar/vo/re/dos/ e/ de ar/ bom,	(10)
co/mo o ar/ bom/ de En/tre/-Dou/ro-e/-Mi/nho, e as/ águas	(10)
são/ mui/tas/, in/fi/ni/tas/, tu/do/ dan/do,	(10)
dan/do/ pei/xé/, la/van/do a/ car/ne/ nu/a,	(10)
lam/ben/do os/ pés/ da/ sel/va em/ba/ra/ço/sa,	(10)
a/ fei/ção/ o/ ser/ par/da/, bons/ na/ri/zes.	(10)

(LIMA, 1952, p.53).

Analisando a composição do fragmento a partir de sua estrutura poética, notamos que o poeta observa rigorosamente a métrica, pois todos os versos são decassílabos. O mesmo não ocorre com as rimas externas, que não seguem o padrão consoante, e nem apresentam um esquema fixo, ocorrendo somente rimas toantes nos versos 2 e 3 da estrofe transcrita. Ora, é importante lembrar que a rima toante foi vastamente apreciada pelos poetas modernos brasileiros, tendo substituído com excelência o padrão tradicional anterior. As repetições de vocábulos, assonâncias, rimas internas, no entanto, conseguem garantir a estrutura rítmica do trecho.

Da mesma forma, não poderíamos deixar de citar as ricas imagens que o eu poético de Jorge de Lima conseguiu criar no poema e que podem ser exemplificadas nesta estrofe: a descrição hiperbólica da beleza e harmonia da natureza (“ar bom”, “águas muitas e infinitas”,

“tudo dando”), se mistura com as sensações do eu lírico, que se coloca naquele espaço: “lambendo os pés”, “a feição”, “o ser”, “bons narizes”.

Em outro fragmento podemos aferir também a referida construção das imagens, uma pequena parcela, pois a obra de Lima é recheada dessa característica:

O fogo na penugem da montanha,
o fogo sobre o rio, sobre a mata,
nos limites da mata, roda as onças,
urro em fogo das onças, onças indo
com a montanha de fogo, mata em fogo,
antas indo com o fogo, e o fogo indo. [...]

Tomar salsaparrilhas para o sangue.
Predomínios de matas e de rios,
solos salinos, pastos suculentos,
eclesiásticos ambulantes, contas,
e a viagem para o Norte, sol e sol,
a fronteira não tem parido légua.

(LIMA, 1952, p.56).

No fragmento supracitado temos uma aparente imagem de destruição do ambiente que o nativo tem como morada, isto é, tudo que aquilo que o indígena mais zela em seu entorno está pegando fogo, literalmente queimando, por propósitos que não é atingido por nós durante a leitura do mesmo: “O fogo na penugem da montanha,/o fogo sobre o rio, sobre a mata,/nos limites da mata, roda as onças,/urro em fogo das onças, onças indo/com a montanha em fogo, mata em fogo [...]” (LIMA, 1952, p.56).

Com isso, temos uma nítida imagem do caos retratado pelo eu poético, com animais tentando encontrar um caminho de fuga da barbárie causada pela queimada e por toda agonia que traz esse evento para moradores daquele ambiente, seja animais ou seres humanos, e presenciam “antas indo com o fogo, e o fogo indo.” (LIMA, 1952, p.56).

Na estrofe seguinte, após os acontecimentos na floresta e danos causados, o eu lírico cita a “salsaparrilhas” – uma planta medicinal utilizada como anti-inflamatório, evitando infecção em feridas. E, adiante, somos impactados com a imagem de um possível movimento de deslocar-se de um ambiente em direção a outro, no caso específico, “[...] para o Norte, sol e sol, [...]” (LIMA, 1952, p.56), num local com mata, rios, solos salinos e pastos suculentos: “Predomínios de matas e de rios,/solos salinos, pastos suculentos [...]” (LIMA, 1952, p.56).

Assim, um vocábulo que tem muita presença no trecho é o substantivo “fogo”, aparecendo em todos os versos da primeira estrofe e algumas vezes aparecendo mais de uma vez por verso, como, por exemplo, no 5º e 6º versos. Por sua vez, o substantivo “mata” surge cerca de quatro vezes ao longo das duas estrofes, mostrando assim a composição explosiva

que esses dois âmbitos têm quando estão juntas, e, assim, é formada a imagem que se tem durante a leitura do trecho: temos um ambiente devastado pelo poder do fogo.

Por outro lado, os adjetivos aparecem mais fortemente na segunda estrofe, tendo em vista também que é o momento que os moradores daquele ambiente acabado pelo fogo já se deslocaram para um ambiente melhor, e adjetivam o que veem como “Solos salinos”, “pastos suculentos”, “eclesiásticos abundantes”.

