Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro



Maria Graciema Aché de Andrade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

A INVENÇÃO DO RITMO EM JORGE DE LIMA

Tese de Doutorado

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Paulo Henriques Britto

Rio de Janeiro,
Outubro de 2014



Maria Graciema Aché de Andrade

A INVENÇÃO DO RITMO EM JORGE DE LIMA

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marilia Rothier Cardoso
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Fábio Rigatto de Souza Andrade
USP

Prof. João Camillo Barros de Oliveira Penna
UFRJ

Profa. Maria José Cardoso Lemos - Masé Lemos
UNIRIO

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2014.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Maria Graciema Aché de Andrade

Bacharel em Ciências Sociais (2002, PUC-Rio). Concluiu sua dissertação de mestrado, *A poesia arcangélica de Georges Bataille*, em 2010, em Letras na PUC-Rio. Publicou artigos na área de poesia e cinema. Atua como editora literária, professora, e roteirista audiovisual.

Ficha Catalográfica

Andrade, Maria Graciema Aché de

A invenção do ritmo em Jorge de Lima / Maria Graciema Aché de Andrade ; orientador: Paulo Henriques Britto. – 2014.
301 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Lima, Jorge de. 3. Invenção de Orfeu. 4. Modernismo. 5. Catolicismo. 6. Poesia Órfica. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Agradecimentos

A Paulo Britto, por ter me aplicado na cachaça da escansão, e pela insanidade de me jogar no mar de *Invenção de Orfeu*, eu a maruja torta, ele sempre firme no leme.
À PUC-Rio, pela longa acolhida e parceria, por toda a minha formação;
À Faperj, pela viabilidade financeira;

Ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – Casa de Rui Barbosa, pelo excelente atendimento à pesquisa, pela disponibilidade do acervo ainda não catalogado, e colaboração total;
Ao IEB-USP, pelo excelente atendimento à pesquisa no acervo de Mário de Andrade;
À Maria Thereza Lima, filha de Jorge de Lima, pela recepção carinhosa e por tornar público o acervo do pai;
À Lia Lima, enteada de Jorge de Lima, por tão gentil recepção, pelo acesso à biblioteca de Jorge de Lima, e pela cessão do raríssimo áudio do poeta lendo seus poemas;
A Carlos Augusto de Andrade, sobrinho do Mario de Andrade, pela gentil recepção e autorização para a reprodução dos documentos necessários à pesquisa;
A Julio Castañon e Eduardo Jardim, pela inestimável contribuição no exame de qualificação;
À Ana Kiffer, pela desorientação afetiva;
À Marília Rothier, pelas inesquecíveis aulas sobre arquivo e o espírito desbravador;
A Luis Busatto, pela carinhosa recepção e autorização para o aproveitamento da tese inédita;
À Editora Record, pela cessão do arquivo digital da obra;
À Priscilla Walter, pela colaboração e realização da tradução do alemão;
A Celso Azar e Muri Furlan, pela realização da tradução do latim;
A André Capilé pela brava defesa do martelo agalopado;
A Luiz Coelho pela introdução à crítica do catolicismo;

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

À Bia Bastos, Dado Amaral e Thiago Florêncio, pela cumplicidade e debates fundamentais;
A Felipe Simas, por me transportar direto pra dentro do templo, máquina do tempo;
A Lucio e Irene, pelo retiro no alto da serra entre borrascas, cavalos e gaviões;
À Léa Viveiros de Castro, pelo apoio sem o qual nada teria sido possível;
À Clara de Andrade e Francisco Alvim, pelo impulso inicial e primeiras pesquisas;

Especialmente, à minha mãe e meu irmão, pelas mãos sempre ao alcance;
E muito amorosamente, a Pedro e à Julieta: motor e ventoinha.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Resumo

Andrade, Maria Graciema Aché de; Britto, Paulo Henriques. **A Invenção do Ritmo em Jorge de Lima**. Rio de Janeiro, 2014, 301 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

"A Invenção do Ritmo em Jorge de Lima" é uma análise da última produção de Jorge de Lima que considera a trajetória do autor dentro do movimento modernista como elemento central para a evolução de sua obra final. A pesquisa detalha a evolução do processo de conversão ao catolicismo e adesão ao modernismo através da leitura de poemas que demonstram um crescente desejo místico. A evolução do sentimento religioso de Lima é observada em paralelo com as pesquisas, diálogos e referências que o poeta busca no campo do experimentalismo vanguardista. Considerando a importância que o poeta dá à revisão da tradição literária brasileira em *Invenção de Orfeu*, e a identificação de que este faz entre o Brasil e a ilha, a tese demonstra como Jorge de Lima recoloca questões modernistas e retoma a problemática relação entre inovação e tradição. A tese avança sobre uma análise formal do verso na obra na tentativa de detalhar os procedimentos técnicos e efeitos criados pelo poeta em diálogo com o conteúdo. Para finalizar, a tese busca situar a obra em seu caráter órfico e lúdico, conceituado por Giorgio Agamben, como seu viés fértil e definidor da síntese entre modernismo e tradição.

Palavras-chave

Jorge de Lima; Invenção de Orfeu; modernismo; catolicismo; poesia órfica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Abstract

Andrade, Maria Graciema Aché de; Britto, Paulo Henriques (Advisor). **The Invention of Rhythm in Jorge de Lima**. Rio de Janeiro, 2014, 301 p. Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

"The Invention of Rhythm in Jorge de Lima" is an analysis of Jorge de Lima's last book that places the author's trajectory within the Modernist movement as a central element in the evolution of his final work. The research traces the evolution of his process of conversion to Catholicism and adhesion to Modernism through readings of poems that show his growing mystical longing. The growth of Lima's religious feeling is observed in tandem with his researches, dialogues and references in the sphere of avant-garde experimentalism. Considering the importance he gives to the review of Brazilian literary tradition in *Invenção de Orfeu* and his identification of Brazil with the image of the island, the dissertation shows how Lima reformulates Modernist issues and takes up the problematic relation between innovation and tradition. It also proposes a formal analysis of Lima's verse in the book, detailing his technical procedures and achieved effects in dialogue with semantic content. Finally, the dissertation attempts to situate the work in terms of its Orphic and playful character, in the light of Giorgio Agamben's concepts, as the fertile and defining aspect of the poem's synthesis of Modernism and tradition.

Keywords

Jorge de Lima; Invenção de Orfeu; Modernism; Catholicism: Orphic poetry.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Sumário

Introdução **9**

1. Fome de misticismo **22**
1.1. Os descaminhos da fé 22
1.2. A dupla conversão 35
1.3. Sentimento religioso no modernismo limiano 50

2. Surrealismo místico **78**
2.1. O casamento do catolicismo e do surrealismo 78
2.2. Visão ubíqua 93
2.3. O orfismo de Jorge de Lima 104

3. Navegar é preciso **136**
3.1. Panorama formal dos dez Cantos 136
3.2. Redondilha maior 150
3.3. Redondilha menor 163
3.4. Alexandrino 166
3.5. Heroico quebrado 172
3.6. Tetrassílabo 174
3.7. Octossílabo 179
3.8. Eneassílabo 182
3.9. Trissílabo 185
3.10. Polimétricos 188
3.11. Decassílabo 193
3.12. Sonetos e sextinas 225

Conclusão **257**

Referências bibliográficas **273**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Introdução

Além do alto nível técnico e da erudição que carrega, *Invenção de Orfeu* impressiona pelo manejo simultâneo de tantos elementos díspares entre si. O último livro de Jorge de Lima, publicado em 1952, foi dedicado a Murilo Mendes, primeiro e talvez o mais lúcido leitor desta obra. No primeiro dos três artigos que o poeta mineiro escreveu sobre o livro do amigo, para o suplemento literário do jornal *A Manhã*, Murilo Mendes define o poema a cada frase com um nome diferente: mural, monumento barroco, afresco, poema-rio, e outros. Dando-se conta, ele faz um comentário que nos convém roubar: "certas contradições esclarecem muitas vezes o ponto nuclear de uma tese"[1]. Dizemos isso não somente, mas é claro que também, para nos eximir das possíveis contradições em que incorreremos ao longo dessa tese, e para afirmar nosso ponto de partida. Entre as tentativas de definição que Murilo Mendes fez de *Invenção de Orfeu*, a mais abrangente, e por isso mesmo a mais precisa, a que chegou, foi aquela que traça o caráter congregador da obra: "espécie de soma, em poesia, da nossa época".

Para atingir as amplas dimensões do livro, tomamos como lei inicial, e talvez única, a de não predefinir um recorte de leitura para *Invenção de Orfeu* pois consideramos que uma interpretação especializada da obra resultaria necessariamente na mutilação da sua força motriz. Nos propomos, assim, a ler a obra no seu aspecto "devorador" para reconhecê-la enquanto obra plural, de convergências e de multiplicidades.

Pedimos licença a Oswald de Andrade, que não leu "a quilométrica *Invenção de Orfeu*", [2] e pegamos emprestado um quinhão da teoria da "antropofagia" para nos aproximarmos de Jorge de Lima. Como Raul Bopp nos diz, o movimento antropofágico, tendo nascido já como uma divisão dentro do movimento modernista, teria surgido "com um sentido ferozmente brasileiro",[3] consistindo numa descida "às fontes genuínas, ainda puras, para captar os

[1] MENDES, Murilo. "Invenção de Orfeu", artigo publicado em "Letras e Artes", Suplemento de *A manhã*, Rio de Janeiro, 10/06/1952. In: *Jorge de Lima Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar,1997, p.123.
[2] ANDRADE, Oswald de. "Prosa e poesia". In: *Correio da Manhã*, São Paulo, 10/08/1952. CRB-AMLB. Caderno14. p. 23.
[3] BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia.* Brasília, Ed. Civilização Brasileira, 1977, p. 37.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

germens de renovação; (...) procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional".[4] A extensão da obra de Jorge de Lima, "quilométrica" nas palavras de Oswald, pode parecer em tudo oposta à ideia de síntese a que Bopp se refere acima. No entanto, *Invenção de Orfeu* contém essa visão paradoxal do todo: a soma, tal como Murilo Mendes nomeia, não deixa de ser o desejo de síntese.

Em 1939, já distante do calor das ideias modernistas, Jorge de Lima se opôs radicalmente à "antropofagia" acusando o seu "fim idiota de se eliminar o que fosse alienígena em matéria de arte".[5] O contraponto de Lima vinha defender, na ocasião, o interesse pela tradição e pelos temas transcendentes com os quais se identificava: "A procura do novo e do original desviou esses faiscadores das jazidas da poesia".

Invenção de Orfeu, incorporando referências ao cânone da poesia ocidental e à poesia moderna, dá provas de que o seu autor se alinha com a proposição de T.S. Eliot quando este dizia em "Tradição e talento individual" que "(...) muitas vezes vamos descobrir que não só as melhores, mas as partes mais pessoais do seu trabalho podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus antepassados, afirmam a sua imortalidade de maneira mais vigorosa".[6]

Assim, quando falamos em "devoração", pensamos no sentido da assimilação da memória que o poeta encena na obra, nas várias camadas de tempo e de espaço com que esse corpo se forma. Consideramos a obra enquanto conjunto fragmentário cujo processo gerador de cada poema está na devoração, assimilação e síntese da memória poética.

Por mais que nossa impressão seja a de que Lima está fazendo a obra diante de nossos olhos, numa linguagem em que mais se "apresenta" que se "representa", num fluxo torrencial, vemos, não raro, que a elaboração do fluxo da obra é resultado de uma execução cuidadosa sobre seleção prévia de elementos que soberanamente o autor decide conjugar: por exemplo, sacando a imagem das harpias de um soneto de Dante para fazer um soneto no qual sua cabeça gira como as harpias do inferno, e no qual as rimas "as" e "ias" giram por todo lado como notas das harpas que as harpias, do inferno, tocam com suas asas.

[4] Op. Cit., p. 41.
[5] LIMA, Jorge de. "A falência do modernismo", artigo publicado no jornal *Diário da Manhã*, Fortaleza. 29 de janeiro de 1939.
[6] ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: *Ensaios*. São Paulo: Art Editora,1989, p. 37-48.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Fabio de Souza Andrade, em tese acerca da lírica final de Jorge de Lima, *O Engenheiro Noturno*, afirma que a linguagem inovadora de Lima só chegará à plenitude depois de um processo de complexificação da imagem na sua poesia, típico da produção lírica moderna. Segundo ele, a passagem do catolicismo regional para o metafísico seria um momento fundamental para se entender a convergência do surrealismo na poética de Lima, elemento fundamental da evolução desta poética[7] A ótica da devoração da obra que nos demos como ponto de partida também nos indica o elemento da linguagem surrealista, naquilo que ela evoca de imprevisível e orgânico (características com as quais os europeus identificavam o primitivismo na arte de vanguarda).

A nosso ver, a obscuridade de muitas imagens reside nesse sistema orgânico de devoração histórico-poético. Em outras palavras, acreditamos que a assimilação da tradição, muito extensa e profunda, transubstancia muitos elementos díspares e resulta em poemas que dão a ver esses componentes "originais" assimilados, mas restos deles, vocabulário, rima, metro, imagem, já em forma nova e inextrincável. Esses "resultados", então, comporiam *Invenção de Orfeu* enquanto "soma, em poesia, da nossa época".

Considerando essa percepção da obra, nos propusemos a abordá-la em duas frentes, uma, o *close reading*, não com a expectativa de conseguir explicá-la, mas de trazer à luz uma camada ainda inexplorada pela crítica que nos pareceu extremamente reveladora, e que consiste na análise formal do livro. Optamos por manter esse estudo como o último capítulo da tese, uma vez que os demais se encarregam de atravessar o percurso do autor e identificar determinados aspectos que favorecem o ingresso na leitura.

Por tratar-se de uma obra inteiramente metrificada e inteiramente intertextual, e por considerarmos que Jorge de Lima atravessou um período formalista na juventude e em seguida dominou o verso livre, exercitando sobremaneira o ritmo do verso, levantamos a hipótese de que a "arquitetura" da obra, sua forma, pudesse conter parte significativa do seu conteúdo. Procuraríamos não apenas identificar componentes do *corpus* da tradição com a qual a obra lida, mas ler o plano do significante em relação ao conteúdo. Nossa intenção seria então a de estabelecer uma leitura que possa trazer à tona os

[7] ANDRADE, Fabio de Souza. *O engenheiro noturno*. São Paulo. Edusp. 1997, p. 40.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

significados que Lima tivesse, porventura, elaborado no jogo da versificação.

A outra frente foi o mergulho no arquivo de Jorge de Lima, atualmente depositado na Casa de Rui Barbosa, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, no Rio de Janeiro. Nossa hipótese partiu da ideia de que, guardadas todas as diferenças de linguagem e conteúdo, Lima age em *Invenção de Orfeu* um pouco como seu dileto romancista, Proust, mas com pretensões de um memorialista universal.

Pedro Nava, em *Beira-mar*, define a diferença entre um historiador e um memorialista através das palavras de Juarez Távora: "memorialista e historiador... são coisas diferentes. O memorialista conta o que quer, o historiador deve contar o que sabe"[8]. Lima estaria nessa categoria despreocupada de qualquer obrigação com a narração histórica, muito embora nos pareça da maior importância o plano histórico que a obra contém. A lógica onírica da memória que Lima nos apresenta, aleatória, não exime-o de estar de frente para a história quando se lança sobre um projeto de devoração da tradição, e ainda mais quando toma nas mãos o gênero "historicamente histórico" que é o épico. Assim, se pudermos pensar num memorialismo de Lima, esse deveria ser certamente atravessado pela compreensão de uma arbitrariedade, subjacente ao inconsciente, das escolhas das imagens refletidas na obra.

Assim, considerando que *Invenção de Orfeu* contivesse a dimensão de um arquivo hipotético, achamos lógico mergulhar no arquivo real acreditando que ali estivesse parte do "baú de ossos" de Jorge de Lima. Recolhemos dali centenas de artigos de jornais colecionados pelo poeta sobre sua vida e obra, e pudemos ter acesso à parte do arquivo pessoal do autor, ainda em fase de catalogação. Desse material, estudamos alguns datiloscritos originais de *Invenção de Orfeu* e reunimos a correspondência de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira com o poeta, além de alguns papéis e rascunhos que descobrimos serem documentos importantes.

Podemos dizer que desse estudo nasceram os capítulos 1 e 2 da tese, nos quais fazemos uma leitura da evolução da obra de Lima buscando, sobretudo, atingir *Invenção de Orfeu*, acompanhar os seus rastros, ou para usarmos a grande metáfora da obra, os rios que viriam a formar o grande mar. Evitamos pensar a

[8] NAVA, Pedro. *Beira - Mar*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1978, p. 378.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

obra em fases superficialmente divididas, e tentamos perseguir a organicidade da constituição da obra de Lima, tal como o arquivo e sua própria obra nos evidenciaram.

De nenhum dos capítulos teríamos, nem de perto, a pretensão de afirmar o esgotamento da matéria. Muito ao contrário, nos posicionamos desde o início com o simples intuito de estudar *Invenção de Orfeu* e não de dar-lhe um sentido qualquer, pois reconhecemos a obra na sua "dominante anárquica", tal qual Murilo Mendes nos ensinou. Assim, podemos dizer de tudo o que fizemos que apresentamos o conteúdo como o resultado de uma pesquisa, sem pretensões de fechar sentidos, mas de revelar ainda mais camadas desse poema plural.

*

No dia de Reis de 1953, ano da morte do autor de *Invenção de* Orfeu (1952), o jornal *Diário da Manhã* publicava aquela que seria a última entrevista de Jorge de Lima.[9] Nessa entrevista, concedida um ano após o lançamento do livro, Jorge de Lima afirma que teria conseguido "provocar uma nova expressão da Poesia no Brasil". O poeta crê que *Invenção de Orfeu* "encerra o que há de subconsciente do brasileiro, atualmente, uma mensagem social, humana e sobretudo uma grande mensagem cristã".

Tomando o poeta como o herói do poema, Lima propõe-se a reinventar o épico, nas suas palavras, a "modernizar a epopeia": "Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em dez Cantos, fazer a modernização da epopeia"[10] O herói seria o poeta "frente ao drama apocalíptico que vive o mundo de hoje", explica. Segundo ele, é o tema da Queda o motivo do poema, o "drama que atravessa o poema de ponta a ponta". A proposta de criar uma epopeia nova, afirma-se como um projeto "de combate, um livro de esperança", sendo o seu último canto intitulado mesmo "Missão e Promissão".

Na edição que pertenceu ao próprio autor foram localizadas anotações de punho indicativas das diversas referências combinadas na composição: estão

[9] LIMA, Jorge de. "Restauremos a poesia em Cristo" Entrevista concedida a Marques Gastão. *Diário da Manhã*, Lisboa, 6 de janeiro de 1953. In: *Jorge de Lima Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar,1997, p.67.

[10] Entrevista de Jorge de Lima concedida a Marques Gastão, publicada no *Diário da Manhã*, Lisboa, 6 de janeiro de1953. "Restauremos a poesia em Cristo – proclama com entusiasmo o grande poeta Jorge de Lima", In: *Jorge de Lima Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997, p. 67.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

presentes poemas, autores e romances de quase toda a tradição ocidental. A epopeia de Camões, *Os Lusíadas*, é o referente principal com que Lima dialoga na obra, não só no seu conteúdo mas também nas proporções: são cerca de dez mil versos divididos em dez Cantos.

Em 1973, o poeta e professor Gilberto Mendonça Telles foi o primeiro a analisar o contato entre *Os Lusíadas* e *Invenção de Orfeu*, em seu livro *Camões e a poesia brasileira*. Em seguida, Luiz Busatto dedicou-se ao problema da intertextualidade em *Invenção de Orfeu*, centrando-se inicialmente, na dissertação de mestrado, na identificação da presença do poema épico de Virgílio, *A Eneida*, e depois, na tese de doutorado, em alguns textos de motivo indígena brasileiros, na Bíblia, na *Divina Comédia* de Dante, e outras obras de Virgílio.

Orientador e pupilo, Teles e Busatto abordaram em seus estudos a questão do gênero épico na obra final de Lima. Teles sugere o termo "epilírico" para classificar a obra, enquanto Busatto desloca a discussão: "mais do que modernização da epopeia clássica talvez seria o caso de se perguntar sobre a dissolução dela".[11] Mario Faustino, responsável por importante revisão crítica da obra, publicada em sua coluna no Jornal do Brasil, foi ainda mais longe e disse a esse respeito: "a *Invenção de Orfeu* tem a medida do *epos*, mas não é épica: é órfica"[12].

Ambos, Busatto e Faustino, parecem acompanhar Murilo Mendes. O poeta, amigo íntimo de Lima, viu o épico apenas como mais uma das muitas influências que compõem a obra: "É muito significativo o fato de Jorge de Lima tentar até mesmo o poema épico nas páginas de *Invenção de Orfeu*", diz ele.[13] Segue-se no estudo de Murilo uma reflexão sobre o que poderia ser o novo épico pretendido por Lima, no que o poeta concorda com o amigo sobre o fato de que a nova epopeia só poderia existir mesmo dentro de modelo muito diverso do clássico.

De acordo com Gilberto Mendonça Teles, *Invenção de Orfeu* estaria fora de qualquer classificação conhecida:

[11] BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Âmbito Cultural Edições Ltda. 1978, p. 52.
[12] FAUSTINO, Mario. 'Revendo Jorge de Lima.". In: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2003, p. 246.
[13] MENDES, Murilo. "Os trabalhos do poeta", artigo publicado em "Letras e Artes", Suplemento de *A manhã*, Rio de Janeiro, 24/06/1952. In: *Jorge de Lima Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar,1997, p.127.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> ...é a nossa epopeia lírica, em que evidentemente as palavras epopeia e lírica se completam para a expressão de uma nova ideia, de um gênero superior ainda não denominado.[14]

Erich Auerbach define o estilo de Homero na *Ilíada* para demonstrar o exemplo clássico de epopeia: os processos psicológicos são minuciosamente descritivos, o excesso de descrição da ação cria uma narrativa em que não há "lacuna, fenda ou vislumbre de profundezas inexploradas".[15] Confrontando o texto homérico ao do Velho Testamento, Auerbach demonstra que, apesar de um excessivo detalhamento dos personagens, das situações e dos fatos, a epopéia é uma narrativa fixada num tempo determinado, numa duração precisa, e não demanda uma interpretação universal em que tudo se encontre de alguma forma dentro de uma relação vertical, como ocorre no livro sagrado. Assim, o autor opõe a caracterização desses dois estilos de representação literária da realidade na cultura europeia, sendo o homérico:

> ...a descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático por um lado...

E o texto bíblico:

> ...o realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.[16]

Se Teles já apontava para uma complementaridade dos gêneros épico e lírico, seria também necessário notar que Lima sobrepõe as características da escrita religiosa neste complexo. Como Teles já reconheceu, o poema de Lima resultaria numa "simbiose altamente criadora", e haveria no livro "uma evidente analogia com os primeiros capítulos do Gênese, como também alusão à Ilha dos Amores, no canto X de *Os Lusíadas*"[17].

[14] TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. MEC – programa especial UFF-CRB, Rio de Janeiro, 1973, p.148.
[15] AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002, p.4.
[16] Idem, p. 20.
[17] TELES, Gilberto Mendonça. Op. Cit., p.149.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Marco Lucchesi também reconhece as características apontadas por Auerbach sobre o texto bíblico no livro de Lima, dizendo que:

> ...tais aspectos trespassam a *Invenção de Orfeu* tanto quanto a *Divina comédia*, sendo que o estranhamento de sua poesia resulta de um manejo característico, que o diferencia, por exemplo, da obra de Homero, ou de Apolônio, fruto de um longo processo figural, que alicerça o "Paraíso" e *Invenção de Orfeu,* perfazendo outras conexões além daquelas apontadas por Auerbach. (...) Os mares dantescos e limianos, por serem cristãos, guardam mais riscos, pois contam com os abismos da teologia, que se agregam dramaticamente à novíssima paisagem, da Comédia e de Orfeu.[18]

Apesar de considerar o aspecto plural da obra, com suas "outras conexões", Lucchesi se reporta a *Invenção de Orfeu* ao longo de todo seu texto de introdução à poesia completa do autor, como a "epopeia limiana". Assim, estranhamente, o poema de Lima, apesar de se definir mais pelas características bíblicas e líricas, é insistentemente referido como epopeia. Algo de épico parece resistir no poema.

Lucchesi encontra no *Apocalipse* uma passagem exemplar para mostrar como se dá a fusão desses planos tanto em Dante quanto em Lima, sob a perspectiva do olhar do apóstolo: 'vi a cidade santa, a Jerusalém nova, que da parte de Deus descia do céu'. E comenta:

> Novo céu. Terra. Cidade. Plano sobre plano. Toda imagem remete a outra imagem. Abre-se a distância sobre os signos. A alegoria alarga a mobilidade dos substantivos. Os sintagmas absorvem subparadigmas. Os mares cristãos encerram uma latência que não cessa (...)[19]

A Lucchesi interessa perceber as "chaves plurais e multissignificantes" da "epopeia" de Lima, "as camadas plurais do texto cristão, capazes de abranger a metafísica e a hiperfísica, a biografia e a história, numa sede poderosa de unidade, onde as águas de Camões e Dante se acomodam aos textos do Brasil Colônia (...)".[20] Luiz Busatto segue a mesma linha indicando o elemento bíblico como a pista mais importante, ainda a ser trilhada, do projeto de *Invenção de Orfeu*. Segundo o autor, o poema seria:

[18] LUCCHESI, Marco. "Introdução Geral / O sistema Jorge de Lima". In: *Jorge de Lima. Poesia completa. volume único.* Op. Cit., p. 20.
[19] Idem, p.20.
[20] Ibidem, p.21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> ...uma epopeia sobre a visão universal da problemática humana em confronto com a Transcendência. E seja essa talvez a única maneira de o homem, modernamente, ser herói e de sua vida se transformar numa façanha épica.[21]

Fica claro que não se trata de observar apenas a união do lírico ao épico, mas para além disso, a fusão da escrita bíblica à épica. Nesse sentido, encontra-se em *Invenção de Orfeu* uma realização distinta daquelas operadas por Virgílio ou Camões quando inserem nos seus poemas maior teor lírico ou crítico.

Na edição do autor constava, entre outros, o seguinte subtítulo para *Invenção de Orfeu*: "uma biografia épica". Repare-se que o termo épico é empregado como adjetivo, e não substantivo definidor de gênero. Busatto nota que em *Invenção de Orfeu* sabe-se apenas que "o herói é o poeta e que Jorge faz do poeta um anti-herói".[22]

A contestação da figura do herói deriva da contestação do homem moderno, mas é também crítica que o próprio poeta faz a si mesmo, motivo para o desenlace da crise (épica) motora do livro. Note-se também que Jorge de Lima emprega o termo "drama" para definir o motivo central do seu poema "épico". Em seguida, condiciona o emprego do épico a um olhar totalmente renovador das normas clássicas e, como se vê, não teria sido imposta qualquer regra *a priori* para elaborar esse projeto:

> A epopeia moderna não dependeria mais de uma história geográfica, nem dos modelos clássicos da epopeia. Verifiquei, depois da obra pronta e escrita, que quase inconscientemente, devido à minha entrega completa ao poema, que não só o Tempo como o Espaço estavam ausentes deste meu longo poema e que eu tinha assentado as suas fundações nas tradições gratas a uma epopeia brasileira, principalmente, as tradições remotamente lusas e camonianas.[23]

Como nos mostra Emanuel Paulo Ramos em sua edição anotada d'*Os Lusíadas*,[24] podem-se localizar no Canto I do poema camoniano sugestões artísticas de Virgílio em vários momentos da obra. Inicialmente nas estâncias 1 a 3 (proposição); André de Resende, Ovídio e Virgílio nas estâncias 4 a 18 (invocação), e novamente a *Eneida* de Virgílio no início da narração da viagem.[19]

[21] BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu.* Rio de Janeiro, Âmbito Cultural Edições, p.53.
[22] BUSATTO, Luiz. Op. Cit., p.52.
[23] Entrevista de Jorge de Lima concedida a Marques Gastão, Op. Cit., p. 65.
[24] RAMOS, Emanuel Paulo (Org.). *Os Lusíadas*. Portugal, Porto, Porto Editora, 1974.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Lima se filia à tradição não só quando cita o famoso verso "as armas e os barões assinalados" logo na abertura de seu poema, mas também na divisão em dez Cantos, na extensão da obra (cerca de dez mil versos), e na apropriação que faz do poema épico romano, *A Eneida*, e do poema de Camões, em diversos pontos.

Virgílio já havia inovado com relação ao modelo grego de Homero, introduzindo versos de teor lírico no texto épico, mas Camões se estende além da carga lírica, voltando-se criticamente sobre a própria matéria épica que narra. Além de utilizar-se do recurso dos excursos do poeta, eleva a multiplicidade de vozes com pontos de vista contraditórios no poema (Narrador 1 e 2, Vasco da Gama, Júpiter, Paulo da Gama, Tethys - esposa de Netuno – e a ninfa da Ilha dos Amores). Contudo, ambos resguardam o objetivo de narrar uma determinada história real ocorrida num determinado período (a viagem de Vasco da Gama à Índia), ou seja, as noções de espaço e tempo permanecem garantidas, sem sombra de dúvida.

Resta notar como funcionam os excursos, reflexões que o português inseriu em seu poema versando sobre a escrita da poesia e sobre a realidade do poeta na sociedade de então, uma vez que o sujeito do poema de Lima parece se encontrar muito mais próximo desse lugar da poesia de Camões que da tradicional matéria épica. A respeito dessa voz reflexiva, diz Cleonice Berardineli:

> Assim como Vasco da Gama, ao narrar a história portuguesa, chega ao momento da viagem e nela se insere como participante - navegador, soldado e porta-voz da uma ideologia -, o Poeta, no refletir sobre a vida, a pátria, a condição humana e a função do aedo, qualifica-se como o corifeu da tragédia, que, não participando diretamente da intriga, faz parte do elenco dos personagens; o Poeta que - também ele! - é navegador, soldado e portador duma ideologia que - e aqui se marca a diferença - ele celebra e contesta.[25]

Assim como Camões celebra e contesta a matéria de seu poema, Jorge de Lima sublinha narrar a própria escrita da poesia e reflete sobre o "herói" logo nos primeiros versos do poema: "Um Barão assinalado / sem brasão, sem gume e fama/ cumpre apenas o seu fado: / amar, louvar sua dama, / dia e noite navegar, / que é de aquém e de além-mar / a ilha que busca e amor que ama"(Canto I, I). Se

[25] BERARDINELLI, Cleonice. "A estrutura d'*Os Lusíadas*" In: *Estudos Camonianos*. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Camões separa da figura de Vasco da Gama a fragilidade que reserva para o poeta em seus excursos, Lima inicia seu poema afirmando uma figura frágil destinada à eterna busca. O que se busca está além e aquém, não se domina, nem se retém. O poema ganha assim o lugar de realização do poeta. Em "Poemas relativos", Canto III, veja-se como se dá a função direta entre poema e poeta numa mesma deriva.

> No dia seguinte:
> chamados da terra,
> o poema te leva,
> te dana, te agita,
> te vinca de cruzes,
> te envolve de nuvens.
> Quem sabe aonde vai
> parar no outro dia?
> (Canto III, XVIII)

Segundo Cleonice Berardinelli, Camões teria inovado mais pelo aspecto do conteúdo de seu livro que sob o ponto de vista formal (uma vez que este seguiria o esquema utilizado por Homero). Com relação ao brasileiro, exceção feita à divisão em Cantos e à ordem de grandeza do total de versos, não só o conteúdo inebriante é inédito, mas a forma, em coerência com o conteúdo, é uma combinação libertária das mais variadas possibilidades. Cleonice Berardineli esclarece o modelo seguido n'*Os Lusíadas*:

> Como narrativa, seu discurso é transmitido por um ou mais narradores que na epopeia antiga eram bastante objetivos, não dando nunca importância maior à função emotiva da linguagem (centrada no destinador), que caracteriza a poesia lírica. Esse foi o exemplo que Camões encontrou em Homero e sobretudo em Vergílio que mais de perto seguiu.
>
> Na *Odisseia* e na *Eneida*, só não são narrativos os passos a que a tradição obrigara o autor épico: a proposição e a invocação (ou invocações); Aristóteles louvava Homero por dizer pessoalmente muito poucas coisas no poema.[26]

Em Camões, os excursos do poeta ocupam maior espaço e vão na contramão desse modelo ao lançar críticas à matéria de seu canto.

[26] BERARDINELLI, Cleonice. "Os excursos do poeta". In: *Estudos camonianos*. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> Essa liberdade de juízo, porém, poderia não ter sido conservada pelo Poeta que criava uma epopeia - narrativa de feitos positivamente apresentados, sem questionamento, destinada à exaltação de um povo. E aqui está uma das razões da grandeza do poema que, à medida que se faz, questiona não somente o contexto que utiliza, mas o próprio enunciado que consagra este contexto.

Jorge de Lima não produz uma exaltação, mas louva poemas lidos, a escrita da poesia ao longo do tempo. O gesto de louvação acontece quase sempre na incorporação de poemas da obra de vários autores. Para mostrar mais diretamente, temos o poema XIX, Canto IV, em que Lima faz uma ode a Dante: "Amo-te Dante, e as rosas que tu viste"(...) "Dante no inferno, Dante no céu, Dante / que me responde(...)". E louvando a poesia, o poeta louva a memória do homem. Ainda no Canto III, o poema VII fala de uma condição passageira das lembranças que se reflete no livro, e que pode se confundir com a efemeridade da vida se vê no verso que aponta a transmissão das gerações na figura dos avós:

Alegria achareis neste meu poema
como poema ilícito, como um
corpo casual ou vão, como a memória
dura e acídula, como um homem se

conhece respirando, ou como quando
se entristece sem causa ou se doendo,
ou se lavando sempre ou comparando-se
às dimensões das coisas relativas;

ou como sente os membros do seu ser,
transmitidos e opacos, e os avós
responsabilizando-se presentes.

São alegrias rápidas. Lugares,
reencontrados países, becos, passos
sob as chuvas que não vos molharão.
(Canto III, VII)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Cleonice Berardineli não tem dúvidas ao concluir que as ousadias de Camões constituem em grande medida a sua genialidade: "É a epopeia de novos tempos, tempos contraditórios. Alimentado de tais contradições, o poema adquire modernidade e se afirma como a única epopeia representativa do Renascimento europeu".[27] A importância que Camões teria dado ao poema em detrimento do objeto da narrativa é, sem dúvida, um ponto de partida já resolvido para Jorge de Lima: "se patenteia a dependência do fato histórico em relação à arte, pois que só essa lhe dá a dimensão de eternidade".[28]

Jorge de Lima se inspira no ímpeto de Camões, e sofrendo a realidade contraditória dos tempos de pós Guerra, vai ao Inferno em busca de poesia. O questionamento fundamental sobre a figura do herói (ou do anti-herói que é o poeta moderno) foi questão já apontada em Virgílio quando negou a Enéias a auto-suficiência do herói homérico. Reside portanto, na tradição do épico, uma linha contestadora e ao mesmo tempo renovadora que se reflete em *Invenção de Orfeu* com profunda consciência do seu autor sobre o sentido da poesia épica que sempre é escrita ou reescrita da história. Esses elementos nos parecem relevantes de serem computados na tradição a que se Lima se filia. A radicalidade de Camões surge certamente sob o ponto de vista histórico, quando contextualizado nos tempos da Inquisição:

> *No* mais, Musa, *no* mais, que a Lira tenho
> Destemperada e a voz enrouquecida,
> E não do canto, mas de ver que venho
> Cantar a gente surda e endurecida.
> O favor com que mais se acende o engenho
> Não no dá a pátria, não, que está metida
> No gosto da cobiça e na rudeza
> *Dhua* austera, apagada e vil tristeza.
> (*Os Lusíadas,* Canto X, 145)

[27] BERARDINELI, Cleonice. "Os excursos do poeta". Op. Cit.
[28] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

1. Fome de misticismo

1.1 Os descaminhos da fé

Até meados dos anos 1920, a primeira fase da carreira de Jorge de Lima, a que se convencionou chamar de neoparnasiana, o poeta publicaria uma plaquete de poemas, *XIV Alexandrinos* (1914), e o livro de ensaios, *Comédia dos erros* (1923). Se o poeta pode ser considerado nesta fase um "ortodoxo neoparnasiano",[29] como afirma Alexei Bueno, "sobretudo nas chaves de ouro, com antítese característica", diz ele, identificando em Lima o modelo de Bilac, é preciso notar que um sentimento religioso, ausente da escola parnasiana, o distingue desde cedo. A poesia de juventude de Lima se revela num embate entre a filosofia cética e materialista, orientação predominante entre a elite intelectual brasileira daquele tempo, e a religiosidade de sua infância. Ao longo deste capítulo pretendemos mostrar como Lima desenvolve o motivo poético religioso em poemas que são sucessivas retomadas de um mesmo motivo, o do conflito entre a perda da fé e o desejo de sua redescoberta.

Em *XIV alexandrinos,* o velho motivo da saudade da infância, bastante explorado pelos parnasianos, aparece associado à nostalgia de um sentimento religioso de apelo popular, ligado à proteção da Virgem Maria, grande padroeira tão representativa do sentido de acolhimento que a Igreja Católica pretende oferecer aos seus fiéis. Pertencendo à mesma elite cujo pensamento tendia a ser predominantemente orientado pelo ceticismo materialista, os parnasianos tratavam de manter a religião e a poesia em prateleiras opostas. A constatação encontra-se num estudo de Carlos Drummond de Andrade sobre o tema da poesia de sentimento religioso. Para o poeta mineiro, com exceção da escola simbolista, que teria introduzido entre nós a poesia de inspiração cristã, e de um único poema de Bilac, não houve poesia de sentimento religioso entre os parnasianos:

> Faltou ao parnasianismo sensibilidade bastante para penetrar-se de inspiração religiosa; ela está ausente, em geral, da obra dos 'ases' da escola. (...) temos de reconhecer, entretanto, que no soneto "Natal", Bilac exprimiu lindamente uma

[29] BUENO, Alexei. "Nota editorial" In: *Jorge de Lima: poesia completa*: *volume único.* Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997, p. 11.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

emoção religiosa que lhe faltava".[30]

Para compreender a questão religiosa em *Invenção de Orfeu*, perseguimos o sentimento religioso na poesia de Lima e notamos que, desde muito cedo em sua poesia, o poeta confere um sentido onírico às imagens religiosas na medida em que as associa à lembrança da infância. Cada vez mais transfigurado e vivo, o sentimento religioso de Lima vai ganhar força a partir da conversão do poeta ao catolicismo e da sua adesão ao modernismo. Então, a religiosidade deixa de ser nostálgica e só sua para ser a do povo brasileiro e a de sua própria cultura. Como se verá, o projeto de *Invenção de Orfeu* contém elementos de todo o desenvolvimento da trajetória poética de Lima, daí a importância de se observar a (trans)formação do seu olhar religioso.

Criado numa família católica, Jorge de Lima viveu a infância no final do século XIX, no interior de Alagoas, em União dos Palmares. Jorge era filho de um pernambucano, "comerciante andejo"[31] que se estabeleceu em União. Na cidade natal, o poeta viveu num antigo sobrado na praça da Igreja Matriz, de frente para a igreja da Santa, padroeira da cidade, Santa Maria Madalena. A visão que o poeta guardou da janela de sua infância está toda transfigurada em sua poesia. Observa o biógrafo do poeta, Povina Cavalcanti, que nas memórias publicadas por Jorge de Lima este sobrado em que cresceu foi transformado em uma "Casa-Grande" e o pai, que era um comerciante, em "Senhor de Engenho", tudo "pura invenção", diz o biógrafo. [32]

Povina analisa a obra de Lima como se houvesse nela "dois Jorge", um apegado à terra, de onde tirou o material folclórico de sua lírica da infância, e outro despregado do chão, da vivência das coisas materiais, para arrojar-se num mundo do subjetivismo, do espírito sem fronteiras(...), da eternidade".[33] O que vamos observar no entanto é como esses "dois Jorge" se condensam especialmente em *Invenção de Orfeu*.

Diz Povina, "se me perguntassem qual a verdadeira fonte da prospecção mística do Claudel alagoano, eu responderia, sem vacilar: o mês de Maria na

[30] ANDRADE, Carlos Drummond de. "Poesia de sentimento religioso no Brasil". CRB-AMLB. Recorte s/identificação. Arquivo CDA PIM.
[31] CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, Ed. Correio da Manhã. 1969. p. 25.
[32] Op. Cit., p. 24.
[33] Op. Cit., p. 28.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Matriz de Santa Maria Madalena; a nostalgia daqueles cantos marianos, o órgão, o coro da igreja(...).".[34]

Segundo o biógrafo, cunhado de Jorge de Lima, o cenário que Lima via do pátio da igreja era este:

> O sobrado tinha seu janelão sobre a praça. Lá de cima, Jorge via o pátio da igreja, a praça despida de uma árvore sequer, de um banco, de um adorno.(...) Todavia, o pátio da matriz ganhava o privilégio de um grande palco nas noites de festa da padroeira. (...) Nove noites, "as noites de novena", com a igreja regurgitante do povo da cidade e das cercanias.[35]

Ao redigir suas memórias para o jornal, entre outubro de 1952 e junho de 1953, Jorge de Lima relembra o mesmo cenário de sua infância povoado pelos tipos que o ocupavam nos dias de feira:

> Minha vida estava espraiada ali no pátio baitíssimo de Maria Madalena, abarrotado em sábados, de gente, matutama de muitas léguas em torno, que vinha vender.[36]

O poeta formou-se convivendo com esse universo das festas e feiras populares religiosas, e sendo sempre um leitor voraz. Tendo a família se transferido para Maceió, é matriculado na primeira turma do colégio inaugurado pelos irmãos maristas, em 1909, o colégio Diocesano.

Apesar do colégio católico e do universo religioso que o cercava, ao final do curso que se chamava na época de "preparatório", pouco antes de Lima ingressar na faculdade, o poeta adere à orientação cética em voga naquele período. Como lembra Povina: "Nas duas primeiras décadas do novecentismo, era sinal de atraso não seguir as doutrinas materialistas".[37]

Mas o que ocorreu com Jorge de Lima foi curioso. O poeta alagoano era ainda um adolescente de 15 anos quando se encontrava prestes a começar a faculdade de medicina. Tendo ido prestar exames de conclusão do ensino fundamental no Liceu de Maceió, se deparou com a figura do veterano Jackson de Figueiredo, então com 17 anos de idade.

---

[34] Op. Cit., p. 26.
[35] LIMA, Jorge de. "Minhas memórias". In: *Jorge de Lima Obra Completa Volume 1*. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958, p. 99.
[36] Idem.
[37] CAVALCANTI, Povina. Op. Cit. p. 27.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> ... fiz o curso de Humanidades, prestando exames finais no Liceu Alagoano, onde conheci Jackson de Figueiredo, que estava então concluindo seus exames parcelados. Mas Jackson nesse tempo não era o combatente católico do "Centro Dom Vital", e de "A Ordem". Muito pelo contrário, era um monista, um ateu, um anti-clerical. E meu contato com aquele que viria a ser mais tarde um dos líderes do catolicismo no Brasil, fez de mim, que era aluno exemplar, um rebelado contra a disciplina e os métodos de ensino do colégio."[38]

Jackson era conhecido por sua personalidade forte, valente, cativante, inteligentíssimo e poeta. Como conta a sua filha e biógrafa, o pai era nesse período um nietzschiano, materialista, individualista de marca maior:

> Jackson mostrava nas conversações em família que, em Maceió firmara-se no pensamento materialista, o que entristecia D. Regina, ouvir seu discurso ateu e irreverente[39] (...) Há homens assim: ele foi um destes que levam às últimas consequências o que de "verdade" encontram. Aceitou Nietsche e viveu nietzschiano um bom tempo dentro do seu meio. Era um autêntico: um ser que vive de acordo com o que pensa – muitas vezes enfrentando a moral e preconceitos vigentes.".[40]

Na biografia há muitos exemplos da sua personalidade forte. Impressionam entretanto os atos violentos de que era capaz para expressar sua rebeldia, e que revelam com que grau de anticlericalismo Lima entrou, ingenuamente, em contato. Um bom exemplo é o caso do dia em que, para demonstrar seu tédio à família, querendo ir contra os princípios católicos, Jackson matou um cachorro a tiros na Sexta-Feira Santa, entre os católicos sabidamente um dia de recolhimento e em que não se deve comer carne.[41] Entre depoimentos publicados em jornais e suas memórias, Lima confessa ter sofrido um misto de intimidação e adoração por Jackson:

> Eu admirava aquele companheiro já boêmio, já com uma cara de homem, dura, censurando mesmo sem dizer palavra tudo que fosse "cristengo". Eu era um maristano colegial que havendo decorado todos os pontos dos programas poderia auxiliar aquele valente cuja vizinhança na mesma prova de exame constituía uma honra para o alagoano ignorante do mundo. (...) Cedi-lhe aquela recitação ginasial, alegre com a conquista de um amigo que eu admirava discretamente.

[38] LIMA, Jorge de. "Não acredite nos especialistas em poesia!". Entrevista concedida a Homero Senna. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1945.
[39] FERNANDES. Cléa Alves Figueiredo. *Jackson de Figueiredo, uma trajetória apaixonada*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989, p.70.
[40] Op. Cit.,. p. 82.
[41] FERNANDES. Cléa Alves Figueiredo. Op. Cit., p. 84.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> Jackson não sabia o ponto decorado por mim, palavra por palavra, de compêndio escolar, mas sabia os negadores do século, e com sua erudição calaria qualquer menino de catecismo automático.

Como revela Lima, as leituras novas em que Jackson o introduzira, entre eles diversos pensadores alemães agnósticos ou ateus, despertavam sabores surpreendentes, profundamente instigadores para sua inteligência e excitantes para a ingenuidade do menino provinciano.

> Devorei sob a influência literária de meu amigo as brochurazinhas de Haeckel com a mesma anomalia gustativa dos meninos opilados que roem cacos de panela, pedaços de papel e outras coisas incríveis...[42]

Somada às leituras desse período vem toda a ambiência da faculdade de medicina, o descobrimentos das ciências positivas, o ensino desinteressado do problema religioso. É fruto dessa fase a produção dos alexandrinos reunidos em plaquete de 1914, *XIV alexandrinos*, dentre os quais constaria "O acendedor de lampiões", poema que rendeu fama a Jorge de Lima. Dentro desse panorama de descortinamento do pensamento agnóstico e cientificista, o sentimento religioso do poeta vai se acomodar nos sonetos como uma nostalgia da infância que deixa para trás. Encimado por uma epígrafe de Schiller sobre a falta de sentido de toda a filosofia, "Welche wohls bleibt von allen den Philosophieen? Ich weiss nicht." (O que resulta de todas as filosofias? Eu não sei."), o soneto "Dia um de janeiro" (de 1912), demonstra a questão:

> Dia um de janeiro. E passa um ano mais.
> A ciência é mais nova. O símio é mais humano.
> Se fez-lhe alguém, de barro os neurônios mentais,
> Haeckel tirou-lhe o cetro ao reinado mundano.
>
> (Cousa mesma de símio) ele fez dos missais

[42] LIMA, Jorge de. "Depoimento". In: *Revista A Ordem*, 1938, p.82. Originalmente publicado em "O semeador" 7 de setembro de 1928, e no livro *Documentário do Modernismo*, p. 89-90.
A *Revista A Ordem* foi o periódico fundado em 1921 por Jackson de Figueiredo pouco depois de sua conversão, um órgão programático da maior importância para a Igreja Católica naquele momento, espaço que defendia e pensava o ensino religioso no país bem como publicava o pensamento cristão. "A Ordem", ao lado do Centro D. Vital, foi uma das mais reconhecidas contrubições do Jackson de Figueiredo como ativista católico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Granadas contra o Papa apostólico romano
Que lhe andara dizendo: Adão e Eva seus pais
E inventara o Evangelho, o céu e o Vaticano...

Tanta crença se foi e a saudade inda vive!
Tem carícias de mãe, tem um candor divino.
A Saudade! A Saudade! E uma ilusão revive...

Tua infância revive: eras tão pequenino
E tua mãe dizia: o céu era um conforto
Onde irias viver se ela te visse morto.[43]

Sua religiosidade, sobreposta na infância, vive sob o signo da saudade. Racionalismo e cientificismo representariam o duro amadurecimento do menino que o obriga a abandonar o cômodo acolhimento religioso. Uma nova vida de fase "adulta" o lançaria em novos ares filosóficos.

No soneto "X", o autor volta seu espírito indagador e cético para a ausência de religião, colhendo do agnosticismo de Schiller a epígrafe que diz: Welche Religion ich bekenne? Keine von allen, / Die dum mir nennst – Und warum keine? Aus religion." Mein Glaube. Schiller. (Que religião reconheço? Nenhuma de todas que você me nomeia. E por que nenhuma? Por religião.). Enquanto agnóstico, Lima se enchia de uma inquietude de quem indaga filosoficamente o sentido da infinita transformação das coisas, do pensamento e do mundo:

Oh! Vós que não dormis em noites taciturnas,
Sentistes por acaso o negro pessimismo
Que vos jorram na mente as solidões noturnas
Qual se a mente vos fosse um temeroso abismo:

A presença de Deus das estrelas às furnas,
Deus-homem, Deus-juiz, Deus-luz, Deus-panteísmo,

[43] LIMA, Jorge de. *XIV alexandrinos*. In: *Poesia completa*. Op. Cit., p. 196-197.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Deus do além, do mistério e das leis taciturnas;
E depois, Deus-ciência... ilusões... ateísmo...

Oh! Vós que não dormis e que nas noites tristes,
Falais à Natureza – esta Esfinge embusteira,
Revolvendo este abismo eternamente mudo;

Dizei-me se isto tudo, acaso não sentistes,
A rir como Voltaire, a rir como caveira,
A rir de vós, a rir de mim, a rir de tudo? ...[44]

Mas o mesmo espírito investigativo se voltaria contra a própria descrença na religião e mesmo sobre o racionalismo, soando como uma espécie de fantasma que se ri da sua perdição niilista. Nos sonetos fica claro que o jovem poeta descreve o sabor filosófico da época em que o ateísmo se pronuncia mas não vence.

Já de posse do diploma, com tese sobre a questão sanitária do Rio de Janeiro, Lima voltaria à Maceió elogiadíssimo por seu orientador, Dr. Afrânio Peixoto, também escritor e presidente da Academia Brasileira de Letras. Suas recomendações impulsionam Lima concomitantemente nas atividades de clínico e de poeta. Assim, o ano de formatura de 1914 é um marco na carreira do poeta-médico: Jorge de Lima publica os *XIV alexandrinos* e também sua tese, aprovada com louvor.

Durante os anos seguintes às publicações, Lima trabalha intensamente como médico, atendendo não só em Maceió, mas estabelecendo-se profissionalmente em Alagoas como um médico requisitado. O poeta continua publicando muitos sonetos em jornais e revistas, dentro da mesma orientação filosófica. O próximo livro, no entanto, Lima só o viria a publicar quase uma década depois: um volume de ensaios intitulado *Comédia dos erros*. O tema da "natureza-esfinge" e o abismo eternamente mudo serão um motivo retomado nesse livro de ensaios, em que o autor assume a voz de um pensador mais que de um poeta, e fala sobre a ciência que não oferece respostas, apenas coloca dúvidas.

[44] Op. Cit., p. 193.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Nesse meio tempo em que elabora os ensaios, um período pouco comentado de sua história, iniciam-se mudanças significativas para Jorge de Lima; é quando se dão, quase que concomitantes, a adesão do poeta ao modernismo e sua reconversão ao catolicismo.

Já no final da faculdade de medicina, Jorge de Lima tinha pouca convicção no racionalismo, e em 1919 recebe a notícia da conversão ao catolicismo do mesmo Jackson de Figueiredo que o havia desviado para o pensamento cético. A surpresa chega aos ouvidos de Lima como um sopro libertador do seu espírito, já tendente à reconciliação com a fé adormecida.

Segundo o poeta, haveria desde cedo uma espécie de resistência, subconsciente, de sua fé, e o "desvio", induzido pelo *enfant terrible*, só reforçaria seu caminho de volta. Sobre sua reconversão, conta Lima:

> Jackson me surpreendera em plena fase de formação escolar, sob a orientação religiosa que meus pais e meus mestres me haviam por felicidade gravado no meu subconsciente de maneira indelével. Tão indelével que ele, com a sedução de sua cultura então racionalista, não conseguira arrasá-la de todo; e quando eu, tempo depois, soubera da conversão do amigo, a impressão experimentada já no declive mais forte de minhas crenças abaladas profundamente pela podridão racionalista da época, foi que o companheiro que, sem querer, por convicção as abalara, encarregara-se ele próprio, com a sua entrada para a Igreja, restaurá-las com mais força, agora escudadas na experiência que o descaminhador houvera adquirido depois de atravessar a adolescência, sem Fé e sem Deus. O bem que Jackson me fez, desviando-me da Igreja que meus pais e meus mestres me haviam acostumado, e com a sua conversão reconciliando-me novamente com ela, foi enorme. Atribuo a isto em parte as minhas convicções atuais nas verdades do Cristo.[45]

Apenas para afastar uma pequena confusão que se faz entre as datas do encontro entre Jackson e Lima, causada em grande parte pela memória imprecisa de Jorge de Lima, ao contrastar as biografias nota-se que, apesar de ambos terem cursado faculdade em Salvador, os poetas não se cruzam na Bahia, apenas em Maceió. Pelo que se pode averiguar, Lima teria ingressado na faculdade de medicina de Salvador em 1908, transferindo-se em seguida para o Rio, para concluir o curso na capital, havendo adquirido diploma em 1914. Jackson só chegaria na Bahia em 1911, exatamente quando Lima estava transferido para o Rio; e quando Jackson ia de mudança definitiva para o Rio, Lima chegava de volta a Maceió. Já em 1930, no momento em que Lima retornava definitivamente

[45] LIMA, Jorge de. "Depoimento". In: *Revista A Ordem*, 1938, p. 484.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

para o Rio, Jackson havia falecido, no ano anterior. Jorge de Lima comenta o acaso:

> O destino parecia comprazer-se em nos afastar, mal um de nós se avizinhava do lugar que o outro estava. (...) Foi esse meu valente companheiro que me puxou para a frente como me havia anteriormente empurrado para trás. Devo-lhe esse trabalho: o de fazer procurar com a minha razão a grande estrada que Jesus abriu com os joelhos sangrando para morrer na cruz".[46]

A "razão" de que Lima fala adquire um duplo sentido se pensada em relação ao movimento católico que se alinhavava no Brasil naquela época de volta ao tomismo. O descobrimento da fé pelo caminho lógico, dado em sua própria consciência, é a tônica do pensamento de S. Tomás de Aquino, que teria conciliado a filosofia de Aristóteles com os fundamentos da Igreja Católica. É de S. Tomás de Aquino a prova lógica da existência de Deus e uma consequente abertura do interesse da igreja perante as descobertas científicas do mundo moderno. Assim, o contexto era propício para um médico, um cientista, decidir-se pela reconversão.

A conversão de Jorge de Lima se dá portanto dentro desse contexto de resgate do tomismo, mas Tristão de Ataíde explica que o movimento de agitação cultural religioso brasileiro se deu sobretudo como um alastramento do que se passava na Europa no começo do século XX e o final do século XIX. Desencadeava-se na Europa uma onda de conversões e publicações literárias que exprimiam uma "gradativa mudança de posição da mocidade de então em face do problema religioso"[47]. Nomes como Claudel, Péguy, Maritain, Bernanos, Daniel Rops e outros, refletiam um cenário de "agitação intelectual considerável, que incluía a participação das grandes Ordens religiosas nos mais avançados movimentos intelectuais e sociais, especialmente os dominicanos, os jesuítas e os beneditinos".[48] São esses os nomes que mais tarde serão identificados como influências centrais nos livros de inspiração religiosa, a partir de *Tempo e eternidade*, especialmente Claudel e Péguy.

No Brasil, a grande agitação espiritual terá seu auge exatamente na década

[46] LIMA, Jorge de. "Conversão ao catolicismo". *O Semeador*, 1928. In: *História do modernismo de Alagoas*. p.75-78.
[47] LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à literatura brasileira*. Gilberto Mendonça Telles. (Org.), Rio de Janeiro, INL, 1980, p.555.
[48] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

de 1920, momento de renovação católica de orientação neotomista que pretende o equilíbrio entre o cientificismo e o sentimento religioso, e que reage ao extremo racionalismo do século XIX. O começo de um século novo também se alia a esse espírito de renovação. É nesse contexto que se entende porque a conversão de Jackson de Figueiredo tem tanto impacto sobre Jorge de Lima, pois ela funciona como um aval no meio literário e intelectual, e também porque os grandes nomes com quem Jackson foi debater respeitaram e desenvolveram a discussão: tratava-se de um tema de interesse mundial naquele momento histórico.

Tendo isso exposto, e levando em conta os dados indicados na biografia de Jackson que atestam ter sido em 1919 a oficialização da sua conversão, vale notar que nesse ano Lima já é bastante conhecido e ingressa na carreira política, sendo eleito deputado na Assembleia Estadual de Maceió. Como médico e político, Lima atende todo tipo de gente e percorre sua terra incansavelmente, deixando os poemas da adolescência para se desenvolver no poeta modernista que será a partir de meados dos anos 20.[49]

Da produção dos primeiros anos da década de 20, vale a pena ressaltar este soneto que evoca a imagem da mãe novamente associada à memória religiosa, mas agora numa Nossa Senhora dos olhos verdes de esperança. O soneto aparece publicado em 1921 com título em italiano "Ricordanza Della Mia Gioventù". Um poema que novamente remete a religiosidade ao passado do menino cujo desinteresse pela religião provocaria agora o luto de Nossa Senhora.

> É o que me lembra: minha mãe dizia,
> quando eu apenas meus seis anos tinha,
> Nossa Senhora, em seu altar, havia
> sido quando nasci minha madrinha.
>
> Depois... (eu bem o sinto), que alegria
> esta santa nos olhos entretinha!...
> – Uns olhos verdes, como verde eu via

[49] Não se sabe ao certo quanto tempo de fato passou até a conversão de Lima, e a data específica que convenha fixar para a decisão de assumir sua nova orientação. Não importa tanto. O que interessa é que reconhecida a conversão de Jackson como significativa influência no seu reencontro com a fé, podemos estabelecer que o processo de reconversão se dá no começo dos anos 20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

minha Esperança, que nascendo vinha.

Vinte e dois anos passam, desenganos
Afloram, com a perfídia dos abrolhos,
Que as naus aventurosas desarvoram;

E eu me recordo então dos meus seis anos,
E noto que no luto dos meus olhos,
Os Olhos Verdes de esperança choram. [50]

No soneto "Ricordanza Della Mia Gioventù", comentado anteriormente, as carícias da mãe têm o candor divino, mas é tudo saudade e passado. Já neste, por mais que haja o luto há também olhos verdes de esperança, e o poeta assume no presente as frustrações e os desenganos da juventude. Neste poema, a mãe aparece explicitamente associada a Nossa Senhora numa troca de santidade e afeto, e seu terceto final já não encerra apenas um passado que não volta mais, agora assume uma nota mais grave em que o embate entre luto e esperança encena um conflito.

Certamente Lima trabalha sobre o motivo poético, o poeta lapida o verde e o negro como as antíteses de chave de ouro, enquanto recurso poético convencional, e não afirmamos aqui que isso indique necessariamente uma mudança de sentimento religioso pessoal do seu autor, mas há um interesse recorrente inegável sobre o tema. Acompanhamos aqui o desenvolvimento da questão para identificar como evolui o tratamento que o poeta dá à poesia de sentimento religioso desde antes de sua adesão ao modernismo pois não exatamente como afirmou Roger Bastide, "sua volta à religião, é de início, mera consequência de sua conversão ao regionalismo".[51]

Carlos Drummond de Andrade observa toda uma tradição de poesia de Nossa Senhora na lírica brasileira em que a poesia de sentimento religioso de Lima poderia ser inserida:

Um fichário (incompleto) dos poemas brasileiros a Nossa Senhora não caberia

[50] LIMA, Jorge de. *Jornal de Alagoas*, Maceió, 24 de julho de 1921. In: "Poemas da Infância e sonetos". *Poesia completa*. Op. Cit., p. 184.
[51] BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Duas Cidades, 1997, p. 119.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> nessa revista, enquanto os poemas a Cristo, por muito numerosos que sejam, ocupam um discreto segundo lugar, e muitas vezes são outras tantas canções a Maria. O que reflete bem a natureza da nossa religiosidade: rogamos mais à Intercessora do que diretamente a Deus, porque guardamos todos, mais ou menos, a atitude do filho cativado pela doçura materna, um tanto cúmplice. (...) Nossa religião é intimista e coloquial, feita de rogos pessoais, à base de camaradagem. Mas, por outro lado, impossível será negar que foi com o modernismo, através de Jorge de Lima, que a poesia religiosa ganhou entre nós transcendência e com Murilo Mendes dramaticidade.[52]

Veja-se que Drummond reconhece uma nota de transcendência religiosa no modernismo de Lima. Antes de observar o que Drummond chama de transcendência na poesia modernista de Lima, vale a pena frisar que ainda que Lima esteja acompanhando uma tradição, o poeta canaliza desde cedo a sua memória da infância como matéria e motivo poético. Num artigo do poeta publicado nos anos 40 no Jornal "A Manhã", ele relata partes de uma entrevista que havia concedido recentemente:

> Digo a Florence E. White atendendo a seu inquérito, que minha infância foi marcada de misticismo. A mensagem contida em qualquer dos poetas que tenho sido é testemunho sobrenatural: mesmo em minha poesia nordestina lá estão todos os meus santos, e sobretudo o que me deu o nome, o dia mesmo em que nasci.[53]

Mas Lima levaria anos para afirmar publicamente sua convicção cristã e para externar a mudança de orientação em sua poesia modernista. Acompanhando uma profunda transição no cenário cultural brasileiro, o ano da Semana de Arte Moderna, 1922, é sintomático na obra de Lima. O poeta finalizava nesse ano a escrita dos ensaios que compõem *Comédia dos erros*, impresso em 1923 no Rio de Janeiro, e que vinha sendo lentamente escrito em parceria com o irmão mais velho, e também poeta, Matheus de Lima. Os ensaios, que Lima considerou mais tarde como um livro de péssimo gosto, o crítico José Américo de Almeida esclarece serem "sínteses do pensamento contemporâneo, sem arranjo doutoral...".[54] Já para o biógrafo de Lima, Povina Cavalcanti, os ensaios seriam um documento de "crítica à ciência que muda ao sabor dos conhecimentos

[52] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia de sentimento religioso*. Op. Cit. Recorte sem referência.
[53] LIMA, Jorge de. "Preparação à poesia". In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 27 de maio de 1949.
[54] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

novos."[55] A epígrafe do livro traz um trecho de autoria do Pe. Antônio Vieira, extraído do sermão de Santo Agostinho, sobre o valor dos descaminhos inerentes ao espírito investigativo: "Os erros e as ignorâncias, é certo que são muito mais que as ciências, porque para saber acertar, não há mais que um caminho, e para errar, infinitos.".

Além dos ensaios, em 1922 Lima iniciava um romance que é considerado o seu livro de transição para o modernismo, mas que só publicaria em 1927. Nas palavras de José Lins do Rego, *Salomão e as mulheres* seria um livro de "fim de festa". O projeto desse romance Lima explica em carta ao cunhado datada de 4 de maio de 1922:

> Estou escrevendo um romance. Já fiz trinta páginas. Não sei como se chamará. Vou encarnar nele a alma brasileira, mimetista, vacilante, incerta como os primeiros bichos que povoaram o globo. No meu romance o principal personagem hesita em tudo: em letras, em amor, em política... O livro terminará tristemente como *Canaã*, de Graça Aranha. A fuga pelas florestas brasileiras, onde está o símbolo vivo do nosso espírito: no cipó, sinuoso, produto do meio; vive no alto porque fugiu à opressão, mas desce as raízes para criar de novo raízes na terra donde proveio. Estou trabalhando. Afinal isto distrai a minha alma, esta minha genuína alma brasileira.[56]

É notável que Lima esteja escrevendo um livro sobre a alma vacilante do brasileiro e suas raízes poucos meses depois do acontecimento da Semana de Arte Moderna. Apesar de não haver documentação até essa data que comprove qualquer contato com o movimento de vanguarda paulista ou carioca, a influência do nome de Graça Aranha é explícita. A realização do livro ainda deixaria muito a desejar se pensada dentro dos conceitos estéticos desenvolvidos posteriormente por Lima na sua fase modernista.[57]

O livro *Salomão e as mulheres* não escaparia da máquina das metamorfoses de Lima, vindo a ser completamente reescrito em 1939, sob o título *Mulher obscura* cujo tema é a eterna busca do homem, reflexão sobre o mito de Rei Salomão. As epígrafes do livro são muitas, uma para cada capítulo, e todas

[55] Idem. p. 77.
[56] CAVALCANTI, Povina. Op. Cit. p. 75.
[57] Op. Cit. p. 77. Segundo Povina, a prosa de *Comédia dos erros* e *Salomão e as mulheres* tinha o "sabor da prosa de Aquilino", por influência estética extraída do livro *Jardim das Tormentas*, do português Aquilino Ribeiro, recém lançado no Brasil e apresentado pelo cunhado ao poeta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

colhidas do Antigo Testamento.[58]

Enfim, até o ano de 1922, Jorge de Lima se reconciliava lentamente, "vacilante", com o seu sentimento religioso, que não deixava ainda florescer totalmente, o que só ocorrerá, como se verá, a partir da guinada modernista em sua poesia.

1.2. A dupla conversão

Para abordar mais detidamente a aproximação de Lima ao movimento modernista, vale lembrar que Lima já estivera no Rio de Janeiro enquanto cursava a faculdade, quando se aproximou de Afrânio Peixoto. Depois, em 1919, Lima vai de férias à capital para recuperar-se da longa temporada de enfrentamento da gripe espanhola que assolou o país inteiro, quando trabalhou exaustivamente. Segundo seu biógrafo, nessa segunda viagem ao Rio, Lima não teria feito outra coisa senão descansar[59] e teria sido somente no ano de 1923, quando Lima voltaria ao Rio de Janeiro[60] para imprimir o volume de ensaios *Comédia dos erros*, que passaria a devorar a literatura modernista do Brasil e sobretudo estrangeira.[61]

> Foi aqui [no Rio de Janeiro], por esse tempo, que Jorge realmente começou a ler os modernistas, principalmente os europeus. Dias e dias o poeta devorou tudo quanto lhe caía às mãos; lia de manhã à noite (...) Fui vê-lo frequentemente e, pela primeira vez, vi o Jorge comentar as liberdades poéticas dos vanguardistas de São Paulo, com um misto de desconfiança e simpatia.[62]

Povina relata ainda que durante a estadia no Rio o poeta estivera com poucos escritores mas que recebera um convite para um jantar informal, em casa, oferecido pelo escritor conterrâneo Pontes de Miranda. Após o fim do jantar, num momento de descontração, o anfitrião teria surpreendido Lima perguntando a ele,

[58] Por exemplo: a inicial é tirada de III, Reis, 11,1,3: "Mas o rei Salomão amou apaixonadamente a muitas mulheres estrangeiras, (...) E ele teve setecentas mulheres que eram como rainhas, trezentas concubinas, - e as mulheres lhe perverteram o coração."; e a última, tirada do Provérbio 1,I7 no capítulo "O olho preclaro": "Mas debalde se lança a rede diante dos olhos dos que tem asas".
[59] CAVALCANTI, Povina. Op. Cit., p. 57.
[60] Em nota publicada pelo jornal *A Tribuna* em 6/3/1923, dá-se a notícia de que Lima teria passado quatro meses na capital nessa ocasião.
[61] CAVALCANTI, Povina. Op. Cit., p. 85. Vale ressaltar que há algumas confusões nessas datas em publicações sobre Lima. Moacir Medeiros de Santana indica a viagem de 1927 como a data precisa para a leitura dos modernos, mas em janeiro de 27 Lima já enviava a Mário de Andrade um exemplar de *Menino impossível* e em maio o de *Salomão e as mulheres*. Assim, a versão do biógrafo, ainda que contenha alguns lapsos nas datas, é a mais correta.
[62] CAVALCANTI, Povina. Op. Cit. p. 85.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

sem rodeios, “Jorge, você crê em Deus?”, ao que o poeta respondera, ainda que surpreso, firmemente, que não. Como afirma o biógrafo, “tal negativa não correspondia às raízes da sensibilidade cristã do menino de Madalena. Mas fica registrado o fato”[63]. O registro é interessante para demonstrar como Lima ainda se deixava constranger em sua religiosidade, e como, sua liberação só virá mesmo acompanhada da reviravolta literária. De qualquer forma, o poeta que publicaria em breve os ensaios de inspiração cientificista, mantinha as aparências.

Concomitantemente, Lima produz seus primeiros poemas de tipo modernista. Os primeiros passos do poeta curioso do verso livre tentam ser “simples”, mas ainda estão longe da dicção despojada que irá encontrar na inspiração popular, nas construções diretas de versos ritmados modernistas. Vejam-se dois exemplos:

Eu sou um poeta simples.
Vem.
Para te ofertar tenho flores e rimas
Dir-te-ei tudo que há de inédito
que afaga o ouvido
e abaixa as pálpebras de leve...
Em meu quarto
há um silêncio tão doce
que é preciso falar baixinho
para não quebrar o encantamento
que há no ar...
Vem para os beijos mudos
Vem para as carícias suaves
Vem.

Como diz Povina, são tentativas “bisonhas”. Do poema seguinte, vale notar que Lima reaproveitaria o tema camoniano de Adamastor na chave do erotismo em *Invenção de* Orfeu. Certamente o poeta oscila, se arrisca mas retrocede, como as águas que canta:

[63] Op. Cit. p. 86.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Mar humano
de braços, cérebro, cabeleira de ondas
dorme. Dorme e sonha.
Sonha. E embala lento e lento
uma mulher de espumas.
Ela frágil como as espumas
ele forte como os gigantes
como o gigante Adamastor.
Um dia é o desejo
é a volúpia das águas
e o gigante se empina
mas a espuma se esvai
e quando ele mar humano
de braços, cérebro, cabeleira
de onda
abre os braços e abre a boca
de abismo para beijar a
espuma
a espuma se esvai...[64]

Pouco depois, em 1924, Lima se envolveria com a produção de um trabalho muito pouco conhecido pela crítica brasileira: *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (*Formação e política racial no Brasil*), o qual o autor redigiu em alemão e publicaria apenas dez anos depois, em 1934, somente na Alemanha. O estudo traz uma análise da evolução da composição racial na história de miscigenação do Brasil, fazendo uso de estatísticas que demonstram o embraquecimento crescente da população.

Para contra-argumentar a posição de alguns autores europeus (Gustave Le Bon e Lapouge) que teriam decretado a inviabilidade da evolução da nação brasileira devido à sua forte componente da raça negra, Lima procede a uma demonstração da presença do alemão entre os imigrantes portugueses, e passa por

[64] CAVALCANTI, Povina. *Vida e Obra de Jorge de Lima*. Op. Cit. p. 87-89.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

diversas teorias e teses que discutem a origem dos povos da América Latina. O tema é bastante delicado, e de fato o poeta vai valorizar o elemento branco ao longo do estudo, e defender a tendência ao embraquecimento:

> Ainda que o fluxo de imigrantes tenha contribuído muito para o embranquecimento do povo brasileiro, não se deve esquecer que nesse processo outros fatores importantes também têm sua influência, como a seleção natural e social, através da qual a redução constante do elemento negro foi acelerada.[65]

Lima pretende defender a viabilidade do Brasil, e a miscigenação, mas sob o ponto de vista igualmente racista:

> O grande antropólogo Lapouge prevê em seu livro *Les Selections Sociales*: "O Brasil será um gigantesco país dentro do próximo século desde que não recaia no barbarismo, o que é bastante provável."
> Os resultados da nossa recente pesquisa já demonstram que Lapouge e Le Bon – que compartilham a mesma opinião – desconheciam os efeitos do processo de seleção étnica em nosso país. As observações levianas e desprezíveis de Lapouge podem ser derrubadas, sem problemas, por provas concretas. Foi comprovado, incontestavelmente, que os elementos de cor que contribuem para a formação do biotipo brasileiro, foram reduzidos ininterruptamente através de fatores de peso.[66]

A tese dialoga com o trabalho de Gilberto Freyre, mas talvez mais de perto com as palavras de Clóvis Bevilacqua transcritas por Olavo Bilac e Guimarães Passos no *Tratado de Versificação* (1902) com o intuito de responder à pergunta sobre "Como e porque começou o *índio* a interessar a poesia nacional?". O autor desaconselha ali qualquer nova tentativa de produção épica no Brasil, e afirma entre outros motivos, a falta de lastro histórico da história brasileira. Com tom irônico, Bevilacqua diz que o período de colonização do Brasil seria a nossa "Idade Média", e a inclusão do negro um elemento de rebaixamento da civilização brasileira que teria feito recuar o processo civilizatório. O autor considera que os românticos, buscando o nacional, desprezavam os portugueses como invasores, e consideravam o negro "a raça degenerada", restando apenas a opção pelo índio, mas, na realidade, apenas por desconhecimento dos seus costumes.[67] Apesar de sabermos que Lima certamente se formou lendo esse *Tratado de Versificação,* e

[65] LIMA, Jorge de. *Rassenbildung und rassenpolitik in brasilien.* Editora Getúlio Costa, 1951. Gentilmente traduzido por Priscila Walter.
[66] LIMA, Jorge de. *Rassenbildung und rassenpolitik in brasilien.* Op. Cit.
[67] BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1905, Disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=29217

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

que não discordaria da inexistência de lastro histórico para um épico nacional, supomos que o poeta tenha se iniciado na pesquisa sobre miscigenação e sobre sincretismo religioso refletindo teses senão racistas, no mínimo, antiquadas.

Com a intenção de abordar o início das correntes migratórias para a América do Sul e para o Brasil, Lima vai compor o início desse estudo com um levantamento das várias lendas, mitos e textos de historiadores antigos que giram em torno da hipotética existência de uma ilha, em especial o mito de Atlântida, e de terras novas e misteriosas que o poeta acredita que deveriam se referir ao Brasil.

> Deodoro da Sicília, um contemporâneo de Augusto, descreveu uma viagem de navegadores fenícios: a descoberta de uma ilha rica, longe da costa da África, onde um clima maravilhoso propiciava uma vegetação exuberante e suas frutas tinham um sabor incomparável. Aristóteles também mencionou uma ilha longe do continente europeu, as Antilhas, que foram colonizadas por Cartago. (...)
>
> As histórias dos celtas e a tradição da Irlanda mostram uma analogia com a lenda de Atlântida. Elas informaram sobre o país paradisíaco: o país Meg-Meld[68] da eternidade, onde nobres e sublimes espíritos viviam. A viva fantasia e a coragem dos gauleses e escandinavos procuravam pesquisar a realidade desses mitos através das suas ousadas viagens.
>
> (...)Podemos ainda considerar uma hipótese: não seria o Brasil essa ilha mágica? Da corrente do Rio Amazonas no norte até o La Plata no sul do Brasil, a geografia do Brasil oferecia a visão panorâmica de uma ilha. (...)
>
> O Brasil era a realização do sonho de Atlântida da humanidade europeia. Multidões de aventureiros, imigrantes e escravos invadiram o país, transformando-o em uma fundição das mais diversas misturas de etnias; e deixando a sua marca especial em seu desenvolvimento.

O estudo de Lima tem duplo interesse. Um seria o seu aspecto sociológico, e a contextualização do argumento na cena modernista, bem como seus reflexos na poesia negra de Lima; outro, o que nos convém, seria o interesse pelo lendário da "ilha mágica" Brasil, que está por trás do projeto de *Invenção de Orfeu*.

Rassenbildung und politik in Brasilien viria a ser republicado em 1951. Será esta ideia de que o Brasil foi, no imaginário dos europeus, uma ilha fantasiosa, que Lima iria reencontrar no início dos anos 40 no livro de Affonso Arinos, *O índio na Revolução Francesa*, o qual se transformaria no argumento da viagem imaginária contido em *Invenção de Orfeu*. Trataremos da questão do índio

[68] Meg-Meld-Land representa um paraíso na mitologia grega, uma fantástica ilha da aventura e do prazer.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

e da significação que Lima deu ao estudo de Affonso Arinos quando falarmos do entendimento de Orfeu na obra final do poeta. No momento, estabelecemos a hipótese de que quando Lima se depara com o livro de Affonso Arinos ele é reenviado à pesquisa contida nesse estudo, não pelo conteúdo racialista, mas por esse segundo aspecto, o da fantasia que o Brasil, supostamente, representou e despertou, desde tempos remotos, na história e na literatura mundial.

Escrito em 1924, publicado em 1934, e reeditado em edição atualizada em 1951, sempre e tão somente na Alemanha, *Rassenbildung und politik in Brasilien* nos parece um primeiro reconhecimento do terreno acidentado, fértil e complexo sobre o qual Lima desenvolveria seu estudo da identidade e formação cultural brasileiras, e de onde partiria a poesia preocupada com o problema da miscigenação. Lima chegaria a pedir desculpas públicas por esse estudo,[69] mas a sua reedição nos anos 50, em edição revista, não traria mudanças significativas.

Sem querermos nos desviar do foco desta tese, mas porque o tema é caro à obra de Jorge de Lima, lembramos que o poeta publicaria *Poemas Negros* apenas após o final da II Guerra Mundial, em 1947, direcionando uma crítica ao branco, e certamente um mea-culpa ao próprio entendimento que teve da questão racial, em versos como os de "Olá, Negro!": "A raça que te enforca, enforca-se de tédio, negro! / E és tu que a alegras ainda com os teus jazzes, / com os teus sons, com os teus lundus!".

Ao que nos parece, Lima se sentiria motivado a "corrigir" a edição alemã ao retomar o contato com essa obra durante a revisita que teria feito à ela para compor *Invenção de Orfeu*. Enfim, podemos dizer que *Rassenbildung* marca o início de uma longa pesquisa que alimentaria a perspectiva da sua poesia modernista interessada no encontro das raças que chegaram, verdadeiramente, à "ilha". Essa pesquisa se bifurcaria em dois rumos complementares: o estudo do catolicismo, calcado na pesquisa histórica sobre os primeiros padres jesuítas e o processo de catequização no Brasil colônia; e o estudo da cultura negra aliado ao processo do sincretismo religioso. Jorge de Lima se interessaria crescentemente pelo estudo da primeira vertente, movido em grande medida pela reconciliação com o sentimento religioso que lhe é próprio: a formação na fé católica.

[69] No artigo intitulado "Síntese de literatura", publicado em 28 de dezembro de 1949 no jornal *A Manhã*, o autor afirma "de público faço um apelo a esse esclarecido Mansueto Kohnen (…): auxiliar-me na correção dos enganos que cometi para que uma segunda edição de *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien* apareça honesta aos olhos do Senhor (…)".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O contexto de 1924, explica Alceu Amoroso Lima, era altamente propício para a guinada católica e modernista que o poeta iria gradativamente delineando. Os primeiros passos, mais difíceis e mais importantes, já estavam dados por Jackson de Figueiredo no plano religioso e por Mário e Oswald de Andrade no plano estético. Segundo Alceu, a década de 20 teria desencadeado no Brasil três revoluções praticamente concomitantes:

> Já tenho acentuado que a década de 20 a 30 foi o placo de três revoluções simultâneas e interdependentes: a estética, a política e a religiosa. O ano de 1922 reveste-se de uma tão grande importância, exatamente por ter apresentado, simultaneamente, acontecimentos das três categorias. (...) a "Semana de Arte Moderna de São Paulo", (...) o famoso episódio dos "18 do Forte", (...) fundou-se o "Centro Dom Vital", e se fundou o "Partido Comunista do Brasil".[70]

Para o crítico, a conversão de Jackson de Figueiredo, que funda em 1922 o Centro Dom Vital, teria sido tão relevante que o problema religioso passaria a ser discutido entre os principais intelectuais da época. Reconhece ele ainda que "Não houve concomitância absoluta, sem dúvida, entre as duas revoluções, a estética e a espiritual. Mas, o problema religioso, em virtude da violenta conversão de Jackson de Figueiredo, fora posto em primeiro plano."[71] Observa ainda o mesmo autor, que no ano de 1922 publicaram-se obras importantes as quais vão dar a tônica daquele momento histórico em que Lima passa a atuar pouco tempo depois:

> Foi ainda o ano que viu o aparecimento de grandes obras literárias de despedida do velho mundo simbólico –parnasiano, com a *Luz Mediterrânea* de Raul de Leoni ou a *Fonte na Mata* de Hermes Fontes, como nele se publicaram dois ou três livros capitais da nova estética: a *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade; *Os Condenados* de Oswald de Andrade e os *Epigramas irônicos e sentimentais* de Ronald de Carvalho.(...) Ainda em 1922, publicaram-se duas obras capitais para a renovação do pensamento católico no Brasil: *A igreja, a reforma e a civilização* de Leonel Franca e *Pascal e a inquietação moderna* de Jackson de Figueiredo.

Se o interesse pelo Brasil e pelo brasileiro já estava evidente na proposta de seu romance desde 1922, é com o descobrimento das vanguardas modernistas em 1923 que Lima começa a se aventurar por uma estética mais coerente com a realidade que investigava. Mas diferente dos parnasianos que afastavam

[70] LIMA, Alceu Amoroso. Op. Cit. p. 554-555.
[71] LIMA, Alceu Amoroso. Op. Cit. p. 555-556.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

totalmente a religião da poesia, Alceu comenta que ainda nos anos 20 os modernistas começam a se dividir entre os que aderem ao movimento de renovação católica (neotomistas ligados a Pe. Leonel Franca), e aqueles que refutam a conciliação entre a religião e a literatura: "com a primeira geração modernista, a indiferença religiosa desapareceu e surgiram as opções em favor ou contra a Fé, mas raramente à margem".[72]

Naquele período histórico, diante de um mundo provocante, que demandava posicionamentos, a inércia era impossível. Com o lançamento de *Comédia dos erros*, Lima começa a receber críticas que apontam o seu estilo rebuscado em tudo oposto à tendência da poesia modernista e do poeta "simples" que já gostaria, secretamente, de se tornar. Havia críticas laudatórias de outro lado, que vieram em massa em jornais de diversos estados, mas o estilo da linguagem exageradamente retorcida é considerado desagradável por alguns e anacrônico por outros. Veja-se como exemplo da linguagem, esta passagem extraída do livro de Lima:

> Os pirilampos revoluteavam em idas e venidas agitadas descrevendo grandes círculos luminosos; e porque fossem às miríades, e mudecessem sistoros e élitros dos animalitos que andavam de rojo na poeira dos caminhos esgravinhados do Paraíso, eles, santelmos alados enchiam, os ares, as abóbadas de verdura com a quase imperceptível música das suas asas.

É o crítico e escritor José Américo de Almeida que puxa o coro: "Eu o quisera francamente mais simples. (...) Riqueza de vocabulário ou justeza de expressão, essa maneira aristocrática de escrever prejudica, às vezes, a nitidez da prosa e pode torná-la inacessível à maioria dos leitores."[73]. Mais contundente, porém, é a crítica da *Revista do Brasil*, cujos diretores eram Paulo Prado e Monteiro Lobato, sendo este último, além de escritor, um importante editor da década de 20 em São Paulo, que publicou alguns dos primeiros livros modernistas.[74] Uma destruição construtiva. A publicação seguinte de Jorge de

[72] Idem.
[73] ALMEIDA, José Américo de. "Impressões de Arte". In: *A União*, Diário Oficial do Estado, Paraíba, 28 de fevereiro de 1923.
[74] A editora Monteiro Lobato & Cia aceitou lançar *Os condenados*, de Oswald de Andrade, e *O homem e a morte*, de Menotti Del Picchia, mas recusou o livro *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, ainda que tenha feito a ele o favor de solicitar um prefácio, o "Prefácio Interessantíssimo", que contudo não bastaria para que Monteiro Lobato deixasse de considerar a obra como um livro incompreensível. Cf.: ESCOREL, Lilian. "A revista *L'Esprit Nouveau na formação poética de Mário de Andrade*." Disponível em:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Lima já seria sua adesão ao modernismo:

> Aqui está um livro que fará babar de pura delícia os enamorados da velha língua. Os títulos dos capítulos "Caos", "Terra e água", "A Terra tetraédrica", e outros nada dizem do seu conteúdo deles. (...) é sobretudo e além de tudo um livro de estilo à antiga, de sintaxe pura, onde todas as expressões, parece, não são usadas com o único fim a que se propõem, que é vestir as ideias e veiculá-las do autor para o leitor, senão aproveitadas para revelar a aviltada soma de conhecimentos clássicos de que o autor se blasona. O velho vernáculo maneia-o ele com a desenvoltura de um narrador do século XVI. (...) O que se pode garantir com segurança é que o sr. Jorge de Lima conhece a língua como pouquíssimos".[75]

Jorge de Lima tem sido situado na segunda fase do Modernismo, mas em publicação em homenagem a Manuel Bandeira, no artigo intitulado "Minha conversão",[76] elucida que antes de Bandeira aparecer "modernista" no *Livro do Nordeste* (1925), com o famoso "Evocação do Recife", ele já publicara poemas diferentes dos parnasianos.[77] E desmentindo a "lenda" que José Lins do Rego teria inventado a respeito de sua "conversão" ao modernismo,[78] o autor estabelece o impacto, em 1924, da abjuração de Graça Aranha à Academia Brasileira de Letras e o sucesso da conversão de Bandeira ao modernismo numa perspectiva histórica, onde a poesia desempenha importante dimensão revolucionária. É claro que isso não o faz integrante da primeiríssima fase combativa do modernismo, mas vale a pena ressaltar que sua adesão é em alguma medida distinta daquela de Murilo Mendes ou Carlos Drummond de Andrade, já que se inicia no parnasianismo, e não surge, como poeta, já modernista, cabendo-lhe desde cedo a inadequação às classificações mais esquemáticas.

Ao cruzar a margem da estética parnasiana para a modernista, o olhar de Lima se revela liberado das interrogações teórico-filosóficas de cunho cientificista e racionalista com o qual abordava o problema de Deus para adotar uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

---

http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/congressos/a-revista-lesprit-nouveau-na-formacao-da-poetica-de-mario-de-andrade.html

[75] PRADO, Paulo e LOBATO, Monteiro. *Revista do Brasil*. Ano VIII, Vol. XXII, no. 87, março de 1923, p. 254.

[76] LIMA, Jorge de. "Minha conversão". In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1936. Reedição em comemoração ao centenário de nascimento do poeta. Ministério da Cultura, DF, 1986, p.103 e 104.

[77] Idem.

[78] José Lins do Rêgo afirma no artigo "Notas sobre um caderno de poesia" que "Um dia Jorge de Lima leu a "Invocação ao Recife" de Manuel Bandeira. E quis fazer uma pilhéria com o belo poema do Bandeira. Quando terminou, não era mais o príncipe Jorge de Lima, era apenas um poeta". Publicado no Jornal de Alagoas, Maceió, em 15/12/1927. In: *Poesia Completa*, Op. Cit., p.77.

linguagem lúdica, lírica e onírica. Nas palavras de Alceu Amoroso Lima: "Sua passagem do parnasianismo ao modernismo não foi um abandono da poesia, como houve quem dissesse. Foi uma descoberta de vocação, de vocação psicológica, de vocação estética."[79].

O mundo do menino impossível, primeira publicação modernista de Lima, é um poema que obedece à cartilha modernista: com vocabulário simples, o poeta narra a cena de um menino que sonha com novos brinquedos feitos de sua própria fantasia. O poema descarta os brinquedos importados e os substitui por elementos rústicos como uma pedra ou sabugo de milho que, transfigurados pela fantasia do menino, ganham vida nova. A operação deposita nos elementos naturais e primitivos o valor da originalidade e a possibilidade de ressignificação. Em outras palavras, encena-se a busca da originalidade nos motivos oriundos da terra, sem rebuscamento, apenas fantasia de criança; poesia enquanto possibilidade de reinvenção do mundo.

Todo o poema se dá sobre esse imaginário do sonho do menino, de modo que o onírico é trazido para o primeiro plano. A ideia de um menino que sonha com brinquedos feitos de elementos primários converge com a estética primitivista que busca redescobrir ou criar os valores contidos na própria terra. Chamamos a atenção para esse poema porque ele é um repositório do que seria desdobrado posteriormente na sua poesia e que reapareceria na poética de *Invenção de Orfeu*: o imaginário do menino. No Canto I, poema XXXVI, o poeta diria: "enfim sendo meninos aprendemos / experiências de física em família, / e preparamos desde já os jogos. // As nossas mães seguram-nos os pulsos, / temos febre e avistamos coisas, ou / ouvimos coisas. Já começa o mundo." O poeta retrabalharia o sentimento de descoberta do mundo que o menino guarda, desbravamento, fantasia lúdica do mundo.

A imaginação do menino tira da simplicidade e da ingenuidade o infinito poder de invenção e criação livres. A graça do sonho está justamente em não se ressentir ou almejar nenhuma sofisticação ou técnica importada; o sofisticado está convertido na miríade de possibilidades que traz a fantasia. A liberdade de criação se torna assim possibilidade elementar no sonho do menino de invenção do mundo, e a originalidade surge representada enquanto natureza espontânea do

[79] LIMA, Alceu Amoroso. "Terra e céu". *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, Junho, 1948, p. 19.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

subconsciente. O lugar da memória do menino no poema de conversão modernista de Lima seria fortemente reintegrado no eu-lírico de *Invenção de Orfeu*, investido de um desejo de descoberta da poesia que é também o de invenção de um novo mundo.

No contexto modernista, a imaginação do menino aparece como metáfora lúdica da história, encenando a possível reescrita da história literária do Brasil. O país, um país jovem, que deve quebrar os velhos "brinquedos" importados e substituí-los pela invenção de um novo mundo poético feito de nossas espigas de milho, pedras, frutos da terra. Essas pedras, espigas e os frutos da terra, no poema maduro de Lima, já distante dos tempos combativos, serão os versos de Virgílio, Camões, Dante e muitos outros, transformados nos seus novos brinquedos.

Nos anos 20, o menino é também um símbolo da esperança, e porque não dizer mesmo, de uma Utopia, típica da vanguarda no Brasil; o sonho é utopia mas é também a criação livre, a possibilidade de uma escrita onírica em oposição ao modelo parnasiano. O poema de estreia modernista de Jorge de Lima aparece portanto calcado sobre os principais pilares da vanguarda francesa, segundo o lema da *utopia e poesia* de Rimbaud. Segundo Alexandre Eulálio, "O mundo do menino impossível" seria expressivo de uma liberdade resultante do momento de conciliação religiosa do poeta:

> A volta à fé católica, nesse momento de renovação da Igreja ao sopro do neotomismo, corresponderá ao abandono dos módulos da literatura que até então havia praticado. O alívio do escritor transparece evidente no lirismo efusivo dos versos liberados que compõe a partir de "O Mundo do Menino Impossível".[80]

A primeira edição de "O mundo impossível do menino" (com a inversão no título mesmo) tem desenhos feitos à mão pelo próprio Lima e coloridos, um a um, por seu irmão mais moço. O objeto-livro desse poema é em si uma obra de arte artesanal que reforça a proposta de seu conteúdo literário: um caderno de desenhos infantis, porém extremamente bem acabado. A data de impressão do poema de Lima é de 1927 e presta homenagem ao livro de Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (do mesmo ano). Para Oswald, Lima faz uma edição especial de seu livro em "finíssima cambraia", como informa a contracapa do livreto. Assim, o "menino impossível" poderia

[80] EULÁLIO, Alexandre. In. *Escritos*. Unicamp (Org.), Ed. UNESP, 1992, p. 472.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

também ser lido como uma homenagem ao autor do "Manifesto da Antropofagia". Guardadas as diferenças de linguagem poética (a de Lima é a poesia lírica, sem a acidez ou a irreverência de Oswald), a reverência ao autor paulista impregna o sonho do menino do desejo de revolução.

A homenagem não copia a obra de Oswald, ela chega com clara independência na sua linguagem poética, e além de ser obra bem diferente dos poemas-piada e da concisão de Oswald, também o primor do acabamento do livro de Lima se distancia da estética de Oswald, mais bárbara. Ou seja, Lima estabelece laços, vai se aliando à vanguarda, mas se procurando, procurando se inventar nessa nova identidade brasileira. Com essa produção, Lima antecipa o lugar privilegiado que dará às artes plásticas em toda sua obra, posteriormente desenvolvido com pinturas e fotomontagens de aspecto surrealista e bíblico.

Finalmente, veja-se o trecho inicial do poema no qual se converte a imagem da mãe, antes sempre associada à Nossa Senhora, à bela "Mãe negra Noite" em que a noite do sonho do menino se mistura ao conforto da mãe preta. A mãe preta, essa figura que capta tão bem a particularidade do universo brasileiro e é, como se viu até aqui, tão significativa para a poesia de sentimento religioso de Lima:

> Fim da tarde, boquinha da noite
> com as primeiras estrelas
> e os derradeiros sinos.
>
> Entre as estrelas e lá detrás da igreja
> surge a lua cheia
> para chorar com os poetas.
>
> E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
> o sol e os meninos.
>
> Mas ainda vela
> o menino impossível
> aí do lado
> enquanto todas as crianças mansas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

dormem
acalentadas
por Mãe-negra Noite.
O menino impossível
que destruiu
os brinquedos perfeitos
que os vovós lhe deram:

o urso de Nürnberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as *poupées de Paris aux*
cheveux crêpés,
o carrinho português
feito de folha-de-flandres,
a caixa de música checoslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U.S.A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.
(...)[81]

Inebriado pelo espírito de rejuvenescimento do momento histórico, Lima imprime na contra capa dessa primeira edição artesanal d'*O mundo impossível do menino* uma surpreendente inscrição em latim dirigida aos seus pares, em caixa alta, e com várias letras invertidas, lembrando um jogo de espelhos, ou erros de alfabetização:

> Tu, poeta brasileiro, mais tolo de todos os meninos, não imites a fácil e segura marcha dos meninos mais capazes. Vamos, avança, lança-te e corre na medida de tuas forças, poeta brasileiro, menininho levado pelas maiores leviandades.

[81] Lima, Jorge de. "O mundo do menino impossível". In: *Poemas.* In: *Jorge de Lima Poesia Completa*. Op. Cit., p. 203.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> Cuida artista de seres feliz com os jogos alheios; compõe tal obra (?) SIN BULABITER [termo não identificado, provavelmente um advérbio].[82]

O recado é dado também no discurso de agradecimento pelo banquete comemorativo ao lançamento da brochura, ocorrido em 1927 em Maceió. Na ocasião, Lima afirma que "futurismo, marinetismo, cubismo, dinamismo, desvairismo, foram tentativas sem gênio que fracassaram mesmo antes da guerra de 1914 - 1918 e não depois como dizeis". E ignorando a impregnação desses movimentos no Modernismo, ele continua:

> Senhores. Eu desejaria como aquele Zaratustra de Nietzsche, dizer-vos: 'meus senhores, eu vos anuncio o Modernismo e vos garanto que vós todos poetas parnasianos e pensadores aurinistas [alusão ao amigo Aurino Maciel, seu companheiro de Academia Alagoana de Letras] haveis de enlouquecer rapidamente'. Em nome desse movimento moderno ergo a minha taça a todos os meus amigos presentes que me amam e a todos vós intelectuais a quem eu chamo bem-aventurados porque se revoltam e hão de se libertar também.[83]

A eloquência do autor, tanto aqui quanto no uso do latim, contrasta com o simplismo que buscava alcançar na poesia. O livro finamente acabado que Lima lançava na ocasião trazia também uma dedicatória do poema a Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Gilberto Freyre. A dedicatória mostra que Lima tentava articular sua entrada no movimento modernista cercado dos nomes do grupo do Nordeste, mas por outro lado nos permite pensar que os autores a quem Lima dedica o livro são também eles representados na figura do menino. Enfim, podemos acrescentar que o menino do poema representaria, concomitantemente, a fantasia e a originalidade, a pureza e a renovação, e também os "novos poetas", meninos sonhadores de um novo mundo. Gilberto Freyre já seria um grande exemplo para o pensamento sociológico no Brasil com o qual já vimos que Lima tinha afinidades; José Lins do Rego será amigo de geração, autor do prefácio de *Poemas*, primeiro livro de poesias modernistas de Lima que traz "O mundo do

[82] Tradução do original gentilmente feita para esta tese por Celso Azar e Muri Furlan. No original: "TU, BRASILIENSIS VATES, UNUS OMNIUM STULTISSI = MUS PUER, VA LIDIO RUM PUERORUM CAUTUM ET EXPEDITUM INCESSUM NOLI IMITARI. AGE INCEDE, EMICA ET CURRE PRO VI RIBUS TUIS BRASILIENSIS VATES, PUERULUS MAXIMIS LEVITA TIBUES PROFULSUS, ALIENIS LUDIS GAVISUS FUERIS CAVE OPIFEX, OPUS T LIUM SIN = BULABITE R CONFICE. JORGE DE LIMA".

[83] LIMA, Jorge de. "Um discurso de Jorge de lima". *Jornal de Alagoas*, Maceió, 10 de julho de 1927, p.1. In: *Jorge de Lima entre o real e o imaginário.* SANTANA, Moacir Medeiros de. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

menino impossível" como poema de abertura; mas seus mestres serão mesmo Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Consultando-se a biblioteca de Mário de Andrade, vê-se que em 13 de maio de 1927 Lima remetera a Mário um exemplar de *Salomão e as Mulheres* com a seguinte dedicatória escrita por Lima em alemão no livro: "Ele tinha um olho fantástico, mas ele era só um olho. Sua fantasia não ia além da realidade... (*Er hatte ein vorzüglichen Auge, aber er war nur Auge. Seine Phantasie reichte nicht weiter als die Wirklichkeit reicht...)* Bordo D. Pedro I. 13/5/927. Jorge de Lima". Sabendo que a nau "D. Pedro I" foi a primeira a hastear a bandeira da independência do Brasil, conclui-se que a dedicatória é o grito de liberdade modernista de Jorge de Lima, que se projeta exatamente como navegante descobridor do Brasil.[84]

Data desse período o início da correspondência entre Mário e Lima com uma carta de 20 de dezembro de 1927, em que Mário agradece o envio do exemplar de *O mundo do menino impossível*.[85] A evolução da correspondência mostra como Lima se identifica com o espírito pesquisador de Mário, colaborando com o envio de documentos sobre a música do Nordeste, esclarecimentos sobre tipos de músicas, nomes de cantadores etc., solicitados por Mário:

> (...) principie o mais breve possível arranjando aí as músicas que me prometeu. Só amanhã principiarei revendo e estudando a minha colheita nordestina (...) espero ajuntar ainda pelo menos uns 50 documentos alagoanos mandados por você. É promessa que considero dívida.[86].

No final do mesmo ano de 1927, Lima lançaria o livro *Poemas,* cujo poema de abertura é o mesmo "O mundo impossível do menino", e cujo tema central é a cultura brasileira, em especial a questão da mestiçagem, a tradição do nordeste, a religiosidade popular. E a partir de 1928, Jorge de Lima e Mário de Andrade se tornam cada vez mais amigos, intensificando a troca de colaborações em pesquisas. O mesmo se dá com Manuel Bandeira, a quem depois de dedicar "O Mundo do menino impossível", mandaria os originais do livro *Poemas*,

[84] Vale ressaltar que a publicação deste *Salomão e as mulheres* é posterior ao "Mundo impossível do menino", cuja impressão, separada de *Poemas*, data de 10 de junho de 1927.
[85] Até o momento não localizamos correspondência com Gilberto Freyre nem com Oswald de Andrade.
[86] ANDRADE, Mário de. Carta para Jorge de Lima. São Paulo, 8 de março de 1929. Arquivo Jorge de Lima -AMLB-CRB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

acatando as sugestões e críticas quanto a cortes de verso, ajustes de ritmo, versificação em geral.[87] Em carta de agradecimento a Jorge de Lima pela dedicatória do "Mundo impossível do menino", Manuel Bandeira envia um longo elogio ao poema:

> Recebi o seu convite para brincar de vamos criar o mundo. Que brinquedo bonito! Se eu fosse o deputado impossível apresentava um projeto à Câmara redigido assim: Artigo único - Fica proibido em todo o território da república o comércio de artes poéticas, com exceção do poema intitulado "O mundo do menino impossível" (...) Lisonjeou-me a dedicatória de seu belo poema. Também recebi *Salomão e as mulheres*. Vou ler."[88]

E depois, quando recebe os originais de *Poemas*:

> Li com grande gosto os seus poemas que revelam uma bela força de fantasia e ritmos. Quanto a estes últimos nem sempre concordo com o [ilegível] a linha que frequentemente me parece arbitrário. Não compreendo também o que levou você a camuflar em arritmia os metros regulares de "Painel de Nuno Gonçalves" (...) Em "Caminhos de minha terra", que também me agradou muito, há, logo no princípio, aquela divisão arbitrária a que me referi atrás (...) Você decompõe arbitrariamente em três o primeiro verso. (...) E o mais que se segue, aquela mistura de Nossas Senhoras e as procissões, e os mesmo istos e os mesmos aquilos. Está realmente belo de realismo e de ternura lírica (...).[89]

É essa reunião de realismo e ternura lírica associados a Nossas Senhoras e procissões que Lima vai desenvolver como veia modernista buscando a musicalidade e a inspiração regionalista.

1.3. O sentimento religioso no modernismo limiano

Segundo Alfredo Bosi, a linguagem elaborada nos anos 20 teve em Jorge de Lima um de seus grandes continuadores, pois sua liberação estética na época é devedora em grande medida da ruptura, da atitude de abertura e vanguarda que os modernistas do primeiro momento propiciaram.

[87] BANDEIRA, Manuel. Carta para Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 13 e agosto de 1927. Arquivo Jorge de Lima - AMLB CRB.
[88] BANDEIRA, Manuel. Carta para Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1927. Arquivo Jorge de Lima - AMLB CRB.
[89] BANDEIRA, Manuel. Carta enviada a Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1927. AMLB-CRB - Fundo Jorge de Lima.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> Mário, Oswald e Bandeira tinham desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso. Um Drummond, um Murilo, um Jorge de Lima, embora cada vez mais empenhados em superar a dispersão e a gratuidade lúdica daqueles, foram os legítimos continuadores do seu roteiro de liberação estética.[90]

Jorge de Lima, que se reconciliara pessoalmente com sua fé alguns anos antes de iniciar seu processo de adesão ao modernismo, descobre o sentimento religioso brasileiro como uma enorme riqueza de motivos ainda inédita na poesia brasileira. A abordagem do sincretismo religioso que aparece em sua poesia nessa fase extrapola em muito a tradição da Nossa Senhora, e faz deste traço da cultura popular tema de interesse fundamental de sua nova fase.

Luiz Santa Cruz distingue duas fases da religiosidade da poesia de Lima, dois sentidos distintos na catolicidade: uma catolicidade "provinciana e popular"[91] e uma catolicidade "moderna, metropolitana, romanizada, teológica e litúrgica",[92] cujo divisor de águas se daria com a mudança definitiva de Lima para o Rio de Janeiro em 1930. Quando ainda em Maceió, o poeta daria voz a essa "catolicidade provinciana e popular", sendo, segundo Santa Cruz, exatamente esta a sua grande originalidade entre os modernistas. Segundo o crítico, o seu "regionalismo modernista" teria sido "antes de tudo religioso e popular"[93]. Santa Cruz destaca que Lima captaria toda a mistura que se faz das tradições dos nomes, a hagiologia própria do interior do Brasil, os nomes de demônios abrasileirados, tudo isso até então um manancial saboroso e inédito na poesia brasileira.

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, teria havido no modernismo inicial pelo menos três tipos de linguagem (mimese, paráfrase, paródia). Nos livros *Poemas*, *Novos poemas* e *Poemas Negros*, Lima teria se utilizado largamente da mimese exterior: "o poeta coloca os sentidos a serviço da apreensão da realidade exterior para reproduzir sensorialmente a sua cultura"[94], explica Affonso. Veja-se o trecho de "Xangô", tirado de *Poemas*, em que o autor identifica que o empenho do poeta "é aliciar a voz da natureza e da cultura primitiva, numa recriação que transparece intencionalmente a imagem original":

---

[90] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Ed. Cultrix. São Paulo, 2006, p. 411.
[91] SANTA CRUZ, Luis. Op. Cit., p.132.
[92] Op. Cit., p.136.
[93] Op. Cit., p.132.
[94] SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento". In: *O Modernismo*. Affonso Ávila (Org.), São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002, p. 61.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Nem sujo mocambo dos "Quatro Recantos"
Quibundos, cafuzos, cabindas mazombos
Mandigam xangô
Oxum! Oxalá! Ô! Ê![95]

Bosi diferencia as fases do catolicismo de Lima em "horizontal" e "vertical". Segundo o crítico, "Na fase horizontal, o poeta deteve-se em um catolicismo sincrético, sertanejo e santeiro: nela o sentimento do sagrado vive à flor d'água e se mistura com o gosto da terra, do povo, dos vínculos sociais e concretos".[96] A composição do verso de Lima nessa fase teria, segundo Bosi, a influência de Walt Whitman na sua construção, "lembrando de perto as sequências invocativas" do poeta americano.

> Os versos alinham, em geral, nomes ou expressões nominais que sugerem o embalo da evocação. Em *Poemas*, *Novos poemas* e *Poemas escolhidos*, Jorge de Lima vale-se dessa técnica para compor o vitral daquele Nordeste que seria o tema do painel social de Lins do Rego; como o narrador de *Menino de Engenho*, é a memória da infância o seu primeiro e mais forte móvel.(...)[97]

Segundo Bosi, o poeta alagoano iria reconhecer "as matrizes da sua emotividade" passando a dar importância à convivência com o negro, "portador de marcas profundas tanto na conduta mítica quanto nos hábitos vitais e lúdicos". A passagem aos poemas negros teria importância fundamental para dar a dimensão da religiosidade que se estabeleceria na fase horizontal de *Tempo e Eternidade*. Bosi vê em comum entre as duas fases não só "a carga afetiva sublimada em prece", mas o fato de que "perpassa por ambas um sopro de fraternidade, de assunção das dores do oprimido, socialismo inerente a toda interpretação radical do Evangelho".[98]

Assim, o elemento religioso é um dado fundamental e constante no universo afetivo do poeta, e que dele Lima extrai um manancial de possibilidades diversas. Em *Poemas*, veja-se o poema "Bahia de todos os santos", em que Lima observa o próprio descaminho do catolicismo associado às curvas das ladeiras da

[95] LIMA, Jorge de. "Xangô". *Poemas*. In: *Poesia completa*. Op. Cit., p. 226-227.
[96] BOSI, Alfredo. p. 483.
[97] Op. Cit., p. 484.
[98] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Bahia, o poeta promove um reencontro entre a religiosidade e a sua terra e a sua cultura. Nesse poema é fácil observar como se conjuga a libertação da linguagem à aceitação dos valores culturais e religiosos, com dicção exemplar do projeto modernista.

No verso livre, Lima investe todo o aprendizado de anos de estudo sobre ritmo e forma, mas ganha o fôlego e a juventude de quem está se redescobrindo. Ao falar da malemolência do povo e das ladeiras de Salvador, seus versos desenham-se tortuosos sobre a página e encenam seu próprio descaminho. Nesta passagem em que o poeta rememora sua passagem universitária pela Bahia, remete-se ao curso de um rio, reunindo a imagem das curvas das ladeiras sinuosas à metáfora da passagem do tempo.

(...)
Bahia de Todos os Santos,
por que os teus santos
não quiseram mudar o curso inglório
de meus 17 anos, nos quais
os teus professores retóricos,
os teus médicos literatos,
injetaram a empola de água suja
de doutrinas sem fé?
E depois de tanto tempo perdido,
de tanto caminho errado,
teu amigo voltou para os teus braços abertos.
Perdoa! Perdoa! Bahia!

Eu vim rezar nos teus santuários,
eu já sou um homem que tem
afetos por quem pedir e rezar.
E tu que me ensinaste a crer quando eu era criança,
e depois a descrer,
e hoje a crer outra vez... eu sou um
rio torto e tu és a Bahia do Salvador!
(...)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Note-se como há naturalidade na entrega num verso como "Perdoa! Perdoa! Bahia!". Ainda no mesmo livro, veja-se o poema "Oração" que retoma o motivo da infância associado à Nossa Senhora, mas agora com uma dicção arejada e que termina com a liberdade da imagem do voo de um sonho. Envolvendo o motivo da religiosidade de uma linguagem modernista mais abertamente onírica, "Oração" marca o início de um alargamento do poema de aspecto religioso na obra de Lima:

> --"*Ave Maria cheia de graça...*"
> a tarde era tão bela, a vida era tão pura,
> as mãos de minha mãe eram tão doces,
> havia lá no azul um crepúsculo de ouro ... lá longe...
> -- "*Cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita!*
> *Bendita*!
> Os outros meninos, minha irmã, meus irmãos menores, meus brinquedos, a [casaria branca de minha terra, a burrinha do vigário pastando junto à [capela... lá longe...
> *Ave cheia de graça*
> *--"bendita sois entre as mulheres, bendito é o fruto do vosso ventre..."*
>
> E as mãos do sono sobre os meus olhos,
> e as mãos de minha mãe sobre o meu sonho,
> e as estampas de meu catecismo
> para o meu sonho de ave!
> E isso tudo tão longe... tão longe...[99]

A mimese inicial da reza é investida de fantasia no final do poema que ganha carga inventiva. Lima retoma a associação da religião com a infância, numa lembrança remota remarcada pela repetição de "lá longe...", mas vale-se do fato de terem idêntica grafia a exaltação "Ave" e o sinônimo de pássaro "ave". Ao

[99] LIMA, Jorge de. "Oração". *Poemas*. In: *Poesia completa*. Op. Cit., p. 215.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

final do poema, dá-se a inversão em que o termo "ave", que vinha aparecendo como parte da reza, como termo de exaltação, se desloca para ser um sonho de ave do menino que dorme.

A imagem de Maria, que vinha sendo cantada, desaparece e aparecem as mãos da mãe do menino cobrindo seus olhos para velar seu sono. Assim o poeta associa novamente o nome de Maria ao de sua mãe, ao sentimento de proteção, mas abre um novo elo entre religião e infância, o do sonho/fantasia. A Nossa Senhora, mãe agora, vela o sonho que dá asas ao menino. O verso "havia lá no azul um crepúsculo de ouro ...lá longe..." se encontra sugestivamente com o verso final "o meu sonho de ave!", como se a fantasia do menino que sonha voar almejasse conhecer esse "...lá longe...". Lima tira da reza "Ave Maria" uma "ave" que lhe serve como dupla metáfora, do voo aos céus (no sentido religioso de ascensão ao firmamento) e da fantasia de um menino que sonha que voa. O jogo metafórico amplia o sentimento religioso do poeta na medida em que cria com o termo "ave" um campo semântico que abarca sonho, religião, infância, e fantasia.

Talvez esteja aqui a explicação para a afirmação inicial de Drummond, quando este diz que Lima emprestou transcendência à religiosidade com seu modernismo regionalista. O trecho da reza "Ave Maria" reaparece, ainda em itálico, como se fora continuidade da reza, mas sem o nome da santa no verso, "Ave cheia de graça", e ao perder o nome próprio o termo começa a se metamorfosear no sentido que vai ganhar na sua terceira e última aparição com a acepção de pássaro. O poema se fecha com esse verso que compõe a imagem de um sonho que "voa". Assim, a vantagem do regionalismo modernista de Lima é sua característica capacidade de operar desde cedo com o onírico, sendo grande parte dessa amplidão proveniente de dinâmicas como essa de associações aproximativas.

Não à toa Bandeira gosta especialmente desse poema. Na mesma carta datada de 13 de agosto de 1927, em que Bandeira elogiava o ritmo de suas novas composições, há também uma crítica ao fecho deste poema originalmente escrito em verso alexandrino. Diz Bandeira: "Na 'Oração' acho que o final ganharia dizendo-se 'e isso tudo tão longe… tão longe' em vez do alexandrino 'e isso tudo tão longe … e isso tudo tão longe'. Gostei muito dessa Oração!".

Parece ser a "ternura lírica" e o "realismo" que se associam neste poema formando a dita "transcendência religiosa" a que Drummond destacava como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

característica da poesia modernista de Lima pois são componentes que aliadas ao sentimento religioso extrapolam o nível do registro cultural e lhe emprestam lirismo. A resultante compõe um tom sobrenatural de "Oração" que parece ter atraído Bandeira.

É importante ainda ver que como o poema se utiliza da oração, tal qual anunciado no título. A reza é entremeada por pela voz reflexiva do eu lírico, cujas lembranças da infância associam a mãe, a proteção, a tranquilidade e a religiosidade. Ao entremear os versos que narram essas lembranças com o texto da reza, Lima insere *na* oração o seu passado. Assim, quando a reza chega ao "sonho de ave", o termo "ave" carrega consigo um campo de contágio que o poeta criou do sentimento religioso com o passado, uma vez que "ave" aqui está impregnado do sentido divino. A "oração" por sua vez, ganha, com o verso final, as asas da fantasia e do sonho do menino. Ou seja, o sonho do menino também impregna a oração de um poder que leva além do passado, leva à fantasia do menino.

É importante entender esse movimento aqui, pois ele se relaciona com o movimento do poema "O Mundo do menino impossível" e com *Invenção de Orfeu*, já que está imbuído desse complexo da infância que une a fantasia ao sentimento religioso. A infância o leva à fantasia e ao sentimento religioso num mesmo ato. A infância combina o realismo com toda a ambiência da cultura nordestina, e transporta para o universo transcendente que a religiosidade representa. Voltando ao que diz Drummond, é como se Lima emprestasse para seu sentimento religioso uma melancolia da infância perdida, mas resgatasse na sua transcendência (na transcendência da religiosidade) as asas da fantasia do menino.

Assim, a infância, não mais restrita à lembrança da religiosidade, amplia-se enquanto elemento lúdico e fantasioso da poesia. O que era uma componente melancólica, redescoberta no poema "O mundo impossível do menino" enquanto o universo do *possível*, agrega "asas" ao sentimento religioso. Ao complexo da infância-religiosidade Lima associa definitivamente o onírico, o fantasioso, abrindo portas para a fusão que irá se radicalizar entre o universo bíblico e a estética surrealista na sua obra futura.

Assim, observamos que "Oração" já se encontrava num ponto de interseção entre o realismo, o divino e onírico: o voo será sonho, será ovo, será ave (bicho), será Ave (santa). Enfim, Lima vai movimentar as imagens e as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

palavras provenientes da memória de menino com enorme liberdade, expandindo seus campos de significados. O "... tão longe...", de passado se torna facilmente o futuro, o poeta se permite descobertas de contração e expansão, operando deslizamentos de significados. Lima explora a partir daí a criação de um universo onírico que não coloca fronteiras entre os planos do real, do imaginário e do divino. "Oração" nos dá indícios para pensar que há um caminho de mão dupla entre a poesia e a religiosidade de Lima, no qual a poesia enriquece o seu sentimento religioso com o lirismo e o onirismo que permeiam o modernismo de Lima, e por outro lado, no sentido inverso, esse sentimento religioso desperto pela poesia se mostra cada vez mais uma fonte fértil para o poeta navegar.

Ao lado do sucesso de sua poesia de cunho culturalista, ou regionalista como se usou dizer, Lima desenvolve um crescente interesse pelos aspectos da religião brasileira. A partir deste primeiro livro modernista, *Poemas*, pode-se notar que Lima compõe paralelamente uma poesia carregada de sensualidade e musicalidade, que repercute sua leitura modernista culturalista do Brasil, e uma poesia que toca o sentimento religioso interior, na qual o poeta versa sobre o conflito da fé do eu lírico. Ambos os polos seriam terrenos férteis em que caminhava a poesia de Lima, mas no nosso entender são os poemas que conjugam as duas vertentes aqueles nos quais o poeta encontra o que seria o caminho de sua poética final. "Oração" nos parece ser o primeiro deles pois ali, como vimos, o poeta alia o sentimento religioso interior com uma dose de onirismo e outra culturalismo, o poeta está no mundo, fala do real a partir da memória da infância, mas está num universo livre pois está no campo do onírico.

Em comentário acerca da evolução poética de Jorge de Lima, Waltensir Dutra argumenta que em *Poemas* ainda não se apresentaria uma mudança significativa quanto ao processo de composição da fase parnasiana do poeta: "Mudaram os temas e os motivos, mas a essência do processo não mudou; continua existindo a necessidade de uma motivação exterior, de um pretexto de fora, nunca uma poesia partindo do poeta (...)."[100] O autor defende que apenas em *Novos Poemas* (livro posterior a *Poemas*) é que viria surgir a primeira expressão da evolução da poesia objetiva para subjetiva, e dá o poema "Louvado", nos versos que traz em latim, como marco de transição da fase do símile para a

[100] DUTRA, Waltensir. "Descoberta, Integração e Plenitude de Orfeu". In: *Poesia completa*. Op. Cit., p. 140.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

metáfora: “Louvadas sejam suas palavras tão bonitas: / *Glória Patri*, Aleluia, salve-rainha / e também suas palavras misteriosas: / *per omnia soecula, vita oeterna amen*,”. Segundo o autor, “essa é a primeira manifestação clara e expressa, em sua obra, de uma valorização da palavra como elemento sugestivo, e não significativo, lógico.”[101]. Na concepção do autor, o motivo religioso funcionaria como aquele elemento subjetivo de significado menos claro que o poeta tentaria traduzir: “Foi assim, através dos temas religiosos que Jorge de Lima se aproximou da essência da poesia, de um modo pessoal de expressão, da valorização da palavra”.[102]

A nosso ver, o poema “Oração” já realizaria essa operação: no momento em que o poeta exclui o nome da Santa, Maria, da repetição do verso que mimetiza a reza, ele transfere o foco do poema para o plano da palavra, e será por meio do deslocamento de sentido do termo “Ave”, que se dá nesse ato, que ele investe a palavra, a sua poesia, de asas. Quando as mãos da mãe, “mãos de sono”, aparecem sobre o rosto do menino poucos versos antes daquele em que leremos “sonho de ave”, Lima descobre a grande metáfora lírica da ave que daria asas a muitos poemas. A imagem da “ave” aproximada das mãos da mãe desdobra inicialmente o sentido angelical da maternidade, a tradição de Nossa Senhora e posteriormente é metamorfoseada nas características angelicais do homem decaído. Em *Invenção de Orfeu* se verá ser possível encontrar diversos poemas sobre o motivo das asas no homem.

De fato o argumento de Dutra sobre a força da metáfora é fundamental na obra final de Lima, mas nos parece relevante recuar o marco para o poema “Oração”, de *Poemas*, pois nele encontramos o verso inaugural “*Ave cheia de graça*”, de atenção simultânea para a voz, asa, palavra e reza; e o verso “para o meu sonho de ave!”, o qual transfere o memorialismo do menino para o ambiente onírico. A ave, que chamamos de metáfora lírica da Nossa Senhora e do Espírito Santo, carregaria a imagem das duplas “asas” a partir daqui para a poesia de Lima como um instrumento poético da maior importância.

Para que se veja o alcance da metáfora da ave, nos permitimos avançar sobre um poema de impulso na viagem de *Invenção de Orfeu*, logo no começo do Canto I (poema VI, do Canto I), no qual o veleiro se transforma em ave que se

[101] Op. Cit., p. 145.
[102] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

torna “Ave poesia”. Veja-se como o poeta alarga o sentido da navegação ao explorar a dimensão plural da ave, onírico-religiosa (som, reza, asas), concentrando toda a atenção sobre a palavra e som que passam a ser declaradamente o meio de transporte e deslocamento do poema que navega (o grifo é nosso):

A proa é que é,
é que é timão
furando em cheio,
furando em vão.

A proa é que é ave,
peixe de velas,
velas e penas,
tudo o que é a nave.

A proa é em si,
em si andada.
Ave poesia,
ela e mais nada.

Soa que soa
fendendo a vaga,
peixe que voa,
ave, voo, som.

Proa sem quilha,
ave em si e proa,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

peixe sonoro

que em si reboa.

Peixe veleiro,

que tudo o deixe

ser só o que é:

anterior peixe.[103]

Alfa e ômega, "Oração" é como um sopro na obra de Lima que segue a viagem e atravessa o livro e se reescreve no Canto X, poema XI: "Varou a tarde/ a frase antiga: / Ave Maria / como uma ave/ cheia de graça; e pela tarde / revoou, revoou.(...)".

Observando a questão da passagem do símile para a metáfora na obra de Lima, Dutra acompanha algumas das metamorfoses da ave e afirma que o poema "A Ave", de *Túnica Inconsútil*, na sua opinião, "sem dúvida um dos melhores da fase", tem "toda sua linha de desenvolvimento ditada pela comparação implícita", logo seria ainda um poema típico do processo de uso do símile "instrumento expressivo que permanece uma comparação separada do sentimento do poeta".[104] Sem tirar a importância da questão do símile aqui, nos parece relevante o fato de que o poema "A Ave" de *Túnica Inconsútil* revele antes o desenvolvimento, ou a errância, de uma metáfora criada em "Oração", pois o poema ao qual Dutra se refere desenvolve a imagem do animal antropomorfo portador de qualidades angelicais; assim, "a ave" é derivada da conquista da operação do verso "*Ave cheia de graça*", no qual o animal está inserido na frase que é ao mesmo tempo reza e qualidade do animal "cheia de graça".

Os versos de "A Ave" que o próprio autor usa para demonstrar "o elemento de comparação do símile" são igualmente úteis para nosso entender: "A ave era antropomorfa como um anjo / e solitária como qualquer poeta". A comparação do animal com o poeta é a virada narrativa do poema que, ao final, revela na estranha ave já morta um corpo repositório de penas, onde um jovem

[103] LIMA, Jorge de. [A proa é que é]. *Invenção de Orfeu*. In: *Poesia Completa*. Op. Cit., p. 513.
[104] DUTRA, Waltensir. Op. Cit., p.152.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

poeta irá colher o instrumento para escrever sua vida: "dá-me as penas (...)", diz o menino que se identifica com a estranha e solitária existência do bicho. Veja-se enfim que o corpo antropomorfo da ave também se revela um corpo de onde o poeta tira a poesia; logo, trata-se de um corpo instrumento, como a ave-nave, meio de transporte do poeta: aqui asas de penas, lá veleiro de asas. Assim, a palavra ave seria uma palavra-corpo da poesia multisignificante de Lima desde "Oração".

Perseguindo a imagem da ave, Dutra constrói o argumento no qual a internalização dos motivos religiosos de aspecto subjetivo leva, na poesia de Lima, à necessidade da metáfora, "que corresponde à integração da experiência na coisa comparada", o que iria caracterizar a linguagem particular de Lima. Dutra nos leva a exemplos tirados de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, nos quais Lima já teria substituído o símile pela metáfora demonstrando com os seguintes versos o uso da imagem da ave corporificada no poeta: "E minhas mãos são agora / as asas da ave escura / que fugindo à ventania / acolheu-se em minha face"(poema 30); e "Meus pés estão fincados na terra; / mas as mãos esvoaçam como duas asas de sombra / como duas defuntas mal-assombradas." (poema 13). Dutra nos ajuda a ver como a metáfora amplia e favorece essa linguagem onírico-religiosa permitindo ao autor assumir a palavra como seu próprio corpo, "palavra-corpo" de onde Lima tiraria inspiração para vários de seus voos poéticos.

A relação entre a memória do menino e o sentimento religioso pode ser melhor compreendida com a leitura paralela de um ensaio de Lima sobre Proust, no qual ele esclarece a associação que faz entre os dois sentimentos. No mesmo ano da finalização e publicação de *Poemas*, 1927, Lima sofreria profundo impacto da leitura de Proust, o que vem reforçar e alargar ainda mais as dimensões da memória, do subconsciente e da fantasia com que o poeta vinha trabalhando. Considerado o primeiro comentador de Proust no Brasil,[105] Lima toma a obra francesa como tema para a tese que submeteria ao concurso para professor catedrático de literatura brasileira e línguas latinas no Ginásio do Estado. Nesse estudo, intitulado simplesmente "Proust", o qual o autor publicaria ao lado de um ensaio sobre o modernismo de Mário de Andrade em *Dois ensaios*, Lima faz uma

[105] Segundo Alexandre Eulálio, Proust teria entrado no Brasil pela primeira vez pelas mãos de Lima, através de um conhecido seu, um comissário de bordo. Interando-se das novelas, Lima teria se divertido com a idéia de incluir a volumosa obra (ainda sem tradução do francês) na bibliografia de um concurso para professor do qual participaria como júri. Cf.: EULÁLIO, Alexandre. In. *Escritos*. Org. Unicamp. Ed. UNESP, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

interpretação católica e metafísica da obra do francês. Para Lima, ao buscar a memória dos tempos de menino o romancista chegaria a uma dimensão profundamente interior, a que o poeta interpreta como um sentimento religioso de Proust:

> Proust guardou para toda a vida impressões sem tamanho nenhum. Ora, a grande recordação dos sinos de sua terra ele nunca esqueceu. (...) Não há coisa que nos choque mais os sentidos da meninice, com o sonoro dos órgãos e dos cânticos, com o cheiro das flores e do incenso, com as cores vivas dos paramentos, com a movimentação rica das cerimônias do que o templo católico. (...) Vistos de vários pontos da cidade os sinos lhe eram pródigos de perspectiva mental religiosa (...) Aqui e ali, por toda a obra, quer *à la recherche du temps perdu*, quer em *Le temps retrouvé*, o romancista espalha por todas as páginas uma ternura de santo. (...) Nele, a reação produzida pela visão de um campanário, mesmo silencioso, era mais interior, mais religiosa do que o fogo de artifício de muito sermão metafórico.[106]

Jorge de Lima vai construindo o argumento, transferindo para Proust certamente aquilo que lhe é peculiar: o sentimento do passado da meninice como um sentimento religioso. Até que pouco adiante ele interrompe o argumento e confessa:

> (...) preciso declarar que estou errado. Até aqui eu tentei orientar quem me lê que Proust era religioso, místico e crente. Isto é, eu emprestei a P. uma porção do leitor Jorge de Lima. Eu colaborei na obra de P. Eu quero confessar isso tudo antes de prosseguir. E eu podia riscar tudo o que já escrevi e começar o meu trabalho agora. Mas a minha confissão assim pública parece que me dá mais força.[107]

A confissão permite entender a carga de religiosidade contida na memória de menino de Lima, do mesmo modo que o lirismo de sua poesia religiosa. Apesar da confissão, Lima continua a escrita deste ensaio revelando os entendimentos que tem sobre o sentimento religioso, chegando a uma tese bastante duvidosa sobre a homossexualidade de Proust. Afirmando ser uma das funções da religião substituir e livrar o homem dos laços inconscientes naturais com a mãe, Lima sugere que Proust seria afeminado por não haver se identificado com os símbolos místicos da Igreja que teriam cumprido o papel de sua masculinização.[108]

[106] LIMA, Jorge de. "Proust". In: *Dois ensaios*. Ed. Casa Ramalho, Maceió, 1929, p. 17-23.
[107] Op. Cit., p. 25-26.
[108] Op. Cit., p. 32 – 40.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Mas independente dos percalços interpretativos de Lima, ao que as datas indicam a leitura da obra do escritor francês se dá concomitantemente à escrita de *Poemas*, e para que se veja a importância que Lima deu a influência do autor em sua obra basta ver que ele considera a contribuição do relativismo advindo de Proust como a principal influência estrangeira sobre o Modernismo: "Indiscutivelmente, os tipos do autor de *À la recherche du temps perdu* guardam muito mais do que todos os outros, criados antes deles, a relatividade e a inconstância da vida".[109] O conceito de relatividade Lima define enquanto a multiplicidade de estados interiores que possam se suceder na constituição do ser: "depois de 22, notamos em nossas letras fenômenos de multiplicação da personalidade, de abstração do tempo e de ubiquidade, que trazem a marca do gênio de Proust".[110] A leitura de Proust ressalta duas características marcantes da obra de Lima: de um lado o reconhecimento do sentimento religioso aliado à memória e à interioridade, e por outro lado a ideia de relatividade contida na memória.

Lima observa três dimensões do real na obra do autor, e valoriza o plano metafísico da memória pesquisado pelo escritor francês. O plano da memória em Lima se dá na apreensão do relativismo que o autor francês valorizou em sua obra. No ensaio, Lima divide o real de Proust entre o real via memória involuntária, que inclui as aquisições do subconsciente; o real subjetivo da memória involuntária, em que o autor encontra uma infinidade de dimensões, o relativismo; e a verdade extática, que seria o terceiro plano constituído pelo mundo amoral de Proust. No artigo "O real de Proust", Lima parte do autor francês para distinguir dois tipos de literatura, que podemos usar para falar de sua própria poesia, situada certamente dentro da segunda classe aqui exposta:

> Há uma literatura vinculante da realidade ao objeto, tocando-o, medindo-o, comparando-o; e há uma literatura que saca o objeto do interior do artista onde este objeto dormia aparentemente e surge para a vida, rico das aquisições que o subconsciente lhe deu, um novo objeto transfigurado pelo artista.[111]

A esquematização de Lima corresponde ao que Waltensir Dutra tentou

[109] LIMA, Jorge de. Entrevista concedida a Homero Sena. Op. Cit., p. 55.
[110] LIMA, Jorge de. Entrevista a Homero Sena. "Vida, opiniões e tendências dos escritores." Publicado na Revista d' *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1945. In: *Poesia completa*. Op. Cit., p. 56.
[111] LIMA, Jorge de. "O Real de Proust", *O Malho*, 13 de agosto de 1936.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

demonstrar opondo símile e metáfora em sua poesia: podemos deduzir que quanto mais o poeta caminha para o interior de sua memória, buscando as lembranças de menino e o sentimento religioso, mais se aproxima da transfiguração subconsciente do mundo interior, criando uma linguagem nova para expressá-lo, ancorada na metáfora.

Tomando lado a lado a lição de Proust e a do surrealismo, memória, religião e sonho andam de mãos dadas na obra de Lima, e disso é sintomático o livro *Dois ensaios*, que traz de um lado a leitura do modernismo e de outro a leitura de Proust, aliada ao sentimento religioso: as duas vertentes que Lima só conciliaria plenamente ao chegar a *Invenção de Orfeu*.

No livro *Poemas Escolhidos*, uma recolha de poemas publicados de 1925 a 1930, veja-se o "Poema relativo", no qual o poeta destaca da ave a imagem das asas que pousam agora no rosto da bem amada: "Vem, ó bem amada, / porque, como te disse, / se não há pássaros no meu parque, / pode ser, se o vento / não soprar forte, / que venham borboletas. / Tudo é relativo / e incerto no mundo. / Também tuas sobrancelhas / parecem asas abertas."[112] O título do poema é o mesmo que Lima usaria no Canto III de *Invenção de Orfeu*, no qual o poeta expõe diversas vezes a ideia da interiorização do real pela memória, como se vê no poema II: "(...) Queres ler o que / tão só se entrelê / e o resto em ti está? (...) Subitamente olhas:/ nem lês nem desfolhas,/ folha, flor, tiveste-as (...)". O gesto de apropriação do mundo, interiorização e transfiguração seria plenamente dominado por Lima em *Invenção de Orfeu*, em associação com o onirismo desenvolvido a partir das influências do surrealismo advindas inicialmente nos anos 20, e mais concretamente com Ismael Nery em meados dos anos 30. O relativismo proustiano que Lima pratica no final dos anos 20 forma-se desde cedo em sobreposição à valorização do elemento onírico surrealista propagado pela vanguarda modernista, resultando num universo poético onírico religioso de Lima.

Combinando as lições de uns e outros, Lima pratica na sua poesia deslocamentos de imagens e significados contidos em uma mesma palavra, criando uma série de derivações ou variações sobre o mesmo tema que chegam a *Invenção de Orfeu* sob diversos aspectos. Em *Invenção de Orfeu* o poeta faz

[112] LIMA, Jorge de. "Poema relativo". *Poemas Escolhidos*. In: *Poesia completa*. Op. Cit., p. 287.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

referências diversas à infância: "Quem me vê, / vê janelas de infância num sobrado", diz ele no poema XIX do Canto I. No mesmo Canto, outro exemplo é o conhecido soneto XV em que o poeta embaralha a imagem da vaca com a da ama de leite:

> A garupa da vaca era palustre e bela,
> uma penugem havia em seu queixo formoso;
> e na fronte lunada onde ardia uma estrela
> pairava um pensamento em constante repouso.
>
> Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela
> que do fundo do sonho eu às vezes esposo
> e confunde-se à noite à outra imagem daquela
> que ama me amamentou e jaz no fundo do último pouso.
>
> Escuto-lhe o mugido – era o meu acalanto,
> e seu olhar tão doce inda sinto no meu:
> o seio e o ubre natais irrigam-me em seus veios.
>
> Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:
> semblante e leite, a vaca e a mulher que me deu
> o leite e a suavidade a manar de dois seios.[113]

Num artigo de 1937, Lima afirmaria a importância de Freud para a originalidade do pensamento de Proust: "A toda hora se nos depara a teoria da libido disfarçada mas palpitante, a todo momento é o sonho freudiano, são os estados subconscientes do pesquisador judeu". Enfim, os estados do subconsciente que Lima sublinha demonstram seu interesse pelas categorias que foram fundamentais também para a produção do pensamento vanguardista francês, e por conseguinte, brasileiro. Vemos assim que Lima, lendo Proust, valoriza o arcabouço surrealista sobre o qual viria a se debruçar mais de perto poucos anos depois. Lima encontraria no romancista o fio condutor para seu fazer

[113] LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*, Op. Cit., p.638.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

poético impregnado de onirismo, porém não aderindo totalmente ao surrealismo, e se mantendo um modernista que poderíamos definir como um proustiano de asas, ou um onirista proustiano.

Luís Santa Cruz defende que a influência de Proust em Lima também soma-se ao movimento católico de revisita de um ambiente histórico que não volta mais, o ambiente de espiritualidade medieval. As pontes que Santa Cruz traça entre a questão religiosa e literária nos interessa porque mostram como a passagem que Bosi indicava a partir do sentimento afetivo, poético-religioso, também encontra eco no contexto cultural católico. Segundo Santa Cruz, todo o espírito de revivência desse ambiente histórico que não volta mais que se verá na poesia modernista de Lima infiltrada pela leitura de Proust, também encontraria eco no movimento de volta ao tomismo promovido pelo Pe. Leonel Franca naqueles tempos no Rio de Janeiro.[114] A volta à filosofia medieval, explica Santa Cruz, se dá no Brasil numa "forma bastante adaptada", tendo sido conhecida como o neotomismo brasileiro. No Brasil, como resultado da nossa cristandade neogótica, teriam se revelado linhas arquitetônicas "ingênuas, despretensiosas, puramente ornamentais",[115] provenientes de uma adaptação, segundo Santa Cruz, já bastante vaga. Essas são descrições cabíveis à estética modernista com a qual Lima se identifica inicialmente: o uso da linguagem simples, da fala do povo, os traços de ingenuidade, a religiosidade do povo, etc.

Como antecipamos, no mesmo concurso para o qual havia apresentado a monografia sobre Proust, além do estudo sobre o escritor francês, Lima submetera à banca um outro texto sobre o qual incidia igualmente o calor das ideias contemporâneas. O estudo intitulado "Todos cantam sua terra"[116] falava do modernismo brasileiro, em especial *Macunaíma*. Diferente do tom laudatório com que Lima apresentava o movimento na ocasião do lançamento de "O mundo do menino impossível", em "Todos cantam sua terra" Lima critica o movimento modernista sob muitos aspectos, mas ressalva especialmente o excelente resultado da associação entre pesquisa e espontaneidade de que teria resultado o "jorro" criativo de Mario de Andrade ao produzir *Macunaíma*. A esse livro, Lima atribui

[114] SANTA CRUZ, Luis. "Um poeta e duas cristandades". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18.06.1957. In: *Poesia completa*. Op. Cit., p.131.
[115] Idem.
[116] Ambos escritos em 1927 e publicados em 1929 sob o título *Dois ensaios*. Cf.: *Dois ensaios*. Ed. Casa Ramalho, Maceió, 1929.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

o valor da expressão universal. Se por um lado *Macunaíma* pode ter dado a oportunidade à Lima de reavaliar sua adesão total ao Modernismo, definindo algumas críticas, mostra, por outro lado, como é clara a sua valorização do subconsciente, elemento que Mário de Andrade já tomava como diretriz da sua linha estética.

Assim como ocorre com a leitura de Proust, os elementos que Lima valoriza na obra de Mário demonstram uma afeição de Jorge de Lima pelos valores da vanguarda surrealista. Lima observa como grande qualidade de *Macunaíma* a "desintencionalidade" da criação. O poeta acompanha a crítica já propagada no final dos anos 20 contra a artificialidade impregnada nas obras modernistas: "desintencionalmente brasileira (...) sem a cor verde propositada de certo nacionalismo literário"[117]. Segundo ele, Mario de Andrade teria conseguido escapar do mal que contaminaria muitas das produções da época, fazendo um livro com o valor universal da espontaneidade.

Lima opõe à *procura* por um modo de expressão, a ideia de um *achamento*, fruto da realidade do escritor: "parece que o primeiro passo para o achamento é procurar trazer o homem brasileiro à sua realidade étnica, política e religiosa", diz Lima.[118] O desejo de uma literatura original se manifestará ambiguamente entre a busca por uma linguagem nova e a orientação de tendência totalitária: "Cosmopolitismo é indefinição. E nós precisamos antes de tudo ser."[119]

> Poesia Whitman, a Cocteau, teatro a Pirandello, política fascista, tudo isso é universal, tem a força do universal, mas indefine o brasileiro. (...) O perigo da indefinição deveria amedrontar-nos tanto quanto amedronta o alemão de hoje quase afogado pelo judeu.[120]

A fala de Lima demonstra claramente como a busca pela identidade nacional modernista alcança um projeto integralista amplo, e como confunde perigosamente o engajamento estético e o político. Excetuando do debate o problema histórico e político que iria surpreender muitos intelectuais brasileiros quando levado à radicalização totalitária, podemos voltar a pensar que Lima vê no

[117] Idem, p.1015.
[118] LIMA, Jorge de. "Todos cantam sua terra". In: *Jorge de Lima Obra Completa Volume 1*. Op. Cit., p.1020.
[119] Idem.
[120] LIMA, Jorge de. "Todos cantam sua terra". Op. Cit., p.1035.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

advento de *Macunaíma* uma criação "natural". Mário teria logrado "ser", *Macunaíma* seria uma obra "brasileira".

Veja-se então que se *Macunaíma* é obra exemplar para Lima, é uma obra de "tinta subconsciente", jorro da criação. Assim como Mário, Lima iria escrever *Livro de Sonetos*, em 1949, de um jorro, obra que antecede *Invenção de Orfeu*. Guardadas as diferenças de época, que abordaremos depois, note-se que todo o ambiente modernista de valorização do subconsciente e os traços surrealistas vão se precipitar na poesia final de Lima.

Mário, por sua vez, assim como já afirmara ter escrito o livro de férias, negava na época qualquer pretensão de ter criado um símbolo da cultura nacional. Para ele, *Macunaíma* é como um "sintoma": "Agora não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito, que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa".[121] No entanto, em revisão histórica do movimento, reconheceu que nada era tão nacional ou despropositado assim: "o espírito modernista e suas modas foram diretamente importados da Europa",[122] assumiria.

O elogio à espontaneidade que Lima faz a Mario vai ao encontro daquilo que Mário afirmava como sua busca estética, a liberação do fluxo criativo. Além de Mário não nomear, e de Manuel Bandeira ter declarado que o futurismo teria sido a corrente estética que menos pesara entre as influências estrangeiras do modernismo brasileiro,"[123] é fato que ao tentar reunir suas propostas modernistas no conceito do *desvairismo*, Mário de Andrade traçava como coordenada estética do "Prefácio interessantíssimo" de *Pauliceia desvairada* (1922) um programa cheio de semelhanças com o dos surrealistas, credor, por tabela, de Apollinaire.

No ano de 1929, além da publicação de *Dois ensaios*, Lima tem intensa atividade literária, publicando o livro *Novos Poemas* e iniciando um estudo sobre o sentimento religioso do brasileiro. *Novos poemas* traz "Negra Fulô" e outros que levariam o autor a conhecer sucesso ainda maior que o do livro anterior. A expressão modernista de Lima joga com a malemolência brasileira e se aproxima cada vez mais do universo da cultura negra explorando as relações inter-raciais,

[121] ANDRADE, Mário de. "2º prefácio" datado de 27/03/1928. In: *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter.* Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008, p. 226.
[122] ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In. *Aspectos da literatura brasileira*. Livraria Martins. São Paulo. S/d.
[123] BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira.* São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 155.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

como em "Negra Fulô": "O Sinhô foi açoitar / sozinho a negra Fulô. / A negra tirou a saia / e tirou o cabeção, / de dentro dele pulou nuinha Negra Fulô"(...). Tomando o universo popular como objeto, Lima explora com eficiência a musicalidade dessa cultura de onde vai tirando vantagem rítmica e descobrindo conteúdos inéditos. Sobre essa nova leva de poemas, Bandeira manifesta-se em carta ao recebê-los: "Chegando aqui encontrei a sua feitiçaria "Negra Fulô" que está uma delícia.(...)"[124]. E em outra carta mais detida, diz ele:

> A segunda série de seus poemas está admirável e reforça e completa a boa impressão deixada pela primeira. Os versos para Zefa (Inverno) estão deliciosos de ritmo, sabor e força. Do "Diabo brasileiro" já lhe falei, agradou muito quando apareceu na [Revista da] Antropofagia.[125]

Como observa Lais Corrêa de Araújo, Jorge de Lima integrou, no cenário modernista, a fase de auge criativo: "De 1928 a 1930, o movimento [modernista] ganha vitalidade e atinge seus grandes momentos criativos".[126] De Jorge de Lima viria *Negra fulô*, de Carlos Drummond e Murilo Mendes, os livros de estreia, além de *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Libertinagem* de Manuel Bandeira, entre outros. Mas ao lado dessa poesia aclamada pelos pares do poeta na época, e posteriormente pela crítica, caminhava a produção dos poemas de sentimento religioso interior.

Chamamos a atenção para o poema intitulado "Meus olhos" pela importância que confere à visão do poeta, elemento que será repercutido em toda a obra de Lima num crescente desejo místico. O sentido do poema se equipara ao de "Credo", mas o eu lírico roga para que se lhe devolva a fé, representada pelo verde dos olhos da esperança. A cor negra, que antes o poeta identificava ao luto de Nossa Senhora, devido à perda da fé do eu lírico, agora aparece nos olhos do eu lírico, como olhos cegos, desprovidos de fé. Ao final, o eu lírico assume o luto, e se entrega à conversão pedindo à santa: "pinta meus olhos".

Nossa Senhora, minha madrinha,

[124] BANDEIRA, Manuel. Carta enviada a Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1929. AMLB – CRB.
[125] BANDEIRA, Manuel. Carta enviada a Jorge de Lima. Datada em Rio de Janeiro, domingo de carnaval. Atribuída ao ano de 1929. AMLB – CRB.
[126] ARAÚJO, Laís Corrêa. "O modernismo desarticulado de Murilo Mendes". In: *Revista do Brasil*, Op. Cit., p.73.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Tu vês as coisas verdes, não é?
Meus olhos pretos, coitados deles!
Teus olhos verdes, felizes deles,
Minha madrinha, Nossa Senhora da Conceição!

Nossa Senhora, dá-me teus olhos
Para eu ver com eles meus pobres olhos.
Coitados deles, minha madrinha,
Só veem as coisas como elas são.

Nossa Senhora, minha madrinha,
Pinta meus olhos, que eu quero ver
Verdes os dias que ainda virão,
Nossa Senhora, minha madrinha,
Tu vês as coisas verdes, não é?

Teus olhos verdes, felizes deles!
Meus olhos pretos, cor de carvão!
Nossa Senhora, minha madrinha,
Tu vês meus olhos como eles são?[127]

Veja-se agora como a visão, tantas vezes solicitada à Santa, ganha uma perspectiva nova nestes versos que são, sintomaticamente, o fechamento de *Novos Poemas*. O poema é intitulado "Meu País":

O País mais novo deste mundo
Eras tu, meu País!
Entretanto, Deus amado,
Meus pés correram descalços,
Pelo meu País.
E enfim
Eu não sei se sou feliz

[127] O mesmo poema Jorge de Lima publicaria na revista *A Ordem* em homenagem póstuma, dedicado *in memoriam* a Jackson de Figueiredo, mas sem título.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Ou se sou infeliz.
Sei que estou olhando pra cima,
Para o vosso País!