É importante também reiterarmos as repetições que ocorrem no trecho acima. Ora, a repetição de um vocábulo ao longo de um poema – e até mesmo dentro de uma conversa usual – dá a ideia que aquilo que está sendo repetido merece receber uma atenção especial, principalmente porque aquela palavra pode ter um significado importante para o poema, no caso. Dessa forma, temos a repetição nos dois primeiros da palavra “fogo”, causando assim uma anáfora – pois a palavra se repete no início de cada verso. No 4º verso temos o estabelecimento de uma anadiplose por causa da repetição da palavra “onça” no fim da frase e início da outra.

Diante disso, notamos como ocorre a relação entre a épica e a lírica, em como o eu lírico trabalha a questão da linguagem da estrutura do poema, assim como na forma que se configura a questão da épica. Assim, demonstramos como as questões abordadas deixam o livro com um grande teor híbrido.

CAPÍTULO 4

Invenção de Orfeu: entre a literatura e a história

Instalados os reinos e os impérios,
 eu próprio matei Um, Herodes tantos;
 Caim matou o irmão, há cemitérios
 Nas camadas de chão dos térreos mantos;
 chove sangue nos pélagos aéreos;
 Ciro dizima assírios, César santos.
 Os poemas se atingem de vermelho;
 é uma fase sangrenta cada espelho
 (LIMA, 1952, p.79)

4.1 Discurso literário e discurso histórico

O título deste capítulo é bastante sugestivo e, teoricamente, dispensaria grandes apresentações para o leitor. No entanto, temos algumas considerações para fazer antes de iniciarmos os apontamentos pertinentes aqui. O primeiro deles – e que já foi anunciado – é que a obra de Jorge de Lima mantém um diálogo com textos de caráter históricos, a exemplo da *Carta de Caminha* como vimos anteriormente, ou a citação de um nome de personagens históricos, que não salientamos com afinco porque não era pertinente naquele tópico fazer tal, tendo em vista que teria um espaço destinado para esta função. Uma outra consideração que fazemos são sobre os trechos que serão analisados, tratando-se daquele que anteriormente trouxemos, a saber, o poema 31 do Canto I, mas reiteramos que também vamos recuperar outros fragmentos que também apresentam referências históricas. Contudo, sabemos que este trabalho não poderia abarcar todas as referências que aparecem em *Invenção de Orfeu*, principalmente por se tratar de um número considerável aliado à sua envergadura, e que demandaria um trabalho mais extenso e demorado.

De fato, o século XX trouxe uma discussão latente na filosofia, história e literatura sobre a intersecção entre história e literatura, tomando a ideia que a história tem mais semelhanças do que dessemelhanças com esse ramo de estudos das Letras. Na realidade, se traçarmos uma linha temporal dessa discussão, ela originou-se ainda com os antigos filósofos gregos: a saber, com Aristóteles na publicação da *Poética* e o desenvolvimento da noção de *mimese*, e que longos anos depois Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (1997), resgata para embasar um outro viés para a questão. Ricoeur entende “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é

articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.” (RICOEUR, 1997, p.85).

Após a realização dessa introdução, devemos questionar: realmente há limites entre a narrativa literária e a narrativa histórica? terá a história características da literatura? Ou melhor, se a literatura consegue absorver tão bem o discurso histórico, podemos também dizer que a narrativa histórica pode ser composta por elementos literários?

A partir do século XX, discussões acerca do caráter literário do discurso histórico, principalmente com o início das proposições de Hayden White (1992,1994), ficaram cada vez mais exacerbados. Assim, em *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*, White (1992) investiga obras dos autores que estão dentro do campo histórico e filosófico e que, de algum modo, são considerados por ele como grandes autores com relevância para esta área de estudos. A intenção de White, segundo Villi e Hernandez (2019, p.150), é tentar responder quais são os elementos da literatura que se encontram na história, isto é, quais são os elementos artísticos que se fazem presentes no relato histórico. A ideia de Hayden White é, assim, analisar os aspectos da literatura que podemos encontrar na história, principalmente no que se refere à linguagem, pois, para o historiador, a linguagem designa um fato principal de estudos no discurso histórico, como o mesmo salienta em seu artigo (WHITE, 1994, p. 26):

É surpreendente que os filósofos da história tenham demorado tanto a reconhecer a importância da linguagem para a compreensão do discurso histórico, principalmente desde que a filosofia moderna fez da linguagem um objeto central de interesse em seu exame de outros departamentos da ciência.

Segundo White, esse esquecimento da linguagem no discurso histórico ocorreu porque os historiadores sempre tenderam em enxergar a história como uma ciência distante da literatura, traçando uma fronteira entre esses dois campos, concebendo aquela ciência em um quadro dissociativo em relação ao “conteúdo factual e conceitual de um discurso de sua forma “literária” e linguística, no intuito de afirmar seu valor-de-verdade e a natureza de sua relação com a realidade.” (WHITE, 1994, p.26). Nessa visão, os filósofos da história não consideraram a estrutura verbal da narrativa e também a sua explicação “do tipo contar-estórias”¹⁷, como ele mesmo ressalta, e trataram a estória contada “como uma estrutura de conceitos argumentativos, cujas partes mantinham relações de natureza mais lógica [...] do que linguística.” (WHITE, 1994, p.26). Assim, White entra na estrutura interna das narrativas, tanto históricas quanto

¹⁷ O termo “estória” será empregado aqui apenas com o fim de representar fielmente as ideias dos autores que estamos utilizando para embasar esse trecho do capítulo, ou seja, estamos fazendo uso do termo para representar a forma como o(s) autor(es) utilizaram em seus textos.

literárias, e identifica soluções verbais para que os historiadores expliquem aquilo que pretendem descrever.

Nessa concepção, os historiadores utilizam em seus discursos estratégias tropológicas para a produção de seus textos, fato que faz a história ser intimamente ligada com a linguagem escrita, e, assim, ser subordinada, em alguma esfera, às normas e/ou convenções verbais e também narrativas que regem esse gênero textual. Vejamos o que Villi e Hernandez (2019, p.150) discorrem sobre a similaridade entre história e literatura:

A escrita histórica apresenta-se como uma produção literária, assim, depende dos mesmos mecanismos comuns a qualquer produção do gênero. E o modelo tropológico em questão, segundo White, é o fazer poético do historiador, pois é a forma que o historiador traz para o campo do conhecido aquilo que é estranho, e familiariza aquilo que é desconhecido.

Para defender essa ideia, resolvemos utilizar as palavras do próprio White (1994, p.29) sobre o que estamos discutindo aqui: a saber, os mecanismos, normas e convenções que são inerentes ao gênero narrativo, sendo utilizados pelos dois campos de estudos:

Na passagem do estudo de um arquivo para a composição de um discurso e para a sua tradução numa forma escrita, os historiadores têm de empregar as mesmas estratégias de figuração linguística utilizadas por escritores imaginativos para dotar seus discursos daqueles tipos de significados latentes, secundários ou conotativos que requererão que suas obras não só sejam recebidas como mensagens, mas sejam lidas como estruturas simbólicas.

É por isso, segundo o estudioso americano, que a análise interpretativa do discurso histórico não pode ser analisada por um viés puramente lógico, deve-se acrescer uma análise tropológica, tendo em vista que o “enredamento” de uma série de eventos são realizados por técnicas muito mais trópica do que lógica. Para embasar a ideia o estudioso ressalta que nenhum discurso que podemos chamar de histórico ocorre sem o que denomina de “abduções tropológicas”, ocorrendo de três maneiras: 1. *representado* – tendo em vista a sua ordem de crônica; 2. *transformado* – visto o “enredamento” dos períodos de um determinado evento, passível de identificarmos início, meio e fim; e, por fim, 3. *constituído* – elaborado sob a forma de quaisquer assuntos e que “possam ser abduzidos para estabelecer seu sentido – cognitivo, ético, ou estético, conforme o caso.” (WHITE, 1994, p.29).

No que tange ao outro lado da moeda, ou seja, a apropriação da história pelo discurso literário, algumas outras questões se levantam. Para Vera Lúcia Oliveira (2001), o surgimento de uma literatura autenticamente brasileira começou a surgir durante o século XIX, com grupos afirmando e negando tal fato. Para esta autora, só o fato de haver inserções de dados históricos na literatura faz com que esta ciência pratique um movimento de autoanálise, uma reflexão de

nossas próprias peculiaridades, mesmo que tenham sido negativas ao longo do tempo. Dessa forma, quando os escritores começam escrever sobre nossas mágoas, além de ser um processo de visitar o passado, é também um caminho de autonomia de nossas letras e que muito custou. Encontramos essas características em diversas obras brasileiras, como, por exemplo, *Martin Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, e *Crônica trovada* (1965 – obra póstuma), de Cecília Meireles.

De fato, não precisamos ir longe na busca em *Invenção de Orfeu* de referências da história do Brasil, o que coloca a obra em uma tradição consolidada na literatura brasileira de escritores modernos que se propuseram a tratar fatos históricos do país através do discurso literário, sempre enviesando o gênero narrativo com o lírico. Nesse sentido, podemos citar obras antológicas como *Pau-Brasil* (1925), de autoria de uma das figuras mais importantes para o modernismo brasileiro, Oswald de Andrade; a saga de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, uma proposta da antropofagia dedicada, inclusive, a Tarsila de Amaral, forte representante desta linha na pintura; *História do Brasil* (1932), de Murilo Mendes, que acompanha o estilo satírico oswaldiano; além das obras de Cecília Meireles que se colocaram nesta chave história/literária, mas que remeteram a episódios particulares da vida brasileira, como *Romanceiro da Inconfidência* (1953), sobre a Inconfidência mineira, e *Crônica trovada da Cidade de Sam Sebastiam* (1965 – obra póstuma), sobre a fundação da cidade do Rio de Janeiro; além de João Cabral de Melo em *O auto do frade* (1984), que utiliza-se do gênero dramática para narrar um episódio histórico pernambucano.