E o País mais novo deste mundo
Eras tu, meu País!

Deus amado,
Eu tenho a curiosidade
Dos navegadores, pelo vosso País!
Os meus olhos-marujos dizem:
--É ali! É ali!
Contai aos marujos, Deus amado,
As histórias encantadas desse vosso País!

Deus amado, eu um dia,
Prometo, irei ver esse vosso País!
Quero olhar, lá de cima, o meu velho País!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

É notável que os olhos negros desprovidos da fé verde da esperança se transformem em olhos-marujos e navegadores, desbravadores de um Novo País místico religioso. Em *Invenção de Orfeu*, Lima trabalharia com argumento semelhante, no qual há uma navegação imaginária em direção a um Novo Mundo, no entanto no sentido do retorno ao país. Aqui Lima anuncia a virada que vai ocorrer na sua poesia e que se dá por meio dessa nova visão da busca mística e do afastamento progressivo do eu lírico do plano do real e da cultura nacional.

Ao passo que a interlocução da visão se desloca dos olhos da Santa para a visão de Deus, o eu lírico admite outra pátria; se desconectando da religiosidade popular para assumir uma leitura bíblica do catolicismo, Lima também reorienta seu olhar e se afasta gradativamente dos aspectos da poesia modernista que vinha compondo até aqui. São olhos que abrem todo um novo universo no qual se dá a passagem de um lado para outro da sua catolicidade.

O poeta também coloca em questão um problema central do modernismo que é o problema do nacionalismo, na redefinição que faz do seu "País". Esse

maiúsculo olhar para cima que o poeta encena cria um paralelo entre a percepção modernista de um novo Brasil contida na ideia central do poema "O mundo do menino impossível", e o velho mundo que antes se pretendia destruir como inúteis brinquedos do menino. O poeta deseja o país celestial, mas ainda se divide, a navegação é ainda uma promessa futura daquele que ainda está no país terreal por onde seus pés caminharam. Aqui Lima concebe pela primeira vez na sua poesia a nação católica, e podemos dizer que dá como ultrapassada, "velho País", a discussão sobre nacionalidade tão cara ao modernismo.

O Brasil, o "velho País", deverá ser visto a partir dali sob a ótica do Novo Testamento. Esse poema, tão sintomaticamente posto no encerramento do livro, não só faz a passagem para *Tempo e Eternidade*, próxima publicação de poemas de Lima, mas antecipa também a visão do sobrenatural que se desenvolverá em *Invenção de Orfeu*, décadas depois, pois inaugura o olhar-marujo.[128]

Inicialmente os olhos marujos desejam ver o Novo País, mas os pés do eu lírico fazem atrito com a terra e a visão não se consuma em *Novos poemas*. A navegação por mares bíblicos encenam o desejo da horizontalidade que Bosi menciona, e aproximam cada vez mais a linguagem simbólica de apelo subconsciente a que Waltensir Dutra deu atenção. As asas do sonho, busca que Lima tematiza no sentimento religioso figurado nos olhos da Virgem, são visões que Lima descreverá em *Invenção* numa poesia que se parece com a espuma do mar tal como é vista por Adamastor: nunca se pode capturar.

Assim, observamos que o poeta retrabalha constantemente o motivo da fé na sua obra e que a evolução do tema recorre sucessivamente à lembrança da infância, ao sonho de criança, e enfim ao encontro dos olhos da santa com os do eu lírico em que contrastam o verde e o negro. Simbolicamente, o negro representa o luto e o verde a esperança, ou o verde um Brasil fértil, e o negro trevas e ausência de futuro.

A partir de 1929 Lima irá se envolver em esforços para criar em Maceió, a revista católica *O Semeador*,[129] e começará também a acalentar um longo estudo,

[128] O livro *Poemas escolhidos*, apesar de ter sido publicado em 1932, já no Rio, é um livro que reúne poemas de 1925 a 1930 e acompanha esteticamente a linha de *Poemas* e *Novos poemas*, sob a perspectiva regionalista, de catolicismo popular, social e provinciano. E haverá também *Poemas Negros*, uma reunião de poemas que, apesar de só vir à luz em 1947, é fruto do mesmo período modernista. Cf.: BUENO, Alexei. "Nota editorial". In: poesia completa. Op. Cit., p. 11.
[129] SANTANA. Moacir Medeiros de. *Jorge de Lima entre o real e o imaginário*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994, p. 60.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

"Sentimento religioso do brasileiro", que aparecerá na revista criada por Jackson de Figueiredo, *A Ordem*, a partir de 1930 até 1932.O livro seguinte de poesia da nova safra que Lima publicaria já seria escrito depois da mudança do poeta para a cidade do Rio de Janeiro em 1930, *Tempo e Eternidade*, de 1935, uma parceria com Murilo Mendes, inaugurando uma nova fase de sua religiosidade, a que se considerou como catolicismo bíblico.

Ao se mudar para o Rio de Janeiro, Lima encontraria uma outra perspectiva religiosa e faria amizades que o conectariam diretamente à estética surrealista, inaugurando uma nova estética em sua poesia. Nesse período, a obra de Lima se distanciará cada vez mais da leitura do modernismo de Mário de Andrade para se aproximar daquela pregada pela ala reconhecidamente católica do modernismo. Entre as revistas modernistas de orientação católica deve-se ressaltar a importância de *Festa*, periódico que defendia a poesia espiritualista e que circulou no Rio de Janeiro entre 1927 e 1929, e entre 1934 e 35.

Em "A permanência do discurso da tradição", Silviano Santiago afirma que, embora essa revista representasse o discurso da tradição no modernismo, melhor seria considerá-la uma revista de programa neo-simbolista e não realmente de tradição no sentido que Eliot pensou o termo, pois ela apenas resgata uma geração imediatamente anterior à sua.[130] Silviano dialoga com a tese de Eliot exposta em "Tradição e talento individual" em que o escritor americano defende uma concepção de tradição que carrega um "sentido histórico". O conceito de "sentido histórico" não se restringiria às gerações contemporâneas daquele que escreve, mas abrangeria um sentimento simultâneo de toda a existência da literatura desde Homero. Silviano Santiago afirma que Murilo Mendes seria um exemplo de escritor que se encaixaria nos termos de Eliot, lembrando a importância do discurso religioso como elemento da tradição no modernismo brasileiro. Jorge de Lima, irmão da poesia de Murilo, certamente poderia ser incluído no debate.

Entre os colaboradores de *Festa* destacam-se Cecília Meirelles, e os seus poetas fundadores, Tasso da Silveira e Andrade Muricy. Em 1932, Tasso da Silveira tentaria definir em termos cristãos o projeto de renovação da poesia espiritual no Brasil. Segundo ele, a renovação da poesia brasileira se inicia quando

[130] SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso da tradição". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, companhia das Letras, 1989, p.101.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

se torna espiritual, de caráter universal:

> A arte dessa hora exige formidáveis condensações interiores, para que o verso, liberto dos mortos ritmos, – venha com ritmo. Com o ritmo novo, que é uma criação de cada momento, que é uma revelação de cada alma. (...) Ou corre seiva por esse caule, e ele se ergue, ou não corre, e ele tomba; seiva criadora, que brote das subterrâneas galerias do espírito, como um óleo, e traga nela diluído o fermento dos sentimentos eternos. (...)
> Não houve, propriamente, barreiras aluídas.
> Houve barreiras que cresceram para o céu... [131]

O modernismo defendido por Tasso valorizava a sugestão de uma imagem original e subjetiva que se coadunasse em sua expressão com a "essência" da alma, e de fato não falava em tradição literária. O ritmo e a técnica viriam associar-se a essa "seiva". Ou seja, aquilo que iria erguer o poema deveria ser a matéria espiritual, e a libertação do verso seria entendida como a orientação espiritual do poeta. Para ele, as imagens da alma são revelações do espírito para o poeta. A ideia ecoa os princípios do poeta místico, uma visão "iluminada", sendo o poeta o ser eleito cuja visão é uma revelação divina que lhe ocorre, a poesia uma inspiração de Deus. Jorge de Lima se aproximará da perspectiva de poesia transcendental de Tasso, sem com isso se filiar ao grupo da *Festa* que, como alerta Silviano, não propunha muito mais que retomar ideias simbolistas. A trajetória de Lima será marcada pela conjunção do olhar religioso e místico com a estética da vanguarda surrealista, resultando num caminho independente.

Assim como Mário de Andrade havia pregado, Tasso repete que a criação da poesia deva ter o caráter desintencional e que a técnica só deva ser empregada *a posteriori*; no entanto, situa na alma a origem do motivo nacional, e não no mundo ou no tempo corrente, pois em sua perspectiva a finalidade da poesia advinda da alma será sempre transcendente. Silviano Santiago, no seu texto sobre a tradição no modernismo, afirma que à medida que os autores daquele movimento brasileiro se aproximam do discurso da tradição, menos atenção darão ao tempo corrente, ao social. Silviano acompanha a leitura de Otávio Paz, em *Filhos do barro*, para afirmar essa lógica na qual os poetas modernos deixam pra trás a atitude aguerrida de combate típico da vanguarda para se voltarem para a obra e para um discurso da tradição. Jorge de Lima faz essa transição quando

[131] SILVEIRA, Tasso da. *Definição do modernismo brasileiro.* Rio de Janeiro, Ed. Forja. 1932. p. 57.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

assume declaradamente o discurso da tradição católica e se afasta progressivamente da poesia nacionalizante. No entanto, como veremos, Jorge de Lima insiste em manter um olho no tempo presente, e tentar conjugar os pólos de "tempo e eternidade", o que torna a questão um pouco mais complexa. Como tentaremos demonstrar, *Invenção de Orfeu* é fruto da complexidade desse problema.

No início dos anos 30, quando Lima se muda para a capital, o poeta vive essa fase transitória em que acabava de publicar uma recolha de sua fase anterior, *Poemas escolhidos*, e começava a publicar seu estudo sobre o sentimento religioso do brasileiro em edições subsequentes d'*A Ordem*, revista que concentrava a intelectualidade católica no Rio de Janeiro, especialmente o nome do crítico literário Alceu Amoroso Lima que torna-se o novo diretor após a morte de Jackson de Figueiredo. Alceu seria colaborador dos estudos que Lima empreendia sobre religiosidade.

Sobre os últimos tempos em Maceió, Lima dá notícias a Mário nesta carta que relata o momento político da revolução de 30, que acabaria provocando a sua mudança abrupta para o Rio de Janeiro:

> Graças ao Senhor do Bom-fim nada sofri apesar da minha amizade com o governador, mas eu não era mesmo de dentro da política e não ocupava nenhum cargo desta republica de merda. Maceió foi invadida logo depois da queda de Pernambuco. Era gente valente de Pernambuco e da Paraíba. (...) Eu estou escrevendo um livro sobre religiosidade no Brasil. Mande-me o que tiver, emprestado, vendido das livrarias, etc. Estou até precisando urgente dos 2 volumes da Visitação do Santo Officio. (...) não se esqueça Mario, é um grande obséquio que me fará.[132]

E em carta posterior, Jorge reclama a Mário: "Ainda não recebi a Visitação. Estou trabalhando na minha *Psicologia religiosa do brasileiro*. Tem dado muito trabalho e preciso de mais um ano de trabalho, talvez. Que é que você pode me arranjar de N. S. Aparecida aí de São Paulo?"[133] Lima se dedicava ao estudo sistemático da religiosidade brasileira no período anterior à chegada ao Rio, sendo deduzível a sua predisposição para a pesquisa teológica. Mas *Psicologia religiosa do brasileiro* se limita a reproduzir, com requintes de boa prosa, a versão portuguesa da história. O estudo consiste basicamente num grande

[132] LIMA, Jorge de. Carta enviada a Mario de Andrade. Maceió, 11 de novembro de 1930.
[133] LIMA, Jorge de. Carta enviada a Mario de Andrade. s/ local. 6 de janeiro de 1931.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

elogio à Caminha e ao Pe. Anchieta e outros que souberam se equilibrar entre os anseios de índios e colonos, abrindo caminho para a adaptação do negro em meio a uma prática de catequese já estabelecida, tornando possível o sucesso da colonização e do seu regime escravocrata.

Com seu crescente interesse pela tradição religiosa católica, Lima começa a se afastar dos termos da poesia modernista com os quais vinha se identificando e passa a buscar uma orientação teológica que certamente iria concorrer com o imaginário até então voltado para a história religiosa brasileira. Tendo mantido desde cedo postura crítica quanto ao perigo do artificialismo no projeto modernista, dez anos depois da publicação de *Dois ensaios*, em 1939, Lima viria a escrever um artigo no jornal intitulado "A falência do Modernismo", no qual mostra que seu afastamento do movimento estaria ligado a uma insuficiência dos temas nacionais ao seu novo interesse. O "Novo País" que Lima quer ver agora não poderia condizer com a estética anterior do "Velho País", agora também ela "velha". Lima passa a navegar outros mares no seu discurso da tradição, não menos modernistas: os da linguagem surrealista.

A guinada de Lima para a poesia transcendental de expressão surrealista ocorreria entre *Novos Poemas*, de 1928, e *Tempo e Eternidade*, de 1935, período marcado pelo início da Era Vargas, em que a literatura brasileira conhece a voga do romance social. Apesar da contramão de uma guinada mística, Lima não se desconecta da realidade histórica, encenando na sua obra a tensão entre o desejo de ampliação e aprofundamento dos horizontes religiosos e a consciência social associada à realidade e cultura popular.

A tensão se encena inicialmente na prosa mas fica logo clara no tema e título do livro "tempo e eternidade", entre uma poesia fora do tempo, acentuadamente a busca de um imaginário sobrenatural, e uma poesia de dentro do tempo, do compromisso do poeta com a história. O Jorge é sempre os dois Jorge, mas depois dos anos 30, como indica o poema "Novo País", o desejo da visão do sobrenatural pulsaria mais forte.

Nesse tempo, Lima escreveria seu estudo sobre o sentimento religioso para a revista *A Ordem* (a partir de 1931), a novela *O Anjo* (em 1933), que sintomaticamente dividiu a crítica quanto ao gênero surrealista ou religioso, e ainda *Calunga*, um romance social de prosa poética, e *Tempo e Eternidade*, que aparecem juntos em 1935.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Enfim, pretendemos mostrar nesse capítulo que preexistiu desde cedo na poesia religiosa de Lima uma expressão do sentimento interior do poeta e um interesse objetivo de pesquisa sobre a expressão cultural e religiosa brasileira. Acreditamos que o modernismo, associado à leitura de Proust, conferiu valor à noção de memória na obra do poeta e aguçou a liberdade da poesia de expressão interior aliada à tradição dos poemas de Nossa Senhora até "Oração". Desse modo, consideramos que a busca pelo discurso da tradição ocorre como desenvolvimento natural da pesquisa de Lima, e podemos dizer que entre o motivo bíblico e a estética surrealista está tanto a superação do sentimento nostálgico do menino quanto o desejo de libertação da linguagem a qual essa poesia se associava.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Capítulo 2. O surrealismo místico

2.1. O casamento entre surrealismo e catolicismo

Em 1930, Manuel Bandeira publica em *Libertinagem* alguns poemas de influência surrealista, sendo o "Noturno da rua da Lapa" uma experiência de que o poeta dá notícias ainda em 1928, em carta enviada a Jorge de Lima. Do seu próprio poema, Bandeira anunciava a produção para Lima:

> (...) fora disso fiz umas duas coisas onde há alguma influência do *surréalisme*. Uma saiu há tempos no "Para todos" (...) a outra dei para "revista da Antropofagia" e intitula-se "Noturno da rua da Lapa". Vocês recebem aí a Revista? Você precisa mandar qualquer pra ela.[134] Escreva a Alcantara Machado.[135]

Esse poema teria exercido grande influência sobre o autor de *Macunaíma*, que o reconhece como um dos seus preferidos. Mário de Andrade confessa que, de tanto lê-lo, sem perceber, o teria "sequestrado" quando escreveu o seu "Assombração".[136] Ainda que o surrealismo não tenha sido uma corrente tão em evidência nos anos 20, e que se possa aceitar que a sua penetração tenha ocorrido de forma indireta nos primeiros tempos do modernismo, a defesa que Lima fizera da escrita espontânea de *Macunaíma*, a proximidade da concepção modernista de Mário aos termos da vanguarda francesa, uma declaração aberta de Manuel Bandeira sobre sua prática do surrealismo, e todo o estudo sobre Proust no qual o poeta identificava o relativismo do tempo no plano da memória, ilustram no mínimo uma paisagem de disponibilidade prévia do alagoano para os ideais que viria a encontrar na poesia de Nery.

Enfim, será a partir da mudança do poeta para o Rio de Janeiro, em 1931,

[134] A participação de Lima na *Revista da Antropofagia* se dá no mesmo ano de 1928 com o poema "Diabo brasileiro", que seria publicado depois em *Novos Poemas* (1929). Em 1929, na edição de 11 de março, o poeta dedicaria a Oswald de Andrade e Raul Bopp o poema "Santa Rita Durão", e na última edição da revista um poema de Lima apareceria pela primeira vez publicado ao lado de outro do poeta Murilo Mendes, futuro companheiro de aventuras literárias bíblico-surrealistas.
[135] BANDEIRA, Manuel. Carta enviada a Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1928. AMLB-CRB.
[136] ANDRADE, Mário de. Carta enviada a Manuel Bandeira. São Paulo, 11 de setembro de 1934. In: *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Marcos Antonio de Moraes (Org.), Ed. Edusp – IEB, p. 590.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

que Lima irá delinear mais claramente, no plano artístico, o interesse pela estética surrealista associada à nova tonalidade de sua religiosidade.

A mudança de Jorge de Lima para o Rio é feita às pressas. Daí então, como diz Santa Cruz: "Afinal era o Rio de Janeiro, com seu Cristo do Corcovado abrindo os braços de uma catolicidade moderna, metropolitana, romanizada, teológica e litúrgica".[137] Na capital, Lima aproxima-se logo do poeta Murilo Mendes, que tinha como melhor amigo Ismael Nery, o pintor, poeta e filósofo que teria influência decisiva sobre a dupla. A amizade com Murilo Mendes será longa e profícua. Com Murilo, Jorge de Lima assinaria seu próximo livro de poesia, *Tempo e eternidade* (1935), que trazia como subtítulo o lema "Restauremos a poesia em Cristo". A ele, o poeta dedicaria *Invenção de Orfeu*, reconhecendo no amigo a fonte da maioria dos seus motivos.

Ismael Nery era, além de artista, um discreto empregado do Ministério da Fazenda, onde Murilo mantinha o emprego de arquivista, por força da família. Foi aí, quando se conheceram, ainda nos anos 20, que Ismael viria a se tornar o grande elo de Murilo com os principais movimentos de vanguarda europeus, muito especialmente com o surrealismo. Nessa fase, Murilo e Nery já escreviam seus primeiros poemas. Mesmo antes da ida de Nery a Paris, onde viria a estreitar os conhecimentos sobre o movimento surrealista e travar contato com André Breton, Murilo conta que já liam com avidez tudo o que saía sobre o grupo e esboçavam suas primeiríssimas produções neste calor das ideias surrealistas; no entanto, esta produção de primeira hora os autores a destruiriam na sua grande maioria.

Ao contrário dos escritores da primeira fase modernista, preocupados com o nacionalismo literário, Nery compreendia a arte em uma dimensão universalizante. Sua pintura encontrava identificação na definição do lirismo como uma espécie de realidade mágica, tal qual defende Breton, movimento com o qual aliaria sua pintura de 1927 até o ano de sua morte, 1934. A bagagem de Lima, composta por ideais modernistas e por interesses religiosos, favorecia a aproximação com o pensamento essencialista que Nery desenvolvia.

Assim como Jackson de Figueiredo foi uma forte influência para Lima no seu caminho de conversão ao catolicismo, Nery o foi para o essencialismo, e converteu também ao catolicismo Murilo Mendes. Após a morte prematura de

[137] CRUZ, Luiz Santa. Op. Cit., p. 136.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Nery, que levaria Murilo, ainda na noite do velório, a experimentar um êxtase místico e a imediata conversão,[138] o poeta passaria a manter contato diário com Jorge de Lima, em quem encontraria o eco das influências e a admiração por Ismael, a par da inteligência, da erudição, do gosto pela pintura e pelas artes plásticas, além, é claro, da fé católica. Os dois, movidos pelo interesse comum na mística e na poesia, passam a frequentar juntos conferências e missas, como relata Santa Cruz:

> Eram as aulas de D. Martinho Michler, O.S.B., no Centro Dom Vital do Rio de Janeiro, assistidas pelo poeta e seu amigo inseparável, Murilo Mendes. Eram as conferências sobre o Corpo Místico de Cristo, a liturgia da Missa, a participação ativa nos mistérios sacramentais e litúrgicos, feitas pelo então abade beneditino, d. Tomás Keller. (...) Inteiramente "alumbrados" por esse mundo novo, recém-descoberto, o poeta e Murilo Mendes decidiram-se a "restaurar a poesia em Cristo", e dessa "restauração" nasceu o livro de ambos *Tempo e Eternidade*.[139]

Tempo e Eternidade é uma grande homenagem da dupla a Ismael Nery e é tido pela crítica como o marco da conversão de Lima ao catolicismo. Mas Lima já era católico, e o livro, acreditamos, apenas inaugura um redirecionamento da concepção de poesia na obra do poeta, impregnada das ideias "essencialistas" com que toma contato. Além de ser católico, Nery desenvolvia sua própria leitura filosófica, com a qual tomava parte no debate sobre a relativização do tempo e do espaço. Nery levaria o problema para o âmbito da concepção cristã, sugerindo a abstração do tempo e do espaço como meio para se encontrar a essência, teoria que chamou de "Essencialismo".

As ideias de Nery, por privilegiarem o relativismo de tempo e espaço, encontram eco na leitura limiana de Proust que já falavam em um homem extratemporal e no relativismo da memória. O ideal de abstração do tempo e do espaço, posto de acordo com o pensamento cristão, adquire importância no entendimento de como o surrealismo se equaciona com o imaginário bíblico e como irá provocar a mente de Lima, conferindo à sua poesia uma nova dimensão. Murilo Mendes assim define a filosofia de Nery:

> O Essencialismo é uma teoria filosófica e artística criada por Ismael Nery sobre

[138] Trata-se de um relato de Pedro Nava em *Círio Perfeito*. APUD: CASTAÑON, Julio Guimarães. *Murilo Mendes*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986, p.30-32.
[139] CRUZ, Luiz Santa. Op. Cit., p. 136.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> bases católicas. Ismael imprimiu-lhe o caráter de sua fortíssima personalidade, sujeitando-a, porém, aos eternos princípios do catolicismo. O espírito do homem moderno caracteriza-se sobretudo pelo cansaço que tem das pesquisas inúteis. (...) o problema atual consiste em fazer com que o homem restabeleça conscientemente o equilíbrio harmonioso que necessariamente deve existir entre o espírito e a matéria, e que vem perdendo gradativamente, desde talvez que foi criado. (...)[140]

Mais adiante, o poeta define o que deve ser a compreensão do homem dentro dessa visão, para então apurar a questão da abstração do tempo e do espaço:

> O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da vida, que é o movimento. (...) O Essencialismo dá uma grande importância para a abstração do tempo, que não é outra coisa senão a redução dos momentos necessária à classificação dos valores para uma compensação absoluta.[141]

A teoria se encaminha para lugares muito próximos da concepção de unidade que, numa outra esfera – a do real onírico –, o surrealismo valoriza, já que ambos perseguem a ideia de um tempo total. O Essencialismo propunha ainda a arte como a melhor expressão de uma existência fora do tempo e do espaço: "Só a poesia total nos livra da contingência do tempo", diria Murilo. A poesia seria assim um meio de relativização das categorias de tempo e de espaço, um "mundo total" que permitiria ao poeta presentificar "a soma total dos momentos passados".

Entre os manuscritos reproduzidos na edição italiana *L'occhio del poeta*, que reúne os textos de crítica de arte assinados por Murilo Mendes, figura um importante documento sobre o tema do surrealismo sob o título "Hommage a Breton".[142] No manuscrito, Murilo Mendes anuncia, como o principal tema da obra de Breton, "*o processo à realidade*". Esta afirmação é complementada pela seguinte definição: "Realidade que é inumerável conteúdo múltiplo aspecto." Ao se confrontar essa "realidade surrealista" com o real de Murilo, "*O invisível não é*

[140] MENDES, Murilo. "Comentários sobre o pós-essencialismo". *Revista A Ordem*, 1935, p. 188. A publicação é concomitante à aparição de *Tempo e eternidade*.
[141] Idem. p. 189.
[142] Este mesmo manuscrito teria sua versão reelaborada e desenvolvida em francês nas obras completas do poeta em seção intitulada "Textos em outras línguas / Papiers". Cf.: *Murilo Mendes Poesia completa e prosa. Volume único*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

irreal: o real é que não é visto",[143] observa-se como o poeta busca a visão do sobrenatural investido da potencialidade que o olhar surrealista oferece.

Como Murilo viria a escrever anos depois: "O surrealismo, tentando ultrapassar os limites da razão humana, aproxima-se às vezes consideravelmente da mística".[144] Em *Vases communicants*, de 1932, Breton falaria que o poeta do futuro seria aquele que venceu a antinomia da ação e do sonho, que atingiu o estado de magia dentro da realidade.[145] O estado de magia do poeta, ainda que numa concepção mística católica, é o que, em linhas gerais, entendemos que Nery buscava com o Essencialismo na parte artística da teoria filosófica. É nesse conceito que Lima seria iniciado após sua chegada ao Rio. Como explicou Murilo: "A vida essencialista cristã, restringindo as necessidades materiais, dilata o espírito".[146] O olhar dos poetas deveria ser a visão dilatada, vendo muito mais que o real exterior, pois olhando o que haveria por dentro, de si e fora de si, na carne e na mente; o real e o sobrenatural. Murilo viria a encontrar a seguinte ideia:

> Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
> Trata-se de substituir o lado pelo centro.
> O que é da pedra também pode ser do ar.
> O que é da caveira pertence ao corpo:
> Não se trata de ser ou não ser,
> Trata-se de ser e não ser.[147]

Murilo Mendes assumiria mais despreocupadamente o contato que teve com a escola de vanguarda. Por isso ele se torna esclarecedor para nós:

> Desde a primeira época da formação do surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha "conversão", ainda que parcial, àquele método, não foi difícil. Fenômeno análogo verifica-se com Ismael Nery. Não é um pintor surrealista ortodoxo, mas em

[143] MENDES, Murilo. "Aforisma 8", In: *Murilo Mendes Poesia completa e prosa.* Op. Cit., p. 817.
[144] MENDES, Murilo. "Aforisma 58". Op. Cit., p. 822.
[145] BRETON, André. *Les vases communicants*. Paris, Ed. Gallimard, 1955.
[146] MENDES, Murilo. "Aforisma 573". Op. Cit., p. 872.
[147] MENDES, Murilo. "As asas da semente". *As metamorfoses*. In: *Poesia completa e prosa.* Op. Cit., p. 397.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> muitos quadros e desenhos levanta uma realidade *autre*, na linha surrealista da invenção e metamorfose; sem perder a força plástica. Entre os anos 20 e 30 ele fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxe-me abundante documentação sobre o movimento, em especial sobre De Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou), cujos nomes ainda estavam longe da irradiação atual.[148]

É nessa linhagem de uma realidade *autre* que se deve creditar a Ismael Nery o início do Essencialismo, que pensou uma filosofia relativista cuja arte correspondente seria de expressão surrealista mística, unindo matéria e espírito num plano "total" que seria o eterno. A ideia encontra eco na leitura de Eduardo Subirats sobre o movimento:

> Nesse manifesto [o primeiro *Manifesto do Surrealismo*] Breton não apenas considerava a experiência surrealista a descoberta de uma nova realidade, estranha e exótica, onírica e irreal. Ao mesmo tempo, definia a estética surrealista como uma "crença" na "realidade superior" de seus mundos maravilhosos de sonhos, alucinações e rituais. Considerado em seu significado mais rigoroso, o surrealismo pretendia atingir um novo reino ontológico autêntico. Segundo as palavras mesmas de Breton, o surrealismo era "*une sorte de réalité absolue*", a síntese de sonho e realidade objetiva numa esfera absoluta do ser.[149]

A mudança para o Rio de Janeiro e a entrada dessa corrente de pensamento de forma mais direta na vida de Lima se refletem sensivelmente na produção literária do poeta a partir de 1933. No arco dos primeiros quatro anos de vida na capital, de 1931 a 1935, Lima publica livros que refletem precisamente as tensões de sua obra: o social, o religioso e o surrealista. Até 1932, já no Rio, o autor publicaria seu estudo sobre o sentimento religioso brasileiro na *Revista A Ordem* e ainda *Poemas escolhidos* (publicado em 1931), produções referentes aos últimos anos de Maceió. Em 1933, Lima escreve a novela *O anjo*, sobre a qual o autor negara à época qualquer influência surrealista, mas que seria convencionalmente tomada pela crítica enquanto tal. A obra valeria ao autor o prêmio da Fundação Graça Aranha no ano de 1934, quando é lançada. Em 1935, Lima lançaria concomitantemente *Tempo e Eternidade*, em parceria com Murilo Mendes, e *Calunga*, um romance social e psicológico de inspiração autobiográfica, em que se narra o drama de um médico que retorna à terra natal,

[148] CASTAÑON, Julio Guimarães. *Murilo Mendes*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.
[149] SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. Studio Nobel, 2001. p. 79.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

no interior do Nordeste, e sua impotência perante a miséria, a maleita, a geofagia.

Para se pensar a convergência entre catolicismo e surrealismo, *O anjo* é, na prosa, tão importante quanto *Tempo e Eternidade*, pois ali o poeta cria, pela primeira vez, um enredo insólito, incorporando no cotidiano da cidade a figura de um estranho anjo. Quando em 1933 Lima escreve a novela *O anjo*, inaugura na sua obra uma concepção de realidade *autre* que já prenuncia o surrealismo posterior, pensado na chave da "pretensão de um novo reino ontológico autêntico", combinando num só plano o irreal e o real. Não se trata, ainda, de fluxo contínuo ou da multiplicidade da realidade, mas já seria uma poesia de transfiguração da "crença" religiosa no sobrenatural e não mais o imaginário restrito à memória cultural.

A novela narra a vida de um artista que se deixa seduzir pelos prazeres da vida mundana e que, no caminho do desengano, topa, no meio da rua, com um sujeito de aparência estranha: "o anjo". A história se desenrola a partir dessa premissa surreal, e se desenvolve como uma narrativa realista, ou seja, trata com realismo uma realidade "anormal". O personagem do Anjo, um sujeito um pouco deformado por protuberâncias ósseas (sugestivas de um atrofiamento das suas asas), é o tempo todo mantido no plano real; ele é um elemento estranho da realidade. Este sujeito, até então um estranho para o artista, torna-se desde sua primeira aparição alguém inseparável do protagonista, e irá, como bom anjo, tentar ajudá-lo a largar os vícios da imoralidade.

Considerando que o realismo e a normalidade com que trata o "anormal" seja o aspecto mais insólito da obra, e justamente por não se tratar de uma escrita automática, a classificação da obra como surrealista foi bastante discutida. Antonio Candido, no entanto, a considera como tal: "O surrealismo domina no pequeno romance *O anjo* e nas fotomontagens de *A pintura em pânico*",[150] diz o crítico. Notoriamente, os dois primeiros leitores da novela também reconheceram, em maior ou menor grau, essa influência. Mas na carta enviada a Mário de Andrade, em que Jorge de Lima agradece o aceite do amigo para escrever o prefácio da novela, Lima nega que a obra tenha qualquer inspiração surrealista:

(...) Você gastará pra ler duas horas pois eu escrevi ela em cinco tardes. (...) Já foi

[150] CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Ouro sobre Azul, 2007, p. 104.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> lida por dois. Em 1º pelo Gastão Cruls pra ver se valia a pena editar. Mas ele não gostou e me disse que o livro era suprarealista (nunca foi) e não agradaria absolutamente ao público ficando mau negócio. O 2º a ler foi Prudente de Moraes Netto. Acaba de estar aqui no meu consultório. Achou ótimo o livro. (...) Prudente não achou nenhuma influência, disse que uma coisinha pouca lembrava a primeira fase de Cocteau. Porém não é não. Enfim, você veja. (...) Se não gostar diga no prefácio.[151]

A negação da influência da vanguarda francesa é postura típica entre os modernistas. Assim, seja ou não propositalmente surrealista, há na obra uma característica que será do maior interesse na trajetória de Lima daí em diante, que é a concretização daquela realidade *autre*, ou a literatura enquanto plano de realização interior de livre convergência entre o universo espiritual e o real.

Mário de Andrade, ao longo de todo o prefácio, não toca no termo "suprarealismo", mas lê a obra na chave da espiritualidade. Ele começa afirmando: "Jorge de Lima creio que é um ser necessariamente religioso". É interessante o caso dessa novela, pois nela o elemento surrealista converge para aquilo que, segundo Mário, soa como uma expressão espiritualista e religiosa que pairasse sobre a narrativa. Diz ele no prefácio: "Com efeito, neste *Anjo*, várias ideias grandes estão peneirando em redor do escrito: a existência de puros espíritos, o livre arbítrio, o fim em Deus, o tema da 'cidade e as serras'". Mário sublinha o drama religioso, a crise moral, o mundo interior do personagem protagonista, e considera a criação da novela um reflexo do caráter religioso de seu autor, finalmente afirmando-a como um "sintoma".

Mário critica o uso que Jorge de Lima fizera até então da religiosidade em sua poesia, crítica que repetiria posteriormente com relação a *Poesia em pânico*, de Murilo Mendes. Apontando para o que chama de "abuso do catolicismo", uma conversão do Catolicismo numa "violenta intimidade de pijamas", Mário se ressente de uma falta de limite com relação ao aspecto existencial da religião católica. A leitura de Mário se contrapõe nesse aspecto ao sentimento indicado por Drummond de uma transcendência emprestada por Lima à poesia de sentimento religioso:

> Jorge de Lima com *O Anjo*, atinge a culminância daquele abuso de religião que já praticara bastante. Jorge de Lima sempre abusou do Catolicismo. Abusou num

[151] LIMA, Jorge de. Carta enviada a Mário de Andrade, datada de 13 de Julho de 1931. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> ensaio que andou publicando na Ordem e era frágil. Abusou em escrever pra Ordem, quando absolutamente não é dos católicos de ordem. Abusou em principal nos seus numerosos versos de derivação católica. Mas o abuso de que falo, não está no emprego largo do Catolicismo, e sim no convertê-lo a uma violenta intimidade de pijama. (...) Com *O Anjo*, a violação desse "limite existencial" do Catolicismo se torna desesperada, virulenta. Justificada. É o suicídio. O abuso se transforma numa espécie de qualidade negativa, que recusa, não por demonstração, mas reduzindo o objeto amado a cheiro de mijo, carcaça, "amours decomposées". É um tal de espezinhar acaçapante da religião, que Jorge de Lima se transforma de verdade no ateu... de dentro do Catolicismo. (...) Deus, no *Anjo* está convertido à sua postura sapientíssima de espectador, de aceitemos, quando muito torcedor do nosso joguinho terrestre. (...) O papel do anjo da guarda é duma análise psicológica muito justa. Jorge de Lima conseguiu pintar realisticamente um puro espírito. E convenhamos que fica duma sátira amargosa, dum conforto absurdo, isso de Anjo não chegar a tempo pra impedir que o herói caia da janela (...). Até onde vai a sátira no *Anjo*?[152]

A crítica de Mário nos serve em dois aspectos. Um é que, quando admitida em perspectiva histórica, ela anuncia claramente a mudança de posicionamento que viria na postura de Lima em relação ao catolicismo, que procuraria dar maior espaço ao problema essencialista, ou à questão do "limite existencial" católico. Outro aspecto interessante é a noção de "qualidade negativa", de "amours decomposées", que Mario usa para descrever a forma como Lima explora o catolicismo, chegando a chamá-lo de "ateu de dentro do catolicismo".

Sobre esse sentimento violento que Mário acusa haver no catolicismo de Lima, vale lembrar uma declaração de Murilo, encontrada no livro de Julio Castañon Guimarães[153] sobre o poeta, quando se discute o seu papel precursor na orientação progressista da Igreja Católica. Ali, Castañon traz à luz uma entrevista de Alceu Amoroso Lima na qual este afirma que a filiação de Murilo à instituição Ação Católica, conseguida a seu convite, não durou nem seis meses: "Murilo comunicou a Alceu que estava deixando a Ação Católica: 'Só me sinto católico entre os não-católicos'. A clausura ideológica não lhe servia".[154] A discussão nos serve para tirar a limpo a independência que estes autores tiveram quanto ao catolicismo estatutário, de ordem, ao qual, como dissera Mário, Lima não pertencia. Dessa intimidade com o catolicismo, tirada da leitura do regionalismo e motivo sincrético, Lima não abandonaria a natureza impura. Seu interesse pelo aspecto existencial católico vai enfocar o drama do homem pecador, a natureza impura do sentimento humano e o temor do juízo final.

[152] ANDRADE, Mário de. Prefácio para *O anjo*. Datado de 18 de julho de 1933.
[153] CASTAÑON, Julio Guimarães. *Murilo Mendes*. Op. Cit., p.51.
[154] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Em *Calunga*, o romance que surge concomitante a *Tempo e Eternidade*, Lima renova a ideia do anjo, pois insere no meio do conflito que o médico trava contra um fazendeiro explorador um curioso personagem: um santo milagreiro. Esse santo se estabelece subitamente nas cercanias da fazenda e se torna o centro da discórdia, movendo hordas de fiéis em busca de um milagre. A presença do santo é em tudo perturbadora, tanto da ordem cotidiana da fazenda quanto pelo fato de que, ao instaurar um elemento insólito em meio à narrativa, a rotina interna do romance absorve o santo com naturalidade. Novamente, o santo e a horda de legionários, tudo é tratado com absoluto realismo dentro da história. Como se vê, Lima vai tecendo na prosa um campo fértil entre o irreal e o real ao lidar com o manancial da crença religiosa. E, tratados de modo realista, os milagres do santo deixam a mesma sensação de indefinição quanto à sátira de que Mário falara.

Já na poesia, com *Tempo e Eternidade*, Lima enfrenta mais diretamente, a cada poema, o problema filosófico do relativismo do tempo e do espaço, perseguindo a criação de um universo poético que relativize essas categorias. Nesse sentido, o livro, apesar de programático, é bem mais experimental que a realização em prosa, que prima pela qualidade narrativa e seus grandes momentos de lirismo.

O problema do tempo em relação à poesia torna-se um motivo de novo debate entre Mário de Andrade e Jorge de Lima. É de 1934 a passagem a seguir, extraída de uma carta de Mário a Lima. Diz Mário:

> Não acho que a poesia esteja acima do tempo. De forma alguma está. Pelo contrário, quanto mais livre de quaisquer outras preocupações que não as do lirismo, a poesia está presa ao tempo, inda mais toda verdadeira poesia é poema de circunstância. Porém ela, como qualquer arte, possui elementos inerentes ou consequentes da criação artística que podem torná-la uma permanência através das idades, a maior ou menor boniteza, e a maior ou menor dose de experiência humana, por exemplo.[155]

A resposta viria mais tarde numa palestra intitulada "Mística e Poesia", ministrada por Lima na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, logo depois da publicação de *Tempo e Eternidade*, no mesmo ano de 1935. Lima inicia sua fala admitindo a essência mística da poesia: "Eu vos pretendo falar de poesia mística

[155] ANDRADE, Mário de. Carta para Jorge de Lima. São Paulo, 25 de março de 1935.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

ou de poesia só, pois a poesia de que vou tratar é a mesma essência mística com um início no começo das coisas um fim no Eterno." Um pouco adiante, ele diz que *Tempo e eternidade* é um livro que encena a filosofia da abstração do tempo, tal qual desenvolvida por Ismael Nery, a quem o livro é dedicado (o grifo é nosso):

> A duração de que falamos e representamos em *Tempo e Eternidade* é a própria existência e natureza das coisas, (...) é como o tempo sem fim do Todo-Poderoso, como tempo sem horas dos anjos que está acima de todas as coisas e que é o ser eternamente renovado.
> (...)
> Não confundamos aqui *simultaneidade e duração* com os movimentos restritos do modernismo poético brasileiro.[156]

O poeta pretende se afastar da concepção de simultaneidade modernista, que se detém no tempo corrente, para se estabelecer enquanto um eixo de conexão que encontra não só o tempo horizontal (cronológico) mas faz a conexão vertical com Deus.

A respeito de Murilo Mendes, Manuel Bandeira sintetiza o assunto em texto aplicável à poética de Lima: "De fato, em toda a poesia de Murilo Mendes assistimos a essa constante incorporação do eterno ao contingente. E por outro lado a abstração do espaço acaba por abolir a perspectiva dos planos, confundidos todos numa super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível".[157]

A obstinação dos poetas será declaradamente a criação de uma poesia que traduza a expressão filosófico-religiosa essencialista que Nery teria chegado a concretizar nas suas telas:

> O poeta-pintor conseguiu a abstração real do tempo e do espaço e aí nunca se deteve em sua busca de um tipo humano ideal que a gente adivinha na tela do 'poeta futuro' por exemplo. Abstraído do tempo e do espaço o artista consegue mover-se em outros planos imprimindo a maioria de seus quadros num ar de 'coisas inevitáveis' como se o pintor conseguisse pressentir e representar o destino que uma força superior ordenasse que se cumprisse.[158]

[156] LIMA, Jorge de. "A mystica e a poesia". In: *Revista A Ordem*. Setembro de 1935, p. 225. Conferência no círculo de estudos Jacques-Maritain, Escola de Belas Artes.
[157] BANDEIRA, Manoel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo, Ed. Cosac Naify. 2007, p. 201-202.
[158] LIMA, Jorge de. "Visão instantânea de Ismael Nery". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1934. Caderno de recortes no. 4. p. 128.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Em tempos de voga do romance social, a dupla sofre ataques violentos pela guinada para o alto em *Tempo e Eternidade*. Um dos ataques mais virulentos vem do escritor Rubem Braga:

> Não é hora de ninguém, com medo da vida, se enroscar em si mesmo, no cabotinismo desse misticismo apressado, na covardia dessa fuga. É a hora de olhar a vida com mais clareza do que nunca (...) lutar de verdade por uma vida menos idiota, menos injusta. (...) Esses propagandistas da Justiça Eterna não lembram de que a terra está dividida entre alguns donos. (...)[159]

Apesar da indignação contra *Tempo e Eternidade*, a publicação de *Calunga* poderia bastar como prova de que Lima não se divorcia totalmente do sentimento do tempo, do social, mas que busca conciliá-los. Na palestra "Mística e Poesia", um dos primeiros comentários que Lima faz é uma defesa dos versos sociais contidos em *Tempo e Eternidade*, a partir de onde defende a presença de sua produção social:

> (...) Não desdenho pois de mim, descendo do plano poético para executar prosa de romance social, embora considerem o meu último livro poesia, só poesia.(...) Tanto não desdenho [da poesia social] que posso fazer prosa interessada e posso acidentalmente escrever versos que estão nos poemas cristãos de *Tempo e Eternidade*: 'Bufarinheiros e banqueiros, sei fabricar distâncias para vos recuar", (...) 'Aceito o sangue derramado se é necessário para levantar o pobre".[160]

Logo adiante, o poeta dá como exemplo um verso de Murilo do mesmo livro: "Vim para sofrer as influências do tempo e para afirmar o princípio eterno (...)". O título da obra anuncia o problema: *Tempo e eternidade* não é só um outro tempo, mas ambos combinados, uma composição do sem fim com o histórico. Como propõe Bandeira: a tangência de ambos, a dissolvência das fronteiras entre ambos. Assim, entendemos que o projeto seria o casamento desses dois tempos num poema que os mostrasse simultaneamente, intrincados, como os seres que Nery pintava.

Assim como prenunciado em *Novos Poemas*, a poesia de Lima se projetaria em direção à descoberta do sem tempo, mas sem abandonar a tensão com o tempo corrente. Já distante da tradição de Nossa Senhora, veja-se o poema "O navio viajando", de *Tempo e Eternidade*, como um desenvolvimento do

[159] BRAGA, Rubem. "Tempo e Eternidade". *A Manhã.* Rio de Janeiro, 30 de julho de 1935. Caderno 9a, p. 1.
[160] LIMA, Jorge de. "A mystica e a poesia". Op. Cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

motivo de "Meu País" (poema que fechava o livro anterior, *Novos poemas*), que ressurge dentro do repertório bíblico: há uma dor ou culpa pelos desfavorecidos representados como selvagens e escravos, e o eu lírico permanece estático, "Minha caravela não pode voar/ não pode subir".

> Entre o mar e a terra viajo há séculos
> sem encontrar céu, sem encontrar céu,
> mas tenho a ânsia desse país.
> Minha caravela não pode voar,
> não pode subir,
> não pode subir.
> O plano do mar já está dividido.
> Há muitos selvagens nas ilhas famintas,
> os cais são escuros, há muitos escravos
> nas pátrias selvagens.
> Os degredados para onde vão?
> Minha caravela não pode voar,
> não pode subir,
> não pode subir.[161]

Lima insiste sobre a impossibilidade da ascensão, e insinua novamente a busca pelo novo mundo. O movimento é latente, o eu lírico já se representa numa nau, movimento que já preconiza o início de uma viagem, mas a linguagem do poema ainda não se liberta de fazer uma proposição objetiva de um desejo, ou, mais precisamente, da impossibilidade desse desejo. Ainda estão por vir a fantasia de Baudelaire, o maravilhoso de Breton, a tangência de Nery. As artes plásticas, meio de pesquisa para a fusão dos dois mundos, tal como apresentada por Nery em seus quadros, seria a nova escola de Lima.

Interessante observar a passagem daquele eu lírico de olhos estáticos, que permanecia frente a frente em conflito com os olhos da Nossa Senhora, para o *topos* da navegação que vai se desenvolver de modo tão intenso em *Invenção de Orfeu*. Como notou Fábio de Souza, há uma diferença clara entre o sentimento da

[161] LIMA, Jorge de. "O navio viajando". *Tempo e Eternidade*. In: *Jorge de Lima. Poesia Completa*. Op. Cit. p, 323.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

generosidade do perdão, presente nos poemas de catolicismo regionalista, que "vai perdendo espaço para a manifestação de uma angústia sem limites".[162] Segundo o autor, em *Invenção de Orfeu* se apresentaria uma nova complexidade para o tema, que não vai mais se resumir a um "catálogo de punições, ajustes de contas, (...) mas trata-se de um problema de ordem metafísica mais elevada, manifestação e constatação de um estado de coisas presente e despercebido – o desequilíbrio entre as forças de cada indivíduo e o mundo às avessas em que vive"[163].

Mas o poeta enfrenta o cenário apocalíptico, conquista a sua poesia no embate com o imaginário apocalíptico e os "olhos-marujos" tornam-se cada vez mais simbióticos com a própria nau, é como se pudéssemos ver a metáfora se formando a partir de uma intimidade que o poeta vai ganhando com o tema. Num processo semelhante ao usado no poema "Oração", em "A mão enorme", Lima abre o poema com três versos bem diferentes dos padrões anteriores. O poeta cria imagens insólitas que se valem do imaginário do Apocalipse, o que já anuncia o trabalho que Lima fará em suas fotomontagens e nos poemas seguintes em que a caravela irá atravessar a tormenta. Neste exemplo, a mão divina sangra sobre a nau que aparece mergulhada no escuro: "A nau mergulha / o mar é escuro, / o tempo passa. / Acima da nau / a mão enorme / sangrando está. / A nau lá vai. / O mar transborda, / as terras somem, / caem estrelas. / A nau lá vai. / Acima dela / a mão eterna / lá está.".[164]

Ao aproximar os versos "o mar escuro" e o "tempo passa", a escuridão contamina a imagem do tempo e vice-versa, tornando tudo uma grande noite sem tempo ou um tempo que é noite. Com essa operação e com a ideia de que o mar transborda com o sangue das mãos que pinga do céu, o poeta alcança uma poesia de vulto bíblico e surrealista a um só tempo. O verso "A nau mergulha" valoriza o sumidouro do tempo reafirmado pela repetição do "lá vai", movimento contínuo, mas, frente a frente, aparece o estático e eterno "lá está", que representa a presença de Deus ou do Todo no céu. O recurso da oposição entre o "lá vai" da nau e o "está" da mão move o poema entre os dois planos que falam do tempo e da eternidade, diluindo suas fronteiras. Combinados, os dois planos transmitem a

[162] ANDRADE, Fabio de Souza. Op. Cit. p. 45.
[163] Idem.
[164] LIMA, Jorge de. "A mão enorme". In: *Tempo e Eternidade.* Op. Cit., p.323.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

sensação do eterno, e do infinito aliado ao divino. Note-se ainda que, no poema anterior, o navio viajava mas sem poder voar, enquanto nesse a nau fica submersa no dilúvio de sangue, escuro e sem tempo determinado. O poeta enfrenta a viagem.

No poema "Lutamos muito", o poeta aparece com a reformulação do motivo da falta da fé, mas, no lugar dos olhos da Virgem, estão os do Senhor: "Perdoa Pai, pensai meus olhos: / eu era cego e não sabia". O poema marca sobretudo a constante importância que Lima dá à visão: a fé insinua-se sempre como a conquista da visão. Mas o poeta trabalha a tensão, a impossibilidade, e não há entrega. O eu lírico só rememora a cegueira na imagem do cego ou da nau que submerge no tempo.

Lutei convosco, fiquei cansado,
fiquei caído. Quando acordei
Tu me ungiste, Tu me elevaste.
Tu eras meu pai e eu não sabia.
Eu sofri muito. Furei as mãos.
Ceguei. Morri. Tu me salvaste.
Eu sou teu filho e não sabia.
Lutamos muito: eu Te feri.
Perdoa Pai, pensai meus olhos:
eu era cego e não sabia.

Note-se que há também uma dicotomia entre a visão para o além que se refere a Deus e a lembrança do passado que se associa a Nossa Senhora. Como Lima disse em sua palestra, "a poesia deve ter olhos para o que está além, não para o para, mas para a meta". Nos parece claro que mesmo com toda a defesa que Lima tenha feito do verso social, na medida em que busca o além, o poeta se afasta da lembrança do passado, e também do tempo presente. A substituição de Nossa Senhora por Deus nos poemas de sentimento religioso substitui igualmente o motivo ou a paisagem que antes o poeta tirava da cultura para depositar sobre o imaginário bíblico. No entanto, a linguagem é a mesma. Uma melhor tentativa de criação da visão infinita seria perseguida e finalmente melhor realizada a partir das incursões de Lima pela prática das artes plásticas, em especial a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

fotomontagem, a qual começaria a desenvolver junto com o amigo Murilo Mendes.

2.2. A visão ubíqua, o pânico

Em *A túnica inconsútil* (1938) – livro dedicado a Murilo Mendes –, o seu famoso poema de abertura, o "Poema do Cristão", de que aqui segue o trecho inicial, tem a função anunciadora do processo da decomposição e da união:

> Porque o sangue de Cristo
> jorrou sobre os meus olhos,
> a minha visão é universal
> e tem dimensões que ninguém sabe.
> Os milênios passados e os futuros
> não me aturdem, porque nasço e nascerei,
> porque sou uno com todas as criaturas,
> com todos os seres, com todas as coisas
> que eu decomponho e absorvo com os sentidos
> e compreendo com a inteligência
> transfigurada em Cristo.
> Tenho os movimentos alargados,
> sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;
> sou velhíssimo e nasci apenas ontem
> (...)

O poema anuncia movimentos largos e uma visão total: "sou ubíquo", diz. É essa visão ubíqua que o poeta vai buscar praticar nas artes plásticas com a fotomontagem e que vai encontrar equivalência na linguagem literária. A partir de meados dos anos 30, Lima também aproveita seu talento para a produção de fotomontagens, ou fotopoesias como também gostava de chamar. Mesmo vindo a publicá-las somente quase uma década depois, em 1943, sob o título *A pintura em pânico*, tem-se contudo o registro da prática desde meados da década de 30, ou seja, o período conhecido como surrealista da obra de Murilo Mendes, o qual abarca *Poesia em pânico*, *As Metamorfoses* e *Mundo enigma*, produção que vai de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

1936 a 1945. O título do livro de fotomontagens de Lima chega mesmo a parafrasear o de poemas de Murilo, funcionando como seu duplo em imagem. Uma das primeiras fotomontagens que se sabe terem sido feitas pela dupla é a que consta na capa do livro de Murilo e que dá nome ao mesmo: *Poesia em pânico*.

A nova orientação da poesia de Lima se alimentaria da estética surrealista a partir dessa prática da fotomontagem. No processo, faz-se a decomposição de elementos pictóricos cujo referente é realista (uma foto, uma página de revista, um anúncio), e a recomposição de uma nova imagem com as partes "dissecadas" de seus contextos originais, criando um mundo novo, investido de fantasia, que oferece perspectivas "impossíveis", um rearranjo do real em uma imagem do irreal. Como explica Luciano Dias, a imagem surrealista se dá pela dessemelhança:

> Na imagem surrealista, (...) sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes. Desse modo, ao construir suas imagens os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação.[165]

Veja-se a seguir alguns trechos do prefácio de Murilo a *Pintura em pânico* que são esclarecedores da obra:

> Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito e do cotidiano, do universal com o particular. O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. (...) O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao ballet, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dali. O livro de Max Ernst inspirava-me. (...) Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O antitécnico abandonava o técnico. (...) O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.[166]

Sobre a técnica de produção das fotomontagens, Paulo Herkenhoff também ressaltou a importância de Max Ernst:

> Jorge de Lima ao utilizar na colagem vinhetas de tipografia, ilustrações, abandona a ideia de operar no interior da fotografia e sua lógica. Nesse sentido,

[165] Op. Cit. p. 420.
[166] MENDES, Murilo. "Nota liminar". In: *A pintura em pânico*. Jorge de Lima. Rio de Janeiro. Tipografia Luso-Brasileira. 1943.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> as montagens de Jorge de Lima guardam enorme relação com a obra de Max Ernst.[167]

Segundo o crítico Alexandre Eulálio, *A pintura em pânico*, além de ser um paralelo do livro de Murilo, poderia também ser considerada uma resposta a *Peinture au Défi,* de Louis Aragon,[168] prefácio escrito em 1930 para o catálogo de uma exposição de colagens que seria a primeira análise sistemática da técnica da colagem nas artes plásticas. Em "Jorge de Lima, A re-velação da imagem", Ana Maria Paulino faz um cuidadoso histórico do surgimento da fotomontagem na Europa e aponta como influências declaradas da obra de Lima não só Max Ernst (*La femme 100 têtes*, de 1929, e *Une semaine de bonté*, de 1934), mas ainda Salvador Dali, De Chirico (arcadas, pirâmides, manequins enigmáticos e paisagens em perspectiva) e as leituras de Jung e Freud dos anos 20.[169]

Como se nota, há um largo estudo por parte de Lima acerca da linguagem surrealista tanto em sua poesia quanto na sua produção plástica. Ana Maria Paulino observa que Lima foi pioneiro no uso da prática da fotomontagem no Brasil, até então noticiada apenas na tentativa de Valério Vieira, em 1904, com propósitos totalmente distintos. Assim, a publicação de *Pintura em pânico* representa mais uma atitude de caráter inventivo da obra de Lima:

> A partir desse trabalho, cumpre-se, para o poeta, uma vez mais, ainda que com o risco da incompreensão, a necessidade agônica de ser o anunciador de outras formas, na tentativa de expressar o indizível e realizar a fantasia, buscando todas as maneiras de expor o lado oculto das coisas.[170]

Comentando o livro das fotomontagens, Lima iria afirmar de forma relativista a influência surrealista, inclusive sobre a novela *O anjo*:

> O surrealismo como o romantismo são constantes do espírito humano: São João Evangelista, no Apocalipse, os sonhos e as visões de Budha, Mahomé, etc.. Lautréamont no *Chants de Maldoror*, antes do suprarrealismo foram notáveis suprarealistas. (...) Não somente pois a fenomenologia deformante, onírica, foi incorporada às suas pesquisa mas a

[167] Apresentação da exposição individual *Pinturas, Máscaras e Objetos*. Espaço Capital, Brasília e Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1987.
[168] EULÁLIO, Alexandre. In: *Escritos*. Org. Unicamp. Ed. UNESP, 1992 . p.477.
[169] PAULINO, Ana Maria. "Jorge de Lima: A re-velação da imagem". In: *O poeta insólito*. Fotomontagem de Jorge de Lima. Ana Maria Paulino (Org.). IEB,-USP, 1987. p. 44.
[170] PAULINO, Ana Maria. "Jorge de Lima: A re-velação da imagem". In: *O poeta insólito*. Fotomontagem de Jorge de Lima. Ana Maria Paulino (Org.). IEB,-USP, 1987. p. 42.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> fotomontagem, as colagens, etc. (...) Minha poesia, mesmo *O Anjo*, não são suprarealistas e o são, pois como lhe disse: o suprarealismo como o romantismo são constantes da poesia. E a minha poesia é isto tudo ao mesmo tempo que mística, sexual, o que quiserem.

O autor se nega à escola, mas as evidências são claras. Em entrevista concedida a Homero Sena em 1945, o poeta afirmaria a prática das artes plásticas como forma de estudo para a poesia: "Prefiro a poesia. Tudo o mais que tenho tentado, inclusive a pintura, está subordinado ao sol da poesia, são caminhos para ela, às vezes simples exercícios para conferir-lhe novas dimensões, outras profundezas".[171] A declaração nos remete ao nome de Apollinaire, que foi talvez o mais importante nome da vanguarda, e que, segundo Octavio Paz, buscou sua linguagem na tradução do cubismo. Apollinaire foi, além de um colaborador do futurismo, também o teórico do *esprit nouveau* (que impregnou o modernismo brasileiro tanto de Mário quanto de Oswald) e precursor do surrealismo. Em *Filhos do Barro*, Octavio Paz o define como um poeta de transição, que combinaria as características de vanguarda com traços da poesia simbolista em sua obra.[172]

Podemos imaginar que não apenas o resultado, mas o processo de composição de uma tela, a relação com as cores, o tato do barro, da pedra, luz, cheiro, enfim, toda a materialidade das diversas artes com que Jorge de Lima se envolveu lhe conferiram um potencial significativo para criar *Invenção de Orfeu*. A lição é de Apollinaire mas veio via Nery: o poeta deveria se tornar duplamente poeta e pintor.

Se Lima recusa classificações é porque se vale das várias influências que lhe pareçam interessantes para expressar sua poesia, porque coloca a técnica a serviço da expressão. Mário de Andrade alerta para o fato de que a fotomontagem não é uma prática automática ou aleatória como a escrita surrealista: "a fotomontagem não deve ser apenas uma variedade da poesia sobre-realista, que por princípio, não se sujeita a nenhum controle estético; é uma arte de luz como a fotografia, o cinema e a pirotécnica".[173] As sugestões de Mário são importantes

[171] LIMA, Jorge de. "Vida, Opiniões e Tendências dos Escritores". Entrevista concedida a Homero Sena., 29 de julho de 1945. In: *Jorge de Lima Poesia Completa* Op. Cit., p. 61.
[172] PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro. Do romantismo à vanguarda.* Trad. Ary Roitman e Paulina Wacht. Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2013, p. 124.
[173] ANDRADE, Mário de. "Fantasias de um poeta". In: "Suplemento de retrogravura" no. 146, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1a quinzena, nov. 1939.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

porque detectam o diferencial da poesia final de Lima: a escrita, embora encene uma desordem, lida essencialmente com a técnica. Veja-se que, ao descrever a técnica de composição da colagem, Lima lê os resultados como poemas:

> Facilmente: recortando e superpondo ou justapondo as gravuras mais diversas às vezes gravuras que isoladas não têm senão o valor didático, mas reunidas em uma combinação simplesmente arbitrária declancham verdadeiramente os mais surpreendentes poemas.[174]

Ainda de acordo com a observação de Mário de Andrade: "O temperamento místico e profundamente compassivo do poeta está perfeitamente expresso na mais simples dessas fotomontagens".[175] Murilo Mendes observou que a técnica de fragmentação e reconstrução, como observada por Lima, se transforma em técnica de montagem literária em *Invenção de Orfeu*, ou seja, recortando e montando, com rigor, o que lhe interessa de cada obra para gerar a sua própria.

Simone Rodrigues, curadora de uma exposição recentemente organizada no Rio de Janeiro com a reprodução das fotomontagens de Lima, organiza em seu texto de apresentação do catálogo um debate interessante sobre a existência ou a não existência de uma narrativa no livro de fotomontagens de Lima. A discussão nos interessa porque vai se recolocar na obra final de Lima. Para Teodoro Rennó, que procedeu a comparação entre as novelas surrealistas de Max Ernst e *A pintura em pânico*, não há uma narrativa, como há na obra de Ernst, no livro de Lima. Para o autor, cada imagem funciona como um poema autônomo, e entre elas "se reconhece porém uma autoria única através da maneira de compor"[176]. Já para Maria Paulino, haveria muitas interrogações deixadas pelo livro, inclusive a de saber se haveria uma ordem na composição do livro pensada com intuito de uma narrativa surrealista. Gênese de Andrade teria dito que justamente porque não há uma conexão lógica é que cada leitor poderá articular a obra a seu modo. A curadora, por sua vez, entra no debate e afirma:

---

[174] A *découpage* – processo de gravura surrealista. Matéria de Danilo Bastos s/ref. 8/7/1939. O jornalista informa que o poeta mostrou as gravuras já organizadas em clichê prontas para impressão na gaveta.

[175] ANDRADE, Mário. "Fantasias de um poeta", In: *O poeta insólito. Fotomontagens de Jorge de Lima*. PAULINO, Ana Maria. (Org.). São Paulo, IEB, 1987, p. 9.

[176] ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. "Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima". In: *O eixo e a roda*. Vol. 9 /10. 2003 /2004. UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> Simbólica e hermética, trata-se de uma narrativa fantástica que nos convida a experimentar um mundo de imagens arquetípicas e forças em constante tensão. As histórias que a pintura em pânico conta subvertem o tempo e o espaço da realidade humana e ordinária e nos projetam em um outro tempo – a temporalidade ou o tempo cíclico dos mitos – em um outro espaço – transcendente, utópico. O início dessa história confunde-se com a Gênese, a criação dos seres, a nostalgia da unidade perdida; no fim fundem-se o Armagedon, o Juízo Final, a mutilação dos corpos, a morte e sua consequente transmutação em outras formas híbridas de vida; e no meio a aventura mística do homem-poeta-herói, este visionário que só pode expressar sua experiência extraordinária do mundo através de uma linguagem afeita aos mistérios.[177]

A autora ainda conclui dizendo que esta cosmogonia estende-se por toda a obra literária de Lima, "podendo ser examinada como expressão concreta do imaginário desse artista para quem a imagem e a montagem desempenharam papel crucial na constrição da escrita poética". De fato, é possível identificar a partir daqui a linha de "invenção e metamorfose" nos livros de Lima. A técnica investe a poesia de Lima de um complexo que alia o conteúdo bíblico à linguagem da desarticulação.

Ainda sobre essa produção artística, vale lembrar que, todos os dias, após o horário de expediente, o consultório do médico Jorge de Lima, situado na Cinelândia, transformava-se em ateliê do artista. Esse ateliê, na realidade uma sala contígua ao consultório, virou um ponto de encontro para os amigos intelectuais, como Graciliano Ramos, Murilo Mendes, José Lins do Rego. Conta-se que, no consultório, que ocupava um andar inteiro do tradicional prédio do restaurante Amarelinho, havia uma prensa para a manufatura de livros e materiais de pintura onde o poeta compunha, fotografava e pintava, demonstrando gosto pela manufatura e pela técnica.

Coincidência ou não, são do mesmo período em que Jorge se inicia nas artes plásticas, e quando sua poesia alcança cada vez mais a expressão do sobrenatural, as sucessivas recusas que sofre a sua candidatura à Academia Brasileira de Letras: entre 1937 e 1945 a Academia lhe negaria assento por seis vezes. Neste meio-tempo, além da produção plástica, o poeta publica mais três

[177] Op. Cit. p. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

livros entre poesia e romance: *A Túnica Inconsútil* (1938), *A mulher obscura* (1939) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943).

Todos eles, de uma forma ou de outra, encontram eco em *Invenção de Orfeu*. Sobre a *Túnica inconsútil*, vale a pena frisar a importância da linguagem-colagem, como observa Teodoro Rennó Assunção:

> *A túnica inconsútil* fornece, por sua vez, material para o estudo da colagem como procedimento discursivo de composição não só da imagem poética, mas também de poemas inteiros como "O grande desastre aéreo de ontem", (...) exemplo do que é também um modo desconcertante e moderno (isto é: a justaposição fortuita de fragmentos díspares) de apreensão do mundo.[178]

Da crítica de Mário de Andrade ao livro *Túnica Inconsútil*, em 1939, também se pode depreender termos que serão aplicáveis a *Invenção de Orfeu*. O autor de *Macunaíma* identifica naquele livro o sabor "antológico", que, além de "rastrear, poética e tematicamente, a Bíblia, (...) compila nas suas páginas toda a temática posta em foco pela poesia contemporânea... franco-brasileira". E como que sugerindo, aproxima o autor a Camões.

> Se Jorge de Lima tivesse vivido alguns séculos atrás teria sido por certo um desses grandes plagiários, à feição de Shakespeare ou de Camões. (...) Quero dizer: Jorge de Lima plagiaria, da mesma forma sempre criadora, com que Camões plagiou o Super Flumina Babylonis no "Sobolos rios que vão". (...) Dos poemas importantes de Jorge de Lima não haverá talvez um único, de que não se possa descobrir a fonte de inspiração noutro poema moderno brasileiro.[179]

Podemos dizer então que em *Túnica Inconsútil* já se encontra um enfrentamento do poeta com a tradição literária, tal qual Eliot pensava o sentido da tradição, como um poeta que escreve com o sentimento de simultaneidade dos escritores, desde Homero.

No entanto, em 1940, já no segundo ano da Segunda Guerra Mundial, Lima declarava-se cada vez mais a favor da saída do tempo: "A pedra de toque mesmo do genuíno poeta é sair do tempo, sair do verso, sair dos partidos, sair do mundo. Só não pode sair de Deus".[180] Nesse momento, a proposta de conjugar

[178] ASSUNÇÃO. Teodoro Rennó. "Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima". In: *O eixo e a roda*. Vol. 9 /10. 2003 /2004. UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>.
[179] ANDRADE, Mário. "A túnica inconsútil". In: *Jorge de Lima Poesia completa.* Op. Cit., p. 86 – 90.
[180] LIMA, Jorge de. "Defesa da poesia". *O Diário*. Belo Horizonte, 4 de fevereiro de 1940.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

tempo e eternidade pouco ou nada atentava para o tempo. Mais adiante no mesmo artigo, ele diria: "...se pensa que a poesia é que está em crise. (...) O homem é que está doente. O tempo é que está doente. Até lá os que nascerem predestinados a poetas terão que ultrapassar a humanidade".

Anunciação e Encontro de Mira-Celi, de 1943, é um livro reconhecido por todos os críticos como a transição decisiva do poeta para a linguagem de *Invenção de Orfeu*, e nele Lima encena uma infinita metamorfose ou transfiguração da face oculta da musa.

Alexandre Eulálio destaca a fusão de significados desta escrita "candente", que já anunciaria a fase final de Lima:

> Texto de sonambulismo inspirado, que se calca em emblemas proféticos de difícil conotação, mais do que em qualquer outro dos nossos poetas se cruzam desnorteadores movimentos centrípetos e centrífugos, cuja espessa nebulosidade não deixa por isso de enriquecer a poesia brasileira, pelo mesmo desafio de investir em semelhante área criadora. Esse magma poético ainda em estado vulcânico, que borbulha e em alta temperatura, possui diversos momentos de repouso e contém em si, da forma cifrada que é bem a sua, e não só de modo temático, as duas obras definitivas que encerram a lírica limiana: *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*.[181]

A poesia de Lima, a partir daqui, seria sempre um provocante enigma. Oculta, mistério, ela é também a possiblidade infinitesimal de transmutação de que o poeta é capaz. A poesia é como um enigma, e assim como Deus, não pode ser compreendido. Segundo o crítico Waltensir Dutra, *Mira-Celi* seria o livro de transição em que Lima passaria de uma concepção em que o motivo domina o poeta para uma fase em que "o autor já realiza uma (por assim dizer) penetração do verso, um colocar-se dentro do poema, do momento poético (...) para de sua reprodução extrair um poema ou um sentido poético".[182]

O final do poema 38 nos mostra isso:

> – Tu como te chamas?
> Seu nome de números
> Já não me recordo.
> Mas via-a outra vez:

[181] EULÁLIO, Alexandre. Op. Cit., p. 479.
[182] Idem. p. 137.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O mundo ia acabar,
Algumas carruagens
Já haviam parado.
– Não me esqueças nunca!
Diz-me, e eu lhe pergunto:
– Tu como te chamas?
Foi já muito tempo.
Já não me recordo.
Oh, não procureis
Um nexo naquilo
que dizem os poetas.

Como a forma de diálogo pode indicar, Dutra observa que o poeta já se apresenta neste livro totalmente invadido pelo espírito religioso, o poeta fala em nome de Mira-Celi:

> A integração do poeta com o motivo religioso é total, e parece-nos ter sido resultado da atração que ele sentiu pelas 'belas e misteriosas palavras da igreja'. Repetem-se os versículos latinos, como acontecera antes em *A túnica inconsútil*; o poeta se representa como instrumento de Deus.[183]

Nesse sentido, o poema "Eternidade" (51) é um bom exemplo, já que aponta também para a técnica de apropriação intertextual de *Invenção de Orfeu*. Nesse poema, Lima toma emprestado o poema homônimo de Rimbaud, do livro *Une saison en enfer,* "*L'Éternité*",[184] e transfigura o tema da eternidade para a redescoberta transfigurada de si. A imagem de um barco irreal e sem mar sugere também o eu lírico do Rimbaud, que muito se costumou aliar à visão do *Bateau Ivre* (poema que Lima agenciaria em *Invenção de Orfeu*).

Em "*L'Éternité*", a estrofe que abre e fecha o poema diz assim: "*Elle est*

[183] DUTRA, Waltensir. "Descoberta, integração e plenitude de Orfeu". In: *Poesia completa*. Op. Cit., p. 149.
[184] RIMBAUD, Arthur. "L'Éternité". In: *Poesia completa. Edição bilíngue*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994 : « Elle est retrouvée. / Quoi ? - L'Eternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. // Ame sentinelle, / Murmurons l'aveu / De la nuit si nulle / Et du jour en feu. // Des humains suffrages, / Des communs élans / Là tu te dégages / Et voles selon. // Puisque de vous seules, / Braises de satin, / Le Devoir s'exhale / Sans qu'on dise : enfin. // Là pas d'espérance, / Nul orietur. / Science avec patience, / Le supplice est sûr. // Elle est retrouvée. / Quoi ? - L'Eternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. »

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

retrouvée. / *Quoi? L'Eternité*. / *C'est la mer alée* / *Avec le soleil*". Na visão do poeta alagoano, a redescoberta do eu lírico se concretiza na medida em que se investe de uma nova visão, a que sabemos ser a da eternidade pelo título da peça.

Ele reviu-se:
Não era mais
Nem corpo
Nem sombra
Nem escombros.

Como foi isso?
Tudo irreal:
Um barco
Sem mar
A boiar.

Ele sentiu-se:
Recomeçava.
Vivera
Morrendo
Numa estrela.

Ele despiu-se.
De que?
De tudo
Que amara.
Surdo-mudo
Cegara.
Agora vê.

A mesma luta dos poemas anteriores, de busca por uma nova visão, aparece aqui associada ao emblemático e visionário poeta Rimbaud. Os versos se mantêm entre o visionário Rimbaud e o místico religioso Lima, e encenam a linguagem de *Invenção de Orfeu* da eliminação dos conectivos, a carga insólita e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

surrealista: “Um barco /Sem mar /A boiar”. Além da imagem da estrela em que morre, que parece remeter à passagem bíblica da estrela de absinto, os versos finais reforçam a atmosfera mística com a sucessão dos versos “Cegara. / Agora vê.”.

Veja-se que, se no poema de Rimbaud o mar se esvai com o sol, no poema de Lima temos a imagem do barco que ficou sem o mar. Há todo o imaginário do poema de Rimbaud mas desconstruído e reelaborado numa mistura de visão do “*Bateau Ivre”* com “*L’Éternité”*, dois poemas do *Saison en enfer*. O resultado insólito da imagem do barco que boia sem mar se sugere como possível componente do barco de *Invenção de Orfeu* assim como do eu lírico, provavelmente integrado no complexo da figura do “barão ébrio” que busca uma ilha que é de aquém e de além-mar. A inventividade e a plasticidade desta poesia são reconhecíveis na poética da montagem, expressa no jogo de desarticulação e rearticulação que remonta livremente os fragmentos de uma obra.

Em seu poema, o francês define a eternidade como um mar que esvai junto ao sol, num só poente; enquanto aqui há o ressurgimento, o renascimento da visão, e podemos deduzir que o poeta que se vê, “ele reviu-se”, se vê na eternidade, “não era mais nem escombros”. O sentimento da eternidade se transporta, no poema de Lima, para dentro do visionário que se redescobre. Sublinha-se o lado místico do poeta visionário. Se o poeta fala da busca pela poesia do visionário, ao mesmo tempo esse poema mostra como Jorge de Lima se apropriaria do imaginário do poema de Rimbaud como numa glosa, numa atitude bastante próxima do que ocorre em vários poemas de *Invenção de Orfeu*.

Assim, queremos demonstrar como a convergência do aspecto místico e surreal na poesia de Lima passa pela busca do poeta visionário Rimbaud, mas transfigurada na busca pela visão da eternidade, do irreal. Nesse poema, o imaginário bíblico já aparece relegado a um segundo plano, deixando que se aproxime uma poesia mais lúdica. Não é que a visão fundamentalmente religiosa de criação divina vá ser abandonada, mas que a sua poesia vai se deixar invadir cada vez mais por outros mares que não só os bíblicos; as águas dos mares literários da poesia moderna começariam a se misturar com as dos mares bíblicos e, em seguida, também com os clássicos e antigos.

A poesia de Lima passa, entre os anos 1935 e 1945, a se beneficiar de uma recarga bipolar: um polo estético que se aproxima das propostas poéticas de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

vanguarda e sobretudo do surrealismo, de onde advém a técnica formal, o processo de composição de montagem, sobreposições, plasticidade etc.; e o polo que poríamos chamar de conceitual, referente a princípios teológicos e filosóficos, que orienta teoricamente a busca de sua poesia enquanto realização "prática" da sua concepção de mundo, que tenta unir irreal (religioso e sentimental) e real (dimensão social cotidiana da vida particular e do país) num só plano relativo, mas que, como vimos, torna-se em Mira-Celi muito mais irreal que real. Apesar de se investir de um "sentido histórico", na medida em que se expressa cada vez mais pela tradição, Lima não reage, na poesia, ao drama real que a humanidade atravessa.

2.3. O orfismo de Lima

Certamente pela temática artística do mito, Orfeu tornou-se o patrono das artes, inspirando centenas de compositores, escritores, libretistas e coreógrafos de todos os tempos. Na literatura, as obras que contenham menção ao nome de Orfeu devem chegar perto da casa do milhar.[185] No início do século XX na Europa, quando se vive um ambiente de ebulição das vanguardas modernistas, ocorrem algumas manifestações na poesia ligadas a Orfeu. Uma figura central das pesquisas poéticas daquele momento na França, nome que já mencionamos, é Guillaume Apollinaire. O poeta francês denominaria como "orfismo pictórico" o simultaneísmo das telas de Delaunay, estética que ele próprio tentaria traduzir na sua poesia simultaneísta. Ao lado de Apollinaire, há Jean Cocteau, que, entre os anos 20 e os anos 60, filmou uma trilogia órfica de tintas surrealistas. Em Portugal, os poetas de vanguarda, tendo à frente Fernando Pessoa, tomam o mito para título de sua revista, *Orpheu*. Um pouco mais tarde haveria ainda Rilke, em 1922, escrevendo *Os sonetos de Orfeu* na Suíça. No modernismo brasileiro, seria Ismael Nery quem melhor captaria o espírito órfico da vanguarda europeia. Orfeu representou naquele momento o nome mágico com o qual os poetas assumiam um eu lírico onírico, com total liberdade de atravessar os tempos e de transfigurar o presente em múltiplos espaços e tempos.

[185] Reinhard Kapp fez uma lista das obras de arte de vários gêneros que fazem menção ao mito de Orfeu, e já soma cerca de cento e trinta páginas de referências. Disponível em: http://www.musikgeschichte.at/kapp-orpheus.pdf

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Ao longo da obra final de Lima, Orfeu é citado explicitamente em alguns poemas, mas não se pode dizer que o poeta narre o enredo do mito na obra. As sextinas (poemas XXIII e XXIV do Canto III), que tampouco o fazem de forma narrativa, são os poemas que mais se aproximam disso. Trata-se antes da invenção de um eu lírico que seja arquétipo do poeta e que reúna em si os poetas de todos os tempos da tradição ocidental, contidos na invenção que é o poema total. Ao longo da obra, o autor se dirige a Orfeu como se evocasse a sua voz para se investir do Canto plural, mas também fala de Orfeu, encenando momentos de aproximação e outros de afastamento do eu lírico com o Orfeu mítico.

Como aponta Guthrie, devemos entender que, apesar de Orfeu não ser um deus da mitologia, foi considerado entre os gregos como um herói, e os heróis gregos são de alguma forma "eleitos" dos deuses, tendo com estes um grau de parentesco. Orfeu é filho de Apolo, deus da música e da medicina, com a maior das musas, Calíope.

> Orfeu não era considerado como um deus, mas como um herói, como alguém a quem se pode atribuir algum parentesco com os deuses, que graças a isso possui certos dons sobrenaturais, mas que, no entanto, deve viver e morrer como um mortal comum. A tumba de seres como este era normalmente venerada (encontrava-se mais de uma) e o culto do herói morto começava ali, culto em geral bem distinto daqueles de um deus, muito próximo do culto a um santo. Orfeu não foi jamais, ou muito raramente, adorado como um deus. Seu papel era o de um profeta e de um grande sacerdote (...).[186]

Em sua palestra de 1935, "Mística e Poesia", Jorge de Lima defendia exatamente a concepção do poeta como sábio e profeta, fazendo convergir o seu ideal com a concepção do poeta enquanto herói. Ainda que não mencione o nome de Orfeu, sua concepção mística envolve esse entendimento órfico em que o poeta teria o dom do contato com o sobrenatural e a missão de transmitir o saber elevado que possui. Diversos documentos históricos da Grécia antiga mostram que houve um culto místico religioso, o orfismo, cuja prática ritual passava por

[186] Guthrie, W.K.C. *Orfée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*. Paris: Payot, 1956. APUD: OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2006, p. 21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

uma tradição escrita que se dividia entre "função ritual, iniciática e propiciatória".[187]

Segundo Antonio Pires, os papiros de Darveni, fragmentos textuais descobertos na década de 1960, e os demais textos envolvidos no culto, podem também ser considerados textos poéticos literários, já que "tais textos foram escritos segundo cânones da Antiguidade tardia: dentre os principais, vejam-se os anônimos *Hinos órficos* e *Argonáuticas órficas*, ambos tradicionalmente atribuídos ao legendário Orfeu".[188] Considerando estes textos como uma zona de interseção literária que se combina com a função religiosa dos escritos órficos, Pires afirma que estes escritos já poderiam ser considerados como o que chama de *orfismo poético*, apesar de não serem compreendidos tal como a poesia moderna o concebe desde o Romantismo e o Simbolismo.[189] Esses fragmentos poéticos de função ritual poderiam ser considerados como oscilações entre as funções literária e iniciática, confundindo as fronteiras que classificam o orfismo religioso e o poético.

> O orfismo místico-religioso (e filosófico, acrescente-se) é resultante do culto de mistérios supostamente fundado por Orfeu (...). Por seu turno, o orfismo poético englobaria não apenas aquelas produções poéticas atribuídas a Orfeu, mas a vasta produção literária (épica, lírica e dramática) que advém do mito e que teve larga fortuna no decorrer da cultura ocidental.

A concepção moderna de poeta órfico que nos interessa para situar a obra de Jorge de Lima poderia, segundo Pires, ser entendida não em relação aos textos gregos originalmente atribuídos a Orfeu, e "para além da tematização superficial do mito de Orfeu", mas no sentido da definição do que seja o poeta. Segundo Pires, o poeta e a poesia órfica moderna "a este [Orfeu] se aferra para repensar sua própria condição de homem e artista num mundo cindido, mecanizado e desencantado, de onde os deuses foram desterrados".[190] Toda a concepção de Lima de poeta profeta se encaixa nessa visão, pois o poeta se vê como aquele

[187] PIRES, Antônio Donizeti. "Orfeu nos trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes". In: PIRES, A.D.; FERNANDES, M.L.O. (Org.). Estudos Literários, no. 9, 2010: "Matéria de poesia: crítica e criação", São Paulo, Cultura Acadêmica, 2010, p. 137.
[188] Idem.
[189] Idem.
[190] PIRES, Antônio Donizeti. Op. Cit. p, 139.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

missionário que deve por obrigação "se colocar em contato com as fontes de sobre-elevação".[191]

No esforço de uma arqueologia da poesia órfica no Brasil, Antonio Donizeti faz uma distinção entre os poetas que teriam se apropriado do mito de Orfeu como tema ou motivo de seus poemas, e aqueles que teriam uma "cosmovisão órfica". Entre os poetas do primeiro tipo, o autor inclui a obra de árcades como Cláudio Manoel da Costa ou Silva Alvarenga; entre os do segundo tipo, o autor afirma a produção madura de Jorge de Lima e Murilo Mendes (dada a partir dos anos 40 do século XX), como a poesia assumidamente órfica no Brasil,[192] evocando a obra de Cruz e Sousa como o primeiro indício de uma perspectiva com pretensões de re-encantar o mundo.[193]

Entre os autores do século XX, Donizeti inicia sua pesquisa a partir do livro de Murilo Mendes, *Metamorfoses*, de 1944, mas observa o fato de que Fabio de Andrade recua o ponto de início dessa poética para 1935, ano de publicação da obra conjunta de Murilo e Lima. Em *O engenheiro noturno*, Fabio de Andrade não apenas defende o marco recuado para 1935, pelo papel de transição que *Tempo e Eternidade* cumpriria, mas aponta ainda mais para trás, para o nome do pintor Ismael Nery, que, segundo ele, sintetizaria os novos procedimentos que conformam a perspectiva órfica madura de ambos os poetas na década de 40.

Aquilo que Fabio de Andrade chama de perspectiva órfica de Nery, encontramos definido pelo autor como um "visionário descobridor/inventor de mundos híbridos de mito e realidade, capaz de enxergar a complexidade da civilização ocidental moderna com os olhos criativamente desorganizadores do bárbaro que em tudo vê a natureza em processo".[194] Como vimos, o visionário é a meta declarada de Lima, e *Invenção de Orfeu* será marcado por uma visão de constante metamorfose não só das referências literárias mas da natureza também.

Em nota de rodapé, Fabio ainda aponta para os comentários que Murilo Mendes fez à poesia de Nery, como algo característico do orfismo do pintor. Segundo Fábio, na publicação da antologia de Nery na *Revista A Ordem*, Murilo

[191] LIMA, Jorge de. "Defesa da poesia". *O Diário*. Op. Cit.
[192] Idem.
[193] PIRES, Antônio Donizeti. "Orfeu nos trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes". Op. Cit., p. 142.
[194] ANDRADE, Fabio de Souza. Op. Cit., p. 34.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

enfatizaria "a necessidade da conjugação na arte do mundo exterior com o interior e a importância do erotismo como fator de unidade entre o sujeito e o cosmos".[195]

No ano de 1934, quando morre Ismael Nery, Lima publica um artigo intitulado "Visão instantânea de Ismael Nery", no *Diário de Notícias*, o qual já mencionamos acima, mas que agora retomamos para extrair dele mais significados. Veja-se como a ideia de entrelaçamento e desdobramento de personagens num mesmo quadro, bem como a presença de espectros que Lima descreve como características da pintura de Nery, parece perfeitamente transponível para uma obra como *Invenção de Orfeu* feita de partes das obras e lembranças de poetas mortos:

> (...) as suas figuras sempre impressionam com os rictus que existe nos lábios dos que vivem o drama contra os espectros. Há espectros, há muitos espectros na obra de Ismael Nery. (...) O plano do pintor se nos afigura de grandeza cósmica, há nele posturas mitológicas (...). As suas personagens são compósitas, desdobram-se em outras entidades, entrelaçadas e vivendo no mesmo quadro, irrigadas pela mesma rede de artérias e veias e órgãos que Ismael inventou e que não existem nas anatomias da terra.[196]

Passaremos a um importante poema de Nery para observar como a sua poesia encena a ideia de Unidade e como o pintor se define enquanto poeta, o que nos permitirá analisar em seguida em que medida sua visão se transmite a Lima, e como este conjugaria o "eu poeta" de Nery posteriormente até chegar a *Invenção de Orfeu*. Elegemos "Eu", extraído da seleção feita por Murilo, poema no qual o pintor define a sua concepção de poeta:

EU
(1933)

Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas
Eu sou o que não existe entre o que existe.
Eu sou tudo sem ser coisa alguma.
Eu sou o amor entre os esposos,
Eu sou o marido e a mulher.

[195] ANDRADE, Fabio de Souza. *O Engenheiro Noturno*. Op. Cit. p. 34.
[196] LIMA, Jorge de. "Visão instantânea de Ismael Nery". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1934. AMLB-CRB, Caderno de Recortes no. 4, p. 128.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Eu sou a unidade infinita
Eu sou um deus com princípio.
Eu sou poeta!

—

Eu tenho raiva de ter nascido eu,
Mas eu só gosto de mim e de quem gosta de mim.
O mundo sem mim acabaria inútil.
Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo
Encarregado dos sentidos do universo.
Eu sou o poeta Ismael Nery
Que às vezes não gosta de si.

—

Eu sou o profeta anônimo,
Eu sou os olhos dos cegos
Eu sou o ouvido dos surdos.
Eu sou a língua dos mudos.
Eu sou o profeta desconhecido, cego, surdo e mudo
Quase como todo o mundo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O poema se divide em três estrofes separadas cada uma por um traço que reforça a imagem da estrutura tripartida, provavelmente simbolizando que as partes do poema encenam a trindade de Deus. Nas três partes, encontramos o mesmo recurso de enumeração definidor do eu lírico. Na primeira parte delas, o poeta procura definir-se enquanto elo de largo espectro, sugerindo um discreto tom erótico ao definir-se no amor e na tangência de formas opostas. A sucessão de versos encaminha-se para a transcendência da palavra divina, abrangendo o tudo e o nada até o autor definir-se sucessivamente como unidade, deus e poeta.

Na segunda parte, o poeta volta o olhar para o mundo terreal e recai sobre o indivíduo que é, dizendo de sua missão profética como a de um novo Cristo: “Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo”. Enfim, na terceira e última parte, o

poeta se dispersa como "profeta anônimo", dotado de todos os sentidos para suprir os desprovidos de sensibilidade. A missão profética assume certa gravidade, já que deve suceder a palavra de Cristo, propiciando aos demais um sentido alargado do universo.

A triangulação poeta-profeta-Cristo que permeia a definição de poeta órfico retoma as ideias que Lima usava em sua palestra "Mística e Poesia", e que tomava como base filosófica para a produção do livro *Tempo e Eternidade*. Além de conceber a poesia enquanto missão profética, Jorge de Lima daria também grande relevo à liberdade, que, segundo ele, adviria da crença que o poeta místico tem no sobrenatural.[197]

Resgatamos a seguir a leitura do "Poema do Cristão", abertura de *Túnica Inconsútil* (1938), para observar como se daria a "adaptação" da perspectiva órfica de poeta de Nery em Jorge de Lima. Veja-se como o poema passa pela projeção da conquista do espaço-tempo e deixa entrever uma reescrita do poema "Eu":

> Porque o sangue de Cristo
> jorrou sobre os meus olhos,
> a minha visão é universal
> e tem dimensões que ninguém sabe.
> Os milênios passados e os futuros
> não me aturdem porque nasço e nascerei,
> porque sou uno com todas as criaturas,
> com todos os seres, com todas as coisas,
> que eu decomponho e absorvo com os sentidos,
> e compreendo com a inteligência
> transfigurada em Cristo.
> Tenho os movimentos alargados.
> Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;
> sou velhíssimo e apenas nasci ontem,
> (...)
> posso mutilar-me e reproduzir meus membros como as estrelas-do-mar,

[197] Op. Cit., p.223.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

porque creio na ressurreição da carne e creio em Cristo,
e creio na vida eterna, amém.
E, tendo a vida eterna, posso transgredir leis naturais:
sou numeroso como a sua Igreja,
(...)
E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico:
ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega, peixe,
(...) E sou louco, louco, inteiramente louco, para sempre, para todos os séculos, louco de Deus, amém!
E, sendo a loucura de Deus, sou a razão das coisas, a ordem e a medida;
sou a balança, a criação, a obediência;
sou o arrependimento, sou a humildade;
sou o autor da paixão e morte de Jesus;
sou a culpa de tudo.
Nada sou.
Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!

Em Lima, tudo começa com a velocidade de um jato de sangue nos olhos do poeta; fazendo jorrar o sangue de Cristo em seus olhos, o eu lírico tem a visão transfigurada e se torna dono da "visão universal". O poema de Lima ganha dinamismo com esse começo totalmente diverso do discreto erotismo de Nery e do equilíbrio formal do poema do pintor.

Do primeiro ponto de distinção que toca a importância da visão e a velocidade do poema, surge um segundo ponto de distinção com Nery. O eu lírico de Lima, exposto ao "jorro do sangue", assume formas carnais ao se representar no desdobramento do eterno fluxo de metamorfoses, no movimento de vida e morte. Se o pintor se ligava à Unidade da Trindade submetendo o poema a um esquema tripartido, e por mais que falasse em tangência de formas e sugerisse o amor como elo e proliferação, encontrava-se simetria na estrutura do poema; já em Lima a concepção de Unidade se revela no desmembramento, no seu aspecto corresponde ao ideal múltiplo e fragmentário, polimorfo, sem limitação possível: "sou uno em todas as criaturas", diz o poeta. Encontramos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

em Lima um poeta menos metafísico que Nery nesse sentido, ou um erotismo místico mais corpo a corpo e nem tanto espiritual.

Acompanhando a mudança dessa acepção, o poema de Lima se estende por uma estrofe única de versos livres, com direito a um verso tão longo que se encaixa como um trecho em prosa dentro do poema. Essa é a passagem em que o poeta se transmuta, como por efeito de mágica, em animais, símbolos e na figura do palhaço, imitador de Cristo. À "visão universal" correspondem "movimentos alargados"; fala-se em decomposição e absorção, mutilação e renascimento, termos que emprestam ao poeta sua face mágica: "E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico: / ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega, peixe", finalmente, o poeta ganha poderes mágicos.

Em lugar de exprimir no poema uma visão concisa da Unidade (por mais que Nery indicasse na sua concisão algo não delimitável), Lima já se exprime como corpo extenso, sua estrofe e seu verso são longos. Enfim, todo o conjunto do plano do significante faz proliferar ainda mais o plano do significado que supomos falar ocultamente no mistério da encarnação. Ao final de "Poema do Cristão", como se houvesse já desdobrado as possibilidades desse corpo que se afigura eterno e vário sob a ótica iluminada de seus olhos de Cristo, chega-se ao extremo quando ele avança em direção à ausência de sentido de Deus, dizendo: "E sou louco, louco, inteiramente louco, para sempre, para todos os séculos, louco de Deus, amém!", e se reúne novamente, juntando as pontas da loucura e da ordem, do incompreensível e do inconcebível, voltando para o início do sentido de todas as coisas, indo do Caos à luz que organiza o corpo já decomposto e louco.

Acreditamos que o movimento que "O Poema do Cristão" encena, de reunião (cujo início se dá no todo múltiplo) e dispersão (na loucura), e ainda o alargamento no verso da metamorfose mágica, compõe um quadro inicial do movimento que Lima opera em *Invenção de Orfeu* nas suas dissoluções constantes.

Outro poema importante que define poderes mágicos para o poeta é "O poeta que dorme dentro de vós", ainda em *Túnica Inconsútil*. Narrado na terceira pessoa, agora Lima caracteriza o poeta como um ser puro e original sobre a terra e evoca a imagem de um índio num verso que compara a velocidade de seus movimentos à de uma flecha. A visão da terra é a dos desastres: "(...) Ele era puro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

como um menino / e era sábio como um profeta; / mais ligeiro que qualquer flecha / ia dum século para outro / e via através das superfícies. / Mas rápido se enternecia / pois era a vida que entrevia / com seus desastres sucessivos.".

Se Mário de Andrade havia reconhecido as referências que permeiam esse livro, encontra-se agora no Poeta ubíquo um ser que consome os outros corpos com sua fome de memória: "Quando pousava a mão num homem / logo esse homem se retraía, / ficavam os ossos do homem, / pois o demais ele comia, / com sua memória lendária.".

O poeta é mais que o desdobramento mágico; aqui se mostra no sentido devorador como aquele que a tudo absorve, ser esponjoso que se confunde com a própria natureza: "Amava ir todas as tardes / pelas praias do mar andando, / falava com as algas e as conchas / e ia dormir nas marés cheias / embalado nas águas móveis. / Suas marés eram diversas, / sua sombra ia aos desertos". O Orfeu de *Invenção de Orfeu* seria uma totalidade desses dois corpos: o que tudo retém e o que tudo pode ser; rápido como uma flecha, virgem como a natureza, total como o universo.

Além dos elementos que já se apresentavam no "Poema do Cristão" e que se referem ao deslocamento simultâneo no espaço e no tempo, aqui há, além do desmembramento mágico, a ideia de deglutição pela memória, um elemento que nos parece fundamental para a leitura da obra final de Lima. Além disso, os versos "Suas marés eram diversas, / sua sombra ia aos desertos" nos remetem ao esboço do corpo do poeta como aquele que assume múltiplas e misteriosas formas da natureza.

A soma dos versos dos dois poemas já remetem à lógica da composição de *Invenção de Orfeu*: o poeta cujo corpo é metade natureza metade memória deglute a substância daqueles em que toca. O ser idealizado, em sua pureza de Adão, visita a terra e o que vê é a destruição. Este ser eterno que assimila o outro, podemos entendê-lo como um deus mítico que nos permite tanto pensar em Orfeu como em um índio ou um homem primitivo em sua natureza.

Eclodida a Segunda Guerra Mundial, essa terra que é, na visão de Lima, o mundo da Queda e dos desastres, se torna uma visão muito mais infernal. Como apontamos, no ano de 1940, Lima se manifestou publicamente defendendo a saída do tempo, dizendo que o tempo está doente.

Certamente impactado pelo avanço das notícias da Guerra, em 1941, Jorge

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

de Lima refletiria em suas colunas no jornal sobre o drama humano, revertendo a posição anterior: "O verdadeiro cristão é assim *obrigado ao mundo temporal* pela lei da caridade: guarda deveres para com os seus semelhantes (...) mais do que conquistar o homem, mais do que convertê-lo, é de seu mister amá-lo".[198] É com esse olhar de volta sobre o "mundo temporal", como um olhar de retorno de Orfeu sobre Eurídice, que Lima tomaria para si o desejo de fazer um livro heroico sobre o tempo histórico, um épico.

No ano de 1942, Lima publicaria uma série de artigos no jornal *A Manhã* tematizando a questão do herói brasileiro. Ainda que *Mira-Celi* seja essencialmente um poema celestial, se considerarmos que o poeta já tinha em mente o projeto de *Invenção de Orfeu* desde então, talvez seja necessário reler Mira-Celi pensando em que influências possa ter sofrido ou não a partir dessa retomada de contato com o tempo, "sentimento do mundo".

Reconhecemos que *Túnica Inconsútil* já apresenta uma porosidade histórica com a tradição bastante evidente, mas é a partir do momento da Guerra que ocorre de forma mais acentuada a mudança na poesia de Lima, movida, como veremos, pela preocupação do poeta em resgatar valores heroicos do homem, e sobretudo a poesia interior.

Em fevereiro de 1942, o autor escreve uma série de artigos que demonstram o seu interesse pela poesia épica. O artigo "Tiradentes, nosso poeta épico" gira em torno das origens da poesia brasileira e eleva a experiência do lirismo em detrimento das tentativas épicas: "se a Plêiade conseguiu graças a Marília bela, uma vitória lírica, falhou completamente ao tentar o poema épico (...)". Em seguida, acrescenta: "Faltou ao poeta do Uruguai o assunto adequado à epopeia, com o indispensável recuo no tempo, com eficientes heróis (...) Gorados os épicos porque não ceder as "Cartas Chilenas" a Tiradentes?(...)"[199] Mas a ideia de laurear o herói nacional com uma sátira é logo dispensada e Lima finaliza com tintas neorromânticas, levantando a ideia de que o grande poeta da inconfidência é Tiradentes, não pelo que escreveu, certamente, pois era o "não poeta" do grupo, mas pela história que escreveu, e pelo que inspirou nos poetas que se aliaram ao levante: "Poeta leigo animou os poetas escribas que ele talvez invejasse. Não

[198] LIMA, Jorge de. "Totalitarismo, Civilização e Cristianismo". In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1941.AMLB- CRB, Caderno de Recortes 13, p. 198.
[199] LIMA, Jorge de. "Tiradentes, nosso poeta épico", In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1942. AMLB-CRB, Caderno de Recortes 15, p. 21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

conheceu que a epopeia estava toda dentro dele.".

No mês seguinte, março de 1942, Lima publicaria "Contra os heróis espetaculares", um artigo em que sustenta a ideia de que a vocação moral religiosa já representaria em si o heroísmo interior, daí a ideia do título: "para um cristão o heroísmo é tanto mais verdadeiro quanto menos espetacular".[200] A sequência das matérias reforça a busca por refúgio em valores morais no interior do homem, os quais Lima associa com o sentimento utópico da poesia.

Ao tratar do tema do herói-poeta de *Invenção de Orfeu*, Luciano Dias Cavalcanti comenta a questão do poeta como um anti-herói:

> Acompanhando a tendência da poesia moderna, o herói se configura mais precisamente como um anti-herói; transformação causada pelo desencantamento com o mundo sentido pelos poetas desse tempo. É este tipo de herói que encontraremos em *Invenção de Orfeu.* Um herói que se refugia na interioridade, na metapoesia, no lirismo e no distanciamento entre o poeta e a sua sociedade (...).[201]

Que há a fuga para a metapoesia e um anti-herói é certo; no entanto, a economia interna da obra *Invenção de Orfeu* representa uma aproximação, um retorno, no contato do poeta com a história. No artigo da semana seguinte, Lima revela-se impressionado com o livro de Affonso Arinos de Melo Franco, *O índio brasileiro e a revolução francesa*. Segundo Luiz Busatto, Lima teria reconhecido em encontro com Affonso que ali teria nascido a ideia de *Invenção de Orfeu*. O argumento central do livro de Affonso fala de como as projeções imaginárias sobre as terras e índios brasileiros inspiraram a revolução francesa, e como o índio brasileiro foi palco da utopia europeia. Da pesquisa histórica de Affonso, Lima tira a ideia da viagem de uma descoberta imaginária, concluindo o seguinte: "A descoberta do Novo Mundo era como a própria descoberta da poesia". E acrescenta:

> (...) Este século dezesseis essencialmente revolucionário foi ao mesmo tempo essencialmente poético. Em toda a Europa ulcerada de revoltas e de reformas nada se passa no plano da poesia que não surja natural do Brasil e seus indígenas. Malherbe e Boileau não esqueceram os tupinambás (...) mas é de um outro mundo, que não é a Europa, nem terra de mapa, mas do mundo poético, criado

[200] LIMA, Jorge de. "Contra os herois espetaculares", In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de março de 1942. AMLB-CRB, Caderno de Recortes 15, p. 22.
[201] Luciano Dias Cavalcanti. *A utopia poética na lírica de Jorge de Lima*. Tese de doutorado. Unicamp, 2007.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> pelo europeu para este índio perfeito como um poeta, que o índio aparece de torna viagem nos primeiros poemas brasileiros. (...) E em pleno modernismo brasileiro, ainda ontem, o movimento antropofágico da nossa última fase literária ostentava um dístico: "Tupy or not Tupy, that is the question". O que em nossas letras não fosse tupi, não fosse o homem utópico de Tomaz Morus, o selvagem contaminante, bom e inócuo como um símbolo e nu como a poesia, seria fatalmente devorado. Verdadeiramente vontade de revolução, não?[202]

Veja-se então que o argumento de *Invenção de Orfeu* parece surgir do desejo de se escrever a história a partir da projeção imaginária e poética que o Brasil e o índio despertaram em poetas e pensadores: contar a história do mundo poético, sem terra e sem mapa, que atinge os europeus e os brasileiros, românticos e modernistas (Lima inclusive), autores de índios utópicos e das mais variadas projeções sobre o Brasil. A idealização do índio associada à missão do poeta não pode ser mais romântica, poesia e heroísmo. A conclusão também é significativa, pois, na medida em que o autor se reconheça como parte da história modernista, automaticamente pode se projetar ele próprio como autor do novo mundo, descobridor da poesia, navegante do mundo poético.

Destacamos, enfim, um último artigo em que Lima oferece-nos a analogia entre "arquitetos e engenheiros e construtores com o cimento tão racionado da capacidade de amar" com o engenheiro noturno e o soerguimento do poema *Invenção de Orfeu* enquanto a reconstrução da poesia e do amor no pós-guerra. O artigo é escrito em 1944, quando já bem perto do final da Guerra, e o poeta toma o crítico Alceu Amoroso Lima como exemplo de pessoa que o mundo precisaria para a sua reconstrução. Fala-se então de um encontro imaginário, "banquete de restauração", um encontro para onde afluirão os espíritos "capazes de afirmação", um encontro impregnado de desejo político. É inegavelmente um anúncio da arquitetura de *Invenção de Orfeu*, senão em processo de construção, em gestação avançada:

> No caso em que se afunda a nossa era, na subversão de princípios perante todo o gênero de demolições em que se comprazem os espíritos da época, à vista de todos os arrasamentos em que os bombardeiros são ainda os atentados que menos estragos produzem, é preciso que apareçam arquitetos e engenheiros e construtores com o cimento tão racionado de capacidade de amar ao próximo; e quando dizemos "o próximo" significamos o próximo desaparecido, o próximo distante e mesmo desconhecido.

[202] LIMA, Jorge de. "O índio brasileiro". In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 19 de março de 1942. AMLB-CRB, Caderno de Recortes 15, p. 23.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> São estes próximos que serão presentes no futuro soerguimento que vai suceder ao aniquilamento universal dos dias de hoje. Esta será a maior conferência a mais digna reunião política e de ordem moral a realizar-se no após-guerra em indeterminados pontos do globo ainda coalhado de sangue dos homens divididos pelo ódio. A este banquete de restauração, para que não há necessidade de localização geográfica especial nem convites particulares, afluirão automaticamente os espíritos presentes, os desaparecidos mas que forem ou tenham sido capazes de afirmação."[203]

Ao que parece, Lima parte da imagem que tem de um *Orfeu* primitivo que devora os homens com sua memória, para tornar-se ele mesmo o monstro agigantado que oferece o banquete aos espíritos. Seu próprio corpo agigantado de espectros de toda a memória da poesia é também novo e virgem para transformar-se infinitamente, como fênix, como índio utópico, em novos poemas. Vemos o ser relativo que se farta no banquete de restauração e habitado pelo que vê e pelas memórias lendárias que carrega.

Veja-se os poemas VI e XIV do Canto VII, em que o poeta é ao mesmo tempo a terra que percorre com os pés e a floresta e os animais que habitam esse espaço:

(…)

diante do que entrevi resolvi desdenhar-me

e apagar do meu corpo o que houvesse de mar:

o seu sal, o seu choro inconsciente, até mesmo

o minúsculo hipocampo e outras coisas e redes.

(...)

dias e dias fico assim como um rochedo

criando lodo em meu queixo e caracóis nos lados;

sob as chuvas da América, eis-me de novo alado.

Seguramente voo pelos ramos, sem medo.

[203] LIMA, Jorge de. "Alceu Amoroso Lima", In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1944. AMLB-CRB, Caderno de Recortes 16, p. 56.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

(...)

mendigo de pedir retorno a ser, ó Deus!

E peço-te Lenora, e peço-te meu canto!

(Canto VII - poema VI)

Há uma reconexão libertadora com a terra, mas a terra que é ao mesmo tempo Brasil real e inferno sobre a terra, e a terra mágica da ilha imaginada. O poeta se vale desse jogo plural explorando a todas elas. Em *Invenção de Orfeu*, o poeta reconecta seu sentimento religioso com a experiência do vivido, recobrando de forma substancial a memória da infância. Sem transformar o sentimento religioso em objeto de busca, a religiosidade do poeta é representada apelas pela fé encorajadora do desbravador da ilha. O olhar, que se voltara quase que exclusivamente para a paisagem bíblica, e nem tanto sobrenatural, abre-se novamente para a sua terra, sua infância, recuperando o campo fértil da memória, barro-vivo que o poeta explora, construindo e desconstruindo com as mãos a cada nova estrofe. Veja-se como o segundo exemplo que mencionamos acima lembra o sopro modernista do encontro da religião com a própria terra:

Quantas selvas escondo! Sou cavalo,
corro em minhas estepes, corro em mim,
sinto os meus cascos, ouço o meu relincho,
despenho-me nas águas, sou manada
de javalis; também sou tigre e mato;
e pássaros, e voo-me e vou perdido,
pousando em mim, pousando em Deus e o diabo.
(…)
Porquanto, como conhecer as coisas senão sendo-as?
Abrigo as minhas musas, amam sobre.
Aflijo-me por elas, sofro nelas,
encarno-me em poesia, morro em cruz,
cravo-me, ressuscito-me. *Petrus sum.*
Sou Ele mas traindo-o, mas em burro,
com esses cascos na terra, e ventas no ar,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

cheirando Flora; minhas quatro patas
rimam iguais, forradas, alforriadas,
burro de Ramos, levo sobre o dorso
Alguém em flor, Alguém em dor, Alguém.

Jorge de Lima traz para o poema um eu lírico que alarga a visão de tudo aquilo que se definia em *Túnica Inconsútil*, e aqui o encontramos como burro de Ramos que carrega Jesus Cristo entrando em Jerusalém.[204] Sua visão é a visão ubíqua conquistada; é também o ser mítico que come as memórias, mas ocupado e conquistado pelos seres que o habitam, falando de dentro de si.

Segundo Murilo Mendes, Jorge de Lima teria conseguido nessa obra o prodígio de fundir os tempos: "O poeta possui a consciência viva de estar situado no tempo, mas sente a necessidade de transcendê-lo. Não julgo entretanto que se trata de uma evasão da realidade: trata-se antes de uma penetração nos dois mundos, o do tempo físico e o do tempo espiritual."[205] Na visão de Murilo, o poeta está armado de uma "tesoura de condão": "convocados para a grande empresa os elementos assanham-se; ora se revoltam, ora se associam ao poeta na organização do seu lúcido delírio".[206] Tendo se voltado para o tempo histórico, e encontrado um motivo que aliasse a fantasia com a história do Brasil, Lima recobra a memória da infância e da própria biografia. Consideramos que a poesia de Lima só se torna de fato simultânea aqui, pois ele escreveria com o sentimento da existência da tradição sem esquecer da tradição da literatura do seu país (encontram-se sugestões de Gonçalves Dias, Murilo Mendes, Carlos Drummond, Adalgisa Nery, Mário de Andrade, Cecília Meireles, entre outros); ou seja, passado e presente, real e irreal, se tocam e se sobrepõem.

*

A partir daqui faremos uma leitura de como o corpo desse poeta revela-se em sua existência órfica, mágica, profética, analisando alguns poemas que evidenciam os movimentos, desdobramentos e alternâncias significativas do olhar

[204] PROENÇA, Cavalcanti. "Glossário". Edições de Ouro, s/d, p. 318.
[205] MENDES, Murilo. "Os trabalhos do poeta". In.: *Jorge de Lima. Poesia completa*. Op. Cit., p. 126-127.
[206] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

ubíquo:

Veja-se de início como o livro leva ao plano histórico e biográfico: a sequência que vai do poema XXXI ao XXXVI do Canto I passa por uma longa releitura da questão do índio na literatura brasileira e estrangeira, incorporando muitas vezes a voz do índio (XXXI); migra para o roteiro da cana e a cena de pobreza do interior do nordeste (XXXII); depois passa por dois sonetos, um deles (XXXIII) falando da busca pelo poema-ilha, e outro sobre a riqueza mineral da terra e a perversidade e ganância humana; em seguida, um poema cujo motivo parece ser autobiográfico sobre o percurso da espiritualização da poesia do autor; por fim, o poema XXXVI, em que se volta de novo para a composição do poema. Podemos supor que o poeta tem um motivo de guia, a questão da terra no Brasil, mas estabelece nele interrupções seja para olhar para sua própria biografia, seja para repensar o poema, desorganizando qualquer linearidade narrativa possível. É essa lógica fragmentária que se encontra no livro como um todo.

Transcrevemos a seguir um poema para expor o andamento interno dos poemas. As primeiras estrofes do poema XXXVI falam sobre o fluxo, o movimento de correnteza, do poema:

> Novamente eis que a fábula prossegue
> com a absorvência das forças tresbordadas
> e inadvertida fonte derramando-se;
> aparecida fonte sob e sobre,
> ouvindo, refletindo, lamentando-se,
> mas sempre um canto cego na garganta
> e as muralhas das margens escondidas.
>
> E vão com ela os movimentos todos
> e as alucinações desesperadas,
> e a existência dos mortos atirados,
> e a correnteza das ações falhadas.
> Enfim comédia lívida e cortejo,
> enfim tardia, enfim perplexidade,
> calcomania funda em sangue alado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Na primeira estrofe, o poeta retoma a "fábula" dirigindo o poema "com a absorvência das forças tresbordadas / e inadvertida fonte derramando-se". Usando o conectivo "e" entre forças e fonte, o poeta, em vez de colocar um termo em função do outro (as forças transbordam da fonte), os justapõe (há forças que transbordam e há uma fonte), entregando para o leitor uma formulação vaga, algo desconexa. Assim, a formulação apresenta os dois elementos que compõem a ideia, mas não os sujeita um a outro. A forma impossibilita a hierarquização, e por isso propicia o paralelismo, pois mostra uma coisa e outra, uma ao lado da outra. Avançando no poema, temos que as forças tresbordam, e imaginamos, por associação, que a fonte é a da inspiração do poeta e que dela saem as forças do poema.

O prosseguimento da fábula (neste poema) consiste então na valorização da fonte de inspiração da qual o poeta passa a fazer uma descrição sugestiva do movimento de descontenção. Depois de usar verbos como "tresbordar" e "derramar", o poeta inclui, ainda na primeira estrofe, o verso: "ouvindo, refletindo, lamentando-se", o que qualifica a fonte com as ações psíquicas e os sentidos humanos relativos ao eu lírico.

A ordem direta do discurso demonstra não se tratar de um discurso ilógico ou desconexo, e por mais sugestiva que possa ser a justaposição das imagens, não se trata da prática surrealista, mas sim de paralelismos que propiciam a associação de imagens conexas, e com sentido perfeitamente coerente com o poema. O plano da sintaxe reforça a lógica onírica do plano ubíquo em que se quer o poema/autor. Já no último verso, o poeta repete a operação de acréscimo, temos: um canto cego na garganta "e as muralhas das margens escondidas". O paralelo estabelece uma analogia entre o canto e o fluxo da fonte, que passa a ser visto como algo incontido, através da subtração das margens. Temos, enfim, a imagem do canto derramado dessa fonte de inspiração sem contenção, através de uma série de versos de justaposição de imagens.

O fecho brusco da estrofe "mas sempre um canto cego na garganta, / e as muralhas das margens escondidas" não fere a ordem do discurso, apenas efetua uma guinada sintética que contrasta com o curso da narrativa. O movimento deixa de ser a descrição da fonte, ou do movimento subjetivo dessa fonte, para ser a retenção sintética do canto preso na garganta: "canto cego na garganta". O

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

emprego do adjetivo “cego” pode indicar também o canto ainda por vir, a ser encontrado. O mesmo movimento de dilatação e concentração se dá na segunda estrofe, quando, nos últimos versos, o poeta vai colocar as coisas em movimento em termos definitivos através do uso repetitivo do “enfim”.

Como vamos mostrar em alguns dos poemas analisados na sessão de análise formal, o efeito de contraste é uma constante também no plano do ritmo da obra, pois Lima encadeia versos com o mesmo ritmo para que possa rompê-lo e reforçar a ruptura ou fecho sintético no plano do sentido. O interessante é que a sucessão de tantos contrastes, além de pontuar o fim no interior de cada poema, imprime, no plano geral da obra, a dinâmica cíclica dos renascimentos, funcionando como ganchos para um eterno recomeço que imprime a imagem da eternidade sem que o poeta tenha que objetivar a noção de eternidade.

A segunda estrofe desenvolve a imagem da descontenção numa sequência enumerativa que imprime ritmo e dilata o poema no crescendo. Note-se como os quatro primeiros versos trazem um vocabulário exacerbado, intensificando os movimentos que registram até culminarem no verso “e a correnteza de ações falhadas”, que leva a dinâmica da obra ao limite da fragmentação. Na terceira estrofe, o poeta destaca a busca pela imagem onírica: “Para levá-la as mãos do sonho arderam / incandescendo a fronte despenhada,” conectando mãos e mente através da ardência das imagens imaginadas e escritas. Enfim, veja-se a quarta estrofe:

> Este é o curso impreciso e calendário
> participante e ouvido deslumbrado;
> a cadência do mundo o precipita
> numa história perdida mas lembrada,
> talvez despossuída, talvez nada,
> talvez um sabre abandonado no
> tempo – nosso castigo hoje e amanhã.

Se o poeta se vale de uma lógica onírica por meio da associação de ideias e imagens, e se isso comporta um sentido de fluxo contínuo, deve-se distinguir contudo que o poema não consiste na prática da escrita automática, pois ele é antes de tudo metalinguístico, e nesse sentido por mais caro que o termo venha a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

ser a essa poética, podemos dizer que seja um poema intelectualista que encena o movimento febril da descontenção.

Veja-se agora o começo da quinta estrofe, onde o poeta comenta as sucessivas mudanças de motivo que mostram como os espectros vêm comparecer em formas transfiguradas de poemas – um "corvo", lembra-nos Poe; "cometas", lembra-nos Murilo Mendes etc. A sucessão das imagens e referências se comporta aqui como atravessamentos não do poeta pelo tempo mas dos poemas pelo corpo do poeta. O poema insiste no "acontece", um tempo presente e simultâneo que forma um mosaico fragmentário:

> Ora, acontece um conto ou fala ou pranto,
> acontece uma nuvem, dá-se um grito
> vai-se na escuridão, dobram-se páginas,
> avistamos um manto sobre a praia
> ou à noite falamos de cometas;
> então nos entreolhamos e nas brumas
> passa um homem transido, passa um corvo.

No poema VII do Canto IV, encaminha-se, através da lógica de desmembramento, o aspecto mais radical e delirante da linguagem, que pode ser aproximada da escrita surrealista naquilo que tem de ilógica. Na primeira estrofe, o poeta começa anunciando desde cedo a ideia de onirismo na narrativa de uma "sesta": "Intento contar logo / a sesta decorrida", mas essa sesta se dá de pés no chão, ou seja, é consciente e vai por um caminho certo, em sobriedade: "com a fronte no equador, / os pés em sobriedade, / pousados em caminhos".

Em seguida, na segunda estrofe, o poeta anuncia que tem uma visão de si mesmo, e quem sonha é o personagem forjado ("o adormecido") através da exposição do eu lírico (o "eu") a um incesto: "Olhando-me com lentes, / pessoa eu? Diversa. / Refúgio de meu corpo? / Vá lá ó adormecido! / Sonhando nessas praias, (...) / exponho-me aos incestos". Já na oitava estrofe, o poeta declara que visualiza a si mesmo porém num corpo sem olhos, e que esse corpo (membros) é que sonha. Dá a entender, então, que os olhos e a mente ficam com o eu que não sonha, e que conta o sonho daquele corpo adormecido no poema:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Vereis: a fronte dorme
e os membros é que sonham,
pois que me visualizo
aos olhos sem retina;
não posso recusar
convites para a noite
nem posso abrir as pálpebras
a pobres realidades.

Em seguida, o poema deslancha uma série de estrofes de imagens radicalmente desconexas, o sonho delirante:

A expostos eixos nus
sereias não resistem.
Há cintos sobre as relvas,
exórdios inaudíveis,
e éguas negras correm,
relinchos escarlates,
as flores cogumelam.
Estanque é a ilha.

Princesas decompostas
enchei as vossas velas,
com várias taças róseas,
pistilos engoli,
vergai cerúleas popas
Lucina, Dido, Tártara,
colinas, veigas, jubas,
queixosos urcos líbios.

Na estrofe 143 do Canto VIII, o poeta evoca as palavras incoerentes, oferecendo-nos explicitamente uma lógica, a da evocação da poesia alógica. O sentido do fluxo contínuo da inspiração está quase sempre submetido a uma lógica anterior de interesse na construção do poema. A presença de um motivo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

elimina, quase sempre, o automatismo: "Acenai-me palavras incoerentes, / andorinhas dos montes, calmas torres, / cerejas sem sarcasmos, rasas fontes, / retinas orvalhadas, frondes mansas". As divagações nos parecem palavras bem escolhidas. Veem-se a todo tempo esses gestos de evocação do poema que o poeta utiliza como forma de desencadear um novo início, seja dentro do mesmo poema, ou no aparecimento de um novo motivo. O procedimento de evocação das palavras sem sentido que podemos associar com a linguagem surrealista na obra impera em *Invenção de Orfeu* como mecanismo motor do poema.

A ideia do desmembramento do corpo do poeta em duplo, que vimos como característica dessa poética, gera o sonho e o aspecto de devaneio, mas permite também ao eu lírico que se projete no tempo passado da própria vida, como ocorre no poema XIX do mesmo Canto IV, em que, inicialmente, o poeta se vê entre anjos ou espíritos sobrenaturais e, no meio da estrofe, volta-se para o passado familiar (grifamos a passagem):

> Não sei se era memória o que eu falava,
> se era palavra muda o que eu ouvia,
> sei de imensas presenças que giravam,
> enxame numeroso me seguia.
> Só eu não era lúcido nem firme,
> só eu era emigrado e diminuto.
> *Desde aqui me fitei, vendo-me lá:*
> *o antigo tempo, as coisas meus avós,*
> o mês das vides, rostos imprecisos.
> E estendendo as mãos às graças prometidas,
> às mensagens traídas. Lágrima ázima
> e sem sabor de sal, de tão sorvida.

A sequência do mesmo poema mostra como se comporta a alternância da voz reflexiva para a voz metalinguística criando um plano paralelo e simultâneo entre o passado e o presente da escrita. Após lembrar de si no passado, o poeta se volta para o presente, vê-se escrevendo e se desfaz em cinzas como se esfumaçasse a imagem do passado em si tendo as mãos de Cristo: "Decorro nesta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

febre tão suave, / Queimo-me em cinzas, tenho as mãos furadas, / o sumo desta vida Te é mais caro. (...)".

Assim, o poeta órfico de *Invenção de Orfeu* exercita seus poderes de atravessamento no tempo e no espaço, navegando entre passado e presente mas tendo sempre o plano da obra como interseção ou extensão do corpo do poeta, corpo vivo de memória viva. A ideia do poema como corpo de memória e de muitas vozes se mostrou como instrumento fundamental de vários poetas no tempos de pós vanguarda no século XX. Lima se insere na tradição de *The waste land* (1922) de Eliot, os *Cantos* de Pound (1930 -70), e *Canto Geral* de Neruda (1950), todos investidos do mesmo desejo de promover um levante coral poderoso na história. A partir desse movimento, Lima demonstra fôlego largo e caminha para o desejo de uma unidade final. Para falar dessa unidade anterior, Drummond, poucos anos depois de Lima já falecido, escreveria, em *Claro Enigma* (1950), seu "Canto órfico". A obra fala do desejo de recomposição do corpo fragmentado de Orfeu e, ao final, extrai do nome do universo o significado do "verso" como um mundo autônomo ou como utopia de volta ao tempo original. Jorge de Lima nos parece se nutrir da esperança e da reconstrução na poesia ao longo do poema, mas sem nunca parar para evocar, solenemente, o silêncio anterior, como o faz Drummond. No lugar de atingir o passado último, Lima caminha desenterrando os mortos, costurando-os com as próprias mãos.

A obra oscila frequentemente entre a expansão máxima e a dissolução, algo que o corpo do poeta já havia dado mostra. O poema VI do Canto IV traz essa ideia de multiplicidade do "eu" interior formado por um *corpus* múltiplo que se mostra na visão de um "zodíaco de espelhos", algo que parece ao poeta uma "noite vasta e simultânea":

> Regresso ao meu zodíaco de espelhos
> contemplo a noite vasta e simultânea
> à solidão me entrego, sacra névoa,
> respiro os horizontes superados,
> sossego a ventania despertada,
> e eis que escuto o meu nome; certo é o nome
> de alguém perdido em mim, algum lamento,
> algum adeus que do outro lado vem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O poeta descreve uma escuta de si próprio, ecos ou longínquas lembranças, e o que parece chamar sua atenção revela-se logo como algo que o poeta conteve em sua memória, mas que não é exatamente ele próprio, é "alguém perdido nele". Jorge de Lima trabalha constantemente sobre essa dubiedade do ser e não ser o outro, numa dinâmica de contato e afastamento com o referente externo que compõe sua memória. Mostrando-se invadido, o poeta lamenta por ser atravessado por essas vagas lembranças que o integram ao plano real, e parece preferir se projetar na "calma branca" dos "virgens campos de poesia". A passagem ilustra como o poeta combina as vozes metalinguística e litúrgica por meio da dinâmica da evocação:

> Loucura efêmera antes não viesses
> reintegrar-me no senso verdadeiro.
> Quero voltar a ti, à calma branca
> sem apelos a mim, de mim, de quem?
> Amo-vos virgens campos de poesia
> com os tules das mensagens pressentida.
> Reacendo esta lâmpada. E Esta. E Esta.
> Sabeis quais são as Três. Laudamus Te.

Note-se ainda que o poeta conjuga a ambos os seus interlocutores (loucura efêmera e campos virgens de poesia) com o mesmo "vós" sem fronteiras. O poeta em seguida age, apresenta a ação acendendo as três lâmpadas, uma a uma, "E esta. E esta". O leitor pode apenas aguardar sem previsões possíveis, os gestos podem levar ao sobrenatural ou cair no passado do menino, insuspeitável deriva, um novo mundo a cada poema.

No Canto "Poemas Relativos", Lima reforça a ideia de todo o relativismo da obra na capacidade infinita de alcance desse corpo agregador: "Se falta alguém nesses versos / pelo vento interminável, / pelas arenas de estátuas, / sucedam-lhe os cegos olhos / sacudidos pelos medos, / mãos de chuvas lhe inteiricem / o corpo com algas remissas (...)". Em seguida, o poeta indica como nem tudo que o poema contém veio por deliberada vontade: 'Vós não viveis sozinhos, / os outros vos invadem, / felizes convivências, / agregações incômodas, / (...)" (poema X).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Também nesse Canto o poeta reflete sobre a estratégia do poema de multiplicação do "eu". A longa sequência enumerativa reforça a ideia de infinitas possibilidades de transfiguração do poeta e apresenta o duplo como renascido do eu: "Aqui e ali / me encontrareis, / entre um poema / ou em seu curso, além e aquém, / oculto e claro, vivo ou demente, / ou mesmo morto, / ou renascido / como meu sósia, intermitente, / ferida tórpida, / pulso de febre, / nesse cavalo, / naquela tinta, / naquele poema (...)" (poema XX).

Nesse desejo de abarcar a totalidade da poesia, o poeta se diz "um milhão" e aproxima a máxima do *Metamorfoses* de Ovídio, no seu "nada se cria, tudo se transforma", que aflora no trecho do poema X do Canto II: "Tudo se dá, tudo se muda, / ser um milhão no sempre vácuo, / talvez, talvez. // Carinho alheio, mole tangente, / torre narrada, flor descontínua, / alienamente.".

Se observarmos a paisagem que brota de *Invenção de Orfeu*, identificamos que a lógica da transfiguração desse corpo se reflete na transfiguração da natureza. O poema XXIV do Canto I, no qual ocorre a aparição do engenheiro noturno, é um dos primeiros da obra a expor a questão. Neste poema, Lima faz uma menção direta ao livro *A arte de amar* de Ovídio, e erotiza a voz de Orfeu como uma fecunda seta que se projeta no ar.

Veja-se que, do terceiro ao sexto verso, indica-se que o engenheiro ensina ao lavrador a "arte de amar" e em seguida fala em "metamorfoses":

> Mas à sombra da Musa, o engenheiro enlinhado
> às tenras hastes orça o lavrador possível,
> ensinando-lhe o trigo e a maneira de amar
> (fábula expressiva e anosa), e a transformar na terra
> as vis libidos em corolas incolores,
> os orgulhos das mãos em asas de águias tenras,
> e várias coisas mais com força de calcar.

Em seguida, Lima se apropria da metamorfose camoniana do Cabo das Tormentas transformado no gigante Adamastor; e com a mesma musa que antes o havia empedrado, fertiliza o ser de pedras, transformando-o num peito feito de cordas: "converteu-se-lhe em som a terra dura", diz o poeta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Que mais pedimos a esse existencial amigo
a esse noturno autor de construções volúveis?

Percebeu nosso olhar, nosso desejo antigo:
Um puro Adamastor desejávamos tanto!

E uma noite no mar o Tormentório Cabo
a Tétis emprenhou; e o órgão monstruoso
pôde ser construído oculto sobre a ilha:
converteu-se-lhe em som a terra dura, e os ossos
em penedos, e os pés em dois pedais andando
sobre o úmido elemento e a boca desferiu
o canto imenso. Agora eu vos direi que Tétis,
é voluta e paixão ou essa mulher sem sombra
repercutida e só dentro do tempo e o espaço.

Veja-se que Lima acasala, liberta e dinamiza os elementos colhidos na obra de Camões. Em *Invenção de Orfeu*, Lima lança os elementos do épico na torrente sem comportas da sua própria fonte imaginária. Note-se que a natureza ganha som mas também ganha o sentido agigantado que vem da sua referência original. E não só o gigante é libertado; Tétis, que o havia recusado e castigado devido às investidas amorosas do monstro, agora fértil, "emprenhada", é alçada à dimensão inespacial, convertida na constelação de musas de *Invenção de Orfeu*.

E uma noite no mar o Tormentório Cabo
a Tétis emprenhou; e o órgão monstruoso
pôde ser construído oculto sobre a ilha:
converteu-se-lhe em som a terra dura, e os ossos
em penedos, e os pés em dois pedais andando
sobre o úmido elemento e a boca desferiu
o canto imenso. Agora eu vos direi que Tétis,
é voluta e paixão ou essa mulher sem sombra
repercutida e só dentro do tempo e o espaço.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

A poesia é a natureza de *Invenção de Orfeu.* A medida órfica do poema de Lima pratica o encantamento do mundo operando sobre as naturezas literárias que incorpora em seu poema. Em outras palavras, o poeta encanta e reordena a paisagem camoniana dentro do cosmos da paisagem órfica de *Invenção de Orfeu*. Como Inês, a musa Tétis é integrada no cosmos de *Invenção de Orfeu* como musa libertada do poema de Camões. Enfim, veja-se na estrofe seguinte do mesmo poema o trecho em que finalmente se nomeia Orfeu:

> Afinal as paixões que são cinco se cruzam
> no topo do alto mastro exteriormente mastro
> mas na verdade som, tenaz perseverança,
> seta de Orfeu, furando os ares, sempre hímens.

Inicialmente, o poeta constrói a imagem do topo do mastro como uma antena captando cruzamentos de paixões, e em seguida revela que o mastro é, na verdade, uma outra coisa, o som que atravessa, como uma flecha de Orfeu, os ares. A ideia efetua uma dupla transformação da voz de Orfeu em mastro da nave-catedral e depois do mastro em flecha, que imaginamos lançada pela lira de Orfeu. O complexo das sugestões que os versos engendram consiste de todo modo numa imagem em movimento em que o som da voz de Orfeu atravessa os ares ou, se quisermos ler o ar no sentido figurado do plano do espaço-tempo, temos que a voz atravessa os tempos, como anunciado pelo verso de Tétis.

Com o último verso, "seta de Orfeu furando os ares, sempre hímens", o poeta alcança uma das imagens mais férteis do poema, pois os ares são vistos como camadas de virgindade, e o tempo impõe-se como barreiras as quais a voz de Orfeu desfaz, ultrapassa, e exatamente porque as ultrapassa e as desvirgina, fertiliza, abrindo neles novas dimensões poéticas, ou mesmo inaugurando um novo espaço-tempo "encantado" pela voz e pela lira de Orfeu, num caminho de descobrimento poético.

Projeta-se, no movimento de avanço, toda uma dimensão erótica sobre o livro, pois a imagem empresta sentido aos atravessamentos temporais contidos no poema. O avanço de uma seta contra um hímen do ar leva consigo, no ato dessa fecundação, o volume de vozes em contato, os contágios entre corpos, tempos e espaços do poema. Projeta-se no movimento de avanço da voz um corpo que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

segue com ela, corpo erotizado dessa obra simultânea, obra de contatos, tangências e penetrações.

O ato do desvirginamento, Lima o situa analogamente ao desbravamento da caravela no mar, entregando o sentido da navegação enquanto descoberta da poesia. O movimento da descoberta do poema contém, então, ao mesmo tempo, um sentido futuro dado pela ideia da projeção do Canto nos ares, e o sentido virginal original, e utópico, da poesia. Encontramos de um lado a inspiração do novo, a ideia da descoberta da poesia, e de outro o transporte de um Canto que traz em si todo um passado pronto para fertilizar o futuro. Vemos em última instância, no poema de Lima, um gesto erótico entre a significação e a ressignificação dada no encontro do passado com o presente.

Enfim, o livro encena o argumento que Lima encontrou na obra de Affonso Arinos, ao imaginar que as terras virgens levam à descoberta da fantasia, à poesia. As terras virgens representam no poema o porvir da voz de Orfeu. Mas, no lugar de projetar uma fantasia utópica, Lima faz uma leitura crítica da utopia e projeta a fantasia sobre o Inferno da história real do Brasil. Traçando um paralelo com *A Divina Comédia*, o poeta faz a sua catabasis, descendo ao Inferno que enganosamente se mostrou como ilha idealizada pelos europeus, e acompanhado muitas vezes por Dante e por Virgílio.

Assim, quando, no Canto I, poema XXXI, Lima faz sua leitura da história real do índio aborda um lado inverso do que foi a tradição literária do indianismo brasileiro, pois penaliza-se por suas mortes, pelo processo de miscigenação de raças e toca a violência que as utopias projetadas sobre o índio representam: "Viveis presos, timbiras, nessas selvas / selvagens, das memórias recalcadas, / reclusos em varizes de libidos. / Nós choramos, timbiras, nós covardes, nós nos comendo para nos conhecer"; ou se referindo diretamente a Tomas Morus: "Quem vos mandou inventar índios... Morus / ilhas escritas, Morus, utopias, / Morus, revoluções, Morus, ó Morus?". Lima evoca o Canto indígena e valoriza a cultura oral e a memória ancestral da terra: "Conheço plantas pra grudar memórias, / boas embiras amarrando os cantos, / resinas, cascas para funerais (...)". Assim o poeta se diz Bororo, Tupinambá, e incorpora no seu corpo de Orfeu a tradição ancestral do índio brasileiro bem como os traços brasileiros vindos da cultura indígena, dizendo-se "nós" ou "eu" índio, várias vezes ao longo do poema:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

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

Lima identifica o eu lírico com o índio na medida em que absorve do índio, e não mais de Deus, a qualidade da ancestralidade de seu Canto e os traços da cultura brasileira, formando o Orfeu mestiço e indígena como eu lírico do poema.

Apesar da crítica ao movimento da antropofagia como mais um movimento que projetou a utopia sobre o índio, podemos deduzir que Lima extrai do pensamento de Oswald de Andrade a característica da deglutição de toda a memória no corpo do poeta, pois o ideal de assimilação cultural da antropofagia encontra eco na obra. Assim, Lima visita o indianismo, o modernismo brasileiro e toda a produção textual dos relatos de viagem, processando um verdadeiro movimento de leitura antropofágica no poema.

No lugar de opor-se à cultura ocidental, Lima discute com os antropófagos: “Comer nós não comemos nenhum bispo, / o branco mente muito, o corrompido”. Já introjetado do índio, o poeta incorpora o universo indígena e a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

paisagem brasileira no seu corpo agregador, evocando agora os caciques e os bispos e as terras livres dos índios de um Brasil sem fronteiras:

> (...) 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.

Enfim, a miscigenação se revela também o encontro das diversas linguagens que se confrontam na obra, uma Babel onde confrontam-se a linguagem forte do Bororo com a gala portuguesa:

> Vivo estranho em Lisboas babeladas
> entre chins e japões pelas ruelas
> os domínios distantes me afogando,
> cotovelado pelo Rei das quinas,
> resgatado com fardos e tonéis,
> descoberto de trajes 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.

No seu corpo, Babel o poeta é capaz de assumir, como índio, seu Canto religioso, a voz do morto, do inimigo, do ancestral, enfim, do "outro", e "refazê-los todos". No poema XXVII do Canto III, o poeta oferece esse soneto a Orfeu:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Contemplar o jardim além do odor
e a mulher silenciosa entre semblantes,
e refazê-los todos, todos antes
que o tempo condenado os atraiçoe.

Porque eu quero, em memória refazê-los:
flor longínqua, mulher não pertencida,
substância inexistente, móvel vida,
intercessão de nadas e cabelos.

E meus olhos ausentes me espiando
entre as coisas caducas e fugaces
a minha intercessão em outras faces.

Orfeu, para conhecer teu espetáculo,
em que queres senhor, que eu me transforme,
ou me forme de novo, em que outro oráculo?[207]

Veja-se que o Orfeu de Lima é ao mesmo tempo o mito a quem se refere e a voz inspiradora do poema. No poema XI, Canto II, é dele a mão que o poeta conduz ao Inferno, e a visita à ilha imaginária das terras virgens sugere-se também como a descida de Orfeu em busca de Eurídice: "funda submersão desse deus, / agora com seu deão de cerimônias, / inventando-lhe os gestos, / conduzindo-lhe a mão ao seio dos infernos, (...)". No Canto X, último da obra, poema VI, Lima reforça a leitura do mito de Orfeu enquanto busca uma "memoria profunda", o que podemos entender tanto como o desejo de Lima por vivenciar um mundo inicial e reconstituir uma memória comum, no sentido surrealista de uma poesia que vai ao inconsciente, e busca no obscuro profundo da mente, a expressão de um universo onírico e novo, um mundo virgem de possibilidades (o grifo é nosso):

[207] LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*., Op. Cit., p. 609.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Estava decorrido. E o remo leva-me.
Nem sei como se deu. Mas arrastado
de mim. Palavras. Índole. Deixai-me,
indo sem mim. Depois nem mais consciência.
Nem mais a minha mão nem um rumo igual.
A consciência de fora me solvendo.
Enfim, tudo vazio, enorme ser,
contendo-se divino no seu ritmo,
voraz ritmo implacável, inconsciente,
no gesto em que fiquei tocando
as coisas, e as coisas desfazendo-se em mim próprio:
o trânsito de Orfeu para a pureza,
o trânsito de Orfeu para a inconsciência,
superfícies perdidas, cantos virgens,
fogos dourados de palavras vivas,
sangue das luzes inundando o tempo.
Havia essa presença que não há.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

3. Navegar é preciso

3.1. Panorama formal dos Cantos

Nos anos 40, no Brasil, ocorre uma retomada da voga formalista, em especial, a proliferação do soneto entre os novos poetas que se intitulavam a Geração de 45. Segundo alguns autores, a onda teria sido provocada pela disseminação dos *Sonetos a Orfeu*, de Rilke.

Arnaldo Saraiva, em *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*,[208] demonstra que Rilke tornou-se um poeta cada vez mais lido no período da segunda metade da década de 1940, e mostra a diferente recepção do poeta no Brasil e em Portugal. Com a exceção de João Cabral, que faz menção aos famosos poemas de Rilke sobre a pantera e sobre a bailarina espanhola em sua obra, a voga dos sonetos e elegias no Brasil, e o gosto metafísico da produção de seus pares, acusariam uma preferência de leitura não por *Poemas*, mas pelo Rilke de *Sonetos a Orfeu* e *Elegias de Duíno*. Arnaldo Saraiva argumenta ainda que, com a voga rilkeana entre os novos poetas, veteranos como Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade teriam soneteado por contágio com a Geração de 45. O grifo é nosso:

> Assim, não admira que os brasileiros cultivem abundantemente, a partir dos anos 40, o soneto – cuja defesa chegou a ser feita na revista *Orfeu*; de tal modo que é a composição exclusiva de livros de poetas de 45, como Ledo Ivo, autor de *Acontecimento do Soneto* (1948), Geir Campos, autor de *Coroa de Sonetos* (1953), Afonso Felix de Souza, Marcos Konder Reis, Domingos de Carvalho da Silva e outros, que terão contagiado poetas mais velhos como Jorge de Lima, autor de um *Livro de Sonetos* (1949), ou como o próprio Carlos Drummond de Andrade, que em certo momento chegara a ridicularizar tal forma e que a pratica numerosamente em livros dos fins de 40 e início de 50. (...)[209]

Se é provável que a popularização de Rilke desencadeia um verdadeiro culto ao soneto na poesia brasileira nos anos 1940, a ideia de "contágio" da Geração de 45 sobre modernistas deve ser vista de forma cuidadosa, pois é a partir dos modernistas que surgem as primeiras traduções e indicações da presença de

[208] SARAIVA, Arnaldo. *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil.* Edições Árvore. Porto, 1984. p. 11.
[209] Idem. p.18.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Rilke na poesia brasileira. Rilke aparece na obra de Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Mário de Andrade desde os anos 1930, quando aquela já o traduzia silenciosamente, e estes compunham sonetos e elegias ou poemas de espírito rilkeano.[210]

Waltensir Dutra situa a importância de *Livro de Sonetos* de Lima no contexto da década de 1940 como uma forma de reação ao neo-parnasianismo dos poetas dessa época:

> O Livro de Sonetos tem uma importância histórica que não pode ser esquecida, pois abriu uma perspectiva nos caminhos poéticos, cujos resultados começam agora a ser evidenciados pela tendência de muitos poetas ao Neo-simbolismo. Contra a forma rígida que o soneto apresentava naquela época – tanto na produção dos poetas novos como na dos já consagrados – Jorge de Lima contrapôs a liberdade dos seus sonetos, de linguagem quase coloquial, sem rimas ricas, sem chaves de ouro, sem esquema de rimas (...)[211]

Augusto de Campos inverte a ideia de Saraiva, afirmando que a moda dos sonetos entre os jovens de 45 teria existido antes pela adesão a Rilke pelos poetas modernistas, aos quais os novos admiravam, "entronizado no panteão dos vates admirados por integrantes e/ ou simpatizantes da Geração de 45".[212]

Jorge de Lima, tecendo elogios aos escritores do grupo de 45, sem citar o nome de Rilke, não dá o braço a torcer e recoloca a questão do formalismo numa perspectiva histórica, que remonta aos caminhos naturalmente trilhados pelos modernistas:

> Já me referi, em entrevista, ao fato de viver a poesia moderna por toda parte um intenso movimento de renovação formal. E nunca se haverá de assinalar como se deve esse fato: a poesia atual é uma poesia antes de tudo formalista. (...) Pequenos poemas que andavam em busca de nomes genéricos foram batizados, indistintamente, de elegias. Hoje, porém, os modernistas são mais precisos na escolha dos seus gêneros. E os novos, não há dúvida, encontraram o caminho já aberto e só tinham que segui-lo.[213]

O que Arnaldo Saraiva chamou de "culto ao soneto" ocorre na obra de Jorge de Lima dentro de uma ótica da renovação formal, como desafio dialético,

---

[210] Idem.
[211] DUTRA, Waltensir. Op. Cit., p. 159.
[212] CAMPOS, Augusto de. (introdução, seleção e tradução). *Rilke: poesia-coisa*. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1994, p. 10.
[213] LIMA, Jorge de. "Panorama da nova poesia brasileira". *Jornal do Commercio*. S/ data. Caderno 24, p. 140.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

na provocação dos limites da forma, no tratamento moderno e desconstrutivo do soneto, o que o distancia bastante de uma corrente esteticamente conservadora. Os sonetos de *Invenção de Orfeu* estão nessa chave do exercício do domínio moderno sobre a forma, o que é acompanhado pela prática de uma linguagem tão complexa quanto podem ser os esquemas de rimas que irão surgir em *Invenção de Orfeu*.

Em 1949, mesmo ano da produção do *Livro de Sonetos*, Jorge de Lima publicou um artigo chamado "Técnica"[214], no qual analisa a concepção de poesia de Paul Valéry, lembrando que o simbolista se propunha um engenheiro, um "construtor a manipular a forma rítmica como um cientista calmo e tenaz". Ao longo do artigo, é possível notar que Lima valoriza não só o apuro formal de Valéry, mas o fato de o poeta conseguir revestir com formalismo o essencial. Para Lima, os efeitos musicais na poesia de Valéry ("restritos a puras aliterações, repercutidos em assonâncias, consonâncias e rimas ricas") não seriam usados como mero virtuosismo, mas como força poética: "Valéry consegue o equilíbrio perigoso, zomba de todos os limites, de todas as gaiolas porque com todas essas cadeias é que ele consegue ostentar a sua força". Assim também são os poemas de Lima nos quais a forma, as rimas e os efeitos sonoros são usados a favor de uma lógica da intensidade que aproveita a ordem para concentrar as sensações, os sentimentos, as imagens e as ideias. Também o virtuosismo em Jorge de Lima deve ser lido como a força da sua poesia.

Em uma das primeiras análises sobre a poética de *Invenção de Orfeu*, Eurílalo Canabrava afirma que "a força da mensagem da poesia de Jorge de Lima reside na aptidão de sugerir conotações inéditas e veiculá-las através de estruturas verbais que impressionam pela expressividade e rigor dos seus valores significativos".[215] O crítico procede sua análise tendo em vista a perspectiva poética de Valéry e afirma que, assim como na obra do francês, *Invenção de Orfeu* "está impregnada de sub-intenções e de desígnios quase indevassáveis na manipulação lírica do verso". Para ele, não haveria dúvidas quanto ao fato de a tônica fundamental do poema decorrer "de manipulações linguísticas, sobretudo semânticas, que introduzem novos valores no contexto das estruturas líricas".

[214] LIMA, Jorge de. "Técnica". In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1949. AMLB-CRB, Caderno 24, p. 62.
[215] CANABRAVA, Eurílalo. "Jorge de Lima e a expressão poética". In: *Jorge de Lima. Poesia Completa. Vol. Único*. Op. Cit. p. 112.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O crítico percebeu que, por mais que Lima tenha alcançado as mais estranhas relações entre vocábulos, nada no poema seria anárquico, afirmando haver em suas estrofes "uma disciplina interior que constitui a mais segura garantia de sua expressividade."[216] Euríalo explica que, na poética de Valéry, tanto os ritmos dos versos quanto a riqueza das suas conotações advêm de um núcleo chave do poema. Assim, uma metáfora, uma palavra ou um sentido geram a complexidade em torno da qual o poema gira.