Diante do acima exposto, devemos tomar nota sobre os procedimentos que se concretizam durante o caminho que a literatura traça para se apropriar de elementos história. De início, Aristóteles anuncia sua linha de pensamento a partir de um padrão filosófico, isto é, de que o fazer poético é distinto do fazer histórico porque aquela é mais filosófica e virtuosa do que história, fazendo com que a poesia seja “superior” e mais universal. Dessa forma, a poesia seria capaz de anunciar eventos a partir de uma perspectiva mais geral, caindo dessa maneira na lei da probabilidade, mas que garante ao poeta um poder de invenção mais exacerbado em comparação com a escrita histórica, que ficaria restrita em narrar os eventos que de fato aconteceram. À vista disso, Regina Zilbermam (2012) discorre:

Assim, historiador e poeta dispõem de uma mesma matéria – histórias, que os gregos chamavam de mitos, porque eram narrativas e porque poderiam ser consideradas verdadeiras. Só que o historiador está impedido de inventar, já que, conforme a norma do gênero, compete-lhe reproduzir o que aconteceu. Da sua parte, o poeta inventa até certo ponto, pois ele não pode exceder os limites da probabilidade e da necessidade (causalidade).

Um ponto que devemos considerar também é a questão do tempo, cuja reflexão também foi realizada pelo filósofo grego. Nessa altura, Aristóteles diz que a literatura – no caso específico do exemplo do filósofo a poesia épica – deve seguir as diretrizes que regem a poesia dramática, preocupando em conferir uma unidade coesa à ação que está sendo narrada. No entanto, salienta que ao fazer isto deve fugir do modelo adotado pela história, tendo em vista que ela peca na unidade de ação, e, assim, compromete a unidade de tempo.

Dessa maneira, como foi possível observar alguns parágrafos anteriores, os poetas modernos se apropriaram da característica de remontar dados históricos em seus versos, situando o núcleo do fazer poético narrativa numa perspectiva histórica, na forma de mito, história ou intriga, como observa Zilberman (2012), sem deixar de considerar que quando Aristóteles viveu mito e história se confundiam. Também temos que salientar que fato parecido já tinha acontecido antes, principalmente a partir da *Divina comédia* (1472), de Dante, tendo em vista que este escritor introduziu na sua obra representação histórica contemporânea a ele, assim como acontecimentos que provavelmente se realizaram naquela época. Assim, evidencia-se o teor mescla da supracitada, além de Camões e Basílio da Gama, com *O uraguai* (1769).

4.2 Literatura e História em *Invenção de Orfeu*

Haja vista o que foi acima exposto, em *Invenção de Orfeu* contamos com tantas referências históricas, sejam nomes ou fatos históricos, que durante a leitura podemos deixar um ou outro passar sem que nos atentemos. Assim, cada vez que lemos esta obra identificamos uma referência nova, e o fragmento do poema 31 não difere do restante do texto. Ainda nas primeiras estrofes aparece uma referência à *Carta de Caminha*, como salientamos:

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
nós os complexos, nós os pioneiros,
nós os devastadores e assassinos,
vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da
maloca, com a alegria de caçar.

Vamos dar-lhe paciências de amansar
os bichos, de juntar as belas penas
raízes, frutos; vamos abalar
com ele o chão da maloca, batucando.
Essa terra dançada, D. Manuel,
de ponta a ponta é toda de arvoredos. (LIMA, 1952, p.53).

Este pequeno fragmento se assemelha a uma carta que é direcionada a uma pessoa, no caso, bem como fica evidente na segunda estrofe, verso 11, para D. Manuel, assim como no

evento histórico. Caminha escreve ao soberano uma carta sobre a nova terra “descoberta”, sobre suas benfeitorias, suas belezas “de ponta a ponta é toda de arvoredos.” (LIMA, 1952, p.53). D. Manuel foi rei de Portugal de 1469 até o momento de sua morte, isto em 1521, e era chamado de “O Venturoso”, “o Bem-Aventurado”. Foi durante a sua gestão que Portugal encontrou os Caminhos para a Índias, assim como também aconteceu a chegada dos portugueses em nossas terras.

Em outro ponto, mais precisamente na estrofe 7, lemos o seguinte verso: “Goiazis, matuins, encantada Índia,” (LIMA, 1952, p.54). Chamamos atenção mais especial para a primeira palavra do verso, isto é, “Goiazes”, que é o nome que os portugueses deram a uma nação indígena na fundação de Vila Boa de Goyaz, em 1736. Criou-se ao longo do tempo, assim, muitas histórias acerca desses nativos, a maior parte falsas, muito provavelmente criadas pelos próprios portugueses, com a intenção que outros não se aproximassem da região que habitava os índios. Segundo alguns estudiosos¹⁸, parte dessa população simplesmente desapareceu, provavelmente devido ao surto de alguma doença letal que severamente atacou o povo, tendo em vista que não possuíam anticorpos para combater as epidemias provenientes da Europa. Por volta de 1936, Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, faz uma menção à comunidade mística que se manteve às sombras do Brasil. Por fim, como é notório agora, é provável que o nome do estado que conhecemos hoje como Goiás seja herdado dessa tribo.