Euríalo fala em "decomposição dos versos nos elementos básicos, substantivos, adjetivos e verbos (...), desguarnecida de conectivos gramaticais e lógicos", afirmando que a sintaxe do poema obedeceria a um rigor interno da obra: "aproximação de palavras ou conceitos que mantêm entre si elos remotos e inconsistentes sob o ponto de vista lógico".[217]

Se voltarmos ao artigo de Lima sobre Valéry, vemos como o poeta brasileiro identificava no mestre simbolista uma enorme frieza nas imagens, o que aponta em "amante frio das musas discretas", ou nas inscrições "ponderadas, (...) frias e impassíveis". No entanto, o poeta brasileiro vai encontrando compensações, afirmando o valor do "equilíbrio perigoso", e dizendo que "ao mesmo tempo que embasa e soergue o edifício inumano, enche-o de preternatural, da criação demiúrgica, sensualmente intelectual, vazia, gelada, triste como a abóboda de Satanás (...)".

Já chegando ao final do seu texto, Jorge de Lima recupera um diálogo entre o poeta francês e Gabriel Audisio, escritor e também poeta, em que o primeiro afirmaria que a "poesia é o mesmo que sensação", mas terminaria dizendo "porém, faz-se necessário contar com as surpresas do mar, e o movimento das ondas"; comentário ao qual Lima acrescenta:

> O mar não é para Valéry um deserto, mas solidão habitada, bastante movediça para deixar o eu livre de todo fim determinado, bastante sugestiva de presença humana para permitir ao indivíduo conhecer-se diferente. Enfim, um mágico, como dele falou René Nelli: *un magicien fait de mauvais esprits, employé à eterniser sa vision du monde et faire de l'absence un mystère, et de la nuit la chair de sa poésie claire*.

[216] Idem.
[217] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Afastando-se da frieza de Valéry, Lima aproxima-se vertiginosamente da concepção de poeta de visão mágica encantatória, logo órfica. Lima encontraria em Valéry a poesia mística, o sobrenatural, o sugestivo, a metáfora marítima e o aspecto formalista que perseguia no seu desejo de soerguimento da poesia. A metáfora marítima de Valéry se abre para Lima como um mar de movimentos e multiplicidade, tal qual iremos identificar em *Invenção de Orfeu*.

Lima definiu Valéry como "duplo de Leonardo Da Vinci", que teria se valido das "armas iniciais do Renascimento: é o raciocínio da poesia tal como pode haver razão dentro da loucura, inteligência dentro do delírio".[218] A lição simbolista aparece claramente transposta na obra de Lima para as tendências surrealistas, mais próxima da loucura que da razão. Entendemos, como Eurílalo, que não há caos em *Invenção de Orfeu*, senão domínio do olhar experiente daquele artista plástico e poeta místico. A inteligência de Lima não refletiria mais a imagem vazia renascentista, e sim o seu contraponto barroco, num templo cuja arquitetura aliaria muitos estilos em função do todo.

Entre os papéis do arquivo pessoal de Lima recentemente doado ao Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, encontramos os rascunhos de uma carta que Lima pretendia enviar a Vicente Barbieri, poeta argentino, mas que não chegou às mãos do destinatário, tendo o remetente falecido antes que fosse possível o envio. No leito de morte, Lima anotaria em seu diário a seguinte recomendação para seus familiares: "Há cartas e há borrões a lápis referentes ao meu grande amigo Barbieri (no fichário). Esse material deve ser todo ele reunido em pasta. Os rascunhos a lápis e tudo o que concerne ao assunto tem grande valor para a elucidação do poema e suas influências."[219]

Nesses rascunhos de carta, Lima afirma que já escrevera antes uma carta contando a Barbieri tudo sobre o projeto de *Invenção de Orfeu*, mas, tendo sido a mesma extraviada, Lima recuperaria em linhas gerais aquilo que teria escrito na carta perdida. Além disso, Lima se desculpa pela ausência do uso das aspas no uso de um terceto de autoria de Barbieri reproduzido em *Invenção de Orfeu*.[220]

---

[218] Idem.

[219] Escrito em 16/10/53. LIMA. Jorge de. *Obra completa vol.1*. Op. cit., p. 168.

[220] No diário, o poeta recomenda aos familiares que, numa segunda edição, insiram entre aspas os três primeiros versos do Canto X; no entanto, trata-se de um lapso. De fato, os versos de Barbieri estão no Canto X, mas são os três primeiros do poema XVIII e não os do soneto que reprisa uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

A explicação que Lima dá sobre o poema consiste em grande medida na intertextualidade da obra, o que Lima credita à questão do gênero: "É sobretudo, como todo épico, propositadamente permeável às grandes obras do passado pois até mesmo Xenofonte há nele". E indo além dos antigos, dá ao argentino a relação dos autores com os quais quis estabelecer a linhagem de sua composição, ponto que nos leva a Valéry:

> Nesta carta [extraviada] eu lhe descrevia o plano de minha obra, a sua inovação como poema épico moderno, a sua semântica, ou melhor a sua semiótica, etc, etc. E sobretudo a sua linhagem – Dante, Camões, Góngora [rasurado o nome de Lautréamont][221], Igreja Católica, índio brasileiro, tradição brasileira, barroco brasileiro.[222]

Como se vê, o barroco é a estética declarada, a questão brasileira segue logo após Dante e Camões como parte considerável da leitura que Lima fez da própria obra. Em seguida, o poeta fala da opção que fez pelos versos do colega:

> Quanto aos meus contemporâneos estrangeiros mas fraternos, havia escolhido a sua poesia "Número Ímpar", em vez de Valéry, para ponto de partida semiótica sobretudo os seus admiráveis tercetos. Em entrevistas tenho confessado todas essas chaves pois, como Murilo Mendes na marginália ao livro assinala – "*Invenção de Orfeu* é uma espécie de soma, em poesia, da nossa época".

O que Lima chama de "ponto de partida semiótica" aqui não teria relação com o conceito de semiótica tal qual o conhecemos após o desenvolvimento teórico de Charles Sanders Peirce, mas sim na sua acepção anterior, pois a aparição do teórico seria posterior ao ano em que Lima escreve. Aqui, semiótica corresponderia a um simples sistema de representações em que uma coisa equivale à outra. Logo adiante da passagem acima transcrita, Lima explica então o significado que pretendeu dar ao uso dos tercetos de Barbieri, que poderiam ter sido passagens de Valéry:

---

imagem do próprio Lima, atualmente entre aspas. Eis os versos de Barbieri: "Ouvi já bastam: chuvas e cincerros, / pátios de lutos, comemorações, / recanto abandonado, folhas secas."

[221] O nome do poeta francês reaparece em seguida, mas como atribuição da crítica: "descobriram os críticos influência até de Lautréamont". De fato, o livro *Cantos de Maldoror* é uma das muitas obras invocadas.

[222] LIMA, Jorge de. Carta para Vicente Barbieri, provavelmente de dezembro de 1952, devido à menção que faz ao Natal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> Escolhi o seu terceto em que se fala de cencerro pelo fato de entre nós a música dos cencerros nada querer significar nem sugerir logicamente. Com isto, desejava agregar a poesia de linguagem alógica ao que há no poema de cotidiano, de racional, etc. Justamente no último canto da "Promissão" vai a promessa do novo idioma poético, com os versos que aparentemente sem sentido refletem o imitador de Cristo no mundo, entre outros comparsas, sua linguagem parece de cencerros, recantos mudos folhas secas, mas as significações são percebidas por aqueles que têm ouvidos para entender a nova expressão da poesia, os novos, cencerros tidos como insignificantes, etimologicamente in-significantes.

Reconhecendo a existência de um ponto de partida semiótico naquilo que o poema traz de "in-significante", podemos acreditar que muitos recursos que tributaremos à linguagem surrealista em *Invenção de Orfeu* estão empregados, no poema, no sentido cristão que Lima quis dar à poesia, ou seja, num sentido distante do automatismo psíquico; no entanto, o poeta se vale de recursos da linguagem da vanguarda, ancorada no entendimento que tem também sobre a poesia de Valéry, de que a força da poesia se encontra no domínio do poeta sobre a expressão da alma.

Enfim, nos parece importante trazer à luz esses rascunhos de Lima não só porque dão informações importantes sobre o sentido do sem sentido do poema, mas porque mostram que Lima "adapta" a concepção valeriana para sua realidade, nos levando a crer que o tempo do poema não deixa de ser o presente do autor e que o projeto, por mais que alcance a poesia latina, fala de uma releitura da tradição literária brasileira e de suas influências, ou seja, da formação da literatura brasileira tendo como eixo histórico no passado remoto a via de Camões e seus ascendentes italianos e latinos, e, como eixo recente, a poesia simbolista e vanguardista, em especial da França.

*

Passamos agora a apresentar de forma sucinta o panorama formal de cada Canto para oferecer uma noção geral do polimorfismo que dará a ver o complexo de *Invenção de Orfeu*. Após essa apresentação, faremos uma análise em separado do uso de cada metro na tentativa de compreender melhor a motivação das escolhas formais e a postura do poeta diante do emprego do formalismo, buscando os significados que Lima cria com o vasto trabalho de versificação que constitui o livro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Canto I

O que ocorre no Canto I é praticamente uma amostragem de tudo o que se encontra ao longo da obra. O livro começa com dois poemas em redondilha maior, mas logo vê-se que há um largo predomínio do decassílabo heroico, que se afirma como o contrato métrico da obra. Em relação ao total de versos decassílabos, temos, no Canto I, mil cento e oitenta e oito versos de dez sílabas, o que equivale a 66,44% do Canto. Em seguida, aparecem o alexandrino, com duzentos e treze versos somados em cinco poemas, e a redondilha maior, com duzentos e três versos em seis poemas. Apesar da redondilha maior somar dez versos a menos que o alexandrino, esse metro é mais proeminente que aquele, pois marca a abertura do livro e define-se como metro de um poema a mais que aquele.

Tanto a presença majoritária do decassílabo quanto a redondilha maior como o segundo metro mais importante na obra são elementos que vão se verificar também no percentual geral: 75,06% dos versos de *Invenção de Orfeu* são decassílabos e, em segundo lugar, aparecem 6,81% de redondilhas maiores. O alexandrino, que aparece no Canto I em proporção semelhante à da redondilha maior, é a terceira maior concentração total dentre os outros metros, somando, no geral do livro, 4,45% dos versos.

Quanto aos outros metros, há no Canto I dois poemas em octossílabos (XXI e XXIX), um em hexassílabo ou heroico quebrado (XXV), um em redondilha menor (X), um em tetrassílabos (VI) e um em trissílabos (XIII). O dissílabo aparece como metro quebrado no fechamento de estrofes, ou, com intervalos de pouca variação, nos poemas X, XII e XXV, dando destaque a determinados termos, expressões ou sentidos. Não ocorrem, no Canto I, versos de quatorze, treze, onze, nove ou de uma única sílaba. Apesar de estarem presentes na obra, esses metros são raros, pois estão empregados quase que uma só vez cada um, normalmente em combinação com outro metro.

Enfim, somados do Canto I todos os versos distintos do decassílabo, tem-se 33,56% de variedade métrica no Canto. Em linhas gerais, no Canto I podemos falar em uma proporção de cerca de 70% de decassílabos e 30% de variedade métrica, ou seja, valores relativamente equivalentes aos 75,06% e 24,94% referentes à totalidade da obra; daí nossa conclusão quanto ao primeiro Canto ser um microcosmo formal de todo o livro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Quanto ao uso de formas fixas, há exemplos de quase todas as formas empregadas ao longo do livro: são doze sonetos, sendo três deles em alexandrinos e os demais em decassílabos; um poema em *terza rima* (modelo de Dante); e um em oitava rima (modelo de Camões). Do mesmo modo que no Canto I, ao longo do livro a forma fixa mais recorrente será o soneto em decassílabos.

Canto II

O segundo Canto, "Subsolo e Supersolo", intensifica o predomínio do decassílabo, presente em dezesseis dos vinte poemas que constituem o Canto, havendo apenas quatro poemas em metros variados.

Entre os dezessete poemas em decassílabos, oito são sonetos, e não há sonetos em outros metros. Assim como no Canto I, aqui a redondilha maior aparece como o segundo verso mais recorrente, sendo o metro de dois dos quatro poemas (II e XVI) em metros diversos. Fora a redondilha, ocorrem, bem na metade do canto, e em sequência, dois poemas polimétricos: o poema X, majoritariamente em eneassílabos (com ocorrências de octossílabos, tetrassílabos e um monossílabo); e o XI, um poema de estrofe única com métrica irregular, mas com predomínio do decassílabo: são 14 decassílabos, 5 dodecassílabos, 3 hexassílabos, 3 octossílabos, 2 endecassílabos, e 1 redondilha maior.

Sem levar em conta a quantidade de versos, mas a variedade métrica, o Canto II inclui, em apenas quatro poemas, quase toda a variedade de metros contida no Canto I. Se por um lado não constam do Canto II o dissílabo, o trissílabo e a redondilha menor (que aparecem no Canto I), por outro lado ocorre a introdução dos metros de onze (arte maior), de nove e de uma única sílaba no livro.

Canto III

Se até aqui pudemos afirmar uma presença majoritária do decassílabo, o Canto intitulado "Poemas Relativos" justamente relativiza isso. É um Canto que se destaca pelo predomínio dos versos de quatro e de cinco sílabas, e que imprime velocidade ao livro, dinamizando sua leitura. Os pentâmetros, ou redondilhas menores, até então exclusividade do poema X do Canto I, servem como metro a oito poemas. São seis as peças em tetrassílabos, sendo uma delas uma estrofe única bastante longa, de cento e setenta e um versos. Em contraposição, os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

decassílabos integram apenas cinco poemas do Canto III e aparecem quase sempre como metro dos sonetos, a forma breve que domina quatro dentre os cinco poemas nesse metro. E ao contrário do que vinha ocorrendo até aqui com os sonetos, que apareciam compostos quase que exclusivamente em decassílabos (com exceção de três poemas do Canto I em alexandrinos), este Canto apresenta dois sonetos em tetrassílabos e dois em redondilha menor, o que não volta a acontecer no restante do livro (há apenas mais um soneto em metro curto, mas em trissílabos, na abertura do Canto VII). Assim, dos oito sonetos que existem no Canto III, a metade deles não é em decassílabo.

O heroico quebrado é o metro de quatro poemas, sendo dois deles sextinas, uma forma fixa composta por seis sextilhas e um remate em terceto ou quadra que envolve um jogo complexo de repetição das palavras finais dos versos. Embora o poeta não use o remate, estas são as únicas ocorrências dessa forma fixa em toda a obra. As redondilhas maiores compõem três poemas. Por fim, há ainda um poema em octossílabos, metro que, apesar de não aparecer em muitos poemas, vem sendo empregado pontualmente desde o primeiro Canto até aqui, e depois ganhará mais duas ocorrências seguidas na abertura do Canto V.

Como se vê, há uma quebra do predomínio do decassílabo, que ocupa um quinto lugar no ranking quantitativo dos metros, o que é significativo quando o canto intitula-se da "relatividade". Não há metros mais longos que o decassílabo.

No total do Canto III, somam-se duzentos e setenta e seis tetrassílabos, cento e dezessete redondilhas menores, cento e onze heroicos quebrados, setenta e seis redondilhas maiores e apenas sessenta e quatro decassílabos, que só perdem para os trinta e um octossílabos, todos do poema vinte e seis.

Canto IV

Chamado "As aparições", esse Canto é marcado pelo predomínio absoluto dos sonetos e do metro de dez sílabas. Dos vinte e nove poemas que compõem o Canto, vinte e um são nessa forma fixa (72%), todos eles em decassílabos. Dentre os oito poemas "não sonetos", apenas três escapam do decassílabo, são eles: os poemas I e XVI, em redondilha maior; e o longo poema VII, de cento e sessenta versos, em heroicos quebrados. Note-se que mais uma vez o poeta dá à redondilha maior um peso significativo, já que utiliza o metro no poema de abertura deste Canto tão marcado pelo decassílabo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Vale notar que, nessa contagem, há um poema que está sendo considerado como soneto, mas que, na verdade, não apresenta o esquema italiano de dois quartetos e dois tercetos. Trata-se do poema XIII, formado por um quarteto, dois tercetos, um verso isolado e um terceto. Apesar de não respeitar a ordem das estrofes, pelo fato de ser composto de quadras e tercetos, e por estar ao lado de tantos sonetos, parece-nos que o poeta inventa sobre a desmontagem da estrutura clássica, deslocando um quarteto do início para o final da peça e isolando um de seus versos.

Outro detalhe é o soneto XIV, que é numerado duplamente como XIV e XV, o que acreditamos indicar um desejo de repetição do poema em duas posições. Contabilizamos assim, duplamente, seus quatorze versos.

A quase totalidade do Canto em sonetos parece responder ao título "aparições", como se as formas breves constituíssem por si mesmas essas aparições. Mas também o poema VI desse Canto foi publicado separadamente do *Invenção de Orfeu* sob o título "As ilhas", o que sugere que cada poema, não só os sonetos, seja considerado uma aparição individual. Esse poema perfaz um total de vinte e oito oitavas brancas, totalizando duzentos e sessenta e quatro versos, e antecede outro longo poema em heroicos quebrados que guarda a estrutura de suas estrofes. O poema seguinte monta mais uma sequência de vinte oitavas. Somados, os dois poemas contam quase a metade do total de versos do Canto IV (quatrocentos e vinte e quatro versos contra novecentos e noventa e oito no total) e constituem portanto um forte contraste quanto ao predomínio da forma breve do soneto.

Canto V

"Poemas da Vicissitude" é um Canto que se mantém quase que exclusivamente entre o decassílabo e a redondilha maior, o que só é relativizado pela abertura do Canto em octossílabos, e pela polimetria constitutiva de dois poemas (VII e IX).

Se no Canto I Lima iniciava o livro em redondilha maior, aqui é o metro octossílabo que vale para os dois poemas de abertura. O segundo deles camufla um soneto em meio à estrofação irregular: há uma primeira estrofe de vinte versos e depois dois quartetos seguidos de dois tercetos; o poema segue com mais seis quadras, quando então se encerra. À exceção do soneto contido no segundo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

poema, em octossílabos, todos os sonetos (são cinco) são em decassílabos. Também no VII, em tetrassílabos, o poeta opera a irrupção de um soneto, em decassílabos, no miolo do poema.

As quadras dominam o poema III, composto em decassílabos, metro que se espraia ainda pelos dois sonetos que se seguem. A sequência de decassílabos só é interrompida por um poema curto em redondilha maior, uma estrofe única de onze versos (VI). O decassílabo é reestabelecido do poema VII até o poema XIII, quando o poeta novamente lança mão da redondilha maior (XIII e XIV), sendo este último um poema feito de quadras com rimas alternadas. O poema XV é a única peça em dodecassílabos e tem sessenta versos em uma só estrofe. O arremate do Canto V é composto por dois sonetos em decassílabos.

Canto VI

O "Canto da Desaparição" contém apenas XI poemas, quinhentos e cinquenta e quatro versos, quase todos de metro longo, o que imprime um tom solene ao canto como um todo. O destaque desse Canto é um poema polimétrico que trabalha exclusivamente com versos de doze, treze e quatorze sílabas. Com esse poema, Lima introduz dois metros inéditos no livro, os de treze e quatorze sílabas, o que fecha o arco da variedade métrica de *Invenção de Orfeu*. No mais, o poeta privilegia novamente os decassílabos, que somam cinco poemas, sendo o poema VIII o mais extenso entre todos desse Canto, com duzentos e setenta e seis versos. O menor dos metros utilizados aqui é a redondilha maior, que se restringe a apenas dois poemas.

Canto VII

Da mesma forma que o Canto anterior, "Audição de Orfeu" é relativamente breve, somando apenas catorze poemas, em seiscentos e sessenta e dois versos. O poeta cria nesse Canto um universo híbrido entre os polos métricos, pois o poema de abertura é um soneto em trissílabos e o segundo poema é quase tão curto quanto este, somando quinze tetrassílabos, o que remete formalmente aos "Poemas Relativos"; mas, em seguida, apresenta-se um longo poema em decassílabos, de trezentos e sessenta e sete versos, o que representa mais da metade dos versos do Canto. O poema III é consideravelmente contrastante, pois,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

assim como em "As aparições", a formação deste Canto está estruturada sobre os sonetos, que aqui montam a 50% do total de poemas da seção.

Vindo depois de dois sonetos de metro curto, o longo poema III é seguido por mais sonetos que alternam entre decassílabos e alexandrinos. O final do Canto se encerra em dois poemas de dimensões breves, porém não-sonetos. O penúltimo poema, de dezesseis versos de redondilha maior, forma uma estrofe única com fechamento em verso isolado tetrassilábico, e o último poema é em decassílabos.

Canto VIII

O Canto "Biografia" é diferente dos anteriores, pois é um canto feito de um único poema longo que se estende por trezentas e oitenta e uma sextilhas, somando o total de dois mil duzentos e oitenta e seis decassílabos. A título de comparação, o Canto I, que é o maior dentre os anteriores, tem um mil setecentos e oitenta e cinco versos, cerca de quinhentos versos a menos que o Canto VIII. Assim, pode-se afirmar que esse é o maior de todos os Cantos do livro, e por vir após o breve Canto VII, chama a atenção o contraste de tamanho entre os dois Cantos.

Canto IX

O tamanho do Canto IX agudiza ainda mais a impressão de contraste entre os tamanhos dos Cantos, iniciada pela sucessão dos dois Cantos anteriores. "Permanência de Inês" é, como o Canto anterior, composto de um só poema, mas, opostamente a ele, é o mais breve de toda a obra. Suas dezoito oitavas épicas correspondem à exata quantidade de estrofes dedicadas por Camões ao episódio de Inês de Castro em *Os lusíadas* (estrofes 118 a 135 do Canto III da obra portuguesa).

Além de reproduzir a mesma quantidade de estrofes, Lima também retém da obra de Camões a forma de oitava rima, que domina todo o Canto IX. Assim, por mais que haja continuidade entre o metro do Canto anterior e o desse último, a forma fixa destaca o poema como um universo à parte.

Canto X

O Canto X oferece unidade ao encerramento do livro, pois, além de alguma variedade métrica, há longos poemas em decassílabos que integram o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Canto no tom maior da obra. Sendo composto de vinte poemas, doze são em decassílabos, quatro em heroico quebrado, dois em tetrassílabos, um em redondilha menor e outro em redondilha maior. Há cinco sonetos no Canto "Missão e promissão", quatro deles em decassílabos. Assim, o último Canto retoma as fundamentais presenças da forma fixa do soneto e da variedade métrica.

O poema final é significativo: um soneto de forma inovadora e com metro alternativo ao decassílabo. A composição utiliza o heroico quebrado combinado com seu metro quebrado dissílabo, e no arranjo das estrofes une os dois tercetos finais em uma só sextilha. Dois gestos que denotam um esforço de concentração para alcançar a síntese final.

*

Chamamos atenção para o fato de não haver sequer um poema em verso livre na obra. Dentre os poemas polimétricos, observamos apenas um irregular, em que, ainda assim, como notado, há o predomínio do decassílabo, não se tratando, portanto, de um poema de verso livre. Com isso, dizemos que há apenas poemas polimétricos na obra, inteiramente metrificada.

Considerando os metros quebrados, podemos concluir que a gama do verso em *Invenção de Orfeu* vai de uma a quatorze sílabas. Mas, considerando apenas o metro principal, temos que excluir o verso de onze sílabas, conhecido como arte maior, ao qual o poeta não dedica nenhum poema na íntegra, e também os metros elementares de duas e uma só sílaba, destinados exclusivamente para composição junto a outros metros maiores. Os versos de treze e quatorze sílabas podem ser considerados como metros compostos, como se verá na seção seguinte.

O estudo do verso de *Invenção de Orfeu* pretende identificar como a técnica de sua engenharia gera efeitos em relação ao conteúdo. Uma análise formal detida do livro é incontornável para uma melhor compreensão do papel que a versificação desempenha no poema.

3.2. Redondilha maior

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Invenção de Orfeu tem um começo estratégico: seus dois primeiros poemas são escritos no mais popular e cantante dos metros da língua portuguesa, a redondilha maior. Como visto na apresentação dos Cantos, esse metro, apesar de uma presença tímida se comparada ao decassílabo, é o segundo mais usado no livro.

Se considerarmos o total de poemas do Canto I, a importância que se dá à redondilha maior na "Fundação da ilha" é um microcosmo do que ocorre no plano geral do livro. Dos trinta e nove poemas que constituem o primeiro Canto, a grande maioria deles, vinte e dois poemas, é em decassílabos,[223] mas a redondilha maior concentra a segunda maior quantidade de poemas, com seis composições nesse metro.[224] O alexandrino é o metro eleito para cinco poemas.

Apesar da presença massiva do metro de dez sílabas, o poema de abertura de *Invenção de Orfeu* não é em decassílabos, e sim em redondilhas maiores. E, como se constituísse um prelúdio antes da aparição do grande protagonista da obra, a redondilha inaugural do livro faz uma referência ao verso modelo do decassílabo heroico da língua portuguesa, aquele que abre *Os lusíadas*: "As armas e os barões assinalados".

No entanto, por mais que o poema aponte para o cânone, chama a atenção o fato da composição inicial ser feita naquele que é por excelência o metro popular. Por mais culto que possa ser *Invenção de Orfeu*, e ele o é, o poema se abre, formalmente, colocando-se essa questão: haverá um motivo popular em meio ao registro culto de *Invenção de Orfeu*? A redondilha maior contrapõe-se, de início, ao registro erudito para emprestar ao plano semântico uma sonoridade popular, e isso nos indica ao menos um senso de distanciamento crítico quanto ao verso heroico clássico.

Naturalmente, é comum ler o livro brasileiro na chave da homenagem inicial a Camões, já que os primeiros versos de *Invenção de Orfeu* dizem assim: "Um Barão assinalado/ sem brasão, sem gume ou fama/ cumpre apenas o seu fado:/ amar, louvar sua dama". A começar pelo uso das redondilhas maiores, a citação, apesar de remeter ao épico, delineia todo um avesso da tradição daquele gênero. Apontando para uma abordagem subjetiva, os primeiros poemas da obra

[223] São eles: poemas III, IV, V, VII, VIII, IX, XIV, XVII, XVIII, XIX, XXVI, XXVII, XVIII, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII e XXXIX.
[224] A redondilha maior é usada nos poemas I, II, XI, XII, XXIII e XXXV.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

subvertem a característica heroica e histórica que funda o épico para encaminhar uma poesia fundamentalmente lírica. Não há espaço na concepção épica clássica para um barão "sem brasão, sem gume ou fama" como o de *Invenção de Orfeu*. Não se trata, neste caso, de um personagem uno, forte, decidido, vitorioso, enfim, heroico no sentido clássico. Há, antes, o anti-herói, cuja maior riqueza é abstrata, e seus valores são apenas a ordem subjetiva: o barão é "de manchas condecorado", é sofredor de "naufrágios e outros apuros", é sofredor das contingências da natureza humana. As redondilhas maiores, metro popular por excelência, caracterizam no nível formal, o avesso do herói clássico, um anti-herói se visto pela perspectiva clássica, ou um herói moderno se lido contemporaneamente. Enfim, os poemas iniciais, que articulam a proposição da viagem e apresentam o personagem do barão, se constroem no metro popular, num coerente desmonte formal da moldura que sustenta o clássico português.

Por mais que *Invenção de Orfeu* tenha 75% de versos decassílabos, o uso das redondilhas na abertura do livro indica que Lima se apropria da tradição clássica sem ser subserviente a ela, e as utiliza como estratégia criativa de assimilação da tradição. Ao inserir-se na tradição a partir de Camões, Lima incorpora o repertório épico, e faz dele coisa diversa. O verso de início de *Invenção de Orfeu* não aponta somente para *Os lusíadas*, mas para o principal texto latino de Virgílio, *A Eneida*, o qual Camões, por sua vez, citava: "*Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris*" (Canto as armas e o varão que, proveniente das praias de Troia, foi o primeiro [a chegar à Itália]). Uma vez incorporado, Virgílio é também um personagem da obra de Lima, uma das faces desse barão-poeta, quando é mencionado como poeta-guia de Dante em sua descida aos infernos na *Divina Comédia*.

Mas o barão assinalado de Lima não se apresenta inicialmente como um poeta clássico. Como já se viu, as redondilhas maiores parecem contornar a figura de um poeta popular, "sem gume ou fama". O tratado de versificação de Manuel Bandeira ajuda-nos a iluminar essa figura quando lembra que a estrofe de sete versos foi comum na poesia trovadoresca com esquema de rimas *abbacca*. Nesse esquema, as rimas dos primeiros quatro versos são enlaçadas, ou seja, rimam em parelha dois versos entre dois outros também rimados. Lima usa as setilhas no esquema *ababccb*, que se assemelha em muito àquele, mas tem a diferença de cruzar as rimas iniciais e não enlaçá-las.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

A semelhança com a forma trovadoresca também pode ser notada no vocabulário usado no terceiro verso do primeiro poema para justamente definir a missão do poeta, ou a missão do trovador: "cumpre apenas o seu fado: / amar, louvar sua dama". São expressões como "cumprir o fado" e "louvar a dama" que remetem ao poeta medieval. Apesar da simplicidade de suas composições, historicamente o trovador é um poeta da maior importância, pois teria popularizado em Portugal as cantigas de amor, composições marcantes do começo da produção lírica em língua portuguesa. Assim, o uso da redondilha maior, combinado com o esquema de rimas e a disposição das estrofes, indica que o ponto de partida da viagem de Lima se dá nos primórdios da poesia de língua portuguesa, a partir da construção de um herói que se identifica como um poeta arcaico e lírico.

Mas é importante lembrar que a setilha e o heptassílabo são formas de versificação das mais populares entre os nossos cordelistas, nossos trovadores, poetas típicos da cultura popular literária do Nordeste, berço de Jorge de Lima. A redondilha maior é largamente empregada no contexto da poesia popular do Brasil, e entre os cordelistas, a setilha segue o esquema de rimas semelhante ao trovadoresco, mas com duas variações: uma delas é a não obrigatoriedade da rima entre o primeiro e o terceiro versos, e outra é exatamente o fato de, havendo rima entre o primeiro e o terceiro versos, se cruzarem as rimas nos primeiros quatro versos. Assim, no primeiro caso, temos o esquema *xaxabba* e, no segundo, exatamente o esquema do poema de abertura de *Invenção de Orfeu*, *ababccb*.

Tomando o plano semântico, definimo-nos pela poesia trovadoresca, mas, observando o esquema formal, impõe-se a poesia de cordel, tipicamente brasileira. Ou seja, a partir do plano formal, Lima sobrepõe o poeta brasileiro popular ao poeta trovador, multiplicando as possibilidades de leitura e significação do poema.

Assim, apesar da forma popular, deve-se distinguir o fato de que Lima não se aproxima da dicção dos poetas a que presta honras no plano do significante. O registro que incorpora a tradição da poesia popular é claramente culto em *Invenção de Orfeu*. O uso de termos como *ébrio*, *gume* e *porfia*, fora a citação inicial e a referência ao poeta arcaico, mostram que Lima faz do metro de sete sílabas um verso de considerável sofisticação, de registro elevado e erudição constante. A imagem dos versos finais do primeiro poema é também cheia de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

simbolismo, e seu sentido desafia a razão lógica, pois oferece a "chave" ao reino animal, objeto que tem poder de abertura e que, simbolicamente, é a capacidade de decodificação para o universo humano; e retira a chave do humano, mostrando um barão vulnerável, errante e incompreensível: "fala sem ser escutado / a peixes, homens e aves, / bocas e bicos, com chaves, / e ele sem chaves na mão."

Há uma dose de nostalgia na criação desse poeta que se afigura como um "barão sem fama". Esse tom melancólico está mais próximo da poesia de um Manuel Bandeira, que usou também a setilha em redondilhas maiores para escrever "A última canção do beco", rimando apenas o segundo e o sétimo versos.[225] O poema de Bandeira nos faz dar mais atenção ao aspecto nostálgico desse barão. A viagem de Lima tem como meta um rumo ao inapropriável, pois "a ilha que busca e o amor que ama" são de "aquém e de além mar"; e o poeta busca a ilha que "ninguém achou". Também o jogo de rimas cria um efeito difuso, que começa aqui mas se aplica a outros poemas como uma dinâmica do uso da rima no poema.

O esquema de rimas do primeiro poema, *ababccb*, se associa à repetição de palavras, e às anáforas, o que funciona como parte do ritmo do poema. Assim se pode ver no seguinte trecho:

> Nobre apenas de memórias,
>
> vai lembrado de seus dias,
>
> dias que são as histórias,
>
> histórias que são porfias

A repetição de "dias" e "histórias" atrasa o ritmo e reforça o sentido da passagem de tempo. Note-se que o poema apresenta alternadamente duas rimas com terminação em "ias": "órias" e "ias". Assim, os versos rimam dentro do esquema geral do poema, e além disso a rima em "ias" ecoa no final átono de "órias".

Veja-se ainda que o primeiro verso da passagem acima se inicia com "nó", sílaba que contém a mesma vogal de "mó". Nesse caso, a assonância se dá em

[225] BANDEIRA, Manuel. "A versificação em língua portuguesa". Separata da Enciclopédia Delta-Larousse. Ed. Delta Ltda. Rio de Janeiro, ano?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

relação à última palavra do verso, logo a que constitui a rima, tornando-se portanto uma rima interna, uma rima incompleta e uma assonância.

Quando, nos caso dos demais versos desse exemplo, o autor desloca as palavras finais dos versos 2 para a posição de início do verso 3, e a do 3 para a posição de início do verso 4, as rimas originais "dias - porfias" e "histórias - memórias" também ganham amplitude quando ecoam na terminação do verso, tal qual ocorre no verso 1. Nessa passagem, o efeito pode não ser tão marcante, já que a vogal tônica varia (i/o), mas, de todo modo, o poeta já começa a se valer da semelhança entre terminações de palavras que não são exatamente o que se convencionou chamar de rimas.

Indo mais além, pode-se observar o procedimento ainda na coincidência do conjunto geral das vogais de "dias - porfias" e de "histórias - memórias"; ou seja, em todas as palavras que o autor usa no fim do verso, as vogais coincidem: o/i/a. Mesmo que "dias" só tenha duas vogais, as palavras coincidem integralmente nas suas vogais, soando às vezes como rimas toantes, outras como perfeitas, outras imperfeitas, num misto de possibilidades que escapa à classificação. Isso ultrapassa, se podemos dizer assim, o conceito de rima. Trata-se de uma espécie de difusão vocálica ou sonora que domina a estrofe. Acreditamos que esse efeito esteja ligado no plano do significado à ideia de correnteza ou fluxo ébrio evocada na menção ao poema de Rimbaud, *Le bateau ivre*, no qual o eu lírico é um barco levado pela correnteza. A sensação da difusão sonora que encontramos representaria uma "correnteza" que leva o "barão ébrio", assim como o próprio poema, de um verso a outro. Também há mudanças de ritmo ao longo do poema que podem ser pensadas dentro da chave do poema de Rimbaud, mas não seria o caso deste poema ainda. O efeito de difusão vocálica deve ser considerado o aspecto ébrio no plano formal e se dá ao longo do livro, muitas vezes de forma bastante elaborada, como voltaremos a analisar nos sonetos.

Visto sob o aspecto rítmico, Lima tira enorme proveito da característica musical do verso de sete sílabas ao longo de todo o livro. Nos versos iniciais, além das rimas, há a repetição de termos e anáforas. Deve-se notar também que o início do poema I traz a constante acentuação da terceira sílaba do verso heptassílabo, criando um efeito cadenciado que valoriza ainda mais a natureza musical da redondilha.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Segundo Amorim de Carvalho, a fixação do acento no heptassílabo teria sido introduzida em Portugal no século XV, no período palaciano, quando os poetas buscavam abandonar as formas exóticas de influência provençal e prestigiar as formas nacionais e populares com técnicas simplificadas sobre as métricas tradicionais.[226] Mas, vulgarmente, o autor explica, esse metro tem "grande maleabilidade, pela sua acentuação incerta, presta-se a todas as expressões emocionais"[227]. E o interessante do livro de Lima é que ele justamente mistura o emprego da redondilha com fixação acentual e sem ela. É ainda nos versos de abertura que essa questão pode ser melhor exemplificada, pois eles trazem a acentuação determinada bem no início do poema, demonstrando uma forma elaborada; mas, logo depois, no corpo do mesmo poema, o poeta migra para a dita forma vulgar, de acentuação incerta, que avança sobre as demais estrofes. Nesse sentido, podemos concluir que Lima se vale de toda a maleabilidade da redondilha maior, e *Invenção de Orfeu* se abre apresentando um exímio trabalho de versificação que dá conta do arcaico e do moderno, num tratamento culto do verso popular que remonta à tradição trovadoresca e que encontra identificação no solo brasileiro, nas raízes da poesia nordestina. Ou seja, há um enorme esforço de síntese formal na abertura do livro.

Podemos concluir que, de início, Lima produz um verso impuro que mistura o registro vulgar ao culto. Mas, pensado em função dos contornos do barão, parece ser esse verso impuro a sua melhor caracterização. Assim, apesar de impuros, os versos da entrada "anti-heroica" no poema não contrariam o valor nobre ou o heroísmo do personagem. Tanto pela característica culta do verso quanto pelo plano semântico, o valor heroico do barão está resguardado. A adversativa do verso "Barão ébrio, mas barão" é a garantia de que o autor não despreza o título que honra seu personagem. A menção ao famoso poema de Rimbaud, "Barco ébrio", tenta harmonizar o apelo que faz à poesia arcaica, de tradição oral, do barão "nobre apenas de memórias", com a proeminência que a subjetividade ganhou na poesia moderna. Enfim, o poeta nobre "apenas" de memória não é "pouco" nobre, mas nobre "somente" por sua bagagem subjetiva, o que é muito. A memória equivale à imagem do mar onde o barão imerge em sua

[226] CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Portugália Editora. Lisboa, 1965, p. 152-153.
[227] Idem, p. 35.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

navegação: “há sempre um copo de mar / para um homem navegar”, diz o poeta. A imagem remete à leitura da metáfora que equipara a vida à navegação, trabalhada na máxima do Gen. Pompeu (sec. I a.C.), citada por Fernando Pessoa: “navegar é preciso, viver não é preciso”. A poesia de Lima coloca a precisão do navegar a serviço da imprecisão do mar da memória. A precisão está expressa no formalismo, admite-se o “navegar é preciso”; e o conteúdo da memória, subjetivo, admite o “viver não é preciso”.

Para irmos adiante no uso das redondilhas maiores na obra, passemos ao poema XI do Canto I. Lembrando que o Canto I do livro se intitula “Fundação da Ilha”, e que o poeta irá, ao longo desse Canto, associar a ilha à imagem do Brasil, vamos ver como a acepção do sentido popular da redondilha, enquanto metro nativo, serve para o poeta criar alguns poemas que falam da terra. Nesse poema, o autor se apropria da temática e da forma interrogativa do poema “The tyger”, de William Blake:

THE TYGER (W. BLAKE)

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain,
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp,
Dare its deadly terrors clasp!

When the stars threw down their spears
And water’d heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

XI, CANTO I, INVENÇÃO DE ORFEU

Quem te fez assim soturno
quieto reino mineral,
escondido chão noturno?

Que bico rói o teu mal?
Quem antes dos sete dias
te argamassou em seu gral?

Quem te apontou pra onde irias?
Quem te confiou morte e guerra?
Quem te deu ouro e agonias?

Quem em teu seio de terra
infundiu a destruição?
Quem com lavas em ti berra?

Quem te fez do céu o chão
Quieto reino mineral?
Quem te pôs tão taciturno?

Que gênio fez por seu turno
antes do mundo nascer:
a criação do metal,
a danação do poder?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Posicionado no capítulo "Inferno" do livro *O casamento do céu e do inferno*, o poema de Blake indaga a criação do mal sobre a terra, sendo o mal metaforizado na imagem feroz do tigre. No poema de Lima, repare-se como o som das palavras "quem te", que se repete nas perguntas por várias vezes, forma a palavra "quente", denotando o Inferno. Indaga-se igualmente a origem do mal, mas, no lugar da figura do tigre, Lima vê o Inferno infundido na terra, expresso nas riquezas minerais e na degradante ganância humana para com estas.

A transposição do mal para o interior da terra remete-nos a outro inferno, o de Dante, na *Divina Comédia*. No livro "Inferno" desta obra, o poeta italiano descreve o ambiente infernal como uma série de círculos concêntricos que levam ao centro da terra. Observando-se o plano formal do poema de Lima, vê-se que ele sobrepõe ao teor do poema de Blake a *terza* rima, uma série de tercetos rimados conforme o esquema praticado por Dante. Segundo Amorim de Carvalho, o decassílabo seria o verso tradicional da *terza rima*, mas, modernamente, outras formas métricas teriam sido empregadas.[228] Amorim diz ainda que as inovações sobre essa forma fixa têm sido feitas sobretudo com variações sobre o fechamento da *terza rima*, que é, "por via de regra, uma quadra de rimas cruzadas ou um terceto cujo verso médio rime com um verso isolado"[229]. Como demonstra Amorim, Camões já havia inovado sobre essa forma, substituindo a quadra ou o terceto final por apenas um verso isolado que rimava com o segundo verso do último terceto. Tem-se outro exemplo em Francisco Rodrigues Lobo, poeta do início do Barroco em Portugal, contemporâneo de Camões. É nele que mais identificamos aquilo que Jorge de Lima faz em seu poema. Assim como Lobo, Jorge de Lima mantém a quadra final do fechamento mas altera o seu esquema de rimas. No entanto, a alteração realizada pelo brasileiro é mais ousada, pois alcança o esquema do terceto final, o que não ocorre no exemplo do português. Enfim, Lima usa o esquema formal de Dante para reforçar a referência a esse duplo inferno sobre o qual recria, de modo original, a sua própria visão do mal, evocando o conflito e a exploração sobre a terra.

Ao cantar a navegação do poeta pela tradição literária, Lima começa pela visão do inferno, tema que se encontra em Dante e na história de Orfeu, que desce ao Hades para recuperar a musa Eurídice. Mas Lima cria a imagem de uma terra

[228] Op. Cit. p. 117.
[229] Op. Cit. p. 115.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

infernal; não é o subsolo que é infernal, mas a própria terra. Esse é um poema que faz uma leitura particularmente cara à relação Brasil-Portugal, já que a história de dominação e exploração é tema central do processo de colonização nacional. É exatamente esse elemento crítico do poema que mais agudiza e dá relevância ao plano da linguagem, e em especial ao uso da redondilha maior aqui.

Como visto nos capítulos anteriores, segundo o crítico Affonso Romano de Sant'Anna, a poesia modernista de Lima era restrita à mimese externa, mas, a partir de *Tempo e Eternidade*, o poeta teria migrado desta forma de uso da linguagem para a paráfrase bíblica. Em *Invenção de Orfeu*, o crítico considera que o poeta já iria além da paráfrase: "[Jorge de Lima] reescreve a linguagem dentro da linguagem, procurando trabalhar o mais possível com os referentes internos da composição". Affonso explica que Lima se filiaria à tradição mas encontraria na prática surrealista um processo criativo que contestaria a ideologia dos originais por meio da desarticulação de suas linguagens.[230] Em suas palavras:

> Salva-o de cair na pura paráfrase a consciência crítica do poeta, que se vê num dilaceramento criador. Debate-se dentro da linguagem da tradição, onde caiu prisioneiro, procurando se libertar pelo reforço antitético, caminhando contra a ideologia na exata medida em que desarticula e reagencia a sua denotação.

O caso do poema XI do Canto I evidencia justamente uma perspectiva de desarticulação clara, pois trabalha sobre a reorganização do legado de Blake e Dante, e o reagenciamento da denotação do inferno pode ser lido na perspectiva da história das colonizações, e em especial, é claro, a do Brasil. Apesar de se manter em torno da ideologia cristã e da questão da tradição literária que circunda esta ideologia, Lima volta a imagem do mal para a própria terra e para a natureza humana, reagenciando com isso toda a metáfora da ilha utópica para falar não das terras virgens, mas da exploração infernal da sua virgindade. Do mesmo modo, a função antitética da construção de Lima pode ser notada em relação ao primeiro poema do livro, que desabilitava a chave do heroísmo clássico preconcebido pelo registro épico.

No poema XI, a opção pelo deslocamento do decassílabo para a redondilha maior se justifica por dois lados. Um é o fato de que o metro de Blake — o

[230] Op. Cit. p. 67.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

tetrâmetro trocaico, terminando com um pé incompleto, sem a sílaba átona — resulta, na maioria dos casos, em versos de sete sílabas:

/ - | / - | / - | /
Tyger, Tyger, burning bright

Ou seja, a redondilha se oferece e se encaixa naturalmente no metro do poema inglês. Seu som é cantante e se aproxima da sonoridade do poema de Blake. Mas outro lado toca o que podemos entender como "reescrita da linguagem dentro da linguagem". A redondilha, tendo o sabor de fruto da própria terra, acaba significando a lava do mal que se projeta da terra: "Quem em teu seio de terra / infundiu a destruição? / Quem com lavas em ti berra?". Jorge de Lima lavra na redondilha maior a lava da terra. Em outras palavras, o metro popular, a redondilha maior, pode adquirir um valor de metáfora ao significar a reminiscência própria da expressão do povo que sofreu o mal de que se fala.

Há, no total no livro 21, poemas em redondilhas maiores, mas não caberá analisá-los todos. Destacamos o poema XVI do Canto V por ser aquele que representa talvez o auge da dicção popular da redondilha maior em *Invenção de Orfeu*, por sua narrativa novelesca e seu parentesco próximo aos cordéis nordestinos. O enredo do poema é a fantasia do poeta de uma suposta perseguição e morte do cavalo em chamas, símbolo apocalíptico que em outros momentos do livro representa a tormenta do poeta. Construído em duas estrofes de cerca de vinte versos cada (vinte e vinte e quatro versos, respectivamente), grifamos neste poema o uso de rimas cruzadas e anáforas que reforçam o encadeamento da ação: "(...) não faz mal que eu me desmonte / e me vá só e esquecido,/ quero apenas que me conte / alguém tê-lo acometido, / que o arrancou de seus cascos, / que o derrubou de seus topes, / que lhe assacou feios ascos, / privando-o de seus galopes;".

Para além do sentido popular, a musicalidade das redondilhas parece ser a qualidade que mais justifica o uso desse metro. No Canto VII, "Audição de Orfeu", a redondilha só aparece em um poema, entre muitos decassílabos e alguns em alexandrinos, um poema mais ágil entre os demais, que têm tom mais grave. O poema é uma sucessão de perguntas cujo anseio e ritmo recuperam o poema XI do Canto I: "E esse velho e atroz poema? / Quem acaso o arquitetou? Que mão sem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

braço o escreveu? / Que Lenora o mereceu? / Que mulheres vivem nele? / Que loucura o escureceu? / Ó tecido de memórias / recuadas de meu tempo / que a eternidade comeu! (...)" . O último poema em redondilha maior do livro, o poema XIII do Canto X, composto em cinco quadras de redondilhas maiores e brancas, apesar de conter versos não tão particularmente ilustrativos, encaminham na penúltima estrofe esta mesma dicção indagadora: "Quem pintou de cinza a ogiva? Quem tisnou no Cosmorama / o presépio colorido?". Lima retoma a forma do poema inspirado por Blake para propor perguntas que ampliam o questionamento sobre a Criação. Não se trata de questionar somente a criação do mal, mas de desenvolver a partir da sugestão do poema de Blake a colocação de um problema ontológico que toca a Criação do mundo tal qual ele é, e ao mesmo tempo um atravessamento do poema por uma força criadora ou inspiradora da poesia.

Do mesmo modo que esse metro investe o espírito de Lima de um fôlego questionador, a redondilha maior serve para encadear sucessivas tentativas de definição do que seja esse poema. Mas, ao investir sobre as tentativas de exposição a partir de um processo enumerativo, cria-se o efeito contrário daquele esperado para uma resposta. As longas listas de versos transmitem a imagem de uma infinita multiplicidade e, portanto, da impossibilidade de uma única definição. Na tentativa de definir o poema, o poeta enuncia tudo o que cerca a criação, enumera as visões que retira de sua memória, fonte inspiradora do poema: mesclam-se imagens da infância do poeta às leituras que fez, os processos de composição do poema etc. No poema XXIII do Canto I, o poeta tenta fixar a proposta do poema e a experiência dessa composição: "Pra unidade desse poema, / ele vai durante a febre, / ele se mescla e se amealha, / (...)". O poeta segue acrescentando imagens do que há no poema: "esse retrato com lenço, / esse vosso pai sentado, / esse tenro Adamastor, / esses avós de poltrona/ e essa história heroica e sempre (...)". E, depois, definindo o sentimento que o invade na criação: "a privação dos sentidos, / e esse tatear de pesquisas, / e essa tortura espacial, / e essa unidade da dor, / e essa roca no silêncio, / e essa unidade sem fim.".

Se quisermos comparar o procedimento desses versos e o poema que destacamos como exemplo de tratamento novelesco, podemos dizer que a própria ação ou esforço envolvido na composição deste poema assumem a posição do conteúdo novelesco que se define como uma "história heroica e sempre". Ao buscar uma dimensão da poesia que toca o infinito, a definição da ação aparece

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

sempre como insuficiente, e em se tratando de uma unidade que se persegue na febre, a busca é declaradamente por algo que nunca se alcança, pelo infinito das coisas. *Invenção de Orfeu* contém diversas cascatas de redondilhas maiores como essas, que, quando não estão necessariamente voltadas para o próprio fazer poético ou para o poema, encenam, no movimento de sobreposição dos versos, uma possibilidade de soma infinita. Ao repetir o procedimento desse tipo de verso que lida com encadeamento, enunciação e enumeração, o poeta transmite também o sentimento de "tatear" de que fala, pois gera a impressão de que nunca se encontra a precisão de uma definição.

No Canto III, "Poemas relativos", que prima pelos metros curtos, há tão poucos poemas em redondilha maior quanto em decassílabos, apenas três de cada. Veja-se parte do poema VIII do Canto III, no qual Jorge de Lima novamente trabalha o efeito da enumeração e acrescenta a cada verso da composição fragmentos que caberá ao leitor reunir para compor a imagem final: "e incorporem-se a esse alvitre / esse sabor de cortiça, / essas esponjas morridas, / essas marés estanhadas, / essas escunas de espáduas, (...)". Um jogo semelhante aparece nos poemas XIII e XIV do Canto V. Veja-se essa estrofe do poema XIII: "o corpo dentro do esquife, / o esquife dentro do luto; / e o cura que te borrife / o teu beijo já corruto, / antes da cal no caixão, / antes do osso enluvado, / antes da vela na mão, / antes do corpo lavado.". Lima explora nesse poema o efeito de reversão do encadeamento das redondilhas que são expostas como um embutido da visão do poeta sobre o falecido. O encadeamento, que supostamente deveria servir à montagem de uma ação progressiva, contínua, se choca com a desordem do plano semântico no qual os versos jogam com projeções cronológicas de um passado que leva em conta o futuro e vice-versa, o que embaralha a visão do tempo. Assim, Lima vai tirando da qualidade rítmica e musical da redondilha efeitos que sempre remetem a um *continuum*, seja no campo da descrição de um sentimento, seja para compor a montagem de uma imagem a olhos vistos.

Outro exemplo é o poema II do Canto VI, que, ao elencar heróis possíveis para este poema, alarga a imagem do barão contida no início do livro: "(...) heróis existem os como: // esse ladrão que precisa, / esse operário que luta, / essa santa prostituta, / esses simples puros sóis, / precisar esses heróis / esse poema precisa // (...)". O poema X, o outro exemplar desse metro no mesmo Canto, projeta a mesma sensação de multiplicidade infinita sobre a imagem da musa: "Esta é a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

mulher, esta a coisa, / a musa, a vela desviada, / a proa desarvorada, / a andorinha de seu ventre, / a onda que nos criou, / essa menina ancorada, / a porta da casa aberta, (...)".

Por fim, vejamos o poema XXIII do Canto I, em redondilhas brancas, que é o último em redondilhas maiores desse Canto e surge quebrando o tom maior dos alexandrinos do poema anterior, que traziam rimas emparelhadas, glosa de uma passagem das *Geórgicas*, de Virgílio: "Pra unidade deste poema / ele vai durante a febre,/ ele se mescla e se amealha, / e por vezes se devassa", diz o poeta. A mudança métrica reorienta o olhar do poeta, que deixa de ser pautado pelo referente externo e volta-se para o próprio poema, indagando a própria criação. Como diz o poema, o sentido da unidade se dá na sensação da febre. É exatamente através das cascatas de redondilhas que melhor o poeta cria esse efeito de proliferação incontida da criação. Ou seja, a engrenagem métrica da redondilha maior impulsiona um aspecto fundamental de *Invenção de Orfeu*, que é o efeito do fluxo contínuo do poema.

Resumindo, vê-se que o poeta emprega o metro de formas distintas: em alguns casos a forma é "mescla", surge em função ou em relação com um referente externo, e em outros é necessidade interna da obra, é o metro que melhor conduz à dinâmica da ação encadeada, do pensamento contínuo, é a "febre" e a viagem.

Por fim, notamos que o poema XII do Canto I, ao desenvolver o tema do poema imediatamente anterior, carrega consigo o metro daquele, coisa que ocorre outras vezes ao longo do livro (há uma ocorrência semelhante no caso dos alexandrinos). Assim, o poeta faz tanto variações sobre o mesmo tema como também variações sobre a mesma métrica, como é o caso dos poemas I e II, e XI e XII do Canto I. Versátil, o poeta também faz o movimento oposto, inserindo um poema em redondilha popular que quebra com o tom do metro dos alexandrinos do poema XXIII do Canto I, glosa de uma passagem das *Geórgicas*, de Virgílio, que é o último em redondilhas maiores desse Canto e que já foi mencionado acima.

Enfim, o poeta usa a redondilha maior tanto para criar cascatas de versos que denotam o sentido da unidade, da febre e da mescla, como para se referir a seu elo com a terra. No Canto II, quase todo composto em decassílabos, contam-se apenas dois poemas em redondilha maior, sendo o poema XVI uma afirmação

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

da redondilha em função do gosto do poeta pelo nacional. O poema gira todo em torno do termo "paisano", e o poeta menciona a paisagem árcade explicitamente: "Mudo paisano. E a paisagem? / Pura arcádia. Gozo e tanto. / Persigo aquela viagem". A visão do poeta ressalta a pátria: "Gosto de terra possuo, / grandes patas pelo chão" (...) "Morrerei sempre paisano, / os pés olhando a paisagem. / Tão pequena a mão do irmano, / tão imensa essa viagem!".

Por fim, veja-se como, no poema XXXV do Canto I, ao remeter à própria história, Lima usa as redondilhas maiores e brancas, o metro popular: "Estávamos esquivados / dos asfaltos e bucólicas," (...) "Quisemos uma existência, / fora de toda vontade", (...) mas eis tudo: não queríamos / a procura convocada // mas um dom desabrochado (...)".

Concluindo, por mais que explore a qualidade cantante de encadeamento das redondilhas, Lima domina um outro uso bastante preciso do metro de sete sílabas. Vê-se que há uma maior recorrência do uso da redondilha maior associada ao efeito de encadeamento e seu sentido febril, e a infinita profundidade da busca do poeta. Este efeito, quanto mais o poeta o repete, mais o poema se cria, mais ele cresce, e maior se reforça a impressão do fluxo contínuo, de uma dimensão infinita que dialoga com a indagação ontológica sobre Criação.

As redondilhas maiores contêm centralmente o movimento gerador do poema, e não à toa constituem os versos de abertura da obra. Remetem- à origem popular da poesia, denotam a terra infernal na sua ligação com a terra, e são ainda o verso febril da maleita, como diz o fecho do poema XXIII do Canto I: "geofagia, geofagia, / mas nos barcos e nas velas, / unidade na Trindade".

3.3. A redondilha menor

Jorge de Lima reservou o uso da redondilha menor quase que exclusivamente ao Canto III, o dos "Poemas Relativos", um Canto característico por seus versos curtos que contrastam com o restante do livro. Enquanto no Canto III a redondilha menor é o metro predominante, constando dele sete poemas em versos de cinco sílabas, há desse metro apenas uma ocorrência isolada no Canto I e uma ocorrência isolada no Canto X.

A ocorrência no Canto I se dá no poema X, extremamente interessante porque nele Lima dialoga com a tradicional metáfora na qual o correr de um rio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

representa a passagem do tempo. Assim começa o poema: "Os rios que passam, / os rios que descem, / já foram cantados / por muitos." O primeiro verso é uma citação do poema "Babel e Sião", de Camões, que empregou em seu poema as redondilhas maiores. O poema português se inicia com os versos "Sôbolos rios que vão, / por Babilônia, me achei", extraídos do Salmo 137,[231] do Livro de Salmos da Bíblia, que versa sobre o exílio do povo de Jerusalém em Sião, e cujo verso inicial serviu de inspiração para diversas composições musicais e literárias. Poderíamos pensar, entre estes "muitos", em uma nova menção ao poema de Rimbaud, "*Le bateau ivre*"; entretanto, como no verso inicial do poema I, Lima reprisa o gesto de Camões trazendo para seu poema um verso daquele poeta que carreia uma longa tradição. Se a companhia do poeta português remetia aos primórdios da poesia em língua portuguesa, Camões serve agora para remeter a navegação aos primórdios da literatura cristã. Unindo as duas pontas, Lima destaca de Camões a tradição que reúne mares cristãos.

Apesar do salmo tematizar a passagem do tempo e o sentimento da saudade da terra natal, a Lima não interessa a nostalgia da terra mas o problema do tempo, ou a apropriação da metáfora da passagem do tempo numa concepção de tempo único em que a ordem sucessiva da cronologia está suspensa. Lima compõe um poema no qual as estrofes têm quatro versos, sendo os três primeiros versos de cinco sílabas acentuados na segunda sílaba, e o último de cada estrofe um verso dissílabo. Os quatro versos de cada estrofe se ligam por *enjambements* que aceleram a leitura, e a velocidade associada ao metro reforça a ideia de velocidade trazida pelo plano semântico. O metro quebrado acentua a pontuação de cada estrofe, intensificando-se o efeito do corte do ritmo dado pelos versos anteriores, e imprimindo o efeito de interrupção da passagem do tempo referida no plano semântico.

A forma se repete fielmente em todas as estrofes, até que uma exceção é reservada ao verso em que finalmente o poeta suspende a passagem das águas do rio, dizendo: "Que parem! Quem importa!". A pausa acentual na segunda sílaba é mantida, mas surge o ponto de exclamação após a terceira sílaba que trava o verso. Veja-se a estrofe completa: "Mas se eles parassem / abaixo das faces... / Que parem! Quem importa! / Eu não." Devido à pontuação, o verso aceita uma

[231] Ou 136, segundo a numeração da Septuaginta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

sílaba extra, e se transforma no único verso de seis sílabas do poema. A exceção reforça a regra, e Lima arremata o poema num gesto de volta à realidade: "Os rios não são / parados ou rápidos, / alegres ou tristes, / são rios."

Nesse leito do rio suspenso, Lima insere a imagem de afogados, antepassados mortos que permanecem nessas águas que também não se vão: "os seus afogados / jamais conseguiram / descer apressados / para o mar", ele diz. Ao visitar a metáfora dos rios suspendendo a passagem dos tempos e trazendo à tona a presença dos seus mortos, Lima investe na dimensão metalinguística, pois expressa a teoria temporal que guia sua própria criação. Na medida formal, o poeta encena o poder de suspensão das águas do tempo através do trabalho sobre o ritmo como elemento significante, usando o fluxo e o corte como movimentos análogos aos que descreve. E, ao retomar ao ritmo anterior, retoma-se o curso natural das águas, deixando que os rios sejam rios.

Enfim, a importância desse poema é central na medida em que Lima se lança com a mesma postura ativa de reagenciamento do legado da tradição de Camões, não mais sobre a noção de herói, mas sobre outro elemento fundamental para a concepção do gênero épico, que é a do tempo linear e histórico. O fato do poema não tocar na ideia de exílio e saudade da terra natal, contida no salmo de origem, é também significativo, pois o poema suspende as águas e contém o todo. Sem a dispersão das águas do rio no mar também não há mais motivo de saudade. Ao reter hipoteticamente as águas, pelo tempo de poucos versos, o passado não é mais algo perdido, e a metáfora do tempo adquire relativismo: em *Invenção de Orfeu*, o tempo pode parar no presente mas o poeta o deixa passar, voltando ao tempo corrente.

Passando ao Canto III, como se disse, os poemas em redondilha menor são o metro majoritário. Os sete poemas em redondilha menor que aparecem no Canto III podem ser divididos em dois grupos, pois são agrupados em sequências. O primeiro grupo é constituído por dois pares entremeados por um poema em decassílabos (numa clara inversão do que ocorre nos outros Cantos, nos quais é o metro curto que interfere na dinâmica do decassílabo). Os pares são os poemas II, III, e V e VI. O outro grupo que aparece mais ao final do Canto é composto pelos poemas XVIII e XIX, e pelo poema XXI, havendo entre eles um poema composto em tetrassílabos (metro bastante próximo da redondilha menor, que não causa contraste métrico).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Estes sete poemas correspondem todos à temática do Canto que trata do relativismo, ou do multiperspectivismo sobre o eu lírico e o mundo. No par inicial, o poeta apresenta uma dicotomia entre sujeito e objeto para, em seguida, por um processo de fusão que se dá no decorrer do poema, uni-los. Veja-se o exemplo no primeiro deles: "Flor no ar sem umbela / nem tua lapela; / flor que sem nós há. // Subitamente olhas: / nem lês nem desfolhas; / folha, flor, tiveste-as.". Ou seja, o poeta demonstra que tudo que existe fora do eu ("flor que sem nós há") é apropriável pelos olhos, fixado pela memória: "Subitamente olhas / (...) folha, flor, tiveste-as".

Já no segundo par de poemas, V e VI, o metro funciona como no caso do emprego mais recorrente da redondilha maior, ou seja, como metro liberador do fluxo anunciador: "Agora, escutai-me/ que eu falo de mim;", anuncia. Novamente o poeta fixa o acento sobre a segunda sílaba, e engata nesse ritmo cadenciado (poema V): "(...) nem sei de pecados, / nem sei de mim mesmo, / eu mesmo não sou / nem nada me vê;".

O encadeamento dado pelo acento na segunda sílaba também funciona como motor dos poemas XVIII e XXI. Não analisaremos todos os poemas, mas apenas reforçamos que, diferentemente do caso da redondilha maior, que tinha a acentuação mais variável, na redondilha menor o acento na segunda sílaba é recorrente. O poeta vale-se de um impulso rítmico que favorece o encadeamento de suas ideias. Notamos ainda que o poema XIX parece suscitado pelo poema XVIII.

Assim, concluímos que a redondilha menor é utilizada para compor poemas que demandam agilidade e concentração das ideias, e também que este metro desenvolve, em menor escala, a mesma funcionalidade da redondilha maior de demonstrar o processo de associação e acumulação de ideias da criação do poema.

3.4. Alexandrino

Em todos os poemas de doze sílabas de *Invenção de Orfeu* (são quatorze no total), Lima emprega o acento na sexta sílaba, incidindo na tradicional forma francesa do verso alexandrino. Dos quatorze poemas nesse metro, seis são sonetos. Mas, como já se disse no panorama dos Cantos, é o decassílabo o verso

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

que predomina no soneto em *Invenção de Orfeu*, e não o alexandrino (usado pelo poeta nos tempos de juventude no contexto parnasiano). Como se verá, o alexandrino surge mais ligado à prática da montagem formal que denota o diálogo com a tradição e menos em função do passado do autor ligado ao parnasianismo. De todo modo, o alexandrino pode ser lido como a forma corriqueira ou natural desse metro nas mãos de Lima, uma vez que o praticou centenas de vezes ao longo da sua juventude.

Destaca-se apenas uma ocorrência do verso de doze sílabas na obra inteira que não tem o acento alexandrino, e que constitui o verso romântico de doze sílabas, largamente praticado por Vitor Hugo,[232] com acentos sobre a 4ª, a 8ª e a 12ª sílabas. Este verso é o segundo do soneto de abertura do Canto VI. Reproduzimos aqui os dois primeiros versos da peça que coloca lado a lado os dois acentos, sendo o primeiro alexandrino e o segundo romântico: "Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo / em que até aves vêm cantar para encerrá-lo.". O primeiro verso, alexandrino, é exemplar do emprego mais tradicional do metro, com o acento na segunda e sexta sílabas, dividindo perfeitamente o verso em dois hemistíquios com a cesura posta após a sexta sílaba. Além disso, graças ao fato de que o segundo hemistíquio é uma repetição idêntica do primeiro, os demais acentos recaem na mesma posição; já o verso seguinte apresenta divisão ternária, e o acento não recai na sexta sílaba. A dita unidade característica do verso romântico não se sustenta, e o poeta volta a acentuar a sexta sílaba no decorrer do soneto, explorando quase todas as variações rítmicas do alexandrino.

Notamos que essa é a única aparição do verso romântico e que constitui um verso que fala dos pássaros que cantam nessas terras de "fim do mundo". O verso parece parodiar um famoso poema romântico, "Canção do Exílio", onde Gonçalves Dias afirmava sua visão idílica do Brasil: "Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá". Procedendo a afirmação, essa composição pode ser interpretada na chave da leitura que se fez do poema tirado de Blake no Canto I, em que a visão de inferno se identifica com a história da colonização do Brasil.

Segundo Cavalcanti Proença, para analisar o metro de doze sílabas, bastaria ver as possibilidades rítmicas do heroico quebrado, pois o alexandrino nada mais é que a soma de dois metros de seis sílabas. Comparamos, portanto, a

[232] GRAMMONT, Maurice. *Petit Traité de Versification Française*. Armand Colin, 1961, p. 41.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

lista de possibilidades rítmicas do heroico quebrado com as variedades contidas no soneto acima, e como se verá, em apenas um poema Lima emprega praticamente todas as combinações, com exceção de uma, que é a acentuação das sílabas "1-4-6"; de resto, todas estão presentes.

As possibilidades do heroico quebrado estão listadas na coluna da esquerda e as empregadas por Lima na da direita:

HEXASSÍLABO	ALEXANDRINO
1 - 6	2 - 6 - 8 - 12
2 - 6	(3) - 4 - 8 - 12
3 - 6	2 - 4 - 6 - 9 - 12
4 - 6	3 - 6 - 8 - 12
1 - 3 - 6	1 - 3 - 6 - 8 - 12
1 - 4 - 6	4 - 6 - 10 - 12
2 - 4 - 6	1 - 6 - 9 - 12
	3- 6 - 9 - 12
	1 - (3)- 6 - 10 - 12
	2 - 4 - 6 - 9 - 12

No Canto I, o verso alexandrino foi usado em cinco poemas[233] (três sonetos, um poema em dísticos e um de estrofação livre), e depois ele reaparece em apenas um poema longo do Canto V; três poemas do Canto VI; e quatro do Canto VII, cabendo destacar que são estes dois últimos os Cantos mais graves do livro.

Entre os cinco poemas do Canto I, em três deles Lima usa a técnica da montagem com o texto clássico de Virgílio, as *Geórgicas*, na tradução em alexandrinos de Antonio Feliciano de Castilho. O poema em que Lima associa a imagem da mãe à da vaca, o soneto XV, faz uma montagem com passagens de *Geórgicas*, e o soneto XVI é um desdobramento deste, de modo que ambos retêm o metro da tradução do original. Assim também ocorre no poema XXII, um poema em dísticos que se vale na primeira estrofe de uma passagem do mesmo livro de Virgílio, o que serve de mote para glosa na sequência do poema. Assim,

[233] Nos poemas XV, XVI, XX, XXII e XXIV .

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

nesses poemas fica claro que a métrica aporta como parte integrante do poema-mote. As diferenças formais cabem à estrofação e à rima, como explica Luiz Busatto: "As *Geórgicas* mantêm os versos seguidos sem divisão estrófica, mas apenas rimas emparelhadas. Já o poema XXII do Canto I de IO se distribui estroficamente em dísticos e as rimas também emparelhadas".[234] Mas na verdade Lima não copia integralmente uma sequência do poema original. Para montar o trecho que utiliza, ele monta uma nova sequência com versos saltados da ordem original. Busatto explica ainda que Jorge de Lima faria uma espécie de censura do termo "serpente" do texto de Virgílio, símbolo do pecado. O autor identifica que, quando o termo proibido aparece na tradução das *Geórgicas*, Lima suspende a sequência-mote e funde a imagem da víbora na imagem da relva, o vegetal nomeado como o ambiente no qual a serpente surge no texto virgiliano. Assim, Busatto traduz, a "erva" condensa o significado do vegetal e do animal. Enfim, é a partir daí, da nomeação da serpente virgiliana, que Lima passaria a se distanciar e a glosar o trecho inicialmente montado com versos tirados do original. Demonstramos:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

[234] BUSATO, Luiz. Op. Cit., p.185.

VIRGÍLIO/ trad. Antonio Feliciano	JORGE DE LIMA
O céu me não dê nunca a tentação funesta de adormecer ao ar, na lomba da floresta sobre uma cama de erva, ao tempo em que a [serpente muda as roupas, remoça, e vaga refulgente; onde há musgo, onde abunda erva sucosa e [fria	O céu jamais me dê a tentação funesta de adormecer ao léu, na lomba da floresta, onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria, carnívora decerto o sono nos espia. Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?

Como tradutor que foi, Lima também faz intervenções cirúrgicas na tradução de Antonio Feliciano, ajustando em sua montagem uma segunda versão da tradução melhorada, sem contudo interferir na acentuação que guarda as características do verso alexandrino, sempre acentuado na sexta sílaba. Essas "melhorias" foram analisadas por Busatto: "'Léu' introduz ritmo e sonoridade ao lado de 'lomba'; enquanto 'ao ar' soa com dificuldade. Evita-se também o cacófato 'abunda'. É o termo 'erva' que liga o interstício entre o verso 637 e 214 da Geórgica III".[235]

Além das estâncias que partem do texto de Virgílio, Lima compõe poemas em alexandrinos que nada têm a ver com o clássico latino. É o caso do soneto I do Canto VI, já assinalado por conter o único verso romântico da obra e enorme variedade rítmica, e o de número XX do Canto I, que trabalha sobre a analogia entre a cara de um leão com sua juba e o sol com seus raios.

> Fundamos ao sudoeste esse bravo leão
> para encarar o sol quando o sol nos encara.
> (Nós perdemos o olhar desse animal irmão
> e a coroa de rei que lhe circunda a cara.)
>
> Para aos poucos suprir essa destituição,
> o rei a sua juba à de Apolo compara:
> o ouro de ambos provém de idêntico filão,
> o fogo que os agita é de uma só coivara.

[235] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Frente a frente, o leão uiva, e o sol acre uiva.
(Enormes girassóis cujas ardentes lavas
são a ignificação mais pungente e mais ruiva.)

Certos dias esse uivo é tão forte e tão duro
que parecem os dois duas rimas-oitavas
candentes pelo céu deste poema impuro.

Um duplo sentido para o poema é sugerido no Canto VIII, quando o poeta afirma que os leões do poema são alegóricos, e a realeza do animal se identifica com a opção pelo verso canônico. Dizem as sextilhas 109 e 110:

Leões de inquisição. Leões? Leões
apenas, mas raivosos, todavia
alegóricos, tímidos, sumários,
mais cachorros que leões de pesos mortos,
muita juba difícil de enterrar,
e à noite os grandes uivos indomáveis.

Porém as doces patas espetadas,
condoem-nos sofrimentos ancestrais.
O olhar de nossos pais nesses leões
tão austeros, mas reais, avós de reis;
e um tempo louco sobre girassóis
de jubas amarelas para os ciclos.