Adiante, na estrofe 9 do fragmento do Canto, o eu lírico cita um personagem histórico que, posteriormente, deu origem ao nome que hoje leva nosso Continente: América. No verso 6 da estrofe supracitada tem assim: “[...] santas-cruzes, vespúcios, paus-brasis.” (LIMA, 1952, p.55). “Vespúcios”, que foi um italiano chamado Amerigo Vespucci – navegador, geógrafo e cosmógrafo à serviço de Portugal e Espanha com o intuito de desbravar o Novo Mundo. Em meados de 1500, passou na costa do que hoje é o Brasil, próximo do local em que vivia a tribo Goiazes, acima do Rio Orinoco, e, assim, foi o primeiro a suspeitar que estas terras não faziam parte das Índias, pelo contrário, eram terras totalmente distintas. Por este motivo toda esta vastidão de terras passou a ser chamada de América, derivado de *Americus*, versão latina do nome de Vespúcio.

Por sua vez, em torno da estrofe 39, surge a citação ao nome “Morus”, nome este que pode não chamar atenção à primeira vista. No entanto, com um pouco de pesquisa, notamos que se trata de uma referência ao escritor inglês Thomas More, cujo sobrenome em latim é

¹⁸ Caso o leitor queira se aprofundar na história dessa tribo procurar por Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*), Joaquim Francisco Mattos (*Os caminhos de Goiás*) e histórias do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, como, por exemplo, *Os índios goyá*, os fantasmas de nós e nos, autoria de Antón Corbacho.

“Morus”. Ora, Thomas More é o criador do livro chamado *Utopia*, publicado em 1516, e como o nome já denuncia o autor versa sobre uma sociedade inalcançável, inexistente, uma sociedade “perfeita”, uma ilha-reino. Dessa forma, *Utopia* é uma obra que faz crítica à sociedade a qual More esteve inserido. Assim, vale a pena trazer o fragmento do poema limiano para melhor ilustrar o que trouxemos:

Quem vos mandou inventar índios... Morus,
ilhas escritas, Morus, utopias,
Morus, revoluções, Morus, ó Morus?
Os índios se esconderam no homem branco,
nos seus assombros, ele se invadindo
de ocasionados índios, de outros índios. (LIMA, 1952, p.61).

Em continuidade, resolvemos trazer a última estrofe do poema, tão forte, sublime, estrofe-resumo da ideia que transpassa para o leitor. Trata-se de uma estrofe que faz alusão ao agora, depois de anos e anos de servidão, de usurpação de terras e demais mazelas que a presença dos portugueses trouxe aos indígenas. Hoje eles são poesia, nós somos folclores: somos história:

Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outras vez papagaios, papagaios. (LIMA, 1952, p.65).

No trecho acima, a referência ao personagem histórico Thomas More se mistura a uma citação intertextual literária, quando o eu lírico se refere aos círculos concêntricos que Dante visualizou durante a empreitada até ao Paraíso em sua *Comédia*. Nessa obra italiana antológica, que por sua vez também se constitui com referências a pessoas reais contemporâneas ao autor, quando o poeta chega em um determinado local entre o inferno e o purgatório, visualiza círculos concêntricos que servem para que punir aquelas pessoas que viveram no pecado durante suas vidas. Cada um deles possuem punições distintas de acordo com o tipo de pecado que cometeram durante vida. E, dessa forma, Dante usaria seu texto literário para denunciar e punir seus contemporâneos.

Em *Invenção de Orfeu* (1952), a retomada da história do país pela escrita literária pode ser percebida em vários outros trechos da obra, como acontece em “Fundação da ilha”, Canto este que versa sobre essas Terras Tupiniquins:

Um barão assinalado
 sem brasão, sem gume e fala
 cumpre apenas o seu fado:
 amar, louvar sua dama,
 dia e noite navegar,
 que é de aquém e de além-mar
 a ilha que busca e amor que ama.

Nobre apenas de memórias,
 vai lembrado de seus dias,
 dias que são as histórias,
 histórias que são as porfias
 de passados e futuros,
 naufrágios e outros apuros,
 descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas
 ou mesmo achadas, lá vão
 a todas as naus alertas
 de vária mestreação,
 mastros que apontam caminhos
 a países de outros vinhos.
 Esta é a ébria embarcação.
 [...]

(LIMA, 1952, p.15).

Ao fim da última estrofe do fragmento, assim como assinala Mendes, dá-nos a sensação que sem dificuldades maiores o poema poderia ser adaptado para um aspecto mais teatral, pois as imagens das naus em alerta, os mastros que apontam para um determinado caminho em busca de um novo espaço de terra é fortemente recuperado a partir da leitura que fazemos do Canto. A imagem do barão, dia e noite a procurar por uma ilha perdida (seria a Ilha de Vera Cruz?), com o amor de sua dama no peito e cumprindo o seu fado, como bem acentua a primeira estrofe: “amar, louvar sua dama” é forte como o mais belo ato teatral; no mar adentro, procurando a ilha perdida, a sua nobreza se reduz para aquilo que são memórias, e, assim, o dia se transforma em histórias que se transforma em persistência, mesclado com todos os apuros que o mar pode trazer.

Mais do que isto, é gritante nesses versos a intertextualidade com “as armas e os barões assinalados” camonianos d’*Os lusíadas*, procedimento que atesta esta intrínseca mistura entre as referências literárias e as referências históricas na obra de Lima, fortalecendo o hibridismo de seu texto.

Adiante, voltamos para o que os portugueses na literatura de informação chamam de descobrimento, mas que se analisarmos notamos que não houve um “descobrimento”, pelo menos não para os índios que habitavam estas terras a vários anos. Houve, na realidade, um processo de povoamento seguido de genocídio em massa dos índios (moradores natos) e negros

sequestrados do Continente africano, que, vindos posteriormente quando os índios se negaram a trabalhar diante daquele regime. Vejamos mais um trecho de “Fundação da ilha”:

2

A ilha ninguém achou
 porque todos a sabíamos.
 Mesmo nos olhos havia
 uma clara geografia.

Mesmo nesse fim de mar
 qualquer ilha se encontrava,
 mesmo sem mar e sem fim,
 mesmo sem terra e sem mim.

Mesmo sem naus e sem rumos,
 mesmo sem vagas e areias,
 há sempre um copo de mar
 para um homem navegar.

Nem achada e nem não vista
 nem descrita e nem viagem,
 há aventuras de partidas
 porém nunca acontecidas.
 [...]

(LIMA, 1952, p.16).

Na primeira estrofe, notadamente, percebemos o fato que estávamos discutindo anteriormente: “A ilha ninguém achou/porque todos a sabíamos.” (LIMA, 1952, p.16). Ora, muito antes dos portugueses com suas embarcações atracarem em terras brasileiras os índios aqui já viviam, então não seria possível achar essas terras, tendo em vista que todos nós através dos olhos de nossos ancestrais indígenas já conhecíamos a geografia desta terra de fauna e flora únicas. Na última estrofe do fragmento, Lima através do eu lírico fecha o pensamento sobre o possível descobrimento do Brasil: “Nem achada e nem não vista/nem descrita e nem viagem, [...]” (LIMA, 1952, p.16), e, ainda nesse trecho, utiliza as palavras “partir” e “viagem” para terminar o último verso fazendo referência que essa partida e viagem nunca aconteceram.

Mais uma vez, ao lermos os trechos acima somos levados para uma época distante, ou, ainda, para o que está acontecendo naquele momento, com os portugueses e seus navios chegando em terras brasileiras e percebendo que aqui já haviam habitantes; com nativos em terra firme e portugueses nas embarcações se olhando com ambas culturas se perguntando que povo era aquele: de um lado um povo bem vestido chegando em navios que os indígenas poderiam até mesmo pensar que se tratavam de deuses, com uma língua diferente, religiosidades distintas; do outro lado um povo com costumes que para os lusitanos eram arcaicas, totalmente diferentes.

Contudo, *Invenção de Orfeu* (1952) não se limita apenas a estes eventos de teor histórico, eles surgem a cada momento que lemos e releemos a obra do poeta alagoano, como, por exemplo, ainda no Canto I, poema 28, quando o eu lírico ressalta:

E depois escrevemos uma carta
contando tuas graças, nessas praias,
sobre o gíolhos das moças, nas vergonhas.
No entretanto ali estão as outras faces.
Ah! as praias e as tragédias e as Ineses,
e os presságios bilíngues, multilíngues
e as visões tão fatais, tão desabridas.

(LIMA, 1952, p.48).

Numa leitura atenta do fragmento podemos fazer uma alusão à carta de Pero Vaz de Caminha (mais uma vez!), carta que o fidalgo encaminhou para D. Manuel e que, posteriormente, se tornaria a “certidão de nascimento” do Brasil. Caminha relata a sua impressão do que seus olhos veem sobre estas terras, deslocando a visão para o deslumbramento do homem branco europeu diante de vasto território e de um povo tão exótico para o olhar do português: “Alí veríeis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas, que, certo, assim pareciam bem.” (CAMINHA, 1500, s/p). Podemos observar no fragmento o conteúdo que a carta de Caminho é permeada, isto é, de uma descrição da terra, do povo, como já salientado acima.

Mais à frente, ainda no poema que trouxemos acima, temos uma referência a figura de D. José, rei de Portugal, de 1750 até o momento de sua morte, em 1777. Esse rei ficou conhecido como “O Reformador”, principalmente devido a linha política que tinha um dos seus secretários, o Marquês de Pombal, “modernizando” as leis, a economia e a sociedade daquele país:

Ó desaparecidos, ó encobertos,
ó perdidos nas guerras e nas coplas,
eu moro junto a vós, nesses rochedos
das certezas finais desencontradas,
reis desejados, sopros ocultados,
esperança e renúncia, ó D. José,
queridas confusões, graças vos dou.