E nos parece interessante o elogio final que eleva, senão o verso alexandrino, a forma fixa d'*Os Lusíadas*, a oitava-rima, à qualidade de máxima beleza, força e luz do sol e do leão: "Certos dias esse uivo é tão forte e tão duro / que parecem os dois duas rimas-oitavas / candentes pelo céu deste poema impuro". O metro francês funciona como moldura de nobreza para o fulgor que Lima pinta nesse soneto que obedece à forma clássica inclusive no seu esquema de rimas: abab / abab / cdc /ede.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Um contraponto interessante ao uso do metro alexandrino contido no soneto XX do Canto I é o poema XXIV. Esse poema é uma peça importante do Canto I, pois, nele, Lima apresenta pela primeira vez a figura do engenheiro noturno, construtor da ilha-poema. Trata-se de um longo poema em alexandrinos que, no entanto, por sua ausência de rimas, pelo fato de possuir uma considerável variedade rítmica interna e ainda vários *enjambements*, soa como uma prosa poética. Veja-se este trecho: "Mas à sombra da Musa, o engenheiro enlinhado / às tenras hastes orça o lavrador possível, / ensinando-lhe o trigo e a maneira de amar / (fábula expressiva e anosa), e a transformar na terra (...)." O mesmo efeito de prosa poética Lima tira dos alexandrinos brancos do poema IV do Canto VI, em que o poeta transfigura as pontes em dorsos por onde a humanidade caminha em direção à morte. Vão no mesmo sentido os poemas IV e VI do Canto VII. Veja-se os primeiros versos do poema sobre as pontes: "Como caída ossada havida e fria, a ponte / eriçada, rangida ouve, e coça o seu dorso / com o solado dos pés que vão de um lado ao outro, (...)". Não se faz necessário retornar aos poemas da década de 1910 para concluirmos que, depois de muito exercitá-lo apenas nos moldes parnasianos, o alexandrino tornou-se nas mãos de Lima um metro polivalente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

3.5. Heroico quebrado

Além de ser considerado um hemistíquio do metro de doze sílabas, como o vimos em comentário de Cavalcanti Proença, o metro de seis sílabas é também conhecido como "heroico quebrado", nome que faz referência não ao alexandrino mas ao decassílabo heroico, obrigatoriamente acentuado na sexta sílaba e tipicamente característico das epopeias. Essa ambivalência está expressa na primeira ocorrência deste metro em *Invenção de Orfeu*, já que ele ocorre entre um poema em decassílabos e um em alexandrinos. Posto assim entre os dois metros, o hexassílabo é como uma transição. O efeito é interessante, pois, apesar do leitor sentir a mudança temática do novo poema, há uma continuidade sonora que atravessa a passagem do poema anterior para esse em heroico quebrado, e segue para o poema seguinte, tudo através do ritmo permanente, marcado pelo acento constante da sexta sílaba.

Quantitativamente, o heroico quebrado é um metro comparável à redondilha menor no livro, já que, em termos totais, é empregado em dez poemas,

pouco menos que os treze em cinco sílabas. Ao longo dos dez Cantos, sua presença é esporádica, constando apenas um poema de seis sílabas no Canto I, esse que acabamos de identificar, de número XXV; um no Canto IV, o VII; e um no Canto V, o IX.

O Canto III contém três poemas em hexassílabos: o X, o XXIII e o XXIV. Mas o que melhor aproveita o metro é o Canto X, que concentra quatro poemas nesse metro. Nele, o heroico quebrado aparece numa sequência de três poemas bem no começo do Canto, e é com ele que Jorge de Lima fecha o livro.

A sequência de três poemas vem logo após o de abertura do Canto, que é em tetrassílabos e contrasta com os dois Cantos anteriores, integralmente compostos em decassílabos. Após essa ruptura criada pelo primeiro poema em metro curto, a sequência de heroicos quebrados intermedeia a volta ao decassílabo que virá compor uma longa sequência, impondo-se como metro central no Canto.

Fazendo uma recapitulação de todo o conteúdo do livro, a sequência de hexassílabos ocorre dentro da lógica do encadeamento dos versos, como neste trecho do poema II: "memórias começadas, / remorsos renegados, / olvidos entre lutos / de faces persistentes, / retorno sem lamentos, / além desse poema, (…)". A série é composta em versos brancos, quase sempre acentuados na segunda sílaba, o mesmo acento marcante das redondilhas menores que ativa a cadência liberadora das enumerações.

A exceção ao acento na segunda sílaba cria um jogo interessante, pois, em meio a uma leva de versos de um mesmo ritmo que recapitulam o poema, o poeta comenta o movimento cíclico dos motivos que vão e voltam ao longo da obra. Esse movimento de oscilação está representado na mudança do padrão rítmico que se altera nesses casos, como é possível ver no poema III, "vão passos e vêm passos," ou neste do poema IV: "Escuta: há passos, passos". O poeta cria uma pausa nova que se destaca do fluxo da sequência anterior, e a oscilação do poema é reforçada pelo movimento rítmico da pausa.

O poema IV desenvolve-se como uma continuidade temática do poema anterior, e o uso da mesma métrica parece advir dessa continuidade. Assim, o poeta continua a recapitular o poema, reformulando as perguntas que procuram um sentido maior para a criação. Note-se a manutenção do acento da segunda sílaba, cadenciando a formulação: "Quem sopra essas montanhas? / Quem voa esse poema? / Que pão se magnifica / no bojo dessa noite?". Também o poema X

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

do Canto III se vale do acento na segunda sílaba para reforçar o ritmo enunciativo que ainda recapitula a obra: "e tudo subsistências / e mais comunidades; / e tantas ventanias, / (...) depois substituições, / a massa vos tragando, / as coisas vos bisando; / os hábitos, os vícios, (...)". Identificamos a estratégia de enunciação do poema desse caso com aquele em que Lima encadeava diferentes perspectivas cronológicas referentes à morte. Aqui não se enfoca tanto a desordem cronológica, já que não há o fato definitivo da morte pontuando o poema, mas é a mesma desordem. É interessante ver como essas séries de encadeamento de versos não encontram barreiras de nenhum tipo. Na mesma série, Lima passa da identificação do conteúdo do poema para a identificação do processo de composição. Essa mudança de tipo do conteúdo que se comenta no próprio texto não altera a tipologia do verso, ou seja, Lima trata o verso com continuidade, ignorando o fato de mudar de assunto. O efeito disso é a sensação de indistinção, de confusão, de imprecisão sobre o conteúdo. A experiência que o leitor depreende da obra é a de uma massa de versos sem começo ou fim. Essa ausência de barreiras denota a própria memória como um campo que a tudo mistura.

Um caso à parte é o par dos poemas XXIII e XXIV do Canto III, que vêm a ser as duas únicas sextinas da obra e que envolvem Orfeu e Eurídice num paralelo com Eva e Adão a partir do jogo formal bastante elaborado que analisaremos a seguir na seção dedicada ao uso de formas fixas em *Invenção de Orfeu*. Assim, também reservamos o soneto final para a análise no conjunto da seção sobre as formas fixas.

Enfim, notamos que Lima utiliza o metro de seis sílabas de modo análogo ao tratamento dado às redondilhas menores, aplicando o mesmo acento na segunda sílaba, e, igualmente, que o poeta tira vantagem da ambivalência do acento sobre a sexta sílaba, jogando tanto com o verso de doze quanto com o de dez sílabas.

3.6. Tetrassílabo

O tetrassílabo é um metro marcante em *Invenção de Orfeu*. Sua primeira aparição é um dos poemas mais vivos do Canto I, o de número VI, que Mario Faustino chamou de "obra-prima", reconhecendo nele um ritmo invejável. É com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

cinco quadras que Lima associa o poema à proa da embarcação, e esta à ave, e tudo a um peixe mutante, abrindo espaço inovador na criação: "A proa é que é ave, / peixe de velas, / velas e penas, / tudo o que é a nave". O metro de quatro sílabas possibilita o giro de alta velocidade, potencializado pelos efeitos das sucessivas associações de imagem e sons. O ritmo que Faustino elogia, Lima cria da seguinte forma: na primeira estrofe, todos os versos têm acento na segunda sílaba, o que se repete no primeiro verso da segunda estrofe. Nesse momento, o ritmo é quebrado pelo recuo do acento para a primeira sílaba, o que se pode conferir na passagem do primeiro ao segundo verso no trecho acima transcrito. O acento na primeira sílaba ocupa os três últimos versos da segunda estrofe. A estrofe seguinte divide-se: metade dos versos com acento na segunda sílaba, e a outra metade, com acento, na primeira. A quarta estrofe leva apenas o segundo verso com o acento na segunda e os demais com acento na primeira sílaba, o que cria um efeito de ataque a cada verso, e isso se mantém até o final da última quadra quando o arremate joga o acento na segunda sílaba novamente: "Proa sem quilha, / ave em si e proa, / peixe sonoro, / que em si reboa." A imagem do peixe sonoro, no penúltimo verso, é significativa, pois sintetiza ou incorpora na síntese que vem compondo a importância da sonoridade e do ritmo na criação.

O que deve ter impressionado Faustino é que as inversões rítmicas são dadas por um espaço de apenas uma sílaba e, no entanto, criam esses versos de ataque com grande efeito. Além disso, a eficiência da realização formal significa tanto quanto o plano semântico, porque as mudanças de ritmo equivalem no plano sonoro às metamorfoses que ocorrem no plano semântico.

O poema VII do Canto V é bem diferente do anterior, pois a presença dos *enjambements* é sensível, resultando num ritmo menos marcado e, consequentemente, num poema menos possante. É curiosa a irrupção de um soneto em decassílabos no poema em tetrassílabos. De forma totalmente oposta ao moto contínuo dos versos cadenciados, o soneto que irrompe muda o metro no meio do poema e o divide em dois. Não havendo continuidade alguma entre os temas, se não fosse pelo fato de esse recurso ocorrer em outros poemas, concluiríamos se tratar de um equívoco editorial. No entanto, parece ser uma forma de experimentalismo sem o mesmo sucesso das outras tentativas, que têm mais unidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Após dois Cantos integralmente compostos em decassílabos como poemas únicos, o tetrassílabo opera uma ruptura na abertura do Canto X. No entanto, mais que o contraponto com o decassílabo, o poema remonta à abertura da obra, recapitulando o poema em tetrassílabos do Canto I, nos versos: "'Barão sem chaves / e assinalado / por umas naves' / que sempre vão; / vão como as aves (...)". Em vez de desenvolver o complexo ave-nave-peixe-poema, como se dá no Canto I, Lima passa da metáfora telássica, em que "tudo é um mar", para a metáfora do jogo, criando o complexo barão-coringa-baralho-embarcação: "nesse baralho / rei é barão, // barão ou ás, / vezes coringa". Finalmente o barão é visto como coringa, personagem múltiplo ou polivalente. Como carta de um baralho que pode se organizar em diversos jogos, também o barão assimila o caráter comunicante contido no fluxo da obra.

Ao afirmar o barão como coringa, o poeta o insere na lógica da indistinção dos elementos, em que tudo são fluidos do poema único. O próprio artifício da recapitulação que aparece aqui – mas que também integra, por exemplo, os sucessivos questionamentos sobre a criação – forma essa espécie de lei dos fluidos a que o poema é submetido, e que lembra a máxima "nada se cria, tudo se transforma", tomada por Lavoisier da obra *As metamorfoses*, de Ovídio. Assim como no poeta latino, o barão-coringa sempre poderá voltar transformado em algo novo.

Voltando ao poema, note-se que o seu ritmo é igualmente marcado como aquele do Canto I, o que ecoa um novo círculo contido dentro daquele: na abertura do Canto X, toda a primeira estrofe tem acento na segunda sílaba e toda a segunda estrofe tem acento na primeira sílaba. A terceira estrofe tem o ritmo alternado entre um verso e outro (2-4/1-4/2-4/1-4); e a última estrofe, em vez de lançar a inversão acentual no verso final, como ocorre no poema VI do Canto I, troca o ritmo do penúltimo verso e não do último. Assim, o último verso volta ao ritmo dos dois primeiros versos dessa estrofe, o 1-4. O poema constitui uma continuidade formal do poema VI do Canto I, que tinha igualmente a primeira estrofe com acento na segunda, a segunda com acento na primeira, e a terceira com metade dos versos para cada acento (com exceção ao fato de que a segunda estrofe tinha o primeiro verso ainda no ritmo da anterior e que, na terceira estrofe, a divisão é feita numa sequência corrida, dois primeiros versos num ritmo e os dois seguintes noutro, e no poema do Canto X os ritmos se alternam). Essa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

continuidade formal combina-se com o fato de o poema ser uma variação sobre o mesmo tema. A operação se alastra pelo outro poema em tetrassílabos do mesmo Canto, o poema XI.

Para analisarmos o poema XI, deve-se recobrar o final do poema I desse Canto X, que depois de recuperar a ambivalência entre "ave-nave" e "barão-coringa", associa o coringa a um mapa cristão. Veja-se a última estrofe: "Nessa viagem / vai um coringa / na embarcação: / mapa cristão." Agora veja-se como o começo do poema XI do Canto X desloca o termo "ave" para o mapa cristão, criando um terceiro campo semântico, ou círculo metafórico, no qual a palavra ave se combina com a exaltação da santa na prece de Ave Maria: "Varou a tarde / a frase antiga: / Ave Maria / como uma ave / cheia de graça; / e pela tarde / revoou, revoou."

Diferente da divisão rítmica dada nas estrofes dos dois poemas anteriormente analisados, nesse caso o poema é feito de uma estrofe única e seu ritmo opera o contraste entre a reza e o voo. Assim, veja-se no trecho inicial do poema acima transcrito que, após os dois pontos que lançam o poema na reza, o ritmo muda e o acento que antes vinha recaindo na segunda sílaba ("va-rou"; "a-fra") passa para a primeira sílaba (A-ve; co-mo; chei-a), e então, depois do ponto e vírgula do quinto verso, o qual marca o final da reza e o retorno para o movimento do voo, o ritmo volta a ser o mesmo dos primeiros versos. Ou seja, o ritmo que marca o voo é diferente do ritmo associado à reza em si. A sequência do poema confirma com todos os versos levando acento na primeira sílaba: "Era uma frase / límpida no ar: / Ave Maria / como uma ave, / como uma graça / cheia da tarde". E depois todos levam acento na segunda sílaba (o terceiro verso aceita o acento em ambas as opções): em que esvoaçou / a frase antiga / como uma ave / revoou revoou / tão leve e pura / tão cândida ave".

A inversão da posição do acento que cria o efeito de arremate já havia aparecido no último verso no Canto I, e depois no penúltimo verso do poema I do Canto X, aparecendo agora no antepenúltimo verso, "límpida no ar", que descreve o som da reza no ar. Ao fim, se retorna ao ritmo do voo com o acento dos dois versos finais recaindo na segunda sílaba: "que pela tarde/ revoou revoou". Antes de passar ao exame do Canto III, é preciso lembrar que esse poema faz referência ao "Oração", do livro *Poemas*, em que já se elaborava a associação entre a reza "Ave Maria" e a propriedade do voo da "ave".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O tetrassílabo configura a abertura do Canto III, e é o metro dos poemas XII, XVI, XVII, XX e XXII. O primeiro poema tem seu tom surrealista construído com versos que evocam uma noite que a tudo absorve e obscurece: "Caída a noite, / o mar se esvai", diz o poeta. Essa primeira estrofe tem todos os versos acentuados na segunda sílaba, marcação rítmica que valoriza a abertura do Canto. No entanto, o ritmo ganha variedade e deixa de criar contrastes. A variedade rítmica acompanha no plano do significante o sentido semântico que fala em diluição, "Bronzes diluídos / já não são vozes", ou em inexistência de "aves nos ramos// inexistentes".

Tanto no primeiro poema quanto no XII e no XX, Lima trabalha com versos brancos e ritmo bastante variado (exceção feita à primeira estrofe do primeiro poema). Os poemas quase sempre abordam o relativismo do poeta, que se examina em sua alteridade, dividido ou em contato com outros seres com os quais se confunde, e em que se perde. No poema XII, o poeta lamenta por um menino que parece ter morrido enforcado. Para expor o seu sentimento com relação ao outro, o poeta conjuga o verbo "escapar" na forma reflexiva, criando um verso que retorna para o eu lírico e ao mesmo tempo sublinha o sentimento em direção ao outro: "amar teu pólen, / nunca escapar-me / de tuas pétalas, / cair com elas.". A diferença para o poema XX é que, neste, Lima estabelece um duplo do eu lírico a quem chama de sósia, "Ia esquecendo: / eu e meu sósia / somos momentos / entrelaçados.", e nesse caso a cadência do tetrâmetro converge com os efeitos de encadeamento comuns às redondilhas.

Uso diferente do metro aparece no par de sonetos XVI e XVII, em que Lima dispõe graficamente as estrofes em zigue-zague, o que dialoga com o jogo claro-escuro que se apresenta no conteúdo. No primeiro soneto, Lima usa os dois quartetos iniciais para construir a imagem da desmedida da vida refletida em ponteiros desregulados: "Os dois ponteiros / rodam e rodam, / mostrando o horário / irregular. // Horas inteiras / despedaçadas (...)". Nos dois tercetos finais, surge o contraponto do compasso que anuncia a aproximação da morte certa em que os ponteiros do relógio se transformam nos braços da morte "e com os dois braços: / esta é tua hora, / levo-te agora." No segundo soneto, o jogo de oposição se dá entre Deus e o Diabo: o primeiro responsável pela impermanência; o último, pela convergência do ser. O poeta usa um galicismo para se referir ao que teria "exalado" o ser em sua impermanência usando o termo "volou": "Quem te volou,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

/ esse te deu / o sono no ar. // Esse te entoou / e te nasceu / sem te acordar." Em ambos os casos há uma oposição fundadora do poema, e a simetria do verso de quatro sílabas compõe um solo gráfico de justa medida para representar a dicotomia cantada.

Concluímos afirmando que Lima explora as possibilidades da simetria do tetrâmetro, e a confronta com o elemento onírico, tensionando ordem e desordem. O poeta consegue ainda grandes resultados do trabalho sobre o ritmo, utilizando o recurso da variação formal sobre o mesmo ritmo como forma de continuidade e desenvolvimento da sua experimentação.

3.7. Octossílabos

Em seu *Tratado de versificação*, Manuel Bandeira lembra que Machado de Assis já teria empregado o octossílabo em todas as variáveis rítmicas, com acentos na segunda sílaba, ou na quarta, e na terceira e sexta sílabas; enquanto os parnasianos teriam trabalhado especialmente esse metro sempre fazendo a cesura rígida na quarta sílaba.[236] Em *Invenção de Orfeu*, a presença desse metro se restringe a um total de cinco poemas: dois no Canto I (XXI e XXIX), um no Canto III (XXVI) e dois no Canto V (I e II).

Jorge de Lima pratica todas as opções rítmicas possíveis. Vendo-se o Canto I, já se tem a ideia de como ocorre: os dois poemas são realizações opostas, sendo o primeiro bastante irregular na sua acentuação e o segundo quase inteiramente acentuado na quarta sílaba.

Na primeira aparição do metro no Canto I, poema XXI, a ideia de simetria é associada à imagem de um cacto: o poeta fala dos espinhosos mandacarus, que teriam semelhança com a imagem das torres. O poema se constrói numa só estrofe de versos brancos e, devido à grande presença de *enjambements*, a sonoridade do poema se aproxima à da prosa. Veja-se como de início o poeta acentua sempre a sexta sílaba (2-6-8; 3-6-8; 4-6-8;): "Decide-se a fazer os cactos, / quer dizer: simetria. Urgência / em colocar espinhos onde / estariam as folhas gordas / dos facetados mastros verdes (...)". Mas o tema dos cactos é logo visto enquanto aridez e se torna elemento metalinguístico para o fazer de um poema espinhoso:

[236] BANDEIRA, Manuel. "A versificação em língua portuguesa". Separata da Enciclopédia Delta-Larousse. Editora Delta S.A., Rio de Janeiro, p. 3241.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

"Mandacarus, mandacarus, (...) que não dá lenho para quem / deseje um poema, um navio / manso, mas encarnais ossuários / com tutanos de seiva oculta / manancialmente para bois.". Repare-se como os versos finais variam o acento, indo da divisão simétrica (4-4) à variedade irregular (2-5-8): 4-4, (...); 4-4; 2-5-8; 1-6-8; 3-6-8; 4-4.

A título de comparação, veja-se o segundo poema em octossílabos do Canto I, no qual o poeta usa a metáfora da pintura para falar da composição de seu poema, como se fora um pintor pintando uma tela. Diz ele nos primeiros versos: "Não há atividade mais fiel / que a de pintar em cores a ilha." O poema apresenta ritmo contrastante com aquele visto acima, pois logo após o primeiro verso que escapa ao contrato, mantém-se o acento fixo na quarta sílaba. Veja-se um trecho em que ele fala de proporção e da medida (grifo nosso na quarta sílaba): "E tudo agora se encorpora [sic.]/ Ao horizonte vegetal. / Há todavia luz nas cores / para que as veja saturadas / nesse crepúsculo verde-negro. / Musgos nascendo de repente, / Eras passando nesse espaço. / A proporção é desmedida,".

É interessante notar, na comparação com o poema anterior, que, no segundo caso, apesar da cesura simétrica, "parnasiana", na quarta sílaba, a desmedida dada pelo conteúdo é o que dita suas proporções. O ritmo encontra na simetria a forma cadenciada de sustentação e se coloca em função do encadeamento, e o andamento enunciador do poema ocorre.

O poema XXVI do Canto III segue essa lógica, também ele constantemente acentuado na quarta sílaba. Já os poemas I e II do Canto V são mais experimentais. Como demonstra Cavalcanti Proença, Olavo Bilac já compunha octossílabos com a primeira e a quarta sílabas acentuadas; logo, não podemos dizer que se trate de uma acentuação inovadora, mas Lima cria uma sonoridade interessante investindo no uso de muitas palavras de ataque na primeira sílaba: "Iam nas ruas grécias idas, / chinos, índios, indo fundidos, / sóis tão poentos como as frutas?". O poema relaxa o acento na quarta sílaba, apesar de girar sobre ele nos primeiros versos. Já na segunda metade dos versos, os acentos recaem na segunda e na quinta sílabas. O antepenúltimo verso traz um travessão que o poeta conta como o tempo de uma sílaba, "das escalas – convenções", o que é interessante pois aí comenta a busca pela inovação em termos musicais do poema e solfeja nos octossílabos finais do poema a escala de notas musicais:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

"lixeiros colhendo invenções / das escalas – convenções: / dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, / dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó."

Por fim, o poema II desse Canto tem interesse pelo fato de que contém em si três poemas distintos. Os octossílabos são apenas os vinte primeiros versos, quando o poeta alterna a voz ativa e o metro do poema, passando da terceira pessoa para a primeira pessoa do singular, e do octossílabo para o decassílabo. Há a partir daí um soneto completo na primeira pessoa e em decassílabos, e ao final do soneto o poema retorna à terceira pessoa, como nos octossílabos, e finaliza em uma série de seis quadras em decassílabos. Diferente do que dissemos sobre o poema VII (em tetrassílabos) desse mesmo Canto, no poema II é possível constatar a continuidade temática apesar da variação de forma, e perceber que a mudança de metro e de voz ativa se justificam por criarem um diálogo interno no poema. A opção pelo verso octossílabo parece surgir do desenvolvimento do primeiro poema, já que o poema II segue a temática do poema I, abordando o cotidiano como manancial de imagens poéticas. O verso de partida do poema afirma: "Nem tudo é épico e oitava rima".

Apesar de evocar a transfiguração do cotidiano, e conter na sua primeira metade um vocabulário tipicamente marcado pelo registro de termos vulgares como táxi, esquina, prostíbulos, o poema traz a acentuação simétrica e fixa na quarta sílaba. Já na segunda metade dos octossílabos, o poeta aporta sobre os bondes dessa cidade e observa os "marítimos". A partir da associação com o mar, o poema alcança a visão do cais, até que os últimos versos em octossílabos indagam: "Será que há mar para um herói / olhar o céu à flor das águas?"

A continuidade do poema é o início do soneto, e diz: "Junho eu fora de todo deformado, / visto através das chuvas incessantes/ Tanto assim que essas águas me acenaram, / e eu não quis humilhar-me nas vazantes." Há aí uma mudança clara de perspectiva que se dá através da imagem das águas, e que se expressa na quebra do poema. Das águas do mar o poeta aventa o espelho do céu (nos octossílabos) e passa daí às águas das chuvas de junho nas quais o eu lírico se vê derramado (evocação do soneto). Dito de outro modo, há um deslizamento do campo semântico "mar-água-céu" para "águas-chuvas-terra". Nesse movimento, a perspectiva objetiva do olhar descritivo contido nos octossílabos se transfere para a perspectiva autorreflexiva contida nos decassílabos, e assim a paisagem externa é assimilada como paisagem interna do eu lírico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Um detalhe a mais é a sutileza com que o poeta parte da ideia de um mar que espelha o céu para espelhar-se ele mesmo dentro do poema como uma autoimagem fluida, vista de dentro das águas das chuvas. O poeta, ao procurar o mar, se transporta para o céu e dali para dentro de si, caindo numa nova camada da subjetividade a qual, ao final do soneto, se transforma em vazante do próprio eu lírico. Todo o movimento se esclarece nos últimos versos do terceto final: "Resolvi ser dilúvio nessa gente, / inundar-me e inundar os continentes." O soneto comporta uma revisão autobiográfica que poderia ser um poema à parte, mas sua inserção enquanto continuidade do poema em octossílabos é um gesto significativo do fluxo único que o poeta imagina no poema. Assim, ao passar do soneto às quadras de decassílabos, o poeta retoma a voz da terceira pessoa e comenta a dinâmica interna do poema dando a entender que o soneto é como um solilóquio que houvesse rompido a trama: "Há solilóquios mudos, catacumbas / rasas com tíbias chamuscadas. Singra /a memória roteiros de andorinhas. / Andorinhas? talvez tristes columbas."

Tanto este que acabamos de analisar como o poema VII do mesmo Canto podem ser considerados poemas polimétricos, já que neles o poeta usa dois metros diferentes. No entanto, apenas para organizar melhor a análise, optamos por agrupar num único item os metros de menor ocorrência, o que chamamos de metros raros. Estão entre eles os três únicos poemas que contêm mais de dois metros num mesmo poema.

A passagem que Lima cria de um metro a outro é muito reveladora também do papel do decassílabo no poema. Mais adiante iremos tratar desse metro que constitui o contrato métrico da obra.

3.8. Eneassílabo

Quanto ao eneassílabo, há apenas duas ocorrências desse metro no livro: Canto II, poema X; e Canto VI, poema III. Veja-se primeiro e rapidamente o poema do Canto VI de número III, que difere do outro do mesmo metro em muitos aspectos, pois é feito de uma só estrofe em versos brancos nunca acentuados na quarta sílaba como aquele. Aqui, após os primeiros cinco versos que não têm ritmo regular, senão o acento na sexta sílaba, a sequência do poema será de ritmo claramente anapéstico, ou seja, ternário: 3-6-9. Assim, a presença de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

enjambements sobre versos brancos não promove o mesmo tipo de prosa poética já visto em outros metros, mas sim um poema ritmado: "Luz de Deus, me perdoa. Não sou. / Pretendi. Disfarçaram-me em Lúcifer. / Sou teu filho vencido, tombado / em chão de ilha, cercado por faces / que me espreitam tenazes e duras. / O meu riso é salobro, entre dentes." Não nos alongaremos nesse poema senão para comentar que o poeta o inicia com olhar atento sobre a obra, anunciando o reinício da fábula, para depois atravessar o poema da voz reflexiva que analisa a condição pecadora, decaída do eu-lírico. Assim, de início ele diz: "Aqui continua a antiga fábula (...)" e pouco depois, "ó fábula sem fim, reiniciada. (...)"; mas passa a admitir como motivo poético sua fraqueza em sucumbir à luz na qual busca inspiração. O poeta sugere a pequenez humana ou a desproporção de sua existência perante o universo que o cerca e o assusta.

Esse movimento de expansão e encolhimento do poeta é expressivo dos sucessivos recomeços do poema. Confundem-se os fracassos das investidas do poeta com os sucessivos finais e renascimentos para novos poemas; ou seja, o poeta fala de um contínuo reinício, e não de um fim definitivo e um nascimento de outra coisa.

Se o poema anuncia em seu início o prolongamento e o desenvolvimento da obra, ele chega a um final que leva à dissolução na morte ou no esfacelamento do eu lírico, denotando a simbiose entre o autor da obra e a própria obra, a qual havia já sido caracterizada por seus reinícios. Ao final, tendo sucumbido à luz, resta dele somente cinzas: "Cinza entre cinzas sou. Ó meu Rei (...)". O ritmo ternário parece sublinhar a ideia de andamento contínuo do poema que surge inicialmente, o movimento constante de busca e de desejo que, por mais que sofra quedas, não deixa de avançar.

O poema X do Canto I apresenta uma questão formal interessante, pois à primeira vista constitui-se de uma série de 40 tercetos formados por dois eneassílabos e um tetrassílabo (com exceção das três últimas estrofes, compostas por dísticos de nove e quatro sílabas, respectivamente, sendo o último verso um monossílabo). Mas, escandindo-se os versos de nove sílabas, encontra-se um acento fixo sobre a quarta sílaba, e vez ou outra aparecem octossílabos no lugar dos eneassílabos. O detalhamento revela que somente quando a quarta sílaba é a sílaba tônica de palavra oxítona o poeta finaliza o verso com oito sílabas. Isso ocorre porque o ritmo do verso funciona como se fora uma sequência de dois

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

tetrassílabos, e desse modo, apesar do poema ser em eneassílabos, conta-se uma sílaba extra para a pausa quando o primeiro hemistíquio termina em oxítona e vale a pausa sensível ao ouvido. Em outras palavras, compensa-se, nesses casos, a sílaba fraca do final do primeiro hemistíquio com a pausa da cesura.

Em 1948, em seu livro sobre versificação portuguesa, Said Ali destacou feito semelhante no poema "Seus olhos", de Gonçalves Dias: "Não se pode imaginar maior apuro em compor versos tão formosos. Só de propósito deliberado usaria o poeta a pausa em lugar de uma sílaba. Seguiu Shakespeare e Milton, que frequentemente se servem de pausa nas mesmas condições."[237] O autor considera esse tipo de uso da pausa para marcação de ritmo como uma forma negativa do ritmo, o que se definiria como "falhas que se repetem com intervalos iguais"[238]. Para melhor explicar, vamos exemplificar. Leia-se a estrofe inicial, que tem os dois primeiros versos com nove sílabas, e em seguida uma estrofe (a décima terceira) que tem os dois primeiros versos com oito sílabas, e se verá que não há nenhuma diferença no que toca o ritmo dos primeiros versos de cada uma delas: "Nasci de mortos, ontem ou hoje, / viva camisa sobre esse corpo / subserviente." E a outra: "Tudo se dá, tudo se muda, / ser um milhão no sempre vácuo, / talvez, talvez."

Esse padrão de acentuação do eneassílabo na quarta sílaba não é incomum. Cavalcanti Proença nota que esse tipo de eneassílabo repete o ritmo do octossílabo "parnasiano", aquele que apresenta cesura na quarta sílaba. Ou seja, o octossílabo parnasiano conta uma pausa no meio dos dois tempos de quatro sílabas e essa pausa equivale à sílaba fraca que o eneassílabo marcado na quarta sílaba também tem[239]. Mais ainda quanto ao ritmo, fora o acento da quarta sílaba, que é invariável, vale ressaltar que, tanto no terceiro verso de cada estrofe como nos demais hemistíquios, os acentos internos do hemistíquio variam de posição, dando a sensação de movimento ao poema, e não a de um mesmo e único compasso marcado pelo tempo das quatro sílabas.

Como faz em muitos de seus poemas, Jorge de Lima reserva uma variação no movimento ou uma inversão do ritmo para encaminhar o fechamento do poema. Nesse caso, as três últimas estrofes perdem um eneassílabo, passando de

[237] M. Said Ali. *Versificação Portuguesa*. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1948. p.11
[238] ALI, Said. Op. Cit. p. 12.
[239] PROENÇA, Cavalcanti, Op. Cit., p.52.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

tercetos a dísticos, o que imprime velocidade em relação ao andamento anterior, e o último verso do poema, no lugar de ser um tetrassílabo, como em todas as outras trinta e nove estrofes precedentes, será um monossílabo, o único de todo o livro.

Aqui reproduzimos esses últimos tercetos do poema para que se sinta a mudança: "Não sei dessa ilha; se a incestuei / *in illo tempore.* // Conclusão fria: um cego canta. / Eu todavia. // Assim não é, se assim não fosse. / Sei-me." Como se pode ver pelo início e fim aqui transcritos, o poema assume a voz metalinguística, constatando o intrincado jogo com essa multiplicidade de sujeitos que convergem e constituem a tradição incorporada nesta criação. Assim, também essa versificação é polivalente, a forma oscila no metro mas mantém o ritmo. Por um lado, o ritmo bipartido na quarta sílaba chama a atenção o tetrassílabo como unidade central; por outro, a contagem da quinta sílaba na pausa posterior à oxítona remete novamente ao eneassílabo. O que é interessante, portanto, é notar que, apesar do poema ser em eneassílabos, ele contém um jogo métrico de composição e decomposição do metro, tomado certamente do exemplo de Gonçalves Dias. Consideremos portanto essa característica como ponto importante para delimitar o que seja ou não o verso polimétrico. Tanto pela diferença de uma sílaba quanto pelos quadrissílabos de fechamento das estrofes, há inegavelmente três metros diferentes no poema, mas se trata de metros sempre contidos uns nos outros. O uso exclusivo do monossílabo final, além de imprimir o efeito de pontuação, é a célula mínima do metro decomposto.

3.9. Trissílabo

O trissílabo está entre os metros mais raros de *Invenção de Orfeu*, com apenas duas ocorrências. Esse metro divide um poema com o decassílabo no Canto I, poema XIII, e compõe o poema de abertura do Canto VII. Como se pode conferir em qualquer tratado de versificação, o trissílabo é um metro comumente combinado com outro metro mais extenso para conferir variedade àquele, mas não como metro de sustentação de uma composição. Diz Said Ali, se referindo ao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

trissílabo[240]: "Não se compõem poemas empregando somente o verso de quatro sílabas".[241] Mas Lima compõe.

O poema I do Canto VII é um soneto em trissílabos. Lima retoma nele a agilidade e a dinâmica do poema em tetrassílabos (VI, do Canto I), mas em vez de metamorfosear a nave em peixe e ave de velas e asas, o poeta assume uma perspectiva crítica sobre a própria linguagem. Investindo em torno do par "linguagem – viagem" e "tradução – canção", Lima assume a voz metalinguística que teoriza sobre a continuidade na linguagem: "A linguagem / parece outra / mas é a mesma / tradução. // Mesma viagem / presa e fluente, / e a ansiedade / da canção." O poeta opera com as mesmas ferramentas técnicas daquele poema, porém inclui mais conectivos, como o verbo "parecer", e a adversativa "mas", tornando-se mais explicativo. Com o aumento da elaboração lógica, diminui-se o espaço para que os vocábulos substantivos se choquem e, consequentemente, o grau de substância nova que o verso cria diretamente, por associação e contato, também é reduzido. No entanto, a composição do poema I do Canto VII não deixa de operar com a técnica de contato dos termos que o poeta quer que sejam equivalentes. O campo semântico associa, igualmente, imagem e som através do ritmo veloz.

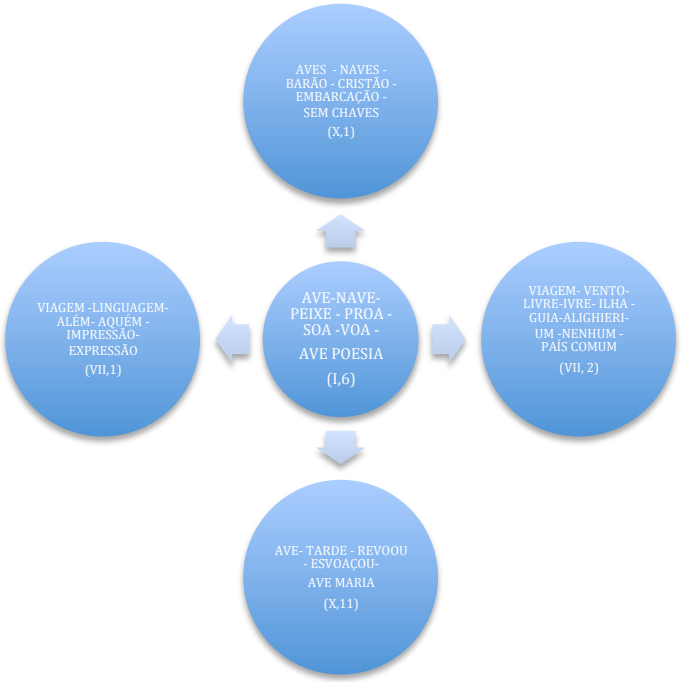
Assim como se criou antes um complexo da imagem da nave, aqui há um complexo da ideia da linguagem. Naturalmente, uma tradução pressupõe um referente externo anterior, mas, ao definir a linguagem como "uma mesma tradução", Lima sugere um objeto intransitivo, omitindo o referente externo. Pensando na chave da concepção cristã da linguagem, pode-se imaginar que Lima pensa no Verbo criador, mas outra acepção possível que a formulação também permitiria remete à dinâmica literária da tradição, que fala da possibilidade de recriar "infinitamente" a partir daquilo que já foi estabelecido. Não pretendemos nos aprofundar sobre as possibilidades da teoria de linguagem que o poema pode suscitar, mas apenas demonstrar que Lima oferece uma gama de sentidos que podem compor e se combinar na imagem que o poeta faz da "linguagem-viagem".

[240] A nomenclatura dos versos em Said adota a forma espanhola e conta uma última sílaba átona após a última tônica.
[241] ALI, Said. *Versificação Portuguesa*. p.28. Observe-se que Said Ali adota a nomenclatura usada em espanhol e italiano, de modo que o que é comumente chamado de trissílabo é, pelo sistema do autor, denominado tetrassílabo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Em seguida a esse poema, no Canto VII, o poema II, em tetrassílabos, Lima amplia o campo semântico do poema anterior, investindo no avivado e estridente som da tônica na vogal "i" com os termos "ilha-*ivre*-livre", que retomam e reforçam o sentido da viagem livre já anunciados no começo da obra, no poema I do Canto I: "Viagem e ilha / a mesma coisa/ e um vento só/ banhando livre / o poema *ivre*."

Para tentar visualizar melhor o grupo de poemas que Lima associa pela técnica, montamos a seguir um conjunto que tem como centro o poema VI do Canto I e que exibe os principais termos que formam seus campos semânticos:



Para seguirmos a análise do trissílabo, passamos para o poema XIII do Canto I. Tal qual nos poemas II e VII do Canto V, aqui também o metro divide a cena com o decassílabo. O poema do Canto I se inicia com duas estrofes em trissílabos nas quais o poeta joga com a repetição dos versos "Rei? Não sei. / Rei escravo, / viscerado / sem memória." O poema identifica o ser humano como um pecador que, após cair em tentação e cometer o pecado original, perdeu seus atributos de ser divino e tornou-se um ser miseravelmente humano. A terceira estrofe, uma sextilha, emerge, apesar da continuidade temática, como uma ilha de decassílabos, que se caracteriza por romper com o jogo de anáforas e por assumir

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

uma voz na primeira pessoa e de tom crítico objetivo: “Conheço quem vos fez, quem vos gorou, / rei animado e anal, chefe sem povo,(...)”. Ao fim desses versos de dez sílabas, o poema retoma do ponto onde havia deixado os trissílabos: “Rei? Não sei. / Rei escravo, (...)” até concluir com a negativa final: “Rei? Não rei.” A estratégia é semelhante àquela identificada no poema VII do Canto V: o poeta sobrepõe perspectivas, cria uma dinâmica de ocultação e revelação que não são necessariamente contraditórias, entre a reiteração da pergunta e a manutenção da dúvida na resposta, num jogo poético cujo ritmo parece um jogo de charadas. O andamento, quando interrompido subitamente por decassílabos, abre espaço para um comentário de tom explicativo que conduz à conclusão final. Também aqui o poema se vale da mudança de metro para marcar a alternância das vozes.

Podemos identificar até aqui uma voz narrativa e descritiva, uma voz autorreflexiva, que pode se voltar tanto para o poeta quanto para o poema, e uma voz teológica/litúrgica. Exemplos das três primeiras se encontram combinados no poema II do Canto V, em que o início em octossílabos é exemplo do primeiro caso, o soneto é exemplo do segundo caso e as quadras do terceiro caso; já a voz litúrgica poderíamos exemplificar com os decassílabos que surgem no poema acima, VII do Canto V. Essas vozes que se atravessam como voos de andorinhas, como solilóquios, ou como quer que sejam definidas, não guardam exclusividade de nenhum metro específico para si. A decomposição do eu lírico em diversas vozes não se restringe aos poemas que combinam e contrastam metros; apenas nos aproveitamos dos contrastes para identificar melhor as vozes e acompanhar as estratégias que o próprio poeta usa para apresentá-las.

No poema IX do Canto V, há também diálogo entre o trissílabo e o decassílabo, mas trata-se sobretudo de uma decomposição do metro de dez em versos de seis e de três sílabas, que, somados, ou lidos na sequência que formam por *enjambements*, revelam-se, quase sempre, decassílabos partidos.

3.10. Polimétricos

Incluímos aqui os poemas polimétricos, que combinam mais de dois metros diferentes, e são quatro ocorrências: duas no Canto II, o X e o XI; uma no Canto V, poema IX; e uma no Canto VI, poema VII. A presença dos poemas polimétricos aqui é apenas uma questão de organização, pois, como se verá,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

alguns deles poderiam ser considerados em outras seções acompanhando a análise dos seus metros mais proeminentes. Entre os poemas que distinguimos como polimétricos, vejamos primeiro o XI do Canto II, um poema sobre Orfeu. Ele parece ser suscitado pelo ritmo proveniente do poema anterior a ele, pois, além de ter seus primeiros versos com oito sílabas, como aquele, é também composto numa só estrofe em versos brancos.

Apesar de haver notável prevalência do decassílabo heroico, este é o único poema de todo o livro em que Lima mistura metros bastante variados. São no total 28 versos, sendo 2 hendecassílabos, 5 alexandrinos, 14 decassílabos, 3 octossílabos, 1 redondilha maior e 3 heroicos quebrados. Entre os decassílabos, quase todos os tipos estão representados, não se verificando apenas o decassílabo provençal (cujo acento recairia na quarta e na sétima sílabas): do total em dez sílabas, sete são decassílabos heroicos (que leva acento na sexta sílaba); dois são perfeitamente jâmbicos (acentos em todas as sílabas pares), dois são sáficos (acentos na quarta e na oitava sílabas); há dois martelos-agalopados (acento obrigatório na terceira e na sexta sílabas, e mais um outro livre no segundo hemistíquio), e ainda um verso com acento na quinta sílaba (comum entre os poetas antigos, especialmente em Camões).

Além disso, é importante reconhecer a exclusividade da presença do hendecassílabo, também conhecido como "arte maior": são dois os versos de onze sílabas, e constituem as únicas aparições do metro em toda a obra. Mas esse poema, por ser composto em versos brancos, ritmos variados em uma só estrofe com *enjambements*, soa novamente como prosa poética e não podemos concluir que exista qualquer relação explícita entre a mudanças dadas no plano formal e o plano semântico que situa Orfeu como uma presença divina e vaga do tempo atual: "deus sonoro e terrível, hoje vago, vago". O final do poema sugere uma identificação entre o eu lírico e um deão (autoridade clerical) que submeteria Orfeu à profunda "submersão", inventando-lhe gestos e descrições as quais vinha fixando no próprio poema. O poema traz ainda a imagem da mão de Orfeu sendo martelada por pistilos vermelhos, eróticos, que soam como ecos do silêncio de Orfeu: "e agora há éguas nulas nos silêncios, / as éguas da fecundação final / planturosas e cheias de pistilos / viscosos como suas lesmas, / vermelhos com seus relinchos que martelam / a mão êxul de Orfeu, os retinidos ecos". Buscam-se, torturantes, a mão e o silêncio, Orfeu deve descobrir o poema oculto no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

silêncio, a tentação do poema martela e ecoa o silêncio como poemas ocultos que pedissem para ser deflorados, como éguas fecundas. Se Orfeu é visto num lugar distante, profunda e vaga mão desaparecida, é aproximado nos últimos versos como joguete que o deão de cerimônias manipula: "inventando-lhe os gestos, / conduzindo-lhe a mão ao seio dos infernos,". Enfim, talvez seja a condição de "vaga mão" a que Lima esteja perseguindo ao escolher como forma do poema o metro irregular, a pluralidade formal, a pluralidade rítmica, e o tom da prosa poética. Somados os versos de arte maior com os de outro poema polimétrico do livro que veremos agora, o poema VII do Canto VI, Jorge de Lima fecha o círculo métrico de *Invenção de Orfeu*, que engloba versos de uma a quatorze sílabas.

Os versos do poema VII do Canto VI têm acento fixo na sexta sílaba, mas variam entre doze e quatorze sílabas, o que situa esta peça fora dos limites estabelecidos pelos tratados de versificação de língua portuguesa, já que nestes não há referências a nenhum metro além do de doze sílabas. A inspiração desse poema é de tom grave, o que vale para todo o canto VI, o "Canto da Desaparição". Jogando-se com a combinação de uma mensagem histórica e bíblica, fala-se de um cenário de destruição: o surgimento de um mar morto criado por uma explosão, que ao final do poema aparece associada à bomba atômica: "esse céu consumido em urânio e em abismo", diz ao poeta, ao assemelhar o céu ao mar, ambos imersos na escuridão, como mortos.

Os três primeiros versos formam um crescendo métrico: o primeiro tem doze sílabas, o segundo treze e o terceiro quatorze. A partir do terceiro verso, segue-se uma série de mais três em quatorze sílabas, para daí em diante o poema variar entre versos de treze e de doze sílabas. O metro de quatorze sílabas só volta a reaparecer ao final do poema, em mais um único verso.

Trata-se de um poema com forte presença de *enjambements* e efeitos de aliteração e repetição de palavras que compensam a ausência de rimas. Considerando a presença do acento fixo na sexta sílaba, a experimentação que Lima efetua parece estar próxima daquela registrada por Alex Preminger e T. V. Brogan em estudo sobre a prosódia espanhola: o "verso clerical".[242] Trata-se de uma forma sofisticada dada aos antigos versos longos praticados na Espanha nos

[242] PREMINGER, Alex, e T. V. F. BROGAN. "English prosody", "French prosody" e "Spanish pros-ody". *In The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1993, p. 1203-1204.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

anos de 1200, cuja lógica vem da imitação do verso alexandrino. Nesses poemas espanhóis, os versos acoplavam dois hemistíquios de tamanho moderado, entre seis, sete ou oito sílabas. O tratamento do verso como dois hemistíquios independentes também admitia em sua composição versos de seus respectivos "pés quebrados",[243] ou seja, versos cujo total de sílabas coincide com o de um dos hemistíquios.[244]

A atualização da forma em Lima se distingue pela apresentação que faz do metro completo e é inovadora pelo fato de variar a medida do segundo hemistíquio, combinando as três opções utilizadas separadamente no passado. Assim, Lima agrega ao hexassílabo inicial um outro hemistíquio de seis sílabas (formando o alexandrino), ou uma redondilha maior (formando o verso de treze sílabas), ou um octossílabo (formando o verso de quatorze sílabas). Além disso, segundo Preminger e Brogan, registram-se na obra romântica espanhola experimentações com o verso de treze sílabas lado a lado com nostálgicos resgates da metrificação clássica (como o alexandrino ou o de arte maior).

Por fim, no poema IX do Canto V, há uma série de tercetos brancos em que o poeta liga o decassílabo heroico do primeiro verso a seus metros quebrados; ou seja, em cada estrofe o primeiro verso tem dez sílabas, o segundo seis e o terceiro três, com exceção das três últimas estrofes, quando o poeta altera o contrato. O tema do poema é o começo dos tempos, quando as coisas viriam a ser nomeadas. O poeta imagina um mundo grávido de palavras: "Eram uns tempos grávidos de nomes, / era um rumor de apelos / e de dádivas. // Era um poema nascendo, era um mistério, / era um novo pecado / se movendo." A composição que liga o metro de seis sílabas ao decassílabo é conhecida como silva, e nada mais é que o decassílabo acompanhado de seu pé quebrado, mas Lima acrescenta à silva a decomposição isométrica do segundo componente, ou seja, a metade do heroico quebrado. A decomposição do heroico quebrado em trissílabo fica mais interessante nos casos em que o decassílabo de início dos tercetos é o martelo-agalopado, de acento fixo sobre a terceira e a sexta sílabas, imprimindo uma entrada de ritmo ternário marcante no verso. Outro dado importante que revela o apuro dessa composição é o fato de que quase todos os versos de cada terceto são

[243] Idem.
[244] Segundo Said Ali, esse tipo de verso medieval é encontrável nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio, com hemistíquios desmembrados para melhor reconhecimento do ritmo. Por esse motivo, suas rimas apareciam em versos alternados.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

ligados por *enjambements* (com exceção das estrofes 3 e 11, em que não há *enjambement* nem ao final do 1º verso nem ao final do 2º).

O final se constrói nas últimas três estrofes, que, em vez de terem o segundo verso em hexassílabo, os têm em decassílabos, e — diferentemente das anteriores — nesse caso os *enjambements* não se restringem mais aos três versos da estrofe, mas avançam de uma à outra estrofe, encadeando os nove últimos versos. O ritmo da última estrofe é sensivelmente contrastante: o galope se mantém entre a antepenúltima e a penúltima estrofes, mas culmina em versos heroicos clássicos, com o acento inicial transferido para a quarta sílaba tanto no primeiro quanto no segundo decassílabo. Transcrevemos a seguir as três últimas estrofes grifando o acento inicial para se notar a mudança de sua posição na última estrofe:

> Houve o hoje, houve o amanhã, houve um delírio,
> através das estâncias e dos tropos,
> através
>
> dos abismos, dos versos, dos clamores
> e das vozes ouvidas, ontem, hoje
> e amanhã;
>
> E houve a agonia e o suor de sangue e o lento
> suicídio certo, lúcido, inflexível
> como o inferno.

A composição em tercetos acima já nos serve como uma introdução ao decassílabo, pois revela, a partir da combinação entre o hexassílabo, o trissílabo e o decassílabo, o funcionamento do contrato métrico de *Invenção de Orfeu*. Assim como nesse poema, toda a obra explora as possibilidades rítmicas do decassílabo, e sobretudo a adoção do martelo-agalopado ao lado do verso heroico clássico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

3.11. Decassílabo

Em *Invenção de Orfeu*, há 7.591 versos decassílabos contra 2.524 versos de todas as outras medidas — ou seja, 75,05% do livro é composto nesse metro. Como diz Cavalcanti Proença, o decassílabo é um verso tão antigo quanto o brasileiro, cultivado há 500 anos em Portugal e considerado o metro tradicionalmente adotado na língua portuguesa.[245] Observamos, entretanto, que a redondilha maior seria ainda mais antiga, mas, a partir de um certo ponto, o decassílabo se torna o metro preferencial para a poesia "elevada", sendo a redondilha associada a formas "baixas". Também na França, o decassílabo perdurou como o verso mais comumente utilizado do século XIV ao XVI, mas foi levado ao desuso a partir do século XVII pelo alexandrino. Vê-se por aí que, nem se Jorge de Lima não fizesse menção a Camões, os 75% de decassílabos que formam o contrato métrico de *Invenção de Orfeu* já caracterizariam o peso da tradição da língua portuguesa.

Em seu tratado de versificação, Said Ali situa, no período do Renascimento no século XVI, uma mudança do padrão do decassílabo em Portugal. Nesse momento, os poetas portugueses abandonavam o verso medieval, conhecido como gaita galega, cuja acentuação era fixa na quinta e na sétima sílabas. Essa acentuação, bastante encontrada na obra de Gil Vicente, teria sido a natureza do decassílabo proveniente da Espanha, obtido por contração do verso de arte maior, de onze sílabas. Foi apenas com a introdução do decassílabo italiano, cujo acento obrigatório recaía ou na sexta sílaba, ou na quarta e oitava sílabas, que se abandonou, em Portugal, a acentuação anterior e passou a vigorar a tendência aos dois ritmos, heroico e sáfico, respectivamente, até hoje fundamentais para a língua portuguesa. Ao decassílabo com acento fixo na sexta sílaba convencionou-se chamar de heroico, uma vez que, tradicionalmente, o gênero épico preferiu o ritmo vigoroso e grave.

Uma vez que a língua portuguesa não sustenta uma sequência de mais de quatro sílabas átonas, é natural que se encontre, por força da necessidade, um acento anterior ao da sexta sílaba. Assim, o decassílabo heroico clássico apresenta

[245] PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Op. Cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

habitualmente um segundo acento no primeiro trecho do verso que recai na segunda e/ou na quarta sílabas.

Um outro ritmo do verso heroico é o chamado martelo, ou martelo-agalopado, recorrente na poesia popular brasileira, mas também presente nos épicos clássicos, em menor escala. Neste caso, além do acento fixo na sexta sílaba, o primeiro acento do verso recai sobre a terceira sílaba, o que caracteriza o andamento ternário que dá nome ao verso, pois lembra o som de galope do cavalo.

Demonstrando as possibilidades de divisão rítmica do metro de dez sílabas, Said Ali considera o decassílabo acentuado na terceira e na sexta sílabas como mais uma dentre as variações possíveis do verso heroico, e não abre espaço para maiores comentários sobre o seu uso na poesia popular brasileira. O autor exemplifica vastamente esse ritmo com versos colhidos na poesia nacional, portuguesa e italiana, transcrevendo Camões, Dante, Petrarca, Bocage, Tomás Antônio Gonzaga e Machado de Assis. Quem melhor destacou a importância desse padrão acentual para o contexto brasileiro foi Cavalcanti Proença. Para ele, o ritmo 3-6-10, ou simplesmente martelo, deve ser considerado "o decassílabo da poesia popular"[246] e não deveria ser tomado como um dos ritmos heroicos, pois, apesar do acento fixo na sexta sílaba, este verso leva outro acento obrigatório, o da terceira sílaba.

Expomos essas divisões porque, observando o decassílabo em *Invenção de Orfeu*, identifica-se logo o padrão de acentuação fixa na sexta sílaba, definindo-se o contrato métrico como o decassílabo heroico. No entanto, os primeiros poemas em decassílabo da obra são em martelo-agalopado, e ainda que a fixação desse ritmo se dilua ao longo da obra entre poemas de acentuação clássica, há uma presença marcante do emprego desse decassílabo que não pode ser ignorada. No Canto I, poema XXXVIII, o poeta oferece uma imagem de si como um cavaleiro dos mares: "cavalgar esses mares, ó que empresa? / Que pureza mais alta, que realeza!"

De modo geral, podemos dizer que o poeta incorpora o martelo-agalopado como o principal ritmo do seu decassílabo, marcando o território do seu verso brasileiro – à diferença dos poetas clássicos, que pouco o empregavam e habitualmente usavam o acento nas sílabas pares do metro.

[246] PROENÇA, M. Cavalcanti. Ritmo e poesia. p. 88.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Invenção de Orfeu aproveita os dois tratamentos possíveis do martelo-agalopado. Por um lado, Lima usa o verso tal como definido por Said Ali, como uma entre outras possibilidades de variação rítmica do heroico, por outro dá ao ritmo o reconhecimento que Cavalcanti Proença lhe confere, empregando-o como padrão acentual significativo do elemento popular da obra. Como vimos, a introdução do decassílabo se dá após os dois primeiros poemas em redondilha maior, o metro popular por excelência; ou seja, Lima introduz o decassílabo em acordo com o registro popular, ditado por aqueles versos.

Como se viu na análise do metro de sete sílabas, os dois primeiros poemas criam um registro que remete tanto à poesia trovadoresca quanto à poesia popular brasileira. Assim também o poema III do Canto I, que introduz o decassílabo em *Invenção de Orfeu*, ao fixar o acento na terceira sílaba confirma a dicção da poesia popular brasileira na obra. Mas o que é interessante notar é que o poeta não deixa com isso de aproveitar o acento da sexta sílaba, a identidade heroica desse verso, ao diluir na sequência esse mesmo verso entre aqueles de padrão clássico. Vejamos agora como essa dupla identidade do verso acentuado na terceira sílaba é aproveitada em toda a sua extensão por Jorge de Lima. Vejam-se os primeiros versos do poema III, no qual grifamos a 3ª e a 6ª sílabas acentuadas: "E depois das infensas geografias / e do vento 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".

Na continuação dessa primeira estrofe, há apenas três variações do martelo: nos versos onze (2-6-8-10), doze (1-4-6-10) e dezesseis (2-6-10). Nos dois primeiros versos assinalados, o poeta ressalta a imagem simbólica do peixe no mar como animal representativo do cristianismo: "e as ondas envolvendo o peixe, e o peixe / (ó misterioso ser assinalado),". Um pouco mais adiante, o poeta faz a primeira ligação da ilha com o Brasil, sugerindo um novo mapa para a navegação, o mapa da descoberta do Brasil. Esta é a terceira ocorrência da variação acentual, e aqui transcrevemos os últimos quatro versos da estrofe, sendo o verso mencionado o penúltimo (sublinhamos apenas o verso no qual ocorre o desvio): "reinventamos o mar para essa ilha / que possui "cabos-não" a ser dobrados / e terras e brasis com boa aguada / para as naves que vão para o oriente". A variação rítmica dá destaque ao conteúdo do verso e também leva para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

a segunda estrofe a acentuação na segunda e/ou na quarta sílabas. Assim, dos cinco versos que formam a estrofe seguinte, apenas o terceiro e último são martelos-agalopados (versos vinte e vinte e um). A quarta estrofe, de dezessete versos, já contém uma série de cinco versos (do 29 ao 33) com acentuação clássica. E ao fim, a última estrofe do poema é um dístico com acentuação clássica, 2-6, em ambos os versos, inversão rítmica que vem a ser a prática do poeta para criar o efeito de arremate.

Em seguida, no poema IV, intensifica-se o movimento de mescla dos ritmos. O poema tem quatro quadras: a primeira é integralmente em martelos, mas a segunda é dominada pelo padrão clássico (2-6; 2-6; 3-6; 2-6), e as últimas duas quadras têm acentuação variada, sendo a metade dos versos de martelos e a outra metade de clássicos (2-6; 3-6; 1-4-6; 3-6 // 3-6; 3-6; 2-4-6; 4-6). Nesse caso, como se pode ver, o poeta tira efeito da combinação, da oscilação entre os ritmos.

Veja-se a seguir a lista das possibilidades rítmicas do decassílabo enumeradas por Cavalcanti. Jorge de Lima trabalha com quase toda a gama rítmica em seus poemas, criando um decassílabo que parece bastante movimentado. Destacamos a seguir, em negrito e sublinhado, apenas as variantes com acentuação na sexta sílaba, em suas dez possibilidades:

1) 1-3-5-8-10
2) 1-3-5-7-10
3) 1-5-8-10
4) 1-5-7-10
5) 1-4-7-10
6) **1-3-6-8-10**
7) **1-4-6-8-10**
8) **1-3-6-10**
9) **1-4-6-10**
10) 1-3-7-10
11) 2-4-8-10
12) **2-4-6-10**
13) **2-6-10**
14) **2-6-8-10**
15) **4-6-10**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

16) <u>4-6-8-10</u>

17) 4-8-10

18) 1-4-8-10

19) 4-7-10

20) 3-7-10

21) <u>3-6-10</u>

Para analisar o comportamento do poema IV do Canto I dentro dessa listagem, anotamos com o X o ritmo não identificado na lista de Cavalcanti (o verso final da terceira quadra), que acentua as sílabas 3-6-8-10 e poderia ser o item 22 da lista acima. Outro ritmo que não está listado é o perfeitamente jâmbico 2.4.6.8.10, que poderia vir como o número 14.1, mas que não é usado nesse poema. O poema começa e termina com o predomínio do martelo-agalopado (ritmo número 21), mas já comporta cinco ritmos dos listados de acordo com Cavalcanti: os tipos 8, 12, 13, 15, 21. Além desses, há o que assinalamos com o X, que poderia ser o 22. Seguindo a listagem de Cavalcanti, os temos assim dispostos no poema: 8/ <u>21/ 21/ 21</u> // 13/ 13/ 8/ 13 // 13/ <u>21</u> / 8 / X // <u>21/ 21 /</u> 12 / 15.

Voltaremos mais adiante ao conteúdo desses versos. Por ora, queremos apenas demonstrar como evolui a mudança de padrão acentual, já que nos três poemas seguintes há um movimento de oscilação. Num poema o contrato acentual se inverte, no outro retoma-se o padrão do martelo, e por fim, firma-se o clássico. É o soneto V do Canto I, que apresenta, pela primeira vez em *Invenção de Orfeu*, o padrão acentual clássico do decassílabo. O acento predominante é o da quarta e sexta sílabas, havendo apenas um martelo, e a ocorrência de dois versos sáficos (com acento na 4ª e 8ª sílabas); o poema seguinte em decassílabos (VII) é dominado novamente pelo martelo com algumas ocorrências da acentuação clássica. Nesse poema, feito de uma estrofe única de vinte versos, há apenas cinco versos com acento na quarta sílaba e um com acento na segunda, os restantes são martelos.

No poema VIII, feito de nove oitavas, o verso clássico se afirma de forma mais incisiva, apesar de ocorrerem algumas sequências de dois a quatro versos de martelo. A presença do verso sáfico será mais esporádica, nunca em sequências: são sete ocorrências (versos três, quatro, oito, dezessete, vinte e oito, quarenta e seis, e quarenta e oito). O destaque desse poema é a aparição do verso de arte

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

maior (de onze sílabas e acentos na quinta e sétima sílabas), que, como se viu, é o verso de origem do decassílabo. Sua aparição está no penúltimo verso deste poema, e o sublinhamos a seguir por fazer referência ao trabalho sobre a forma: "(...) a sondagem do universo / é como esse metro, mão inexistente/ dedilhando-o canção desconhecida." O verso indica que o esforço formal, de dedilhar o metro, é uma forma de tocar o universo para dele se extrair a canção. O poeta usa aqui o metro mais arcaico da língua portuguesa, gênese do decassílabo, o qual, combinado com os termos "dedilhar" e "canção", sugerem, senão a definição da poesia lírica, a própria imagem de Orfeu, ambos por associação direta ao uso do instrumento musical que servia de acompanhamento à declamação da poesia arcaica, a lira.

Pouco mais adiante, outro comentário sobre o ritmo do metro ocorre no plano do significado, no poema XXXVI do Canto I, retomando a importância do martelo-agalopado: "coisas diversas dessas ilhas sou;/ o ruminado berro se transforma / em pássaro de cores, *cascos em* / *ritmos de poemas*, e os seus olhos olham". Note-se que o poeta cria as imagens do poema a partir dos sons que tira do dedilhado do metro, e quando o som do galope se impõe, o poeta o vê nos olhos do cavalo, que olham. Há uma espécie de jogo de espelhos no qual a forma do poema não é apenas projeção de subjetividade em versos, mas também, e inversamente, um plano do qual o poeta colhe novas sugestões, um plano que devolve o mundo a ele de forma autônoma, como algo que se torna referente externo para a própria ação criadora. Em outras palavras, a composição retroalimenta a criação. E, como se vê, o ritmo do verso é reconhecido como algo fundamental, como motivo da obra, como parte integrante da forma de busca e descoberta do universo.

Esses versos que destacamos são apenas alguns entre vários que fazem menção ao fato de que muito do sentido e do motor da criação do poema passa pela questão da composição técnica. Como antecipamos, o poeta se vê como um cavaleiro dos mares, e sua realeza é cavalgar por esses mares. A imagem reforça o que já se identificava com o uso das redondilhas na abertura do poema: o fato do poeta usar o metro popular não impede que essa cavalgada se dê em registro elevado e sofisticado. O que veremos é que, apesar da visão infernal que se projeta sobre a terra, o poeta louva o elemento popular nacional e o faz em grande

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

medida através do uso do martelo, que é um tipo de decassílabo ao mesmo tempo heroico e popular.

Para explorar melhor os significados da concentração do martelo no começo da obra, recapitulamos a seguir a mensagem das redondilhas maiores que antecedem a aparição do primeiro poema em decassílabos do livro. Como analisamos, Jorge de Lima apresenta o barão e sua viagem em redondilhas maiores. Do primeiro para o segundo poema há continuidade temática e métrica, mas altera-se a estrofação, que passa de setilhas para quadras rimadas unicamente nos dois últimos versos. A temática do poema II dá continuidade à proposição da obra, mas agora apresenta-se mais a navegação, e não tanto o barão. A navegação é vista como uma busca subjetiva do poeta por uma ilha misteriosa e imaginária, e o eu lírico vem para o primeiro plano, confundindo-se, no plural, com a ilha: "Chegados nunca chegamos, / eu e a ilha movediça". Assim, a proposição se torna cada vez mais obscura e se faz em termos de um plural do qual o eu lírico é parte. As navegações são investidas fantasiosas: "há aventuras de partidas, / porém nunca acontecidas". O poema II do Canto I se encerra com a seguinte indagação: "Quereis outros achamentos / além dessas ventanias / tão tristes, tão alegrias?" Enfim, a entrada do metro de dez sílabas aparece após esses versos que terminam por esvoaçar a meta da busca na imagem das ventanias.

O poema III do Canto I, o primeiro em decassílabos, traz elementos formais contrastantes com o poema anterior: mudança de metro, ausência total de rimas e estrofação irregular (a primeira estrofe tem 17 versos, a segunda, 5, e a terceira, 18). O decassílabo marca claramente uma voz narrativa e objetiva da história que antes se insinuava subjetiva, obscura e lúdica. No lugar de trazer à tona a imaterialidade da ilha, o poema III narra as primeiras investidas imaginárias que as redondilhas anunciavam, e dá-se início à aventura da navegação poética, a qual é narrada em decassílabos acentuados na terceira e na sexta sílabas.

Como já transcrito nos versos do início desta sessão, o poeta afirma ter reinventado os mares com brasis para as naves que partem para o oriente ("reinventamos o mar para essa ilha"). Na segunda estrofe, o poeta diz "E demos esse mar às travessias", e na terceira estrofe afirma o empreendimento dessas travessias por esses mares:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros, sem mapas e astrolábios
e sem carta a El-Rei contando a viagem.
Bastam velas e dados de jogar
e o salitre nas vigas e o hagiológio,
e a fé ardendo em claro, nas bandeiras.

Ao afirmar tudo aquilo que se inventou e que se fez, e o espírito de fé e de coragem para se lançar nessa viagem rumo ao desconhecido, o poeta caracteriza o próprio empreendimento da invenção como feito heroico. É essa louvação do feito heroico o que define o gênero épico. Assim podemos concluir que o decassílabo se identifica inicialmente com a voz épica do poema.

Pouco mais adiante, nessa mesma terceira estrofe, é possível ver que a voz narrativa combina a descrição do fato heroico da invenção (criação do poema) com a descrição do conteúdo propriamente inventado, ou seja, dos mares e da ilha. Assim, veja-se como o poema passa do fato heroico (da invenção do mar) à narração da paisagem:

Eis o mar: era morto e renasceu!
Eis o mar: era pródigo e o encontrei.
Sua voz? Ó que voz convalescida!
Que coqueiros gemendo em suas palmas!
Que chegar de luares e de redes!

O fechamento do poema confirma e formula o projeto narrativo: "Contemos uma história. Mas que história? / A história maldormida de uma viagem." Claramente a imagem dos coqueiros, luares e redes transpõe o imaginário arcaico que havia se formado no contorno do barão para o cenário tropical brasileiro. Considerando ainda a nomeação direta do país entre os versos anteriores, o poema não deixa mais dúvidas quanto à identificação entre a ilha e o Brasil.

Fazendo um retrospecto das epopeias na história da literatura, Olavo Bilac comenta, em seu *Tratado de Versificação*, que, no Brasil, os poemas épicos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

"quase sempre têm obedecido a duas formas métricas; (...) ou a oitava camoniana, ou o verso decassílabo branco".[247] O primeiro poema de *Invenção de Orfeu* em decassílabos segue a segunda forma, e a emprega em estrofação irregular.

Mas, ao contrário da monotonia do épico antigo, que mantinha apenas uma mesma forma ao longo de todo o poema, variando apenas o ritmo interno do verso, observando a gama de poemas em decassílabos que compõem o Canto I (são vinte e três poemas no total), vemos que Lima emprega o decassílabo em muito mais que duas formas, imprimindo grande movimento na estrutura que conforma os milhares de versos nesse metro: há nove sonetos (V, IX, XVII, XXVI, XXVII, XXX, XXXIII, XXXIV e XXXVII), quatro quadras, rimadas e com rimas irregulares (IV, XIV, XVIII e XIX), setilhas com rimas ocasionais e brancas (XXVIII e XXXVI), estrofes únicas e brancas (XXXIX e VII), oitava com rimas ocasionais (VIII), sextilha com rimas ocasionais (XXXI), e, inclusive, os tradicionais poemas em decassílabo branco com estrofação irregular (XXXII e III) e oitava camoniana (XXXVIII).

Com toda essa variedade, Lima elege, como forma de estrofação para emoldurar os decassílabos de abertura, as estrofes irregulares e brancas, forma usada por Gonçalves Dias em *Os timbiras*. Na análise de Manuel Bandeira sobre a poética de Gonçalves Dias se confirma a inspiração do ritmo anapéstico, de andamento ternário, na obra do romântico:

> (...) é curioso notar que há movimento belicoso ou sentimento de orgulho, indignação, revolta, surge frequentemente o ritmo ternário do anapesto, não só nos eneassílabos e hendecassílabos, de que é o elemento característico, mas ainda em outros metros de pausas menos constantes, como decassílabo e a redondilha maior.
>
> O anapesto é em Gonçalves Dias a célula rítmica de toda a sua poesia de inspiração indianista.[248]

Pouco adiante, no mesmo estudo, diz Manuel Bandeira: "Revelou Gonçalves Dias marcada preferência pelo decassílabo e pela redondilha maior, aliás os metros dominantes na língua portuguesa, desde o tempo dos cancioneiros."[249]

---

[247] BILAC, Olavo & PASSOS, Guimarães. *Tratado de Versificação*. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1905, p. 94.
[248] BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias.* Irmãos Pongetti Editores, Rio de Janeiro, 1952, p. 214.
[249] Idem, p. 216.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Em quase todos os pontos indicados por Bandeira sobre a poética de Gonçalves Dias encontra-se paralelo entre os poemas de Lima, tanto na preferência pelos metros mais populares na língua portuguesa, quanto no que toca à estrofação irregular e o uso de rimas que veremos mais adiante (quando falarmos dos sonetos), mas que já adiantamos:

> O seu trato da poesia castelhana comunicou-lhe o amor das toantes, por ele largamente empregadas (...) Outra espécie ainda mais sutil de rima – a dos fonemas iniciais – foi muito usada por Gonçalves Dias, ou melhor, aparecem espontaneamente na contextura das estrofes e por elas se explica muitas vezes, em parte, o segredo da musicalidade que nos enleia em certos poemas. Na "Canção do Exílio", por exemplo.[250]

Como se verá adiante, o trabalho de Lima sobre as rimas é extremamente elaborado, e nisso se afasta em parte do de Gonçalves Dias, mas é sobretudo um trabalho que se vale das rimas toantes e da prática de efeitos de encadeamentos com rimas sutis. São ainda de Bandeira as palavras seguintes:

> Foi sem dúvida Gonçalves Dias o poeta brasileiro que mais profundamente e extensamente versou em nossa língua; conhecia-a não das gramáticas mas do trato com os escritores de todas as épocas, desde os poetas dos cancioneiros e dos primeiros cronistas. (...) O estudo da poética de Gonçalves Dias prova que a regulamentação da poesia (...) nada vale para quem, como era o caso do grande romântico, não precisa de regras de ninguém para criar o seu ritmo e a sua música.[251]

Enfim, nota-se que, entre os poetas brasileiros, Jorge de Lima toma Gonçalves Dias como cânone e exemplo por seu espírito de liberdade e domínio da versificação. Lima se alia a uma forma que remete à valorização do nacional por via da perspectiva da inventividade formal que teve a poesia indianista de Gonçalves Dias. A visita à tradição da poesia indianista brasileira será trabalhada ao longo poema XXXI do Canto I, em que se dá a reinvenção do índio brasileiro, em parte atravessada pela visão do poeta sobre os índios timbira. Trata-se do mais longo poema do Canto I, contendo trezentos e cinquenta e quatro versos.

Segundo Luiz Busatto, em sua tese intitulada a *Intertextualidade em Invenção de Orfeu*, este poema definiria o poeta, herói do poema, como o índio brasileiro: "A compreensão desta parte é das mais elucidativas para a

[250] Idem, p. 228.
[251] Idem. P. 233

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

compreensão total de IO. (...) O herói é o poeta e o poeta é um índio brasileiro (...) ao mesmo tempo um índio de mentira e um ser decaído."[252] Considerando o verso que já destacamos no qual o poeta afirma ser muitas coisas da ilha, não podemos restringir a figura do barão à do índio, mas concordamos com o autor na afirmação quanto à importância do poema para a compreensão da obra como um todo.