(LIMA, 1952, p.48).

Nas estrofes 3, 4 e 12 notamos alguns nomes, são eles, respectivamente: Jerônimo, São Brandão e Pedro Nunes. Embora talvez não seja tão conhecido como os demais navegantes que desbravaram os mares, São Brandão é uma figura bastante conhecida na Irlanda, seu país natal, e ficou conhecido na literatura medieval por várias viagens que realizou durante o seu tempo

de vida, além de ser também o nome de uma ilha em homenagem a ele. Por sua vez, Jerônimo, em pesquisa realizada, é um líder indígena estadunidense. O nativo americano liderava a tribo dos *apaches chiricahua* e tinham como luta proteger as reservas indígenas da presença do homem branco. Por último, Pedro Nunes foi um matemático português e contribuiu grandemente com as grandes navegações, dedicando-se aos problemas que a cartografia da época apresentava. Abaixo vamos desvelar os trechos citados:

Referência sobre São Brandão, o navegador:

[...]Tu jazias nos Anjos, (coisa estranha!)
descobrimos nas ondas essas algas,
essas Índias tão nuas, esses ventos,
essas admirações em São Brandão! (LIMA, 1952, p.57).

Referência sobre Gerônimo, o líder indígena:

[...] eis esse aço de afiar minhas espadas,
penedo de esbarrar naves absortas,
febre dura de fé, vocabulário,
ó meu pai Perestrelo, ó vós Gerônimo. (LIMA, 1952, p.57).

Referência sobre Pedro Nunes, o matemático:

Não são paisagens lógicas nem minas
nem singularidades nem desígnios,
mas o dom da aventura desgraçada,
a lágrima, a saudade, o canto triste.
Porém a noite e o medo, porém tudo
Porém a gente nova e o reino vão.
Maléficos Saturnos, Pedros Nunes. (LIMA, 1952, p.49).

É interessante notar como o eu lírico compôs a estrofe que faz referência a Pedro Nunes. Note que o primeiro verso inicia dizendo: “Não são paisagens lógicas nem minas [...]” (LIMA, 1952, p.49), e termina citando o nome do matemático, mostrando tamanha discrepância entre a não lógica das paisagens vistas em confronto com a busca lógica de Nunes.

Note também que utilizamos neste trecho apenas o Canto I, e mesmo assim foi possível encontrar todas estas referências. Dessa forma, podemos vislumbrar o que *Invenção* pode trazer (e traz) em sua totalidade, naquilo que não está sendo contemplado neste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo das obras do Jorge de Lima – sim, no plural, pois estudar uma obra demanda que o estudioso entenda a arquitetura de todas as obras do autor a qual a principal está atrelada – percebemos a magnitude do arsenal que a junção das obras de Lima se configura. Não apenas, identificamos o quão diversificado é em si o poeta, transitando entre diversas vertentes literárias, mostrando aquilo que alguns críticos já assinalam, isto é, que Jorge é um poeta nato.

Invenção de Orfeu, da qual extraímos um trecho em especial para uma análise mais minuciosa, é um reflexo do que foi salientado anteriormente, e foi uma tarefa ainda mais difícil por se tratar de uma obra de pouco estudo – tanto da crítica quanto de estudos dentro da Academia. Nesse sentido, reforçamos a ideia que Jorge de Lima e suas obras devem ser vistos com mais fervor, entusiasmo, em diferentes esferas de nossa sociedade.

Por fim, este trabalho teve uma estrutura gradativa: iniciando com uma contextualização de quem foi Jorge de Lima, sobre o que falaram sobre ele, suas faces tão distintas que se completam, tendo se focado, depois, mais especificamente no corpus em questão, discutimos os comentários que teceram os críticos sobre *Invenção*. Em um segundo momento, nos capítulos de análise, foi visto a relação íntima entre a épica e a lírica, em que fica indissolúvel os dois gêneros, ampliando a hipótese de estilo híbrido que defendemos. No último capítulo, problematizamos as relações entre o discurso literário e o discurso histórico, e apontamos para alguns resgates históricos que o eu lírico de Lima traz em seu livro.

Assim, pudemos perceber em “Jorge de Lima e seus leitores”, recuperamos os leitores de Jorge de Lima, sobre aquilo que falaram sobre ele, a exemplo de José Américo de Almeida, Manuel Anselmo, Alfredo Bosi e Fausto Cunha. Esses críticos teorizam sobre diversos aspectos, como, por exemplo, críticas a uma determinada obra, sobre a qualidade da literatura de Lima ou a falta de estudos mais acentuados sobre o autor. Por sua vez, em “As diferentes fases de Lima”, demonstraremos todas as nuances que os eu’s de Jorge de Lima tiveram em sua escrita, passando desde o momento que Lima fez seus primeiros versos até o momento que este faleceu. Assim, será possível observar o que a crítica especializada versou sobre estas questões e verificar que essas várias identidades de alguma maneira o prejudicou.

Dessa forma, no capítulo 2, desmembramos melhor *Invenção de Orfeu* e também com relação ao que a crítica falou sobre esta obra. Dessa forma, fizemos da seguinte maneira: o primeiro tópico fizemos um percurso de apresentação do para o leitor, fazendo uma descrição da gênese dos capítulos intercalados com exemplos dentro do texto. Em um segundo momento,

fizemos um percurso mais crítico sobre a obra, isto é, sobre aquilo que a crítica especializada versou sobre a obra, a exemplo de Mário Faustino.

Adiante, no capítulo 3, discorremos sobre a mistura do épico com o lírico na obra de Lima, mostrando como acontece essa característica híbrida. A fim de comprovarmos o que falamos, trouxemos exemplos dentro do próprio texto limiano, tanto sobre o épico quanto sobre o lírico. Ora, Lima a história costura a tessitura de seu poema através de um processo narrativo que é enviesado por um processo lírico, tendo em vista que, por sua vez, existe um trabalho acentuado na sonoridade.

Por último, no capítulo 4, chamado de “*Invenção de Orfeu: entre a literatura e a história*”, como é sugestivo no título, traremos a maneira que *Invenção* recupera eventos históricos, a exemplo da carta de Caminha. O eu lírico recupera a maneira narrativa dos portugueses extasiados com a beleza do local e cismados com um povo tão distinto deles na escrita, além de uma língua também diferente. Aqui vale salientar que Lima não foi o inventor dessa característica, isto é, de mesclar literatura com fatos históricos, temos o exemplo de Oswald de Andrade que também fez isso, assim como Raul Bopp e Murilo Mendes fizeram obras com características muito semelhantes ao que ocorre na obra de Lima.

Dessa forma, a pesquisa que desenvolvemos apresenta, de maneira sucinta, algumas questões que tornam esta obra tão complexa e bela, requerendo, sem dúvida, maiores estudos que a explorem de maneira mais ampla, o que pretendemos, em outras fases da vida acadêmica, desenvolver com mais demora.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. Ovo de formiga, olho de sol. In: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Schwarcz S.A, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. In. Obras completas, vol. 7: **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp** (org. Augusto Massi), 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2013.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50.ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CAMINHA, Pero Vaz de. A carta, de Pero Vaz de Caminha. São Paulo: **Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro**, s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>. Acessado em 07/03/2020.
- CAMPOS, Augusto. Mário Faustino, o último “verse maker”. São Paulo: Estado de São Paulo, 1967, p.41.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de males**, 2012.
- CARVALHO, Oswaldo. Jorge de Lima, o inventor de Orfeu. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**, 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/102413. Acessado em 22/12/2019.
- CERVELIN, Diego. **Uma poética do despedaçamento**: uma invenção de Jorge de Lima. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.
- DURAZZO, Leandro Marques. **Gestação de Orfeu**: apontamentos mitocríticos sobre profecia e transcendência na poesia de Jorge de Lima. Recife, PE: Universidade Federal de Pernambuco, 2011.
- FAUSTINO, Mário. **De Anchieta aos concretos** (org. Maria Eugênia Boaventura). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FROTA, Luciane da Mota. **Imagens da desconstrução na História do Brasil**, de Murilo Mendes. Em tese, v. 16, n. 3, p. 105-117, dez.2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/rt/captureCite/3524/0>. Acesso em 28/01/2020.
- LUCAS, Fábio. Aproximações. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**, 1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/26393. Acessado em: 22/12/2019.
- MELO, Flávio Ferreira de. **Notas biográficas e metáforas religiosas na poesia de Jorge de Lima**. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2013.
- MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu. In: LIMA, Jorge de. **Poesia completa** (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

- _____. **Poesia completa e prosa** (org. Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NEVES, José Alberto Pinho. **História do Brasil de Murilo Mendes: travessia para o conhecimento**. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016.
- OLINTO, Antônio. O caso Jorge de Lima. **Academia Brasileira de Letras**, 2007. Artigos. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/artigos/o-caso-jorge-de-lima/>>. Acesso em: 20/12/2019.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP: Blumenau, SC: FURB, 2002.
- VILLI, Tairon; HERNANDEZ, Hector Guerra. A escrita da história: uma escrita poética. **Revista Grafos**, Universidade Federal da Paraíba, vol. 21, nº 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/48654>. Acessado em: 15/01/2020.
- WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, jul. 1994. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1978/74386>>. Acessado em: 05/01/2020.
- _____. **Meta-história: uma imaginação histórica do século XIX**. Tradução de José Laurêncio de Melo, 2º ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** - tomo I, II. Tradução Roberto Leal Pereira. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Gêneros literários. In. JOBIM, José Luís. **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro, Eduerj, 1999.
- ZILBERMAM, Regina. Poesia e história: caminhos que se cruzam e se bifurcam. **Revista muitas vozes**, Universidade Estadual do Paraná, v.1 nº 2, 2012. Acessado em: 16/03/2020.