Na primeira estrofe do poema XXXI, escrito em sextilhas brancas, Lima anuncia: "vamos agora fabricar o índio", e passa a se apropriar do vocabulário da carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, como se escrevesse ele próprio ao rei a sua visão dessa terra e desse índios inventados: "Essa terra dançada, D. Manuel, / de ponta a ponta é toda de arvoredos", diz ele. O poema segue alternando a voz do discurso que, às vezes, se presta à narrativa descritiva das terras e do índio, e da invenção de toda a história, e outras vezes assume a voz subjetiva do próprio índio assimilado pelo eu lírico, como nessa passagem: "Eu índio indiferente, mau selvagem, / bom selvagem nascido pra o humanismo,". Lima vai constituindo uma espécie de mural dos discursos e imagens que já se impuseram sobre o índio brasileiro, ou que dele se aproveitaram, questionando filósofos como Rousseau ou Montaigne e suas apropriações utópicas da figura do índio: "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?" Enfim, depois de compor um cenário degradante da transformação por que o índio passou nas mãos dos brancos, Lima passa a lamentar pelos Timbira: "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". O poema se encerra numa estrofe em que os índios, tendo passado a registros e fábulas, se tornam poemas. E do mesmo modo que o poeta opera a metamorfose das velas da nave em asas, ala os poemas e os transforma na imagem de papagaios voando nos círculos infernais: "papagaios em círculos concêntricos / ou círculos de Dantes orientais / fábulas criamos asas, somos poemas, / outra vez papagaios, papagaios". A sobreposição da imagem dos poemas-papagaios sobre o

[252] BUSATTO, Luis. *Intertextualidade em Invenção de Orfeu*. [Tese de doutorado inédita]UFRJ, 1987, p. 83.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

poema de Dante remete ao próprio poema de Lima, cuja invenção consiste na sobreposição dessas referências.

Demos esse salto do poema III ao XXXI para demonstrar que a forma inicial do decassílabo converge com a tradição indianista romântica, e que a visão do eu lírico sobre o índio é melancólica e cética. Na carta imaginária a El-Rei, Lima desmonta a visão idílica sobre o índio contrastando utopia e história real. O poema canta a desilusão desse idílio em versos de culpa e devoção ao índio, visto ainda como o ideal do homem natural, filho perfeito de Adão. O poema é um lamento sobre o índio violentado pelo processo de colonização e miscigenação. A imagem dos papagaios voando nos círculos do inferno caracteriza a inversão do valor histórico que compõe o motivo do épico camoniano. Ao assumir a perspectiva do índio e/ou do brasileiro, *Invenção de Orfeu* trata o inferno histórico como motivo do Canto.

Note-se que o poema XXXI não contém a mesma estrofação irregular da obra de Gonçalves Dias, mas sim sextilhas brancas; e não se repete tampouco o padrão de acentuação do primeiro. Assim, entendemos que os elementos formais que se firmam como contrato nos primeiros poemas são elaborações formais para que o plano do significante reforce os contornos da visão que o poeta oferece da ilha e do barão em "solo" (forma) brasileiro.

Nos poemas IV e V, ambos de dez sílabas, a narração encaminha uma nova dimensão da visão da terra que se revela numa referência ao inferno de Dante (poema IV) e que se associa com a realidade pobre do país (poema V). Nas quadras do poema IV, objetiva-se a visão do túnel infernal que começa a ser explorada como visão sobreposta à imagem da ilha.

Como anunciava o verso do poema III, a fé ardendo em claro nas bandeiras indica que a viagem de invenção dos brasis se dá sob o signo cristão da fé, e as tradições épicas, de Camões e Dante, se cruzam como a mesma tradição cristã. Enfim, a visão da ilha como inferno revela que Lima sobrepõe ao aspecto histórico do enredo, que visita a tradição literária relacionada ao Brasil, uma outra linha da tradição épica tirada da obra de Dante. Daí o poeta criar papagaios em círculos infernais, pois Dante transformou a imagem do inferno em círculos concêntricos aonde se chegaria atravessando um túnel. Assim, diz-se no poema IV: "Mas, além dessas firmes certitudes, / há o túnel que Virgílio descobriu", e o decassílabo se presta então à descrição da visão infernal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Agora veja-se o poema seguinte, o soneto V, que mencionamos anteriormente como o primeiro poema em que aparecia o padrão acentual clássico. Além de ser o primeiro poema de acentuação clássica, é também este o primeiro soneto da obra, a forma fixa mais utilizada pelo poeta ao longo do livro: são setenta e cinco sonetos no total da obra. No plano semântico, o eu lírico se dirige "aos escribas", projetando o relato novamente sobre o tempo dos antigos descobridores. Ao contrário da ocultação das primeiras redondilhas, que falavam em uma ilha nunca encontrada, aqui o poeta indica expressamente o Nordeste como a paisagem cantada, e não se fala de uma terra virgem, do passado, mas do Nordeste empobrecido, presente. O poema mistura os tempos de ocorrência do relato, pois joga com a dicção antiga, mas fala do presente. Apesar da acentuação clássica, o esquema de rimas não segue o padrão clássico. O esquema abcd/abcd/efe/efe reforça a projeção crítica do eu lírico contemporâneo sobre o tempo das navegações e descobertas. O soneto começa dizendo: "Não esqueçais escribas os somenos, / as geografias pobres, os nordestes"; e mais adiante, no primeiro terceto: "Não esqueçais, escribas, ir contando, / nas cartas o que está aparente, ao lado / das invenções em seu fictício arranjo". Vale antecipar que uma das características formais mais marcantes dos sonetos de Jorge de Lima, incluindo o *Livro de Sonetos*, é a inovação no plano das rimas. Falaremos um pouco mais adiante sobre o assunto, quando abordarmos o Canto IV, que concentra intensamente esta forma no livro.

A partir deste contraste dos padrões acentuais e esquemas rimáticos, sobretudo na passagem ao ritmo clássico no soneto, podemos dizer que a mescla dos ritmos e das formas que o livro realiza é significativa e denota a relação da tradição clássica europeia com a tradição brasileira, tanto a popular quanto a erudita.

Como alerta o poeta no soneto, o poema deve ser construído montando-se, na narrativa, a visão histórica ao lado da visão do invento. Essa atenção que o poeta dá ao verso e à forma são, em grande medida, essa forma de atenção ao invento. Também nesse encontro dos planos descritivo e inventivo, e não só na montagem com excertos de texto poéticos em seus versos, podemos encontrar paralelo nas fotomontagens que o poeta produziu. Também naquelas obras havia arranjos de variados elementos históricos, míticos, científicos, cotidianos etc., em um conjunto de imagens que formam o plano fictício. Como o soneto anuncia, as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

referências ao real e à literatura vão se entremear cada vez mais no poema, criando decassílabos cada vez mais orgânicos, tanto no que diz respeito ao ritmo quanto à estrofação, rimas e demais recursos poéticos, daí a gama que o poeta demonstra no Canto I.

Por serem muitos os poemas nesse metro e não cabendo aqui uma análise pontual do uso do verso em cada um deles, identificamos até o momento, no Canto I, que o decassílabo confirma que a proposição da viagem é um composto real-imaginário cujo enredo se volta para a tradição brasileira. Tentando responder à pergunta sobre qual história será contada, o poeta vai narrando a história da tradição brasileira com o apoio formal do decassílabo heroico, especialmente enriquecido pelo largo uso do martelo-agalopado, que pode tanto denotar o elemento popular brasileiro quanto emprestar maior dinamismo ao metro de dez sílabas, ou ainda funcionar como artifício de contraste rítmico. De modo geral, podemos ver que o uso do padrão de acentuação popular em meio ao clássico reforça, no poema como um todo, o pano de fundo do contato entre a tradição clássica europeia e a brasileira, relação fundadora da literatura no Brasil. Aproveitando a metáfora marítima, podemos dizer que o encontro dessas águas desemboca num decassílabo versátil, alargado no decorrer do livro pelas múltiplas formas com que o poeta o modula.

O poema VII do Canto I mostra como esses dois padrões acentuais podem se combinar sem nenhuma mudança de ritmo marcada, rima ou efeito diverso. Partindo da descrição de uma paisagem, o poema termina no plano da pura invenção. Inserimos a anotação do ritmo ao lado de cada verso:

As estradas pertencem aos vizinhos, (3-6-10)
as minas aos feudais, domina o centro (2-6-10)
o famoso vulcão, e tudo já (3-6-10)
pertenceu a algum céu e há gelo e há ouro (3-6-8-10)
(...)
E eis os climas por dentro de outros climas, (3-6-8-10)
e no âmago dos âmagos — esse ovo, (2-6-10)
e esse silêncio trágico nesse ovo, (4-6-10)
todavia raspemos esse pelo (3-6-10)
que há na face de todas as criaturas, (3-6-10)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

e os bigodes que afogam as crianças, (3-6-10)
e os véus fixos nos olhos das mulheres. (3-6-10)
Os pincenês são vistos nesse instante, (4-6-10)
não cavalgando ventos mas as ventas (1-4-6-10)
que inda querem sorver as madrugadas. (3-6-10)

O poema coloca, de fato, lado a lado a descrição do real aparente e do inventado, e nesse composto não há padrão acentual, senão para que se veja que o poeta também cria poemas acentualmente livres, ou sem ritmo determinado.

O poema VIII é um exemplo de como o poeta usa o decassílabo para narrar o fato heroico da criação, separando a voz épica narrativa da história da voz reflexiva que narra os esforços empreendidos na composição. Em decassílabos, o eu lírico fala de outros rumos da navegação, a ascensão: "Dirige-se a canção por onde nunca / nem as cabras subiram nem os ecos,". No mesmo poema, em vez descrever paisagens ou abordar a tradição brasileira, o eu lírico fala de si mesmo e, da descrição do desprendimento de si próprio, atinge o verso que destacamos acima por comentar a própria forma, o que equipara a sondagem do universo ao dedilhar do metro.

Larguei-me de mim mesmo renunciado (2-6-10)
dos sentidos comuns. Ido na pátria, (3-6-(7)-10)
considero-me lícito no instante; (3-6-10)
pelo menos sem ver-me, restituo-me (3-6-10)
pés que nunca possuí, mãos foragidas, (1-3-6-(7)-10)
pensamento de lídima poesia (3-6-10)
envolvendo o profundo da alegria, (3-6-10)
pelo fundo dos mares e dos céus. (3-6-10)

Entrepus-me a diversos sentimentos; (3-6-10)
há uma loucura amada e repetida (1-4-6-10)
sem descrição possível nem notícia: (1-4-6-10)
é como leve apuro, leve lado (1-4-6-8-10)
com destinos não tidos, tão tumultuária (3-6-8-10)
placidez, que sondagem do universo (3-6-10)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

é como esse metro, mão inexistente (1-5-7-11)
dedilhando-o canção desconhecida. (3-6-10)

Visto agora em seu contexto, o verso de arte maior revela-se em associação ao segundo verso da estrofe, na tentativa de definir o que seja a "loucura amada e repetida" para a qual o poeta não encontra descrição possível. É dessa impossibilidade de encontrar um verso que descreva a "loucura amada" que surge então a equiparação entre a sondagem do universo e o metro de arte maior. Ao ocultar o nome do verso na forma, o poeta joga com o duplo sentido da ocultação que opera, ele faz com que o leitor dedilhe o metro para buscar o nome, e o nome que se encontra "arte maior" é o verso "extinto", oculto dos tempos modernos. Substituindo na frase o nome do metro pelo termo "arte maior" temos ainda um segundo plano do significado que finalmente remete a loucura amada à ideia de Deus, uma força maior que tocaria as cordas do universo.

Vale destacar um detalhe aqui a respeito do verso de arte maior, pois Lima o reserva como um metro de exceção ao longo de todo o livro. E esse metro, na tradição brasileira, tem presença significativa na poesia romântica brasileira, em especial com Gonçalves Dias.

Tanto Cavalcanti Proença quanto Said Ali dão Gonçalves Dias como exemplo desse metro. O segundo, principalmente, que lista como exemplo de legado nesse metro as seguintes composições do poeta romântico: "*Deprecação*, *Seus olhos*, *Sonho*, *Se eu fosse querido*, *Gigante de Pedra* (em parte), *I-Juca-Pirama* (em parte), *Marabá*, e outras de Gonçalves Dias"[253]. O autor cita também algumas de Casimiro de Abreu, Castro Alves e Soares de Passos. A exceção é significativa, como vimos, já que Gonçalves Dias inspira o poema de Lima.

O predomínio do martelo na primeira estrofe mostra que o poeta não afasta o motivo subjetivo do emprego desse ritmo, e com isso não podemos concluir que haja, no âmbito do decassílabo, uma polarização entre o gênero épico e o lírico, já que ambos os gêneros se misturam. Em termos formais, ressalta-se o fato do poeta mudar de ritmo de uma estrofe a outra como artifício de variação rítmica. Também se evita a monotonia com o uso dos *enjambements*.

[253] (Cf. *Versificação portuguesa*, p. 51.)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O poema XXXIX, último do Canto I, é um dos casos em que o poeta mais varia de ritmo dentro de um poema razoavelmente curto, enquanto joga com o termo "polichinelo" no plano semântico para definir Orfeu. O poeta fecha o Canto I num crescente entusiasmo com a linguagem que cria, fazendo do decassílabo o mundo rítmico de mil possibilidades de combinações a que se refere no dedilhar do metro. Fundindo o mundo celestial e real num jogo lúdico, o poeta ganha ares de brinquedo, boneco ou fantoche, dá pulos, é manipulado, desarticulado e rearticulado.

Nessa geografia, eis o pantomimo. (1-5-10)
Ah! o pantomimo! Múltiplo imitando (1-4-6-10)
mitos, seres e coisas. Pessoalmente. (1-3-6-10)
Convictamente é tudo em potencial. ((2)-4-6-10)
Mais vale convicção que essa teoria, (2-6-10)
que aquele dicionário, e aquela Cólquida. (2-6-8-10)
Mímico racional. Ah! o pantomimo (1-(4)-6-(7)-10)
esse intuitivo. Monstro e semideus. (4-6-10)
Ele povoa a ilha, ele dança a ilha. (1-4 -8-10)
Ele heroíza a ilha, ele epopeíza. (1-4-6-10)
Desarticulação fulanamente. (2-6-10)
Muda dramaturgia se possesso, (1-(4)-6-10)
se fábula, se intui, se histrião, se bufo. (2-6-8-10)
Ah! coribante ilógico, aliás lógico, (1-4- 6-(9)-10)
linguagem transparente, angústia — a face, (2-6-8-10)
flexíveis olhos, membros palavreando. (2-4-6-10)
Desarticulação, libertação. (2-6-10)
Ó contingência: desarticular, (1-4-6-10)
dançar, parecer livre, exteriormente; (2-6-10)
e ser-se mudo, e ser-se bailarino, (2-4-6-10)
nós bailarinos, todos uns funâmbulos, (1-4-6-10)
todos uns fulanos. Então, dancei-me. (1-5-8-10)
Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão. (2-4-6-8-10)
Polichinelo, polichão dessa ilha. ((1)-4-8-10)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Temos aí representados onze variedades rítmicas para o decassílabo. Tanto o verso de abertura quanto o de fechamento são desvios do ritmo heroico. No primeiro verso, ocorre o decassílabo acentuado na quinta sílaba, um ritmo muito comum entre os poetas antigos (Camões é um exemplo), mas uma acentuação muito pouco empregada na obra de Lima. O último verso é sáfico, que já vimos estar presente na obra, mas apenas ocasionalmente. Note-se que ocorre apenas um martelo-agalopado, o terceiro verso do poema, e que predominam os versos com acentuação na quarta e sexta sílabas.

Luis Busatto recapitulou que a compreensão do herói claune, ou palhaço de Deus, vem sendo expressa na obra de Lima desde *Tempo e Eternidade*, e o sentido que Lima teria em mente estaria ligado aquele que lhe dá Romano Guardini em *L'esprit de la liturgie*. Como vimos no poema em que o poeta fala do dedilhar do metro, o poeta deve se despir de tudo que lhe pesa para subir o mais próximo possível aos céus onde encontra a força divina que irá inspirar sua poesia. Esse ponto "zero" é também o motivo do "Poema do Cristão" em *A túnica inconsútil*, quando o poeta afirma seu poder ubíquo, poder de renascer e estar em todas as coisas e ter os movimentos alargados. Ao final do poema, ele diz: "(...) e tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico: ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega (...) sou ridículo, (...). E sou louco, louco, inteiramente louco, para sempre, para todos os séculos, louco de Deus, amém! (...)". Assim, o poeta encerra o Canto "Fundação da Ilha", encenando esse poeta louco de Deus que faz mágicas, que é múltiplo, que está em todas as coisas, é um Orfeu que dá saltos, "pulo e chão", mas que também dança o metro, faz malabarismo com o ritmo do decassílabo, se quisermos usar a imagem do poema.

Passaremos agora a uma leitura do decassílabo dos Cantos VIII e IX, os quais Jorge de Lima compôs inteiramente nesse metro, passando pelo Canto IV, "As aparições", um Canto também dominado pelo decassílabo, para na sessão seguinte passar aos sonetos que esse Canto contém.

O Canto VIII, "Biografia", soma dois mil duzentos e oitenta e seis versos distribuídos em sextilhas brancas, o mais longo de todo o livro, e contém uma importante reflexão sobre a concepção do poema. O decassílabo é de ritmo bastante variado, misturando o padrão clássico e o popular martelo, mas sempre com a unidade garantida através do acento heroico na sexta sílaba.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Esse Canto é como uma versão mais extensa e elaborada do poema VI do Canto IV, "As aparições", o qual Jorge de Lima publicou em separado no mesmo ano em que lançou *Invenção de Orfeu*, em 1952.[254] Por tê-lo publicado à parte, o poeta dá um título à obra e podemos dizer que este seja definidor do motivo para ambos: "As ilhas". Interessa-nos pensar no plural que o poeta emprega aqui e que também aparece ao longo do Canto VIII quando fala da ilha plural: "comuna de ilhas, arquipélago", diz ele. O livro *As ilhas*, uma obra rara e artesanal, traz uma gravura feita pelo próprio autor,[255] imagem sobre a qual faremos uma tentativa de interpretação: trabalhamos a hipótese de que se trate da representação da ilha. A imagem, de aspecto hieróglifo e traços indígenas, se constitui de uma célula, não totalmente circular, que parece uma pedra totêmica, mas que, após uma análise um pouco mais detida, se mostra como a representação de uma ilha. Na parte superior da célula há um quadrante, que traz no alto à esquerda um pontilhado e no lado superior direito uma outra célula de aspecto ovalado e com um semicírculo no seu interior, parecido com a imagem de um olho. Essas duas imagens indicariam respectivamente o céu e o paraíso. Na metade inferior do quadrante, temos, ao lado esquerdo, linhas onduladas e, ao lado direito, uma sequência de setas que apontam no sentido horizontal para o lado de fora da imagem (para a direita). Essa parte da composição representaria respectivamente o mar e a terra, lado a lado. Abaixo desse quadrante, temos o que seria o subsolo: do lado esquerdo do desenho há uma nova sequência de setas apontando para baixo, indicando o profundo da terra; e do lado direito há a representação do túnel que leva ao inferno. O túnel é representado com uma linha bastante grossa e que se larga na medida em que desce para a parte inferior da imagem, formando uma coluna tortuosa e preta que atravessa a imagem. Essa coluna se inicia no lado direito, exatamente na linha inferior da parte do quadrante que contém as setas da terra. Na parte inferior do túnel, tem-se uma imagem idêntica à que o poeta usa para representar o paraíso, porém em dimensões muito maiores, como um grande olho no fundo da terra. Esse "olho" ocupa a maior parte da célula. O semicírculo que assemelha a imagem ao olho representa, ao mesmo tempo, os círculos que o poeta italiano Dante imaginou para estruturar o paraíso e o inferno. Essa imagem

[254] LIMA, Jorge de. *As ilhas*. Niterói. Ed. Hipocampo, 1952.
[255] A reprodução da imagem aparece na página 501 da recente edição de *Invenção de Orfeu*, da editora Cosac Naify, ao lado da capa do livro de 1952.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

tem importância significativa, pois vemos que, apesar da primeira impressão monolítica que o desenho traz, ele contém todos os símbolos que desfazem seu hermetismo: o grande olho do poeta está no inferno da ilha. A célula que representa o inferno contém o aspecto oval e está representada no sentido vertical, como um ovo em pé, e à direita contém o mesmo contorno grosso do traço do túnel. O conjunto, se visto no sentido horizontal, forma a imagem de um grande olho aberto, e o traço grosso se transforma na sombra que desenha supercílios abertos. A imagem desse olho é tão evidente que permite a associação imediata da ilha como uma cabeça, cujos olhos são um o do paraíso, diminuído, e o outro, o grande olho aberto do poeta, o do inferno.

No começo do poema *As ilhas*, também ele em decassílabos, o poeta parte do verso português "Ó cousas todas vãs" de autoria de Sá de Miranda para evocar as coisas todas que compõem "as ilhas" do poema. Destacamos, no final da segunda estrofe, o ritmo do martelo ligado novamente ao plano do significado do poema:

Vinde ó alma das coisas, evidências, (1-(2)-3-6-10)
cinzas, certezas, ventos, noites, dias, (1-4-6-8-10)
rosas eternas, pedras resignadas, (4-6-10)
que eu vos recebo à porta de meu limbo. (4-6-10)
Vinde esquecidos seres e presenças (1-4-6-10)
e coisas que eu não sei de tão dormidas. (2- 6 -8-10)
Graças numes eternos: vai-se a tarde (1 -3 – 6 - 10)
e as corujas esvoaçam nas estradas. (3 – 6 - 10)

Quero dizer-vos veras e constâncias (4-6-10)
que não fujam ao ritmo soberano, (3 - 6 - 10)
e depois e depois os dias móveis (3 - 6 - 10)
sem meditar nas aves e nos voos (4 – 6 - 10)
e nos termos parados sobre **as ilhas**, (3 - 6 – 8- 10)
sem saber se isso é meu sono ou se é de outro, (3-6 -(7)-(9)-10)
que esse tempo que passa, passa em muitos (3 – 6 – 8- 10)
e galopa um cavalo a eternidade. (3-6-10)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Após invocar as “coisas todas vãs” e os “esquecidos seres e presenças”, o poeta pede, na segunda estrofe, que as coisas não fujam ao “ritmo soberano”. A estrofe tem apenas dois versos com acento na quarta sílaba, o primeiro e o quarto, e no restante emprega-se o martelo, confirmando à qual ritmo se refere o termo “soberano”. Ao final da estrofe, tem-se a construção dúbia que permite tanto compor a imagem de um cavalo que galopa os tempos, quanto do tempo que passa a galope. Sendo o ritmo do poema explicitamente mencionado, devemos entender também a ideia de tempo aqui na sua dupla acepção: o poeta fala de tempo em relação à eternidade, e também de tempo no sentido do ritmo e da métrica, o avanço do poema a galope, verso a verso, vindo dos tempos idos até a eternidade. Nesse sentido, tem-se a leitura da unidade que o poema estabelece com todos os outros poemas e poetas com que se liga.

Seguindo diretamente até o Canto “Biografia”, transcrevemos a seguir as suas duas primeiras estrofes, nas quais o poeta retoma múltiplas paisagens decorridas no livro e em relação ao poema anterior, o poeta toma a composição não como a invocação de todas as coisas, mas como a recapitulação dessas coisas todas que já evocou e que também criou:

Estando findo o cântico das ilhas	(2-4-6-10)
chorei nesses janeiros flagelados	(2-6-10)
marejados de chuvas ondulantes	(3-6-10)
e tão cheios de ocasos e andorinhas	(3-6-10)
e de várias paisagens que mudavam	(3-6-10)
sob os ventos transidos nas folhagens.	(3-6-10)

Era nuns tempos quando imaginamos	(1-4-6-10)
os seus dias calmosos, seus outeiros,	(3-6-10)
umas ervas nascendo, rios indo,	(3-6-8-10)
e os jardins dentro d’água transparente	(3-6-10)
nascendo rosas para carpas plúmbeas,	(2-4-6-8-10)
e em suas lianas raros peixes de íris.	(4-6-8-10)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

O movimento do verso ondula em sua variedade rítmica, e sua diversidade rítmica converge com a lógica da mutação que aqui se vê projetada na visão transfiguradora que o poeta tem da natureza. O poema segue alternando os ritmos, modulando-o como numa canção, emendando algumas séries de martelos a outras de clássico, variando às vezes para o sáfico, mas em geral entremeando-os nas estrofes, incorporando ambos os padrões num mesmo verso heroico.

Na oitava estrofe do poema, após louvar os poetas antepassados ("Ó passadas vivências, dou-vos graças / pela vaga aventura entre os assombros (...) se essas ilhas possuíssem vossos dons / (...)", surge um comentário formal que tem interesse, pois acompanha os versos do poema VIII do Canto I (que culmina falando na sondagem do universo através do dedilhar do metro). Aqui o poeta imagina que caso os seus pares também pudessem ouvir as músicas que ele ouve, teriam, como ele, visto nascer novas terras:

Se a vós todos cedessem essas músicas,	(3-6-10)
a canção escondida, os doces olhos	(3-6-8-10)
veriam renascer novas medidas,	(2-(6)-7-10)
novas terras nascendo inda molhadas	(1-3-6-10)
sob um deus dadivoso que as emerge	(3-6-10)
e após as guerras findas, continua.	(2-4-6-10)

Sublinhamos o verso acentuado na segunda e sétima sílabas, que é exatamente uma medida "inexistente", que poderíamos considerar um desvio da gaita galega, decassílabo raramente usado em *Invenção de Orfeu*. O comentário rítmico do terceiro verso oculta do leitor leigo a indicação de que as medidas a que se refere o poema tratam do aspecto formal do livro. Fazendo-se a leitura da estrofe dentro do contexto da forma, entendemos que a ilha (as terras) é a alegoria do próprio poema, e nesse sentido, que o poeta se imagina dizendo aos antepassados que eles também poderiam ter experimentado novas medidas, se houvessem escutado a "canção oculta". O quinto verso dessa estrofe esclarece que é de Deus que advém a "canção oculta" inspiradora de sua criação, pois é Deus, "dadivoso", que faz emergir as terras / medidas.

Podemos admitir que, no plano formal, "novas medidas" seja a liberação da rigidez formal a que os poemas épicos ficavam restritos. Mas, de modo mais

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

amplo, as "novas medidas" falam diretamente à proporção "desmedida" da ilha dada na natureza mutante de cada verso e nas dimensões etéreas que atingem. Em outras palavras, as novas medidas que os antigos poderiam ter visto, e que o poeta de *Invenção de Orfeu* vê porque recebe essa música de Deus, tocam a expansão do universo poético metaforizado na ilha, tanto em termos imagéticos e semânticos, como na não delimitação das fronteiras entre o real, o imaginário e o espiritual.

Outro trecho do mesmo Canto que reflete sobre o ritmo do verso aparece na estrofe 118, quando o poeta fala em "ocasos cavalgados" e "cascos" para destruir "estátuas", o que nos parece ser uma forma alegórica de afirmar uma violenta introdução do martelo-agalopado sobre o padrão clássico, expresso na imagem das estátuas. Ainda que inteiramente metrificado, no todo, *Invenção de Orfeu* se mostra como um grande mar revoltoso e os cavalos e galopes que aparecem, também simbolizando o anúncio do apocalipse, conferem ainda mais força à imagem da violência desmedida destruindo as estruturas fixas e a rigidez que o gênero épico ainda pudesse representar.

Grifamos em itálico os termos relativos ao ritmo do martelo agalopado, e sublinhamos as anotações quando apresentam variação rítmica, sendo o quarto verso sáfico (4-8-10) e o último uma nova aparição do verso de arte maior:

Pois que voltam ocasos *cavalgados*	(3-6-10)
mutilando *com os cascos* as estátuas,	(3-6-10)
desfazendo as cidades corrompidas,	(3-6-10)
valorizando variações de tempo,	(4-8-10)
borrascas e solstícios e as estrelas,	(2-6-10)
e debaixo das estrelas, os *cavalos*.	(3-7-11)

Novamente o poeta trabalha o duplo sentido do verso explorando o plano formal, o que só se entende observando-se a versificação. No plano semântico, os três primeiros versos mostram o galope do ocaso simbolizando o apocalipse, ou os cavalos que levam a destruição às cidades corrompidas; e a partir do quarto verso, em que o poeta diz "valorizando variações de tempo", muda-se a paisagem, e a "variação do tempo" faz com que o galope remeta à imagem do animal integrado à natureza, como aparece no último verso: "e debaixo das estrelas, os cavalos".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Ainda sem considerar o plano formal, vemos que o quinto verso fala de "borrascas", o que indicaria uma brusca mudança de tempo, e se antes se anunciava o fim dos tempos, agora o tempo é o tempo da natureza.

Mas, se observamos o plano formal, surge um novo significado que se sobrepõe àquele. Os três primeiros versos são martelos-agalopados e denotam no plano semântico um comentário quanto ao ressurgimento do ritmo no poema, como se o ritmo se impusesse destruindo aquele outro, de tipo clássico, metaforizado na imagem das estátuas. O quarto verso comenta o efeito de variação rítmica que se cria com essa "destruição", e temos o comentário: "valorizando as variações de tempo". Nesse ponto se varia o ritmo do verso, do galope para o sáfico, do sáfico para a acentuação clássica, e deste para o verso de arte maior. Os versos que imprimem a variedade rítmica compõem, por sua vez, uma paisagem natural que amansa o cenário apocalíptico. A cavalgada rítmica cede enfim o lugar ao verso manso e belo da arte maior que guarda a imagem do cavalo sob as estrelas. Como já destacado, o poeta tira, do som do galope, a visão do animal propriamente dito, e o animal faz as vezes de desbravador do poema, visão do fim dos tempos, e também de amansada paisagem quando se recolhe nesse verso estelar de *Invenção de Orfeu*.

O verso de arte maior, o de 11 sílabas, é aqui empregado com acento na sétima sílaba, o que o distancia do padrão clássico desse metro que leva acento na quinta sílaba. Um último detalhe que mostra o preciosismo da composição que temos em mãos é o fato de que o poeta indica com essa acentuação que está fazendo a justaposição de uma redondilha maior à unidade elementar do galope, o trissílabo. É com a unidade elementar do galope que Lima define o verso: "os cavalos".

Como se vê, a importância da passagem não reside apenas na expertise do comentário formal ao conteúdo, e nem só o encadeamento dos ritmos é o que está em jogo. Trata-se de ver como o plano formal cria imagens no poema. O martelo-agalopado, ritmo do cavalo, ativa-se como uma imagem nova transferida para o plano semântico, ativando a viagem, a cavalgada sobre os mares, como cavalos que saem do poeta e o levam pelo mundo. Os cavalos do poema, transubstanciados nos famosos sonetos que veremos a seguir, carregam consigo a loucura e a amplidão do poeta, o ímpeto e a liberdade quanto ao formalismo. A destruição das estátuas e das cidades corrompidas podem alimentar as alegorias da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

variação dos tempos rítmicos, das novas medidas "desmedidas" desse poema, assim como, no sentido contrário, o verso também pode mudar a paisagem do céu, e o tempo de borrasca virar estrelado.

Marcado pela narrativa do empreendimento heroico de composição da obra, "Biografia" é o Canto esclarecedor de toda a lógica do livro. Pelo interesse em demonstrar como a voz narrativa épica do poema se instaura de forma mais incisiva nesse Canto, vamos analisar algumas passagens em que, para expor a forma da escrita, o poeta reconecta os fragmentos das principais alegorias que desvelam sentidos fundamentais do livro. Estas são as estrofes 241 a 243:

> Olhamos a onda alçar-se, o céu descer
> mais baixo que a onda mesmo e o próprio mar,
> consumira-se um século asa com asa
> estavam majestades, ali estavam
> invisíveis porém no espaço, além
> entre dois tempos reais. Libertação!
>
> Um suave som de sombra prolongada
> ligou-se à noite próxima acerbada;
> e entre sombras e noites existe um
> traço e cântico errante adormecido.
> Através se ouve a onda descontínua
> das antigas memórias sonegadas.
>
> Contra o tempo e em poesia recompostos
> somos todos poetas, natos poetas,
> os que têm voz porém podem cantar
> a doce inspiração subdividida,
> gravar-se dessas noites patinadas
> de sóis que foram ontem sóis cantores.

Nos dois primeiros versos, Lima estabelece uma importante explicação para a dimensão infinita do poema: da visão do movimento de formação das ondas no mar, e da imagem da descida dos céus, o poeta tira a possibilidade de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

um só e mesmo plano onde o mar atravessa o céu e o céu desce ao profundo do oceano. Exacerbando o alcance de ambos os movimentos, o poeta cria um só plano que não é, no entanto, um plano achatado, mas um plano de profundezas infinitas que não divisa fronteiras entre céu e fundo do mar, atingindo o subsolo e o inferno, numa direção, e o cosmos e o divino, na outra.

O movimento natural das águas, no vapor que sobe do mar e das lagoas, evaporado pelo sol, e as chuvas que voltam a cair sobre a terra, irrigando-a pelo profundo das suas entranhas, está, obviamente, contido no movimento que inspira esse poema, tão fluido, tão marcado pela metáfora telássica. Trabalhando o poema como esse plano "total", o fogo do sol, do mesmo modo, deve ser considerado como elemento "mágico" do poema, que ativa as "variações do tempo" e que pode brilhar num instante, iluminando e obscurecendo a paisagem dos versos.

Do mesmo modo, esse plano total, que cruza céu e mar, liberta a metamorfose: as embarcações podem ganhar asas, e as aves podem nadar; os cavalos podem cavalgar borrascas e podem voltar a pastar. O olhar do poeta ubíquo alcança as profundezas da terra e o mais alto céu, onde "nem as cabras foram pastar". Eis o grito de liberdade do poeta que fecha a estrofe, é a visão de um novo mundo atingida: "entre dois tempos reais. Libertação!"

Na segunda estrofe, o poeta trabalha a aliteração da consoante /s/ em "suave som de sombra", provocando um sibilar que se refere ao som do qual se fala, "traço e cântico errante adormecido". Esse cântico que o poeta ouve, som que se revela no penúltimo verso, é como as ondas captadas no mar, "ondas descontínuas / das antigas memórias". O poeta indica portanto que o próprio mar seria uma canção de onde ele capta ondas, ondas que compõem esse mar. As "memórias sonegadas" sugerem o mar como um sumidouro das ondas-poemas. Um outro poema que fala dessa imagem é aquele em alexandrinos, XXIV, do Canto I, que na estrofe vinte e sete diz sobre o oceano no qual se via o engenheiro noturno: "o seu ritmo é ondulado em coreografia álgida,", ou seja, é o movimento dos poemas, seu ritmo, visto como o movimento das ondas desse mar que é o poema como um todo.

Enfim, na última estrofe destacada, vemos que o mar e as ondas são metáforas de uma só canção e das canções de cada poeta. O mar é então a própria Poesia que o poeta de *Invenção de Orfeu* navega, tentando recompor os fragmentos de uma inspiração única, a doce "inspiração subdividida", captando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

"ondas descontínuas", "sonegadas memórias". O sentido da união dos planos do céu e da terra se fecha com a ideia de que assim o poeta estaria indo contra o tempo. Podendo religar no seu poema essas ondas que captou, e rompendo com a dualidade entre céu e terra, o mar da invenção do poeta está fora do tempo, é "contra o tempo". As correntezas suspensas de "sôbolos rios que vão" são como os afogados redivivos do poema. O próprio título deste Canto, "Biografia", e a ideia de uma "biografia total" que serve de subtítulo à obra, se entendem a partir dessa ideia. Ao tentar recompor uma canção total, o poeta tenta recompor, religar, a Poesia como única "doce inspiração" reinventando o mar. No entanto, sendo ele próprio apenas uma parte do poema, já que o poema é feito de todos os poemas unidos, a biografia é a dele e é a biografia total ao mesmo tempo. Em última instância, a ideia nos leva a pensar na biografia da poesia em todos os tempos, como uma mistura de "correntes" das águas desse mar que a todos congrega, onde os rios dos tempos (e seus poetas) desaguam. Enfim, o poema permite também entender que se cruzem as suas próprias referências às da natureza. Assim, o mar é o poema, e as terras as formas variáveis do poema, as "novas medidas", os cavalos o galope do martelo, a estrela um verso de arte maior, e uma oitava-rima uma estrela cadente no céu do poema.

Transcrevemos agora mais duas estrofes, no. 252 e 254, que remetem à construção empreendida pela figura do engenheiro noturno, que aparece de forma misteriosa no Canto I. Só aqui a construção é nomeada com a ocorrência única da palavra "catedral" em todo o livro:

> Esse concerto unânime produz-se
> com jacintos subindo e sóis descendo
> e madrugadas indo, e estrelas vindo,
> e leoas percutidas retinindo,
> e potros esbraseados trombeteando,
> ó aparência dos músicos calados!
> (...)
>
> Templo construído põe-se em movimento,
> ogivas estendendo as mãos conjuntas,
> candelabros as línguas alongando,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

as aves navegando na penumbra,
catedral se movendo em solo instável,
entre ventos que a fazem nosso dia.

Considerando que, no começo do livro, a imagem da catedral aparece fragmentada e não é nomeada, e que aqui é explícita, e vendo ainda toda a significação metalinguística que o poema carrega, podemos também entender que o poema inteiro é uma "construção", é um poema que vai se formando de seus fragmentos, e que o Canto VIII mostra a imagem da construção terminada. A imagem da nave-ave navegando, alegoria tão importante para o poema, finalmente é nomeada como a catedral que o poeta navega pelos mares. Aqui também se esclarece a ideia contida na estrofe final do poema de abertura do Canto X: "Nessa viagem, / vai um coringa / na embarcação: / mapa cristão". No mesmo sentido dizia-se entre os primeiros decassílabos da obra, "Bastam velas e dados de jogar / e o salitre nas vigas e o hagiológio, / e a fé ardendo em claro, nas bandeiras." Dizemos "no mesmo sentido" porque essa catedral (que abriga tantos poetas na obra-embarcação) afirma o rumo do poema segundo a fé do poeta, ou segundo a inspiração divina, se quisermos levar em conta a crença de Jorge de Lima.

Atingido esse sentido em que se nota que toda a variedade da versificação e da forma é significativa da dinâmica mutante do poema, vemos quão orgânica pode ser a passagem do Canto VIII para o Canto IX. Como essa análise vem mostrando, o Canto VIII sublinha a ideia da dinâmica constitutiva do poema e, assim como o poeta define a ilha plural, também esclarece que o herói é plural:

Os heróis desse poema vivem soltos, (3-6-10)
com a liberdade de escolher seus tetos, (4-8-10)
e neles se abrigar ou se enforcar (2-6-10)
ou ressoá-los com música de loucos (3-6-10)
ou furar com a cabeça o céu sem traves, (3-6-8-10)
mas pesado de estrelas e distâncias. (3-6-10)

Novamente sublinhamos os desvios acentuais com relação ao martelo, pois, tomando a leitura do ritmo, o poeta associa ainda mais uma vez a ideia de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

que a música de loucos é a inspiração do galope, o ritmo associado à destruição da rigidez e da monotonia da forma no poema; o sáfico marca a alternância, e o clássico contém o risco do enforcamento. Os heróis que vivem soltos no poema são claramente todos aqueles poetas que foram reunidos à voz do autor num mesmo Canto.

Com isso, vemos que Lima trabalha a elasticidade do decassílabo, mas também implica na sua versificação um gesto poderoso de devastação contra a ameaça da dominação da forma sobre a liberdade do poeta. *Invenção de Orfeu* se mostra sob esse aspecto um exercício de dominação do poeta sobre todas as formas. É o poeta, herói do poema, o Orfeu que amansa com sua lira a todas as faces de feras com que a forma possa se mostrar.

No mesmo sentido vem o Canto IX, no qual Lima usa a forma fixa de Camões, a oitava rima, tomando por desafio reescrever o episódio de Inês de Castro contido em *Os Lusíadas* com o mesmo total de estrofes que o português usou (estâncias 118 a 135, Canto III), mas para fazer dançar a musa, para desenterrá-la e cantá-la a partir do lirismo que a musa inspirou no menino.

Em "Minhas Memórias"[256], Jorge de Lima narra que, logo depois de aprender o que era métrica, em 1902, quando chegava da escola ia até a casa da vizinha ouvir um disco de canções de Natal na vitrola importada que havia lá. Quando saía desse ambiente, como se inspirado pela música natalina, vinha o lirismo no espírito do menino: "rogava Celina, a deusa das florinhas de meu livro dominical e Celina vinha repentina. (...) Celina me dava sutis soledades, chuvas ligeiras (...)". Lima associaria a essa figura tirada de um livro infantil, Celina, à Inês de Castro. Lima conta que um dia teria sido flagrado pelo pai lendo o episódio do poema todo transcrito pelo próprio punho paterno e guardado numa gaveta da escrivaninha. Notando o interesse do filho pelos versos manuscritos, o pai teria posto a cópia do poema dentro do caderno de escola de Lima. Diz Jorge: "Li Inês copiada por meu pai. Ele amava aqueles versos de Camões e os guardava com anotações de fato familiares (...)". O amor de Lima por Inês vem carregado desse sentimentalismo, mas transfigurado pela visão infantil do menino: "Celina virou Inês florida em maio, e mágica inventou-se para mim; e não tinha sossego Inês; e mudava o mundo para mim (...)". Assim é a Inês de *Invenção de Orfeu*, a

[256] LIMA, Jorge de. "Minhas memórias". In: *Jorge de Lima Obra Completa Vol. I.* Op. Cit., p. 128-129.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

musa da infância do poeta, o amor pela poesia, pelo pai, e a primeira leitura de Camões potencializada por cinquenta anos de prática de poesia.

Em *Os Lusíadas*, é Calíope, e não Inês de Castro, a musa evocada pelo poeta para dar início ao seu canto (é o Canto III), e Inês aparece bem depois (estrofe 120), como parte integrante do repertório histórico que o poeta narra, compondo mais um episódio da obra. Em "Permanência de Inês", tem-se como primeiro verso o seguinte: "Estavas, linda Inês, nunca em sossego", o que corrompe o português "Estavas, linda Inês, posta em sossego", substituindo no verso o termo "posta" por "nunca". No verso de Camões, jaz a morta, no de Lima revive a musa. Ao começar diretamente com Inês nunca em sossego, e fazê-la grande musa desse poema, podemos dizer que Inês seja a Calíope do poeta, renovada Mira-Celi de Jorge de Lima.

Curiosamente, é nessa mesma estrofe de abertura do Canto III de *Os Lusíadas*, quando Camões invoca a musa Calíope num dos seus excursos, que ocorre uma das raríssimas menções a Orfeu contidas em *Os Lusíadas*. Calíope é mãe de Orfeu, tendo o deus Apolo como pai, também considerado o deus da Medicina. Veja-se como começa o Canto III da obra portuguesa:

Agora tu, Calíope, me ensina	(4-6-10)
O que contou ao Rei o ilustre Gama;	(4-6-8-10)
Inspira imortal canto e voz divina	(2-6-10)
Neste peito mortal, que tanto te ama,	(3-6-10)
Assí o claro inventor da Medicina,	(3-6-10)
De quem Orfeu pariste, ó linda Dama,	(4-6-8-10)
Nunca por Dafne, Clície ou Lecothoe	(1-4-6-10)
Te negue o amor divido, como soe.	(2-4-6-10)

Destacamos o ritmo do quarto e do quinto versos para demonstrar que o martelo-agalopado não é de todo ausente na obra de Camões. Ao longo do episódio de Inês de Castro há até uma presença significativa de decassílabos acentuados na terceira sílaba. Transcrevemos a seguir alguns exemplos tirados do trecho que cerca a estrofe de início do episódio de Inês de Castro (início na estrofe 120) para verificarmos como Camões se vale com frequência da entrada ternária para variar o ritmo do seu decassílabo heroico. Como se vê, da estância 118 à 122,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

há, sem exceção, de dois a três martelos por estrofe, dos quais sublinhamos apenas a terceira sílaba acentuada:

Os Lusíadas - Canto III
Estância 118, v. 4: "Quanta soube ganhar a dura guerra";
_____ v. 8: "Que despois de ser morta foi Rainha."

Estância 119, v. 3: "Deste causa à molesta morte sua,"
_____ v. 6: "Nem com lágrimas tristes se mitiga,"
_____ v. 8: "Tuas aras banhar em sangue humano."

Estância 120, v. 2: "De teus anos colhendo doce fruito,"
_____ v. 4: "Que a Fortuna não deixa durar muito,"

Estância 121, v. 1: "Do teu Príncipe ali te respondiam"
_____ v. 2: "As lembranças que na alma lhe moravam,"
_____ v. 8: "Eram tudo memórias de alegria."

Estância 122, v. 1: "De outras belas senhoras e Princesas"
_____ v. 4: "Quando um gesto suave te sujeita."

Com estes exemplos, vemos que o poeta não emprega séries longas no ritmo ternário, mas podemos admitir com segurança o uso do martelo entre o decassílabo heroico clássico. Para avaliar a combinação dos ritmos que Lima usa, e como se equipara ao uso de Camões, vejamos a primeira estrofe, na qual sublinhamos os versos em martelo:

Estavas, linda Inês, nunca em sossego	(2-6-10)
e por isso voltaste neste poema,	(3-6-10)
louca, virgem Inês, engano cego,	(1-3-6-8-10)
ó multípara Inês, sutil e extrema,	(1-3-6-8-10)
ilha e mareta funda, raso pego,	(1-4-6-8-10)
Inês desconstruída, mas eurema,	(2-6-10)
chamada Inês de muitos nomes, antes,	(2-4-6-8-10)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

depois, como de agora, hoje distantes. (2-6-10)

Assim, como se vê, o segundo verso da estrofe dá início a uma série de três martelos. Retomando a lista dos versos em martelo da obra de Camões, vê-se que também o segundo verso da primeira estrofe que introduz o episódio de Inês de Castro (120) é um martelo: "De teus anos colhendo doce fruito,", exemplo que pode ter desencadeado a série do poema de Lima. Após a aparição do martelo do segundo ao quarto versos da primeira estância do Canto IX de *Invenção de Orfeu*, esse ritmo só retorna na terceira oitava, após um intervalo de dezessete versos. Daí por diante as estrofes do Canto IX apresentam semelhança rítmica com as de Camões, pois o martelo só será empregado em alternância com verso de acentuação par, ou em sequências de até no máximo dois seguidos (como na estrofe 7, versos 4 e 5). Na oitava estrofe do Canto IX de *Invenção de Orfeu*, tem-se um bom exemplo de como ocorre a variedade rítmica no modo geral do poema, com o predomínio da acentuação par:

Inês, porém, jamais, jamais fundada (2-4-6-8-10)
Quer indicar talvez, uma inquietude, (4-6-10)
Inquietude de Inês apoderada, (3-6-10)
Subida Inês, efêmera altitude, (2-4-6-10)
Descida em seus abismos, augurada, (2-6-10)
Para que nela o clima sempre mude. (4-6-8-10)
Inês refaz-se simultaneamente, (2-4-6-10)
obumbra os horizontes, cobre o poente. (2-6-8-10)

Em todo esse Canto, é raro que o autor fixe um ritmo único para o decassílabo por mais de dois versos seguidos. Como se vê, o ritmo do verso decassílabo aqui se distingue das longas sequências de martelos que se apresentam nos outros Cantos ao longo do livro, o que demonstra que a forma usada nesse Canto é integralmente fiel ao poeta português. O poeta deixa o movimento recair inteiramente no plano do sentido e na imagem da revivência da musa. Vale sobretudo o trabalho de desconstrução e rearticulação do sentido histórico que Camões deu à musa em seu poema.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

De todo modo, tanto no Canto "Biografia" quanto neste, pode-se dizer que o ritmo heroico é bastante movimentado. Ele faz do poema um solo fértil para o nascimento dessa imagem constitutiva da musa que é a do dinamismo mutante. Do Canto IX, concluímos que Lima faz uma reverência formal a Camões, pois não interfere em nenhum aspecto no comportamento da forma, como faz com as demais formas fixas que usa no Canto, em especial nas sextinas e no soneto, como se verá, mas também na *terza rima* modificada no esquema de rimas final.

3.12. Sonetos e sextinas

Dentre as formas fixas de IO temos setenta e quatro sonetos, duas sextinas, duas composições em oitava-rima e uma em *terza rima*. Na análise das redondilhas maiores está contido nosso comentário sobre o uso da *terza rima*, e no comentário acima sobre os decassílabos já observamos a oitava-rima a partir do Canto IX; além disso, ao longo do trabalho, comentamos alguns sonetos. Mas, considerando a importância dos sonetos, vamos fazer um comentário sobre esta forma e, por fim, uma análise das sextinas, que reservamos para o final.

3.12.1. Sonetos

Contamos setenta e cinco sonetos no total da obra, sendo assim distribuídos: doze no Canto I, nove no Canto II, oito no Canto III, vinte e dois no Canto IV, oito no Canto V, quatro no Canto VI, sete no Canto VII e cinco no Canto X. Como se vê, o soneto só está ausente dos Cantos VIII e IX porque estes são poemas únicos e seguem uma regularidade formal na qual o soneto não cabe. No mais, destaca-se o Canto IV, "As aparições", composto quase todo por sonetos. Não iremos analisar todos os Cantos, e até aqui já comentamos em outras seções alguns deles, como o primeiro da obra, que tem a forma tradicional.

Considerando a concentração dos sonetos no Canto IV, vamos nos ater a alguns exemplos desse Canto, mas, antes que possamos explicitar mais detidamente o trabalho de Lima sobre o emprego do decassílabo em associação a esta forma fixa, parece-nos necessário apresentar uma síntese do compêndio das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

experimentações que se tem feito sobre essa forma, pois, historicamente, o soneto é o palco predileto entre os poetas para a inovação técnica.

O soneto é a forma lírica por excelência, surgida na Itália no século XIII, que teve Petrarca como seu principal divulgador e, mais tardiamente, Camões, em língua portuguesa. Cruz Filho historicizou a forma e demonstrou que a disposição dos quatorze versos em dois quartetos e dois tercetos rimados tem sido, desde seu surgimento, alvo de contínuas experimentações técnicas. O autor relata que tanto o esquema estrófico quanto o esquema de rimas, inicialmente fixado por Petrarca (abba/ abba/ cdc/ dcd), já trazem desde os tempos medievais na Itália e na poesia clássica portuguesa (Camões e Bocage, inclusive) alguma variação nas rimas, tanto no cruzamento daquelas que compõem os quartetos quanto nos tercetos.[257] Além do soneto italiano, há o soneto inglês, tardiamente introduzido na língua portuguesa, cujo esquema dos quatorze versos se dá em três quartetos e um dístico, seguindo o esquema de rimas: abab /cdcd /efef/ gg, ou abba/ cddc / effe/ gg.[258]

Modernamente, os sonetos sofreram investidas as mais variadas sobre sua forma. Além do esquema de rimas tradicional de Petrarca, Cruz Filho lista as seguintes combinações de rimas do soneto italiano admitidas para quartetos: abab/abab; abab/baba; abba/baab; e as seguintes para tercetos: ccd/eed; cde/cde; cdc/dee; cdc/ede e ccd/dee. Segundo o autor, "Têm-se composto, no Brasil e em Portugal, à imitação de Carlos Baudelaire e de outros poetas franceses, sonetos 'sem rimas uniformes nos quartetos'". Ainda quanto à rima, Cruz Filho elenca o "tipo ultra-gongórico ou parentírsico, sem rimas e quase sempre sem ritmo nos seus versos, introduzida por alguns escritores contemporâneos, com a denominação de 'modernista'".[259]

Quanto à métrica, lembrando que o soneto é cultivado em decassílabos ou alexandrinos, o autor lista ainda entre as experiências modernas os chamados "sonetilhos", feitos com versos mais curtos que o de dez sílabas; e a composição do soneto com irregularidade métrica entre os versos. Com relação ao arranjo estrófico, Cruz Filho lembra a mais antiga experimentação, que já vem desde o período de surgimento do soneto: o "estrambote" ou "cauda", que consiste no

[257] FILHO, Cruz. Op. Cit. p. 32.
[258] BANDEIRA, Manuel. Op. Cit. p. 3246.
[259] FILHO, Cruz. Op. Cit. p. 32.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

acréscimo de um terceto, dístico ou verso solto; e ainda a alteração da sequência dos quartetos e tercetos. Quanto a acréscimos de estrofes, são mencionados os sonetos duplos, de vinte e oito versos, e as coroas de sonetos, uma série de quinze sonetos, em que, a partir do segundo, o verso inicial de um deve repetir o último verso do soneto anterior. Por fim, Cruz Filho destaca que, além da função poética lírica do soneto, essa forma já é utilizada numa variedade de outras funções: "descritivos", "filosóficos", "políticos", "humorísticos", "satíricos", e ainda, "prosaicos", "genetlíacos", "epitalâmicos", "necrológicos", e "humorísticos", "chistosos", "facetos" etc.

Como se vê, o soneto é uma espécie de largo laboratório técnico e artístico, mas Cruz Filho, como parnasiano tardio, reduziu praticamente todas as inovações mencionadas acima a meras "deturpações do modelo tradicional". Pois Jorge de Lima cometeu-as todas, senão mais. Formalmente, o conjunto dos sonetos de *Invenção de Orfeu* é como uma pequena enciclopédia que mostra e processa o soneto em suas "deformações". Os sonetos de Jorge de Lima viraram exemplo nos tratados de versificação graças à liberdade que tomou nas suas rimas. O autor do *Tratado de Versificação Portuguesa*, Amorim de Carvalho, destaca o caso de Jorge de Lima no único parágrafo em que fala de versificação na poesia brasileira em sua obra:

> Entre os casos mais notáveis citaremos o grande poeta Jorge de Lima, e particularmente os seus sonetos e sonetilhos, onde há de tudo: terminação falsa das estrofes, rimas completas com rimas incompletas, ausência de rima, disposições rimáticas totalmente novas (por exemplo: ABCD ABCD EFG GFE) a par com disposições rimáticas de total anarquia.[260]

Manuel Bandeira, em seu breve *Tratado de Versificação da Língua Portuguesa*, ao abordar o soneto, diz o seguinte:

> Os poeta modernos, aliás, têm tomado em relação à construção do soneto italiano toda sorte de liberdades. Jorge de Lima, em seu *Livro de Sonetos*, rima às vezes apenas dois versos quaisquer ou não rima nenhuns ou rima os quartetos segundo o esquema abcd / abcd/ etc.[261]

[260] CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação*. Op. Cit. p. 162-163.
[261] BANDEIRA, Manuel. Op. Cit. p. 3246.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

É exatamente esse esquema exemplar de "toda sorte de liberdades" que ambos os tratadistas destacam, abcd/ abcd, o que primeiro aparece em *Invenção de Orfeu*: abcd/abcd/efg/efg, e poderíamos dizer que esse é talvez um dos exemplos mais regulares dos sonetos de Jorge de Lima. Um outro exemplo inovador de esquema de rimas ainda do Canto I é o XXXIII, que só rima entre si os dois últimos versos da segunda quadra, e os dois últimos versos dos dois tercetos, não rimando nenhum verso da primeira quadra: xxxx / xxaa/ xbb /xcc. E veja-se no poema XVII do Canto I o esquema abba/ baba/ cdc/ dee, que une o remate do soneto inglês (dee) ao corpo do soneto italiano. Um preciosismo são as rimas internas dos tercetos finais do soneto VII do Canto II, no qual o poeta comenta a loucura endiabrada de suas estrofes:

> E adorar-te anjo meu reproduzido,
> biografado dos anjos parricidas,
> sem sentido de lógicas estrofes,
>
> pois meu grito danado é o mesmo grito
> encerrado no ventre dos ouvidos,
> repercutido pelos céus que sofres.

No Canto II, encontra-se um exemplo de sonetos gêmeos: é o poema IV, com esquema de rimas igualmente irregular (as linhas, apóstrofes, ressalvam rimas toantes, de vogais tônicas ou incompletas), aba'b/ cdc'd/ efg / efg / hih'i'/ jlj'l' / mno/ m'n'o'. No Canto IV, há uma inusitada proposta fantasmagórica que parece derivar da ideia de soneto duplo. Lima inventa que um soneto apenas é dois, assim XIV e XV somam apenas quatorze versos, mas são dois sonetos. O esquema de rimas traz novamente o remate do soneto inglês: abba/aabb/cdc/dee. Talvez seja por conter em si a dupla identidade de soneto inglês e italiano que o poeta tenha dado a ele a dupla condição.

Em termos métricos, o poeta se mantém, tradicionalmente, entre o decassílabo e o alexandrino até o Canto II. No Canto III, começa a introduzir os sonetilhos. Neste Canto, há um soneto em redondilha menor e dois em tetrassílabos. Ao longo de todo o livro encontra-se a seguinte proporção: dos setenta e quatro sonetos (o fantasma conta), sessenta e dois são decassílabos, e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

doze são em outros metros: seis alexandrinos, um octossílabo, um heroico quebrado combinado com dissílabo, um trissílabo, além dos três que acabam de ser citados acima, de cinco e quatro sílabas). Dos metros utilizados no conjunto da obra só faltaram a redondilha maior e o eneassílabo.

Quanto à alteração do esquema estrófico, há um exemplo de soneto com estrambote, acrescido de um terceto. Trata-se do soneto IX do Canto III, no qual o esquema de rimas se inicia com o tradicional abba na quadra de abertura e depois só rima um verso do último terceto com um do estrambote, chamando a atenção exatamente para o acréscimo: abb'a / xxxx/ xxx/ xxc / xcx. O soneto XIII do Canto IV, especialmente dedicado aos sonetos em decassílabos, traz uma formação inusitada: os 14 versos são dispostos na seguinte ordem: uma quadra, dois tercetos, um verso solto e um terceto; ou seja, Lima desloca uma quadra para a última posição e desmembra um de seus versos, segundo o esquema de rimas adiante (a letra maiúscula é a repetição perfeita da palavra com a qual estabelece a rima): xaxa/ bcd/ c'd'e/ B/ ee'e'. E ainda nesse quesito, devemos lembrar que o soneto que fecha o livro tem dois quartetos e uma sextilha, com alternância métrica entre o heroico quebrado e o dissílabo.

Enfim, destacamos do Canto V a existência de dois sonetos incrustados em meio a poemas longos: são os casos dos poemas II, em octossílabos, aba'b/ cdc'd'/ efe'/ fgg ("f" é toante de "c"); e do VII, um dos raros sonetos brancos, que aparece emendado após uma série de cinco quintilhas de tetrassílabos igualmente sem rimas.

Como se vê, há um pouco de tudo nos sonetos de *Invenção de Orfeu*, e impressiona sobretudo como Lima consegue compor uma variedade infindável de esquemas de rimas. Mello Nóbrega, em seu longo estudo intitulado *Rima e Poesia,* ainda que não se atenha ao recorte do soneto, colhe diversos exemplos de rimas em *Invenção de Orfeu*. Para exemplificar um tipo engenhoso, a "rima partida",[262] em que o poeta fraciona a palavra para usar uma sílaba do meio do vocábulo como rima, Nóbrega demonstra o poema XIX, do Canto I, onde se encontra "sobre-vem" rimando com "salobre", tendo o final da primeira palavra recaído no começo do verso seguinte.

Exemplificando rimas toantes e de vogal tônica, o autor diz que haveria

[262] NÓBREGA, Humer. *Rima e poesia*. Op. Cit., p. 35.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

um crescente interesse entre os poetas brasileiros contemporâneos pelo emprego da rima toante, aquela na qual coincidem as duas última vogais.[263] Tendo em vista a grande quantidade de linhas presentes nas anotações de rimas expostas acima, tem-se a noção do grau do interesse do autor por esse tipo de rima. Mas, além das rimas toantes, Lima usou e abusou das rimas de vogal tônica em *Invenção de Orfeu* e, em especial, da combinação destas com aquelas. Para exemplificar rimas de vogais tônicas, Nóbrega colhe um exemplo, à pinça, no mundo de estrofes brancas do Canto VIII.

Apesar do valor do "achado", Nóbrega se restringiu a dar apenas os dois primeiros versos da estrofe como exemplo de rima de vogal tônica, mas, observando a sextilha no. 257 do Canto VIII, vemos que nela o autor poderia ter exemplificado também as rimas toantes, e não apenas isso, mas a combinação entre ambos os tipos. Ao falar do recurso da rima de vogal tônica, Nóbrega afirma que esta amenizaria o recurso da rima toante, mas, observando os versos de *Invenção de Orfeu*, acreditamos que Lima tira outros efeitos desse emprego na medida em que combina intensamente as rimas toantes às de vogal tônica, criando um fluxo de assonâncias que impregna a obra de uma musicalidade que muitas vezes se sobrepõe ao ritmo dado pela acentuação do verso.

Vamos entrar no exemplo indicado por Nóbrega, pois ele nos serve como uma introdução à análise do soneto mais adiante. Veja-se o que ocorre nesse exemplo: os dois primeiros versos rimam na vogal tônica "a", e em seguida entra em cena a rima toante em "i-a", que estabelece um esquema divisor dos dois tipos de rima, rimas de vogal tônica de um lado, e rimas toantes de outro:

Ó delírios nas águas revoltadas,	(a)
ó visões, ó papoulas sobre as faces,	(a')
gaivotas desabadas n'água viva,	(b)
torpor conjunto pelo céu e o mar,	(a')
enlouquecido o pêndulo da vida,	(b')
não são coisas do mundo, coisas idas.	(b')

Tem-se "a-a-iva–a-ida-idas" compondo o esquema: aababb. A rima inicial

[263] NÓBREGA, Humer. *Rima e poesia*. Op. Cit., p. 98.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

em “a” é o tipo de rima de vogal tônica; e a rima “b”, a partir do terceiro verso, é de tipo toante, coincidem tônica e átona, “i-a”. Note-se que, neste caso, a vogal átona das rimas toantes coincide com a vogal tônica que forma o primeiro tipo. Observando o conjunto das rimas toantes, “iva-ida-idas”, temos que as duas últimas são completas entre si, mas isso não podemos indicar na notação da rima senão se distinguíssemos os dois últimos versos como uma nova rima “c”, completa que é, e passássemos a identificar a rima “iva” com a letra “c” acrescida de uma linha para indicar o fato de ser uma rima toante. Acreditamos que a inversão não seria coerente, já que nitidamente o contrato rimático se dá sobre as toantes e vogais tônicas.

Por outro lado, se observarmos as palavras que compõem as duas primeiras rimas, notamos a coincidência da consoante “v”, igualmente em “viva” e “vida”. Assim, ocorre um reforço consonantal entre as rimas “iva-ida”. Veja-se portanto que há um parentesco diferente entre cada par do conjunto: a rima “ida” é ao mesmo tempo toante e consonantal com relação a “iva”, e com “ida” forma a rima completa, sendo no geral simplesmente rimas toantes entre si.

Invenção de Orfeu está cheio dessas combinações, e em alguns poemas são tão intrincadas que se torna impossível a anotação sem que as sutilezas das suas coincidências sejam perdidas. Há um grau enorme dessa difusão ou reverberação de aliterações e assonâncias que são, como dizia Jorge de Lima, sobre a música oculta: “sem descrição possível”. Ao criar essas teias complexas, que jogam com vogais e consoantes, e todos os tipos de rimas existentes (Lima aproveita também anáforas e repetição de palavras), o poeta cria uma sonoridade que se equivale ao jogo de deslizamentos de significados, formas e imagens que há em *Invenção de Orfeu*.

Abrimos esse longo parênteses sobre rimas para abordar agora alguns sonetos, podendo identificar quais são os elementos formais que estão em jogo. Tendo exposto isso, vamos observar o Canto IV, aquele que tem maior concentração dessa forma fixa. Luiz Busatto identificou que, dos vinte e dois sonetos que compõem esse Canto, dez são recriações de cenas infernais de Dante em *A Divina Comédia*. Transcrevemos a passagem que é esclarecedora:

> (...) o soneto XX do Canto quarto de IO abre uma série de dez sonetos, todos versando sobre temas de Dante, a coreia delirante, os seus círculos. Menciona as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

> dez voltas em clara alusão à estrutura do Paraíso assim constituída. O verso "A coreia girava pelejada" do soneto XX repete-se com variantes no soneto XXIX. "Coreia" é o termo utilizado por Xavier Pinheiro para traduzir os termos italianos "dannzando", giro", e "sfera". O termo coreia repetir-se-á cinco vezes nos dez sonetos e ele se manifestará como coreia impetuosa forte, delirante, medonha e derradeira.[264]

Busatto demonstra como Lima se apropria, ainda que por via de seu tradutor brasileiro, do vocabulário dantesco, roubando-lhe trechos de versos, versos inteiros, e muitas imagens do poema do italiano para criar os motivos dos seus sonetos. No entanto, entre os vários poemas comentados por Busatto, escapou-lhe o que mais nos interessa da série, que é o soneto XXIV. Neste soneto, Lima dialoga com uma passagem do Canto XIII do "Inferno" de *A Divina Comédia*, em que Dante encontra com o poeta Pier delle Vigne no sétimo círculo do Inferno.

Pier delle Vigne é ninguém menos que o inventor do soneto, e viveu como poeta e conselheiro de Frederico II, em Palermo, na Sicília. Dante o coloca neste círculo do Inferno por ele ter atentado contra a própria vida no ano de 1249. Pier cometeu suicídio após ser dispensado do cargo que ocupava na corte, devido a denúncias de traição por parte do marido de uma moça a quem Pier cortejara em seus poemas.[265] No poema de Dante, neste local em que Pier está, o sétimo círculo, os suicidas são seres transformados em madeira e servem de ninho às harpias.

Apenas para confirmar a imensa liberdade que Lima toma quanto ao original, passemos diretamente ao poema de Dante, no qual podemos ler o que Pier delle Vigne diz ao poeta de *A Divina Comédia*. Na tradução do poema feita por Xavier Pinheiro[266], temos:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

[264] Busatto, Luis. Op. Cit. p. 141.
[265] FILHO, Cruz. *História e teoria do soneto*. Anotado por Glauco Mattoso. 2009. p. 13.
[266] DANTE, *A divina comédia*. Trad. de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro/São Paulo: Calçadense, 1959, p. 94.

Fui quem do coração de Frederico	Io son colui che tenni ambo le chiavi
As chaves tive e usei com tanto jeito,	Del cor de Federigo, e che le volsi,
Fechando e desfechando que era rico	Serrando e disserrando, si soavi,
Da fé com que a mim só rendeu seu peito.	Che dal segreto suo quasi ogni uom tolsi:
No glorioso cargo fui constante,	Fede portai al glorioso offizio,
Força, alento exauri por seu proveito.	Tanto ch'io ne perdei li e i polsi.
A torpe meretriz, que, a todo o instante	La meretrice che mai dall'ospizio
Ao régio paço olhos venais volvendo,	Di Cesare non torse gli occhi putti,
Morte comum, das cortes mal flagrante,	Morte comune, e delle corti vizio,
Contra mim ódio em todos acendendo,	Infiammò contra me gli animi tutti;
Por eles acendeu iras de Augusto,	E gl'infiammati infiammar si Augusto.
Que honras ledas tornou-me em luto horrendo.	Che i lieti onor tornaro in tristi lutti.
(Tradução)	(Original)

Veja-se agora em *Invenção de Orfeu* que pouco interessa ao poeta o episódio histórico da morte do inventor do soneto, mas a invenção do soneto em si. Ressaltamos o complexo emaranhado de rimas (com repetições de termos, assonâncias e aliterações) em negrito acompanhado de duas possibilidades de notação, e o andamento do ritmo segue sublinhado, com destaque na notação rítmica para os versos sáficos. Note-se o jogo criado em torno das vogais “a” e “i”:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

	rima completa	rima toante e de vogal	ritmo
Eram h**arpas** com **asas** as h**arpias**	a	a,a',b	(3-6-10)
que v**inham** logo desfe**rir** seus **ais**.	b	c,b',d	(2-4-8-10)
As **su**as f**a**ces eram lentas d**á**l**ias**,	c	e,a',d'	(2-4-8-10)
as **su**as **un**has c**o**rdas retin**iam**.	d	e,e,c	(2-4-6-10)
E **elas** tang**iam** s**ua**s **harpas** tr**is**t**es**,	e	f,c,e,A,g	(1-4-8-10)
as **be**l**as** **asas** **bran**cas agit**a**v**am**,	f	f,A',h,i	(2-4-6-10)
iam e v**inham** em seus próprios g**iros**,	g	c,C,j	(1-4-8-10)
e em torno de **seus** **can**t**os** adej**avam**.	f	h',b'	(2-6-10)
M**inha** cab**e**ça voa**va** sobre as **asas**	h	c',i',A'	(1-4-6-10)
e **esses** **ais** e **esses** g**iros** **repetia**,	a	d,J,c	(3-6-10)
repetia e **essas** d**á**l**ias** respi**rava**.	f	C',D',j'	(3-6-10)
In**sân**ia: **era em mim próprio que eu [cantava**,	f	h',j'	(2-6-10)
e era em mim próprio ainda que eu [gem**ia**,	a	b	(1-4-6-10)
aq**uelas** **vo**zes t**o**das que se **harpiam**.	a	f,c	(2-4-6-10)

Aproveitando a óbvia semelhança entre os termos "harpa" e "harpia", e também a não menos evidente semelhança de forma que o instrumento musical tem com a asa de uma ave, cria-se um verdadeiro bailado entre som e sentido nesse soneto. Destacando as vogais do termo harpia, temos a sequência "a-i-a". Nesta sequência direta de vogais, o poeta tem ao seu dispor o "ai", que aproveita como lamento, e o "ia" que aproveita como verbo. Além disso, contando que há dois "as", duas vogais "a", temos, por justaposição, a palavra "asas".

Veja-se as rimas nos quartetos: ias – ais – álias- iam / istes – avam – iros – avam; e nos tercetos: asas – ia – ava / ava – ia – iam. Estão aí o verbo, a asa, e o lamento, além de outras que trazem pequenas diferenças. Considerado o conjunto apenas em termos de rimas completas nas terminações, temos abcd / efgf / haf / faa, mas, se consideramos as rimas toantes e de vogais tônicas, temos que assumir que no primeiro quarteto a rima começa internamente no primeiro verso entre os termos "harpas" e asas" que formam entre si uma rima de tipo toante "a-a", que anotamos como a primeira rima "a"; em seguida, neste verso, temos a primeira terminação "ias" indicada pela letra "b"; no segundo verso consideramos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

"vinham" como uma terceira rima já que a vogal "a" final tem som nasal, "iam", a que chamamos de "c"; temos em seguida b' para indicar a rima de vogal tônica em "i", e depois a terminação em "ais" que está identificada por "d". Desde logo temos uma dubiedade pois a rima de vogal tônica poderia tanto ser nomeada por b', como fizemos, quanto por c', já que "vinham" tem a mesma vogal tônica "i". No segundo quarteto, temos a repetição dos dois termos que formam a primeira rima interna "harpas" e "asas", o que também dificulta a notação, porque, ainda que usemos a letra maiúscula para identificar que se trata de repetição, já utilizamos a linha antes para remarcar que "faces" é rima de vogal tônica no primeiro quarteto. Ou seja, as nuances das rimas, repetições etc. se perdem, e as convenções se tornam insatisfatórias para descrever o que o poeta cria.

Entre várias dubiedades, destacamos ainda o que ocorre no primeiro verso do primeiro terceto entre "ava" e "asa". Já vimos que asa é a primeira rima "a", e apesar de serem entre si rimas toantes, há uma rima completa para ava, o que sempre nos obriga a decidir por identificar a rima completa e perder a "dupla rima" que a terminação forma. Assim, o que se vê é que, além de ser quase ilegível a quantidade de rimas anotadas, elas não coincidem com a realidade do poema, ainda muito mais rica. Enfim, vemos como as convenções são insuficientes para lidar com uma lógica que não admite regras para o uso das rimas, mas sim as quebra. Como não poderíamos tratar o verso de Jorge de Lima como um verso rudimentar, no qual há apenas assonâncias, admitimos que o complexo uso que Lima faz das rimas ultrapassa as convenções.

Em outras palavras, apesar de identificarmos na notação que há um fluxo sonoro que perpassa o poema, as sutilezas entre os desdobramentos e ambivalências das rimas perfeitas, toantes e de vogais tônicas são muito difíceis de serem descritas. Além disso, vemos que, em certos poemas, no lugar de falarmos em "esquema de rimas", mais apropriada seria a expressão "complexo de rimas", já que um "esquema" pressupõe uma ordenação que não aparece neste caso.

De todo modo, como há também na obra o emprego de esquemas de rimas tradicionais, optamos por mapear apenas as terminações, mas sempre levando em conta a importância que o poeta dá às rimas toantes e de vogal tônica. Mesmo que seja um mapeamento que oculta os complexos de determinados poemas, ele nos dá a ideia de que o poeta está jogando com vários tipos de rimas, e vê-se melhor o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

fluxo contínuo de rimas que é fundamental tanto neste poema quanto na obra de Lima de modo geral.

Voltando ao poema: no plano do significado, Lima começa unindo a imagem das harpias e das harpas, sugerindo uma como metáfora da outra em "Eram harpas com asas as harpias", mas logo em seguida o poeta mostra estarem as aves, com as suas unhas, tocando as harpas, e tirando delas canções de lamento, "ais". Esse gesto inicial de mostrar ambos, o objeto e o animal, como uma só imagem, e depois as revelar enquanto dois, é paralelo ao trabalho com as rimas, que parecem ser uma mesma rima mas depois se desdobram em duas. No segundo quarteto, temos a imagem das harpias voando em círculos ao redor dessa música que tocam, como também o jogo das rimas parece ser circular ao redor de "a" e "i". Destacamos ainda nos quartetos a alternância de ritmo: ambos comportam mais versos sáficos que de costume, sendo a metade deles nesta acentuação. A alternância de ritmo só intensifica o sentido dos giros contidos na construção do poema.

Mas o maior giro do poema ocorre na passagem para os tercetos. É neles que se revela serem as harpas e harpias o próprio poeta dando giros na obra, em sua cabeça: "Minha cabeça voava sobre as asas / e esses ais e esses giros repetia,". Por associação, o poeta se projeta como ser alado, cujas "belas asas brancas" são dubiamente as asas das harpias e as suas asas, e as harpas podem ser também as cordas que o poeta dedilha na busca pelo poema.

Confundindo-se com as imagens do próprio poema, Lima reforça a ideia de que "é muitas coisas dessa ilha". E o lamento pela morte do inventor do soneto se reflete não só nos ais da canção das harpias, mas na imagem dos giros, os quais, por sua vez, remetem aos círculos do inferno, à visita à obra de Dante.

Este soneto tem importância também pela relação que evidencia haver entre o plano visual e o sonoro. Vemos sair de dentro da semelhança sonora das palavras a linguagem do poema: a diferença na terminação de ambos os termos, a rima, é o próprio motivo do poema, que gira em torno dos "as" e "is", dos "ais", é a "revolta" da mente do poeta em torno da harpa. Assim, o poeta atinge o sentido em que o giro infernal de Dante é também o giro sobre as rimas.

E veja-se como é magistral o uso da estrutura dramática que o soneto oferece, pois, para se chegar ao último terceto, que se forma em torno do "o" aberto (ó) e do "a" nasal (ã) , o poeta incorpora desde os primeiros quartetos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

palavras com essa sonoridade. Ao redor do "o" aberto, os quartetos trazem: "logo", "próprio", e "cordas"; e ao redor do "ã" o segundo quarteto introduz "canto". Assim, no último terceto, temos três vezes o "ó" praticamente justapostos pela posição em que aparecem os versos, na repetição da palavra "próprio" e "vozes", o que ecoa como um alongado e forte urro de penar: "óóó".

O referencial do poema de Dante é um poema de partida para Lima, mas ele está completamente incorporado e assimilado na lógica do poema que se inventa em *Invenção de Orfeu*. O soneto é tão inventivo quanto o poema VI do Canto I, que instaura a ave-nave: são poemas que se afastam do uso utilitário da linguagem, são criadores da linguagem. A rima nesse poema tem valor poético central, e é convertida na palavra "ais", o som que ecoa todo o poema de origem. Enfim, Lima não se restringe nos seus voos ao "Inferno" de Dante para saudar o inventor do soneto: a forma do soneto é o motivo da homenagem, esse sim o peixe de asas do poema.

Além dessa série de aparições de Dante no poema, há a série que abre esse mesmo Canto IV, na qual o poeta nutre o poema com a imagem de um cavalo endiabrado que o acompanha na leitura dos livros que lê. A série é composta por três sonetos, sendo os dois primeiros uma variação um do outro.

Posicionamos ambos lado a lado para identificar suas variações, sublinhando a acentuação e marcando em negrito as rimas e demais recursos de homofonia. Na notação das rimas, usamos apenas a terminação dos versos.

II

Era um cavalo todo feito em chamas (1-4-8-10) | a
alastrado de insânias esbraseadas; (3-6-10) | b
pelas tardes sem tempo ele surgia (3-6-10) | c
e lia a mesma página que eu lia. (2-6-10) | c

Depois lambia os signos e assoprava (2-4-6-10) | b'
a luz intermitente, destronada, (2-6-10) | b
então a escuridão cobria o rei (2-6-10) | d
Nabocodonosor que eu ressonhei. (2-6-10) | d

Bem se sabia que ele não sabia (1-4-8-10) | c
a lembrança do sonho subsistido (3-6-10) | c'
e transformado em musas sublevadas. (4-6-(8)-10) | b

Bem se sabia: a noite que o cobria (1-4-6-10) | c
era a insânia do rei já transformado (3-6-10) | b'
no cavalo de fogo que o seguia. (3-6-10) | c

IV

Era um cavalo todo feito em lavas (1-4-8-10) | a
recoberto de brasas e de espinhos. (3-6-10) | b
Pelas tardes amenas ele vinha (3-6-10) | b'
e lia o mesmo livro que eu folheava. (2-6-10) | a

Depois lambia a página, e apagava (2-4-6-10) | a
a memória dos versos mais doridos; (3-6-8-10) | b'
então a escuridão cobria o livro, (2-6-10) | b'
e o cavalo de fogo se encantava.(3-6-10) | a

Bem se sabia que ele ainda ardia (1-4-8-10) | c
na salsugem do livro subsistido (3-6-10) | b'
e transformado em vagas sublevadas. (4-6-(8)-10) |a'

Bem se sabia: o livro que ele lia (1-4-6-10) | c
era a loucura do homem agoniado (4 -6-10) | d
em que o íncubo cavalo se nutria.(2-6-10) | c

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Em ambos os sonetos a imagem do cavalo é a de um "íncubo", assim nomeado no último verso do segundo soneto; íncubos são demônios masculinos que visitam as mulheres à noite, durante o sono, e no soneto visitam a loucura do homem. No primeiro quarteto do soneto II, no entanto, o íncubo visita o poeta à tarde, e a imagem do soneto é claramente a de um pesadelo. Neste, o poeta associa a imagem desse demônio a uma lenda bíblica em que se revela a importância profética que os antigos creditavam ao sonho. Nesse episódio, o rei Nabucodonosor, esquecido do sonho que teve, diz aos seus conselheiros que, caso não descobrissem o sonho que tivera, iriam morrer. O profeta Daniel, indo dormir sob a ameaça fatal, consegue ressonhar o sonho do rei graças ao envio deste por parte de Deus. Assim, o que se entende dos sonetos é que o poeta se vale da imagem do profeta Daniel ressonhando sonhos alheios vindos de Deus, mas que sofre pela visita do cavalo-demônio que sopra e apaga as mensagens que recebe, em sono, enviadas por Deus. Entrando no sonho do poeta, o cavalo lê as mesmas páginas que o poeta lia, ou seja, ele lê a mente do poeta, as leituras com que o poeta sonha. Já nos tercetos, o poeta revela que o cavalo não sabe da subsistência de suas "lembranças transformadas em musas sublevadas", e nisso temos a indicação de que a matéria do seus poemas seriam construídas a partir de fragmentos ou lembranças de sonhos, o que parece ser o caso desse soneto em si. Transformado o cavalo na imagem da própria loucura do rei perseguindo-o, a ideia que aparece ao fim é então a de que o rei Nabucodonosor é o próprio demônio que o teria feito esquecer do sonho, e agora o estaria perseguindo até a morte por tê-lo esquecido.

No soneto seguinte, o cavalo continua sendo o íncubo que o visita à tarde e apaga seus sonhos, mas a diferença é que este soneto não envolve a lenda do profeta Daniel no enredo. Aqui, o cavalo sopra e apaga da memória do poeta os seus "versos mais doridos", e, no lugar da imagem das "musas sublevadas", o poeta diz que os livros subsistidos se transformariam em "vagas sublevadas". No último terceto, o poeta, invertendo a ideia de que o cavalo apaga seus sonhos, diz que o íncubo se nutre de sua loucura. Como se nota, em ambos o cavalo é a figura do demônio em sua própria mente que o impede de acessar as mensagens poéticas de Deus.

Mas, apesar de serem dois poemas praticamente idênticos no plano semântico, o diferencial deles está no plano das rimas. Observando as terminações

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

da primeira estrofe do poema II, temos abcc. Ocorre que “a” e “b”, apesar de não rimarem nas terminações dos demais versos do poema, não são versos brancos, pois rimam internamente nos próprios versos 1 e 2; assim, no verso 1, “chamas” forma rima toante com “insânias”, no meio do verso, e “esbraseadas” forma rima incompleta, ou de vogal tônica, entre “adas” e “ado”, com a primeira palavra do próprio verso 2, “alastrado”. Além disso, “alastrado”, que aparece no começo do segundo verso, também serve ao poeta para formar uma rima exclusivamente interior de tipo toante com o termo “cavalo” que vem no começo do primeiro verso. Os terceiro e quarto versos dessa estrofe, além de conterem rimas completas entre si, entre “surgia” e “lia”, rima internamente ambas as terminações com a primeira palavra do último verso, que vem a ser a repetição de “lia”. Além disso, destacamos a presença de aliterações em “p” (“pelas” e “páginas”), “t” (“tardes” e “tempo”), e assonâncias em “e” (“mesmo”, “tempo”, “pelas”), e em “a” (“tardes” e “página”). Não iremos reproduzir aqui todas as assonâncias e aliterações em conjunto para demonstração; só o fazemos neste caso para indicar que, entre as rimas internas, há uma proliferação deste tipo de coincidência de vogais e consoantes que ampliam a musicalidade do poema. No segundo quarteto, temos ainda uma rima puramente interior no terceiro verso em “ão”. E destaca-se também a aliteração em “r” ao lado da assonância em “o”, as quais produzem um som rascante e grave.

Ainda mais elaborados são os tercetos, pois ambos apresentam ainda mais tipos de rimas internas: a primeira é a que se produz nos verso 1 e 3, em que uma palavra no começo do verso forma uma rima com a terminação do próprio verso (do tipo comum ao que demonstramos no segundo verso); o segundo tipo é a puramente interior, que se estabelece entre os versos 2 de cada terceto, no caso entre “lembrança” e “insânia”; e, por fim, como remate desse grande jogo, aplica-se entre os dois últimos versos do soneto uma rima entre a terminação do penúltimo, “transformado”, e a primeira pausa do último, que vem a ser exatamente “cavalo”, a mesma rima que inicia o soneto.

Comparando agora o que acabamos de ver com a primeira estrofe do segundo poema, vemos uma variação do esquema de rimas. Nesse soneto, temos as terminações “avas - inhos - inha - ava”, o que monta o esquema abb’a. Entre o primeiro e quarto versos, há rima quase completa entre “lavas” e “folheava”, mas, além disso, como no caso anterior, ocorre uma rima interna de tipo toante no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

interior do segundo verso com a palavra "brasas". Ainda que não se apresente uma rima de tipo puramente interior nessa estrofe, encontra-se nela uma segunda rima interna de tipo toante, porém em relação à rima "b". Diferentemente do primeiro soneto, em que Lima aproxima as rimas internas, como no caso do verso que rima em si mesmo, aqui o poeta experimenta afastar as rimas dando um intervalo de dois versos entre a rima do segundo verso, "espinhos", (rima "b") e "livro", que só aparece no último verso do quarteto.

Quanto ao segundo quarteto, note-se que seu primeiro verso forma uma rima puramente interior com o último verso do quarteto anterior entre "lia" e "lambia", o que também ocorre no primeiro soneto; mas, nesse caso, há, além disso, entre as extremidades desses dois versos, rimas completas em "a".

Entre os tercetos, o poeta mantém a rima interna de remate e ainda a rima puramente interior entre os versos 2 de cada um deles, apesar de neste soneto serem rimas de vogal tônica e no soneto II de tipo toante. O que ocorre de diferente no final desse soneto é que, no terceiro verso do segundo terceto, usando a palavra "transformado", o poeta insere uma rima em "ado" como rima interna de vogal tônica para "sublevadas", e essa será a rima com a qual vai formar a terminação do segundo verso do último terceto, ou seja, de forma semelhante à empregada nos dois primeiros versos do soneto II que só rimam internamente.

Mario Faustino disse certa vez que Jorge de Lima não deveria ter incluído ambos os sonetos no livro por serem apenas variações. De fato o são, porém o que parece ter movido o poeta a mantê-los ambos é o fato de que constituem experiências formais que se revelam na comparação, no lado a lado. Mantendo um ao lado do outro, Lima oferece ao leitor a chance de sentir no ouvido como as diferentes formas soam, quais soam melhores, ou quais têm mais efeito. Faustino não viu. Mas como o crítico termina seu ensaio advertindo os seus pares para que pensem duas vezes antes de publicar sonetos, não nos ofendemos.

Transcrevemos a seguir o terceiro poema que se refere ao cavalo, o soneto V do Canto IV. Seu esquema de rimas é também complexo, envolvendo rimas interiores e de tipos diversos. Note-se a relação de rima completa e puramente interior em "uas" entre "duas" e "suas"; e, enfim, como entre si fazem relações distintas, num complexo que o poeta enlaça com o plano semântico falando de "duplas as asas", "asas dúbias". Por fim, note-se o reforço consonantal de "d" entre "duas-duplas-dúbias", levando a rima para além das vogais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Na rima “a”, leia-se a combinação de rima interna entre “instalou–verificou” e do desmembramento da rima em assonância contínua à rima em “duplo o voo”. Aqui o poeta inverte, como no caso do soneto das harpias, a ordem das vogais toantes, formando um complexo rímico: “instalou–verificou-duplo o voo”. A triangulação entre rimas internas e de extremidade se reproduz na segunda estrofe mas agudiza ainda mais o efeito da rima: no primeiro verso o poeta usa duas vezes a palavra “pousou”, que contém em si duas vezes a rima “a” em *ou*. Na passagem entre os quartetos, veja-se que o poeta leva da rima “b” apenas a vogal tônica “u”, e que, ao final do poema, a rima do penúltimo verso tem a vogal tônica “u” mas termina com “o”, em “uro”, o que nada mais é que a rima “b” mas em ordem inversa: “ou”.

Como antes, o ritmo segue sublinhado e as rimas em negrito.

V

Entre livro e cavalo o homem instal**ou**	a	1-3-6-10
d**uas** escadar**ias** e uma b**ú**ssol**a**;	b	1-6-10
depois verific**ou** que sendo **du**pl**a**s	b'	2-6-8-10
as s**ua**s asas **dú**b**ias**, **du**plo o v**oo**.	a	4-6-8-10
P**ou**s**ou** na escuridão, e rep**ou**s**ou**,	a	2-6-10
pois **e**ra o dia s**e**te de seus s**ú**cubos.	b'	2-6-10
Foi quando se exclam**ou**: Faça-se a l**uz**.	b'	2-6-10
E a l**uz** dentro das tr**e**vas se form**ou**.	a	2-6-10
Maldoror! Mal-e-horror! Ó terra nata,	c	1-4-6-7-10
tão em**pre**sa, tão **é**bria, tão perj**u**r**a**	b'	3--6-10
e s**em**p**re**, e ao m**e**smo t**e**mpo tão am**arga**!	c'	2-6--10
Que l**u**me br**u**x**u**l**eia** sobre as v**agas**?	d	2-6-8
Candel**a**bro ou vel**eiro** ou r**a**io obsc**uro**	b'	3-6-8-10
que **o**ra s**o**be na pr**o**a **o**ra se ap**aga**?	d	1-3-6-7-10

Como se vê, a notação das rimas não atinge nem de longe a complexidade do poema, e serve apenas de indicação muito aquém do *continuum* que leva a rima da vogal tônica à rima completa, passando por todas as gradações e posições, além dos reforços consonantais. Novamente: quanto ao plano das rimas, *Invenção*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

de Orfeu é uma canção que apresenta um grau de complexidade muito difícil de apreender e representar.

Quanto ao plano semântico, vemos que, no primeiro quarteto, o poeta apresenta a ideia de que o homem teria oposto "livros" e "cavalo", dividindo o que em realidade são dois lados de si, mas, percebendo a existência das duas asas do anjo, compreende a sua dupla composição. Tendo já visto em muitos outros poemas que a ideia de cavalo está associada à loucura do poeta e aos seus demônios, entendemos que se trata da polarização entre o mal e o bem e entre Deus e o Diabo, em que o Diabo é o cavalo, a destruição e a insânia; e Deus, os livros, a sabedoria e a ordem. A ideia de uma existência dúbia entre o mal e o bem encerra o quarteto: "as suas asas dúbias, duplo o voo." O homem aterrissa de seu voo duplo no primeiro verso do segundo quarteto. Tendo já reunido mal e bem nesse mesmo ente de asas, o poeta situa o momento desse pouso no dia em que Deus criou o mundo.

Destacamos que, no segundo quarteto, quando o poeta descreve o pouso e o momento de suspensão antes que ocorra a revelação da terra sob a luz em meio à trevas, o ritmo do poema também "repousa", "pousando" sobre o clássico 2-4-6. Chamamos a atenção nesse ponto para o fato de que Lima usa tradicionalmente a estrutura dramática do soneto: até o final do segundo quarteto se constrói o argumento e se leva à expectativa do desfecho, e no plano do ritmo essa expectativa se faz como suspensão do movimento do ritmo que vinha decorrendo, deixando em suspenso o que virá no terceto. O primeiro terceto é destinado à reviravolta e ao clímax do poema: neste caso, é a visão da terra, uma surpreendente visão do horror a qual o poeta sintetiza com o codinome do poeta francês Conde de Lautréamont, e com o recuo do primeiro acento para a primeira sílaba, somada à vogal aberta que brilha denotando a luz que se fez na treva: "**Mal**doror! Mal e horror! Ó terra nata,". No verso seguinte, ao descrever sua visão da terra, o poeta faz menção ao "bateau ivre" de Arthur Rimbaud dizendo da terra: "tão empresa, tão ébria, tão perjura". Enfim, no último terceto, vem o desfecho da narrativa com remate, no qual o poeta se volta para o próprio poema, perguntando: "que lume bruxuleia sobre as vagas? / (...) / que ora sobe na proa ora se apaga?".

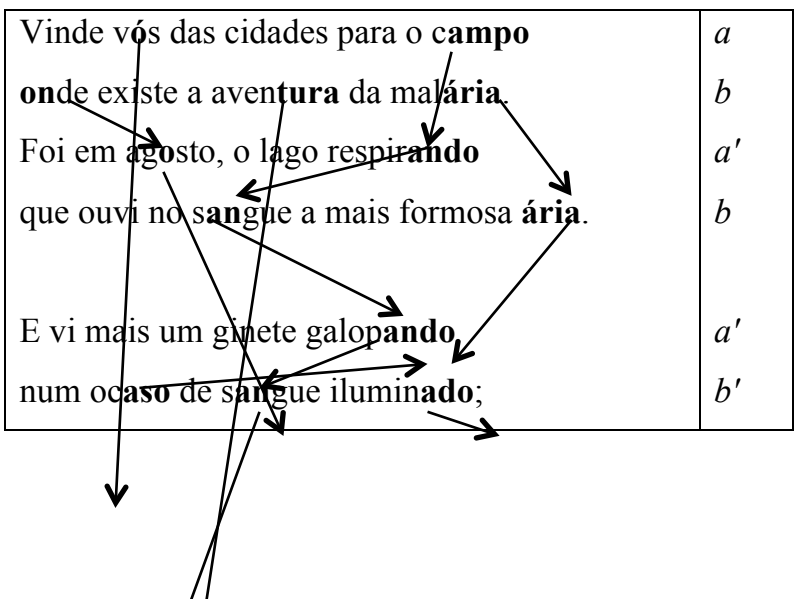
É interessante a aparição do termo "ébria" para designar a terra ao lado do nome de Lautréamont, ambas referências centrais para os surrealistas. Veja-se que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

a "visão" do poeta sobre a terra é a visão de Maldoror, e é a terra ébria. É significativo que, no terceto em que o poeta incorpora dois poetas centrais da poesia moderna à perspectiva do seu olhar, ocorra, estruturalmente no soneto, o momento da reviravolta, do clímax do poema. Formalmente, podemos depreender daí uma associação entre o ápice do soneto e a dupla visão desses poetas no mar do poema. O retorno do poeta ao poema no terceto final reforça a certeza de que o poeta faz a incorporação de ambos nesse momento estrutural com a consciência histórica de um farol que busca os navegantes, e que se encontra com o farol do barco ébrio: "Que lume bruxuleia sobre as vagas?", ele indaga, "candelabro, veleiro, ou raio obscuro? / que ora sobe na proa ora se apaga?". Enfim, vemos que o alto nível de realização do soneto não está apenas no rebuscado jogo de rimas, mas no fato de que o poeta experimenta todos os artifícios da rima a serviço da narrativa. O jogo de rimas não sacrifica a precisão do poeta, que procura, como um farol, encontrar outro navegante.

Antes de analisar o último soneto da obra, vamos encerrar os comentários sobre os sonetos ligados ao cavalo vendo o poema XXXVII do Canto I, em que o poeta trabalha as rimas sobre a diferença de qualidade vocálica entre "a" e "ã".

Neste caso, destacamos apenas as rimas e mantemos a notação, indicando com apenas uma linha quando as rimas são incompletas, toantes ou de vogal tônica. Como há muitas rimas internas, incluímos setas para apontá-las. Veja-se o caminho da rima "a", que some das extremidades a partir do segundo quarteto, mas se desdobra por dentro do poema. Note-se, igualmente, que há um esboço de contraposição também entre "o" e "ô" por dentro do poema, que só chega a se firmar como rima ao final no último terceto.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

era o tempo mais **o**uro das queim**adas**,	*b′*
e as ge**ó**rgicas se enchiam de pir**atas**.	*b′*
Deram-nos t**ud**o: frêmitos e p**rata**	*b′*
e certo af**ã** de l**írio**s encarn**ados**.	*b′*
Que ma**dura** est**ação** provision**ada**!	*b′*
Que lag**unas** no**turnas** sobre as fr**ontes**!	*c*
Que m**ã**os fr**i**as err**an**do no ar p**arado**!	*b′*
Que s**ibilos** de medos e de f**ontes**!	*c*

Como se vê na notação, utilizamos "a" para a rima em "ã" e "b" para a vogal "a" aberta. Mas, nesse caso, além de todas as rimas internas, mais uma sutileza que não pode ser descrita é a ambivalência das terminações "ada" e "ado", que estão indicadas como rima de vogal tônica do *a* aberto como "b'". A terminação em "ado", que aparece pela primeira vez em "iluminado" no primeiro quarteto, é anotada como rima da vogal tônica aberta – logo aparece como *b'* –, mas é também uma rima toante com relação à rima *a*, terminada em "ampo", e sobretudo em relação a "ando", de "respirando", terminação com a qual tem ainda mais coincidências. O mesmo problema temos com a terminação em "ada", que aparece na notação como *b'* no terceiro verso do segundo quarteto. A palavra tem a vogal tônica "a" aberta, mas poderia ser rima do verso imediatamente anterior, justamente aquele terminado em "ado", que acabamos de indicar como uma terminação dúbia. Enfim, o que ocorre nesse poema no plano da rima é mais uma prova de que Jorge de Lima joga com tantas dubiedades que faz das rimas talvez o campo mais complexo e plural do poema.

No plano do significado, o motivo do ocaso transfigurado em sangue no céu é recorrente na poesia de Lima desde o poema em prosa "O grande desastre aéreo de ontem", contido em *Túnica Inconsútil*. No poema em prosa, depois de começar o poema dizendo "Vejo sangue no ar" e descrever a queda dos corpos como danças no céu, termina com "E há poetas míopes que pensam que é o arrebol". Neste presente soneto, o poeta não diz que vê o sangue no ar, mas que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

ouve no sangue. O verso que fecha o primeiro quarteto diz: "que ouvi no sangue a formosa ária". Obviamente, o poeta está jogando com o duplo sentido a partir da expressão "sentir na pele", pois aquele poeta que via sangue no arrebol, agora também ouve sangue na paisagem, mas ouve o som da palavra "sangue" que vê no ocaso. Em outras palavras, se entendido no plano metalinguístico, o som da palavra "sangue" é o que ressalta da visão "sangue" que o poeta tem do ocaso nas lagoas do campo. A sílaba tônica de "sangue" é exatamente a rima que forma o poema: "ã". A associação de ideias aqui se equipara à associação de sons, e assim a ideia da febre da malária leva ao som da vogal aberta "a", contraponto sonoro de "ã" em todo o poema. O duplo sentido do poema é claro: o poeta ouve no sangue porque sente em si o som da palavra, ele sente "no sangue" a palavra "sangue".

No segundo quarteto, o poeta já deslancha a "aventura da malária", a aventura da febre do poema para o qual convoca no primeiro verso, que cinde os planos do céu e da terra e do real e do literário, e logo o cavalo galopa sob o "ocaso de sangue iluminado" e as *Geórgicas* surgem cheias de piratas, além do que segue nos tercetos.

Uma segunda acepção que devemos reconhecer com a expressão "ouvir no sangue" é aquela em que o poeta nos diz que corre em seu sangue essa "visão-sonora" da palavra, ou essa visão do mundo que se traduz em sonoridade e se transfunde na canção. Essa febre da sua "visão-sonora" aparece aqui alegoricamente como a febre da malária existente no campo, o que provoca as imagens "delirantes" contidas na composição. Nesse sentido, o sangue que o poeta vê no arrebol é também o seu próprio sangue ardendo, iluminado.

As terminações sobre as quais o poeta estrutura o poema surgem portanto de uma relação que se faz entre o "a" de malária e o "ã" de sangue. Se quiséssemos concluir por uma leitura unicamente metalinguística, poderíamos dizer que o campo da aventura da malária é uma alegoria para falar do campo da aventura da composição, e, no caso dos sonetos, mais especificamente, a aventura de compor as "árias" da canção, o que justificaria de algum modo a presença de tantos sonetos ao longo do poema.

Não podemos deixar de notar ainda a menção à obra de Virgílio que nos leva às sextinas que veremos a seguir, pois essa obra que, na febre, o poeta assalta com seus piratas, as *Geórgicas*, contém a narrativa mais importante da literatura

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

clássica sobre o mito de Orfeu. De um só assalto, nesse soneto Lima extrai a referência a Orfeu e sua relação com a natureza.

Para encerrar nossos comentários sobre os sonetos, vamos ver a "ária" final de *Invenção de Orfeu*, o soneto XX do Canto X, que, à diferença dos anteriores, não se constrói sobre as rimas, ainda que haja uma rima entre o segundo verso dos quartetos entre si. Destacamos o efeito de aliteração no primeiro quarteto em /m/, que ocorre entre os termos "momento" e "morte", e /f/, entre "forças" e "fé"; e a assonância do terceiro verso em /o/. No segundo quarteto, veja-se a aliteração em "p" entre "prece", "pela" e "perderam"; e a assonância em /ɛ/. E, ao final, note-se o desdobramento da aliteração em /m/ entre "amor" e "mãos", e da assonância em /ɛ/ em "fé", "setas", "pés" e "Amém", sendo esta última palavra uma convergência de ambos os efeitos explorados no poema.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

No **mo**m**e**nto de crer,	3 - 6
Cri**ando**	2
c**o**ntra as **fo**rças da m**o**rte,	3 - 6
a **fé.**	2
No **mo**m**e**nto de **pre**ce,	3 - 6
O**rando**	2
pela **fé** que **pe**rderam	3 - 6
os outros.	2
No **mo**m**e**nto de **fé**	3 - 6
Criv**ado**	2
com u**m**as s**e**tas de a**m**or	3 - 6
as **m**ãos	2
e os p**és** e o lado esqu**e**rdo,	2 - 4 - 6
A**mém**.	2

Atravessado pela repetição do termo "fé" em todas as estrofes, o soneto divide-se em três momentos, assim descritos por anáfora: momento de crer (primeiro quarteto), momento de prece (segundo quarteto) e momento de fé (sexteto final). O primeiro quarteto retoma a ideia de que a composição busca religar os poetas distanciados pela morte no tempo numa só canção: o poeta encerra o livro afirmando portanto o sentido que já havia exposto anteriormente de que crê em sua criação como força de união da poesia de todos os tempos. Nesse sentido, entendemos o esforço do poeta como tentativa de compor a túnica inconsútil da poesia, fazendo emergir seus retalhos, aparentemente dispersos no tempo, emergindo ilhas submersas pela onda da morte.

No segundo quarteto, o poeta abraça aqueles que não têm fé, pelos quais reza, fechando o círculo de incorporações do poema sobre o qual se referia no primeiro quarteto. E, ao final, no momento de fé, é como se o poeta nos mostrasse seu corpo no corpo de Cristo, com suas chagas e crivos. Por efeito do ritmo e métrica com que constrói o poema, alternando entre heroicos quebrados e dissílabos, trabalhando o ritmo do poema entre acentuação na terceira e sexta sílabas e um verso dissílabo, o poeta leva todo o ritmo do poema aos seus metros elementares, e destaca como um só verso, dissílabo, a imagem das mãos que escreveram o poema e que se revelam perfuradas pela caridade, as setas de amor que o crivam do amor de Cristo.

Como num gesto concentrado de união das mãos do poeta, Lima fecha os dois tercetos num só sexteto final. Fecha-se os tercetos, fecha-se o soneto, fecha-se o livro. Reunindo os tercetos, acalmam-se as mãos agitadas ao vento, mãos de um maestro que encerra a sinfonia. Esse soneto final de *Invenção de Orfeu* é como a grande metáfora do livro: livro de asas que agora se fecham, asas de mãos chegando no cume, pouso, fim do voo.

3.12.2. Sextinas

Há duas sextinas em *Invenção de Orfeu*, na verdade um par de sextinas, no Canto "Poemas relativos", o poema XXIII e o XXIV: um sobre Orfeu e outro sobre Eurídice. Segundo Said Ali, a sextina é uma forma que teria sido inventada por Arnaud Daniel em decorrência de suas experimentações sobre um esquema de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

rimas praticado na Idade Média e conhecido como *coblas unissonans*. A prática dos poetas trovadores provençais se limitava a "repetir as rimas da primeira estrofe nas estrofes seguintes"[267].

Arnaud Daniel, desenvolvendo o exercício, criou a forma que consiste em seis sextilhas rematadas por um terceto. Manuel Bandeira é quem melhor explica o esquema: "a palavra final de cada verso da primeira estrofe se repete como palavra final de cada verso das demais estrofes e na seguinte ordem:

Estrofes:
ABCDEF
FAEBDC
CFDABE
ECBFAD
DEACFB
BDFECA

Envio:
BDF ou ACE

Transcrevemos, a seguir, as duas sextinas, grifando com negrito as repetições e rimas. Ao lado dos versos, segue o esquema formal da sextina e o esquema de rimas que Lima sobrepõe ao de repetições:

XXIII	esquema formal da sextina	esquema de rimas
Quando menos se **pensa**	A	a
a sextina é **suspensa**.	B	a
E o júbilo mais **forte**	C	b
tal qual a taça **fruída**,	D	c
antes que para a **morte**	E	b
vá o réu da curta **vida**.	F	c

[267] ALI, Said. Op. Cit. p. 63.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Ninguém pediu a **vida**	F	c
ao nume que em nós **pensa**.	A	a
Ai carne dada à **morte**!	E	b
morte jamais **suspense**	B	b, a'
e taça sempre **fruída**	D	c
última, **única** e **forte**.	C	r. int., b
Orfeu e o estro mais **forte**	C	b
dentro da curta **vida**	F	c
a taça toda **fruída**,	D	c
fronte que já não **pensa**	A	a
canção erma, **suspensa**,	B	a
Orfeu diante da **morte**.	E	b
Vida, paixão e **morte**,	E	b
taças ao fraco e ao **forte**,	C	b
taças — **vida suspensa**.	B	C, a
Passa-se a frágil **vida**,	F	c
e a **taça** que se **pensa**	A	a
eis rápida **fruída**.	D	c
Abandonada, **fruída**,	D	c
esvaziada na **morte**,	E	b
Orfeu já não mais **pensa**,	A	a
calado o **canto forte**	C	b
em **canto**chão da **vida**,	F	F
cortada ária, **suspensa**	B	a
lira de Orfeu. **Suspensa**!	B	a
Suspensa! Ária **fruída**,	D	B, c
sext**ina** antes da **vida**	F	c', c
ser **rimada** na **morte**.	E	b
Eis tua **rima forte**:	C	b
rima que mais se **pensa**.	A	a
	B ou A	-
	D ou C	-
	F ou E	-

XXIV

A sextina **começa**	A	a
de novo uma ária **espessa**	B	a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

(sextina de **procura**!),	C	b
Eurídice nas **trevas**,	D	c
Ó Eurídice **obscura**,	E	b
Eva entre as outras **Evas**.	F	c
Repousai aves, **Evas**,	F	c
que a busca **recomeça**	A	a
cada vez mais **obscura**	E	b
da visão mais **espessa**	B	a
repousada nas **trevas**.	D	c
Ah! difícil **procura**!	C	b
Incessante **procura**	C	b
entre noturnas **Evas**,	F	c
entre divinas **trevas**,	D	c
Eurídice **começa**	A	a
a trajetória **espessa**,	B	a
a trajetória **obscura**.	E	b
Desceu à pátria **obscura**	E	b
em que não se **procura**	C	b
al**guém** na sombra **espessa**	B	a
e onde sombras são **Evas**,	F	c
e onde nin**guém começa**,	A	r. Int., a
mas tudo acaba em **trevas**.	D	c
Inf**er**nos, **Evas**, **trevas**,	D	C, c
lua subm**er**sa e **obscura**.	E	b
Aí a ária **começa**,	A	a
e não finda a **procura**	C	b
entre as celestes **Evas**	F	F
a **Eva** da terra **espessa**.	B	C, a
Eurídice, **Eva espessa**,	B	C, a
musa de d**o**ces **trevas**,	D	c
mais que **to**das as **Evas** —	F	c
musa obsc**ura**, **Eva obscura**;	E	r. Int., C, b
sextina que **procura**	C	b
acabar, e **começa**.	A	a
	B ou A	-
	D ou C	-
	F ou E	-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Como nos sonetos, Lima se posiciona modernamente diante da antiga forma. Além de excluir o tradicional envio ou remate em terceto, o poeta elabora o verso como nos sonetos, investindo as sextinas de rimas e criando movimento no interior do verso a partir da repetição de novos termos que se associam àqueles de terminação, além de compor também rimas internas. Assim, além de realizar com perfeição o complexo esquema de repetições finais, o poeta se dá o desafio de compor duas sextinas com o mesmo esquema de rimas.

Assim, além de montar as rimas, no caso da primeira sextina, o poeta joga no interior do verso com a repetição das palavras: "taça", "ária", "canto", "Orfeu", "sextina", e "rima"; e, no caso da segunda, com as palavras: "Eurídice", "musa", e "sextina" e "ária" novamente. A repetição das palavras "sextina e "ária" em ambas as composições reforça a unidade do par, em primeiro plano, expresso na menção a Orfeu no primeiro poema e à Eurídice no segundo, mas num segundo plano pelo idêntico esquema de rimas.

Said Ali conta que os italianos Dante e Petrarca teriam imitado esta inusitada invenção provençal, e que, através deles, Camões também as teria praticado.[268] Tendo o poeta português como referência, Jorge de Lima compõe a sua primeira sextina partindo da "Sextina Ia" daquele poeta. Como vimos, o esquema da sextina envolve a repetição da terminação do primeiro verso como terminação do último verso da estrofe seguinte. Transcrevemos a seguir, lado a lado, a primeira sextilha do português e a primeira do brasileiro, destacando a terminação de um no outro:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

1a sextina, Camões	Canto III, XXIII, Jorge de Lima
Foge-me, pouco a pouco, a **curta vida**,	Quando menos se pensa
Se por acaso é verdade que indo vivo;	a sextina é suspensa.
Vai-se-me o breve tempo de ante os olhos;	E o júbilo mais forte
Choro por o passado; e, enquanto falo,	tal qual a taça fruída,
Se me passam os dias passo a passo.	antes que para a morte
Vai-se-me, enfim, a idade e fica a pena.	vá o réu da **curta vida**.

[268] Idem.

Lima toma a terminação do primeiro verso da primeira estrofe de Camões para dar início à sua primeira sextina (até onde se tem notícia, essa é a primeira sextina de Lima), fazendo de sua composição continuidade e glosa daquela. No sentido da glosa, o poeta desenvolve e transfigura o argumento de Camões, que lamenta a passagem da vida, empregando o sentido de "pena" nas três primeiras sextilhas como "dor, sofrimento"; e a partir da quarta estrofe inverte o sentido do termo para "instrumento de escrita" o qual se sobrepõe ao outro, dizendo no último verso: "Vai-se-me, enfim, a idade e fica a pena".

A sextina de Jorge de Lima desdobra a ideia camoniana transpondo-a para o mito de Orfeu. Na primeira estrofe o poeta fala na suspensão da sextina e em seguida no júbilo da vida antes da morte. Identificado com o poema de Camões, Lima situa o confronto entre a escrita e a morte no mito de Orfeu quando o poeta tem a sua lira calada pela morte de sua musa. As duas sextinas se desenvolvem então a partir dessa premissa que cinge a morte do poeta à morte da musa. A primeira sextina fala de Orfeu diante da morte ("Orfeu e o estro mais forte / dentro da curta vida / (...) "Orfeu diante da morte"), e a segunda da busca pela musa, Eurídice, em meio às trevas.

A palavra que, sem compor terminação, é mais repetida ao longo da primeira sextina é "taça", termo que o poeta emprega como metáfora para falar acerca da passagem do tempo como consumo da vida, na expressão "taça fruída". Na quarta estrofe, a metáfora é associada à vida de Cristo nos versos "Vida, paixão e morte, / taças ao fraco e ao forte, / taças – vida suspensa.". Por associação de imagens, vemos aí a taça na sua acepção litúrgica, em que o sangue de Cristo é consumido numa taça de vinho. As duas estrofes seguintes, as últimas, referem-se à taça agora abandonada por Orfeu, ou à imagem da vida tendo abandonado Orfeu com a partida da musa. Por conseguinte, há a suspensão do seu canto ("Orfeu já não mais pensa, / calado o canto forte / (...) suspensa / lira de Orfeu").

Ao final da sextina rimada, Lima constrói uma estrofe em torno da própria forma e do empenho do poeta na escrita, refletindo sobre a possibilidade de "rimar" vida e morte, vocábulos de terminação suscitados pelo poema de origem.

Por fim, a rima aparece como a tônica do fecho do poema, e a "sextina suspensa" é vista como a "ária fruída". Ao suspender o canto de Orfeu,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

desprovido de sua musa, da canção e da vida, o poeta volta-se para a suspensão do poema que ali se acaba. O remate é dado em torno do jogo de palavras "rimada / rima" que o poeta tira da própria palavra sextina, todas elas rimas toantes de "vida".

Abandonada, fruída,
esvaziada na morte,
Orfeu já não mais pensa,
calado o canto forte
em cantochão da vida,
cortada ária, suspensa

lira de Orfeu. Suspensa!
Suspensa! Ária fruída,
sextina antes da **vida**
ser **rimada** na **morte**.
Eis tua **rima forte**:
rima que mais se **pensa**.

O poema seguinte consiste no que podemos identificar como o segundo episódio do mito de Orfeu e Eurídice, o qual aborda a ida do poeta ao inferno em busca da musa perdida. Tendo deixado a composição anterior na aproximação entre vida, sextina e rima, podemos ver que o poeta, ao procurar a musa, busca recuperar também a taça da vida. Assim, diz o poeta, "a sextina começa de novo" como a busca por uma "ária espessa". O poeta irá usar o termo "espessa" para caracterizar as trevas em que Orfeu procura Eurídice obscura, estabelecendo, por associação, um paralelo entre a difícil busca pela poesia, pela rima, pela sextina, e a busca de Orfeu pela musa. Assim, o poeta chega à terceira estrofe dando Eurídice como a musa que inicia a obscura trajetória de busca do poeta: "Eurídice começa / a trajetória espessa, / a trajetória obscura", trajetória esta que já vimos no início do poema se referir à trajetória da busca pela composição.

De modo semelhante ao que ocorre no poema anterior, o poeta envolve o mito na acepção cristã que tem da vida, neste caso rimando trevas com Evas e ligando todas as musas em uma mesma Eva. Jorge de Lima inventa assim um curioso complexo paraíso/ inferno no qual vive a musa de Orfeu, ou, pelo menos, a musa de *Invenção de Orfeu*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Na penúltima estrofe, o poeta fecha sua leitura sobre o mito mostrando Eurídice como o mítico início da busca infinita do poeta por sua musa, a Eva-Eurídice, eternamente perdida. Na penúltima estrofe, volta-se, como antes, a atenção ao próprio poema. E, neste caso, em vez de rimar "rima" com "sextina", o poeta rima "ária" com duas palavras feitas apenas da vogais "a" e "i", "Aí a", um preciosismo para fechar com uma rima puramente interior composta:

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

Enfim, o poema de Camões que lamenta a perda da vida e ao mesmo tempo afirma a escrita como força contrária da morte, estabelece a relação inexorável entre escrita, vida e morte. No poema de Lima, sugere-se então que, desde Orfeu, o poeta enfrenta a morte através da busca pela poesia. Essa leitura de Lima do mito nos parece fundamental, pois se relaciona intimamente com a concepção exposta no soneto que encerra o livro.

Embora Jorge de Lima não dê ao mito de Orfeu um tratamento objetivo e descritivo, com as sextinas acima vimos que, em *Invenção de Orfeu*, há uma leitura do mito que identifica a procura de Orfeu por Eurídice com a busca do autor pela composição da obra. Assim, podemos afirmar que o par de sextinas indica o próprio ato da criação poética de *Invenção de Orfeu* como a medida órfica do poema.

A compreensão de que a relação entre Orfeu e Eurídice fala da busca obscura e profunda do poeta pela própria obra converge com a teoria apresentada pelo escritor francês contemporâneo de Jorge de Lima, Maurice Blanchot, em 1955, no livro *L'Espace Littéraire*. Segundo Blanchot, Eurídice seria um ponto obscuro na própria obra do poeta, o qual se tentaria trazer à tona para lher dar forma e realidade. Diz Blanchot que "Eurídice é, para ele [Orfeu], o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite".[269] O escritor francês vai dar especial atenção em sua teoria ao

[269] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1987, p. 171.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

significado do olhar inconsequente de Orfeu sobre Eurídice, que determina a perda definitiva de Eurídice no Inferno, como um "olhar inspirado", um gesto de "descuidado" que não objetivaria a obra em si. Diz Blanchot que, ao abandonar a preocupação objetiva sobre a obra, Orfeu não estaria traindo Eurídice, mas obedecendo "à exigência profunda da obra, como se, por esse movimento inspirado tivesse realmente roubado ao Inferno a sombra obscura, a tivesse, sem o saber, trazido para a luz clara da obra"[270]. Na leitura do escritor francês, a exigência da própria obra seria a de que "alguém se coloque em face desse 'ponto', lhe capte a essência (...)."[271] Assim, temos a imagem do poeta que enfrenta a própria obra, e o gesto despreocupado do olhar em relação à obra significaria, na visão de Blanchot, a introdução da inspiração na composição: o poeta diante do ponto extremo e a transformação da essência em algo não essencial. Nas palavras de Blanchot, a perda de Eurídice poderia ser lida enquanto "dissimulação que aparece"[272], a necessária dissimulação da essência, que, para ser atraída à tona, deve tornar-se forma, diferente do que era, e passar de essência a não essência.

Se voltarmos aos últimos versos da sextina, "sextina que procura / acabar, e começa", vemos como Lima preserva algo de infinito no movimento interno da busca pelo poema. Deixando que o penúltimo verso vá ter seu sentido complementado pelo último, o termo "procura" ganha relevo. Isoladamente, o penúltimo verso, "sextina que procura", ilumina o sentido da busca pelo poema; já a leitura do *enjambement* revela o termo "procurar" enquanto sinônimo de "tentar", e a expressão "sextina que procura acabar," mostra que, ao fim de um poema, abre-se uma nova tentativa: "... procura/ acabar, e começa". Com esse sentido final formulado, o poeta nos reenvia enfim ao penúltimo verso, que garante o sentido aberto e reiniciado da busca.

A sugestão da procura contínua se apresenta desde a primeira sextina, e pode ser melhor lida com o acompanhamento de Blanchot. Ao final da primeira sextina, a expressão "ária fruída" transpõe para o poema a ideia da "taça fruída". No lugar da vida que se constrói enquanto vai sendo consumida, ao final do poema, é a obra que se consuma à medida que vai chegando ao fim. Assim,

[270] Op. Cit., p. 173-174.
[271] Op. Cit., p. 172.
[272] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

quando a taça aparece abandonada e o poeta é calado pela morte que o atravessa (morte de Eurídice), entendemos que, para além do sentido de abandono da própria vida, a leitura de Lima frisa que o Canto é vital para Orfeu. Nas palavras de Blanchot, após a morte de Eurídice, Orfeu só é vivo no Canto: "Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica".[273] Nessa perspectiva, Orfeu está vivo quando canta, mas é "infinitamente morto", já que seu Canto só ocorre em função da "morada infinita da morte".

Mantendo a musa eternamente oculta, Orfeu resguardaria o seu desejo e paixão por Eurídice. Nas palavras de Blanchot, Orfeu "perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao Canto"[274]. Pois é exatamente o que ocorre no caso das sextinas. Uma sextina acaba no silêncio da morte e a outra recomeça no momento da busca. Assim também ocorre nos demais poemas em que se fala de musa em Jorge de Lima: o Canto sobrevive e renasce em função dessa "procura obscura" pela musa, ou – tomando emprestadas as palavras de Blanchot – em função da dependência mágica entre Orfeu e Eurídice.

Lendo as sextinas de Jorge de Lima à luz da poesia de Camões, vê-se que, apesar do poeta conceber a composição de *Invenção de Orfeu* como força contrária à morte, a partir da reunião das várias vozes poéticas, ao ligá-las todas à busca de Orfeu por Eurídice, o poeta estabelece, nos termos do mito, uma função da criação em que a morte não é a força da fragmentação do tempo, mas a condição obscura da busca, o eterno ciclo. Assim, o poeta procura a poesia e, vendo-a (a Eurídice), inspira-se para perdê-la, mas também para poder buscá-la novamente. De acordo com Blanchot, o olhar inspirado de Orfeu rouba do Inferno a sombra de Eurídice para a obra.[275]

[273] Op. Cit., p.173.
[274] Idem.
[275] BLANCHOT. Maurice, "Olhar de Orfeu". Op. Cit., p. 173-174.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Conclusão

Analisamos, no primeiro capítulo, como ocorre a evolução do encontro do sentimento religioso com a memória e o onirismo na obra de Jorge de Lima para melhor identificação dos diferentes elementos que o poeta articularia em seu poema final. Desde a produção parnasiana de Lima pode-se identificar um sentimento de perda da fé que tem paralelo na biografia do poeta. O sentimento dessa perda se identifica inicialmente com a tradição poética de Nossa Senhora e resulta numa poesia lírica que reuniria na obra de Lima o sentimento nostálgico da infância ao sentimento religioso do poeta. Essa aliança seria reforçada pela influência da leitura de Proust que leva o poeta brasileiro a descobrir a memória em seu relativismo no tempo.

Entendemos que o modernismo, por associar a valorização da cultura nacional à idealização de uma literatura original, propicia a Lima não só o apaziguamento do poeta com sua religiosidade mas também renova os interesses do autor pela cultura brasileira em sua mistura de raças, o que já demonstrava, dentro de uma concepção racista, desde *Rassenbildung und rassenpolitik in brasilien*, escrito em 1924. Verificamos duas correntes centrais na poesia modernista de Lima, sendo uma ligada ao sentimento religioso do poeta e à tradição de Nossa Senhora, e outra ligada à mestiçagem e sincretismo religioso.

Percebemos que à poesia de sentimento religioso o poeta comunicaria maior grau de lirismo e densidade que aos poemas regionalistas, estes mais musicais, bem humorados e arejados; e através dos desdobramentos daquele motivo é que a poesia de Lima mais se desenvolveria. Entendemos que esse desdobramento se dê como uma evolução natural do sentimento religioso do poeta que já no final do livro *Novos Poemas* (1928) indicava o desejo de visão do que chamou de "Novo País", referindo-se ao domínio divino. Entendemos então que a mudança que se daria na orientação da poesia de Lima acompanha o desejo de ampliação dos seus horizontes, medidos pela insuficiência dos motivos culturais com os quais vinha alimentando sua produção regionalista.

Nos pareceu evidente uma bifurcação na obra de Lima a partir da vertente dos poemas que encenam o conflito da fé, que consistem na parte mais subjetiva

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

de sua poesia, e que darão origem ao tratamento onírico da memória aliado ao sentimento religioso. No nosso entender são marcos dessa aliança o poema "O Mundo do menino impossível" e o poema "Oração", ambos contidos em *Poemas*: aquele, porque inaugura o modernismo de Lima na imagem do sonho do menino, aliando utopia, infância e cultura popular; e este, que vem da tradição de Nossa Senhora, porque o sonho do menino inaugura o que chamamos de metáfora lírica da "ave" que funde o sentimento religioso ao sentido onírico da transfiguração, da liberdade e do voo.

Detectamos ainda que pouco antes de sua mudança para o Rio de Janeiro, que ocorreria em 1931, Lima desenvolvia um estudo acerca da formação do sentimento religioso do brasileiro que consistia no estudo simpático da história da catequese dos índios no Brasil, o qual o poeta viria a publicar na *Revista A Ordem*, então dirigida por Alceu Amoroso Lima.

No segundo capítulo, vimos que a mudança para o Rio de Janeiro e a vida cosmopolita investem a produção literária de Lima de novos ares. Na capital, o poeta travaria contato com Murilo Mendes e com o pintor e poeta Ismael Nery, ambos envolvidos em pesquisas acerca do surrealismo. Nery, sendo católico e tendo conhecido pessoalmente alguns dos principais nomes do movimento surrealista em suas idas à Paris, influenciaria decisivamente a poesia de Lima conciliando ideais de Breton com a crença mística, o que pode ser percebido desde a publicação da novela *O anjo*, escrita no ano de 1933.

Buscamos trazer à tona algumas passagens da palestra "Mística e Poesia" (1935), na qual Lima defendia o programa de Ismael Nery enquanto preceito de *Tempo e Eternidade*. Em linhas gerais, entendemos que a concepção poética que Lima forma depois de *Tempo e Eternidade* consiste numa visão profética do poeta, baseada no ideal do poeta como imitador de Cristo, que deveria ser traduzida a partir da abstração do tempo e do espaço na poesia, numa poesia "simultaneísta e de duração", que revelasse o mundo em relação com o sobrenatural que nele existiria. O título da obra indicaria exatamente o programa ao qual ela se prestou, a tentativa de criar uma poesia em que se daria a fusão do tempo corrente com o eterno, e em que a visão do poeta revela um mundo no qual o real está impregnado do sobrenatural e em que os dois constituem um mesmo plano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Observamos que depois da morte de Nery, Lima se entregaria à produção plástica se lançando no exercício de diversas formas das artes plásticas, em especial a fotomontagem, mas também a pintura, a gravura, e a escultura. Segundo afirmação do próprio poeta, a produção lhe servia como pesquisa de linguagem para a produção poética. Considerando a profunda relação que a poesia moderna estabelece com as artes plásticas, tentamos identificar em livros subsequentes a *Tempo e Eternidade* (*A túnica inconsútil* e *Anunciação e encontro de Mira Celi*), alguns poemas que refletiriam experiências de traduções da linguagem da fotomontagem para a poesia e notamos em "*L'Éternité"* maior proximidade com a linguagem de *Invenção de Orfeu*. Nessa experiência, Lima já desenvolve o imaginário do poema original em seu aspecto insólito e usa uma linguagem que consolida a justaposição de imagens, o que se desenvolveria na obra final de Lima.

Observamos que o conceito de poeta-profeta de Lima vem de Nery, e que essa concepção, cuja missão residiria em revelar o mundo divino e sobrenatural, ecoa a definição de poesia órfica. Ao abordarmos a poesia órfica de Lima procuramos comparar dois poemas auto-definidores do "eu poeta", sendo de Nery o "Eu", e de Lima o "Poema do Cristão". A partir daí analisamos a especificidade do eu lírico ubíquo de Lima, e após identificarmos que Lima associa o olhar de Cristo a poderes mágicos, vimos que o "poeta cristão" de Lima está desenvolvido como Orfeu de *Invenção de Orfeu*.

Vimos que o momento histórico da Segunda Guerra Mundial em que Lima começa a desenvolver o projeto de *Invenção de Orfeu* é decisivo para a obra. A partir de alguns artigos publicados pelo autor na época, concluímos que há uma virada no sentido da orientação da procura por um motivo épico que não teria lugar na sua produção dos anos 30 para os anos 40, questão que se dá no problema da abstração do tempo, até então perseguida pelo poeta.

Quando Lima começou a produzir poemas essencialmente voltados para a busca de uma imagem do sobrenatural, por mais que estivesse programado para uma dupla visita ao céu e à terra, foi a tendência ao firmamento que se impôs pois aquele era o novo mundo naquele momento em que o poeta saía de seus anos de regionalismo. Tendo investigado esse sobrenatural a fundo, e até combatido publicamente a obrigação do poeta a escrever sobre o fato, o drama da Segunda Guerra Mundial levaria Lima a mudar o rumo do seu olhar e declarar que o poeta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

deve estar comprometido com o tempo, momento em que Lima começaria a desenvolver seu projeto de *Invenção de Orfeu*.

Levantamos a hipótese de que a proposta poética de *Invenção de Orfeu* desenvolve a linguagem simultaneísta pois busca reunir o tempo passado no presente, e estabelece paralelos da sua obra com a linguagem de fotomontagem. Na visão de Otavio Paz, os poetas de língua inglesa, Eliot e Pound, que melhor teriam empreendido essa linguagem, agiriam na contramão da proposta da vanguarda que teria, segundo Paz, proposto o rompimento com a história. Cabe-nos aqui apontar uma crítica a Paz na medida em que ele ignora em seu comentário a proposta evidentemente tradicionalista dos manifesto do *esprit nouveau*, e que nos parece ser a essa fase, e não à anterior à Primeira Guerra, que os poetas americanos e o brasileiro estejam se relacionando.

Nesse sentido também dirigimos uma crítica à leitura de Silviano Santiago acerca da permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro. Acreditamos que o autor tenha lido o modernismo na chave da corrente futurista enquanto para nós, ao longo da pesquisa, mostrou-se claramente que é da linha de Apollinaire que descende em maior grau as nossas influências. Dizemos isso baseados tanto no fato de que Mário de Andrade cita quase todos os autores da revista *Esprit Nouveau* em seus textos de programa modernista. O simultaneísmo foi traduzido em Mário de Andrade por "polifonismo" ou "harmonismo", adaptações que Mário faz sobre a ideia de Apollinaire Quanto a Oswald de Andrade, tanto Raul Bopp quanto Benedito Nunes apontam a importância das ideias de Apollinaire relacionadas a "arte pura", ou "orfismo" na busca do escritor por uma escrita poética sintética e também pelo uso de técnicas de montagem na escrita de seus romances. Vale lembrar que Oswald de Andrade fala em diversos momentos na sua obra em "sentimento órfico", que é um meio de falar do sentimento do sagrado para ele. Se reconhecermos ainda que o surrealismo surge ancorado em Apollinaire, e que a sua proposta não surge como a de uma vanguarda destrutiva, mas na linha do *esprit nouveau*, de construção e aliança com a tradição, então deveríamos rever o sentido da contradição apontado por Santiago em sua fala, por exemplo, acerca de Tarsila do Amaral, como se o espírito vanguardista fosse contraditório com o interesse pela tradição. Apollinaire desde o início da sua carreira é um autor interessado na tradição medieval. Eliot, quando nos fala em tradição, sentido histórico, e sentimento simultâneo do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

passado literário, parece nos falar dessa linha de entendimento da literatura advinda da mesma linha a qual desemboca no Brasil: *esprit nouveau*, Apollinaire. Sem tirar o mérito da crítica ao eurocentrismo de Eliot, apenas afirmarmos que o modernismo do Brasil, quando se volta para o barroco e para o cristianismo encontra-se com o discurso conservador dessa corrente europeia e não vemos contradição inerente a isso, pois na nossa opinião, a mistura de *esprit nouveau* com surrealismo que surge no modernismo brasileiro é originalmente tradicionalista.

No terceiro e último capítulo procedemos a análise da estrutura formal de *Invenção de Orfeu* afim de entender os procedimentos de composição de uma obra que é inteiramente metrificada. Evidenciamos com isso a característica metalinguística do poema e tentamos notar o quanto ela pode ser reveladora de novos significados para a leitura. Concluímos que essa é uma camada extremamente rica de leitura e amplia a característica multissignificante do poema. Através da análise formal, foi possível ver que Lima quis esgotar as possibilidades métricas e acreditamos que tenha pretendido representar a poesia de todos os tempos. Vimos que Jorge de Lima se serve livremente dos metros não tendo determinado nenhum padrão prévio para o emprego da redondilha maior, por exemplo, ou qualquer outro metro. Notamos que Lima age soberanamente em todos os poemas, submetendo tudo que colhe na tradição à sua linguagem própria, interessado em encenar a presença de determinados poemas na unidade poética que seria seu livro.

Observando que Lima se vale de formas populares mas trabalha com registro elevado e usa conteúdo erudito, podemos concluir que encena duplamente a presença da tradição brasileira e da europeia. Levantamos a hipótese de que o emprego do decassílabo heroico associado ao martelo agalopado estabelece a relação entre o épico clássico, e o indianista, especialmete de Gonçalves Dias. A presença intensiva do martelo agalopado também nos revela que Lima marca a voz do poeta popular, tipicamente associado a esse verso.

A pesquisa apontou a presença de elementos da linguagem surrealista no poema, mas como pudemos comprovar com os rascunhos deixados por Jorge de Lima, a inserção da palavra sem sentido na obra é plenamente calculada e tem a intenção de significar a poesia inaudita, a nova poesia porvir. O mundo novo de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Lima, estando representado pela descoberta da nova poesia, deveria, segundo o autor, ser encenado por uma nova língua incompreendida, in-significante.

Apesar do projeto do poeta, acreditamos que a linguagem in-significante de *Invenção de Orfeu* se dissolve no sentido maior do fluxo contínuo da inspiração do poeta. Identificamos que o poeta varia ao redor de três perspectivas centrais, as quais denominamos como: voz reflexiva (biográfica), litúrgica (religiosa) e metalinguística. Por outro lado, vemos que ao incorporar a tradição o poeta encena a voz coral, o conjunto de todas as vozes poéticas. Dessa forma, Lima encena em sua memória de Orfeu o tempo total, metafísico, a poesia extratemporal, mas por outro lado localiza-se constantemente enquanto autor da obra, o dono real dessas lembranças, o projetista desse ideal.

Observamos que o movimento de alternância dessas vozes pode muitas vezes impregnar o plano do significante, sugerindo novos ritmos e formas. O contrário também foi verificado, ou seja, na medida em que o poeta estabelece um ritmo, por exemplo, pode gerar um comentário sobre o exercício formal e com esse comentário encaminhar um novo motivo na sequência, no mesmo poema. Assim, acreditamos ser possível uma analogia entre o aprendizado das artes plásticas e a poesia, no sentido em que Lima consegue modular o obscurecimento do significado e a iluminação da forma, e vice versa.

Para concluir o trabalho agora, gostaríamos de levantar algumas reflexões: entendemos que por mais que o poeta possa assumir a tradição poética enquanto uma dimensão metafísica da poesia, o poema estabelece constantemente um elo com o tempo, seja pela memória biográfica de Lima seja pelo elemento histórico que a obra carrega, o que quebra a dualidade entre real e ideal, e estabelece uma contradição fértil na obra. Por elemento histórico entendemos tanto a tradição quanto a história do Brasil. O poeta toma o épico histórico *Os lusíadas* como seu principal interlocutor e o Brasil como mote da ilha utópica. Ainda que o poeta encene a utopia, a viagem que se sobrepõe ao argumento (a viagem ao imaginário) é a da *Divina Comédia*, é a ida do poeta ao inferno - que vem a ser o Brasil real. Isso nos leva a ver que *Invenção de Orfeu* dificilmente pode ser considerado um poema sem tempo e sem espaço, pois é um poema que traz a história real para o seu primeiro Canto.

Além disso, trata-se de um poema que se situa frente ao problema do épico, gênero tão permeado de historicidade. A partir da análise dos artigos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

publicados em jornais por Lima ao longo dos primeiros anos da década de 40, observamos que a elaboração do poema é uma proposta construtiva de mensagem combativa, e através da explicitação de um Brasil infernal vai representar o drama humano e a busca por um futuro utópico. Assim, a fragmentação que a obra apresenta encena, paradoxalmente, a costura, a reunião; e o inferno encaminha para o juízo final mas na esperança da salvação. Ao optar por uma apresentação fragmentária do todo da tradição, entendemos que o poeta represente o plano subconsciente da memória, sua não-linearidade, enfim a dinâmica onírica do subconsciente. O todo lhe permite também o relativismo, o que inevitavelmente oferece um campo rico de contradições, as quais, acreditamos não incomodar Lima, até ao contrário, interessarem a ele na medida em que encenam o relativismo humano.

Se essa dinâmica desmonta as regras do gênero épico, o faz, em nosso entender, como enfrentamento da narrativa histórica. *Invenção de Orfeu* poderia ser considerado um poema de crise na medida em que responde ao absurdo da repetição histórica da cena de uma Guerra Mundial com a proposta de um épico aparentemente "caótico", de influências surrealistas. A atualização do épico a que Lima se referiu em tantas entrevistas, nos parece residir no projeto de combate às velhas estruturas narrativas da história.

Ao encenar a utopia de um mundo novo construído sobre os alicerces da poesia, Lima transgride as regras do gênero que tomou para si o papel da construção da história heroica, o épico. Se a utopia do poema consiste na esperança de um mundo-poesia, um mundo feito daqueles valores cristãos que o poeta identifica com a poesia, o porvir deve ser um mundo estruturado em outra lógica, outra linguagem, uma poesia nova que não a histórica, ou uma escrita histórica que desfaça, que reverta a preestabelecida, sinônimo de uma ordem pervertida.

Movido pela cena da Segunda Guerra Mundial, Lima vai gradualmente abandonando as orientações mais metafísicas da sua poesia religiosa, que vinha defendendo nos anos 30, para voltar-se à realidade de seu país em busca de um projeto utópico que pudesse combater a depressão do presente real. Obviamente, ele não abandona a orientação metafísica na medida em que fala de um ideal da poesia de todos os tempos, no entanto, nos parece que *Invenção de Orfeu* se beneficia fundamentalmente da retomada do contato com a história.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Na medida em que o poeta assume Orfeu no papel do profeta cristão ele se despe de uma série de preceitos e pode ser mais pecador, mais devasso, mais homem e mais real.

Pelo que vimos, o argumento do poema viria a se tornar mais concreto para o autor depois da leitura do livro de Affonso Arinos de Mello Franco, *O índio e a revolução francesa*, no qual o autor revela o poder revolucionário que a descoberta do Brasil provocou excitando a imaginação de filósofos e poetas europeus.

Impressionado com o poder do imaginário movido pela descoberta de novas terras, Lima deduz o desejo de descoberta como a própria descoberta da poesia. Entendemos que do mesmo modo que Lima voltava atrás nas suas declarações sobre a desobrigação do poeta com o tempo, ele também voltaria atrás no que dizia sobre o poder revolucionário da poesia de mudar a vida, defendido por Rimbaud e propagado pelos surrealistas. Visto assim, *Invenção de Orfeu* nos parece um grito surrealista de poesia-utopia, e nesse sentido pode ser mais devedor de Rimbaud do que o que pudemos notar até aqui.

Tomando a ilha como metáfora da descoberta, Lima tem à mão tanto a "ilha real", que foi descoberta, o Brasil; quanto a fantasia da descoberta da poesia-ilha. Essa dupla descoberta valeria então tanto para o sentido geral do poema (a escrita do poema *Invenção de Orfeu* encena a descoberta da ilha), quanto para o entendimento de que a ilha é plural pois cada poema que constitui a obra foi, a seu tempo, uma ilha descoberta.

Sendo o eu lírico um ser onipresente, o poeta sabe a ilha hipotética: é na realidade o Brasil, mas na fantasia a utopia. O que nos parece ser a riqueza maior do poema é o jogo lúdico que Lima opera entre esses dois planos. Lima tira todo proveito de saber que havia uma ilha real e outra que é a imaginária (plural, teoricamente todo e qualquer poema). Tomando tudo como um só plano, corpo de memória do Orfeu, Lima constrói a ilha que é real e imaginária ao mesmo tempo como duas propostas de leitura da ilha sobrepostas e permeáveis.

Se quisermos analisar a obra do ponto de vista do "real", temos, sobretudo no Canto I, que Lima faz uma revisão da história a partir da crítica ao fato de que o Brasil real e o índio serviram à utopias sendo explorados. Daí podemos assumir que Lima "conta" esse confronto entre a visão romântica e utópica que se fez do Brasil na literatura e aquela da história real, a visão da terra explorada, o índio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

aculturado, miscigenado, os navios negreiros (apesar de serem bem raros em *Invenção de Orfeu*), verdadeiro Inferno. Veja-se que ao estabelecer o inferno do poema como o drama histórico real, Lima faz um contraponto de um lado com o idílico *Utopia* mas por outro lado com a Divina Comédia, pois desloca o Inferno para o plano da vida real. Assim, *Invenção de Orfeu* tem o seu lado "ideal" da congregação de todos os poetas para reescrever a história, para descobrir a nova ilha-poesia, mas nos comunica definitivamente um olhar sobre o tempo histórico.

Concluímos que *Invenção de Orfeu* é uma obra de extrema maturidade, uma espécie de reencontro do poeta com sua trajetória, e de apaziguamento com seu passado modernista. Reconhecemos obviamente que há por trás de *Invenção de Orfeu* o espírito salvador do poeta profeta, mas vemos que ele responde buscando Orfeu, a própria poesia, e deixando Cristo como mais um dos fantasmas da obra.

Ao que nos parece, o centro motor de *Invenção de Orfeu* é o desejo utópico de Lima de colocar a Poesia em marcha, é a sua chance de dar o grito "Poetas, uni-vos!". No plano formal, em que os poemas também revivem, Lima mostra-nos que o exercício da versificação põe a poesia em ação. Alguns autores leram a exacerbação do exercício poético de *Invenção de Orfeu* na chave do ornamento barroco, mas para nós é poesia em ação, esse colocar a poesia em ação constantemente: o exercício, ornamental para alguns, é também exercer do verbo poético. Ao mesmo tempo que o poeta desfruta da tradição, exercendo seu ofício do jogo poético, exerce o efeito da palavra poética sobre o mundo, nesse sentido é encantamento. Assim, é também o poeta moderno religioso de que fala Paz enquanto fundador de um mundo a partir da palavra. Se reconhecermos que Lima cria uma linguagem própria, podemos entender o sistema de *Invenção de Orfeu* enquanto cosmogonia na qual o poeta encena início e fim da tradição poética através da assimilação dessa história e livre contágio entre os corpos poéticos. Murilo sintetizaria a ideia no exercício de conjugação de Orfeu em outros: "Orfeu Orftu Orfele / Orfnós Orfvós Orfeles".[276]

A dimensão do exercício de conjugação que há em *Invenção de Orfeu* nos parece ser o movimento mais interessante da obra, e nos arriscamos a dizer que somente aí Lima purgou o tema, tão caro, da mistura de raças. O poeta parece ter

[276] MENDES, Murilo. *Convergência,* In: *Obras completas,* Op. Cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

entendido que para recompor a unidade seria preciso se deixar devassar, aceitar a poesia como corpo antropofágico, índio. O Orfeu de Lima, assumindo o índio, nos convida a uma leitura futura da sua relação com a antropofagia.

A pesquisa que fizemos até aqui nos demandou estabelecer o projeto do autor, na tentativa de olhar de perto aquilo que tantas vezes nos pareceu serem blocos monolíticos de versos indecifráveis. Na leitura formal, encontramos mais intimidade com o poeta, nos aproximamos da leitura pontual, acompanhamos o poeta no exercício de seu ofício. Esse nos parece ser o aspecto mais interessante da leitura da obra de Lima, o exercício dessa linguagem de conjugação de Orfeu e seu lugar lúdico.

Para encerrar, convocamos aqui algumas palavras de Giorgio Agamben que fala, em seu livro *Estâncias*, da relação entre fantasma e palavra, e que nos levam à ideia com a qual gostaríamos de encerrar nossa jornada. Agamben recupera, na teoria pneumo-fantasmática medieval, a imagem da memória como um complexo de fantasmas, de imagens desprovidas de qualquer materialidade, independente do objeto ou do referente que a originara. Ao lado disso, o filósofo italiano recupera a definição aristotélica em que se diz que enigma é "colocar juntas coisas impossíveis". Aristóteles, por sua vez, estaria recorrendo nessa passagem da *Poética* ao filófoso Heráclito em sua afirmação da "conjunção dos opostos".[277]

O jogo poético de *Invenção de Orfeu* se faz em grande medida da percepção que o poeta tem de seu corpo como um repositório de memórias e imagens adquiridas, "fantasmas" de si, os quais acessa de formas variadas, por ritmo, rimas, glosa, menção, paródia, citação, alusão, e outras. Como já identificado, Lima cria um poema de montagem, compondo versos que tangem a linguagem simbólica e que propositadamente emprestam teor enigmático às palavras.

Mas não é só do contato do poeta com seus fantasmas que se nutre a poesia de Lima, o poeta explora sobretudo o seu poder de criador do verbo através da habilidade que tem em promover o contágio do corpo do poema com os seus fantasmas. A "devassidão" do poema oferece ao poeta a característica aleatória que soube tão bem aproveitar como metáfora da vida. Em outras palavras, esse

[277] Agamben. Giorgio. *Estâncias*. p. 224.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

corpo mágico e ubíquo, metamórfico, e repositório de memórias, sendo potencialmente tudo, é também o aleatório vida "vida que vai desconexa / completando o que é teoria", diz Lima.

Luiz Busatto, observando o procedimento de montagem intertextual que Lima teria usado, afirma o sentido de uma escrita fantasmática: "O resultado da montagem será sempre uma visão palimpséstica, um apagamento que se deixa ler, uma escritura que se faz sobre uma rasura do texto referencial que se perde uma função de texto, embora mantendo sua relação com o texto que se lhe segue."[278]. Segundo o autor, "A montagem não é uma referência ocasional ou sugestiva, é antes um trabalho com o outro texto, a sua desmitização como texto 'intocável'. Este procedimento, em relação ao texto da *Eneida*, Jorge de Lima o chamou (em *IO*, VI, IX) de glosa."[279]

A glosa é um conceito importante em *Invenção de Orfeu*. Originalmente trata-se de uma estrutura formal que remonta à poesia lírica do século XV e vem se modificando desde então. Por definição, é uma forma de desenvolver idearíamente um mote dado em um ou dois versos, em um vilancete (uma ou mais glosas de 7 versos), ou uma cantiga (glosa de 8 ou 10 versos). No Brasil, a glosa se tornou uma forma popular de poesia no Nordeste, berço de Jorge de Lima, entretanto é também referida por Agamben como a forma com que os escritores intelectuais do século XIII, os teóricos do pneuma-fantasmático se classificavam, como glosadores.

Veja-se que nessa teoria não há separação entre os corpos escritos, todos sendo contidos no interior do "*corpus antiqui*":

> ...para a Idade Média, não existe possibilidade alguma de citar um texto no sentido moderno da palavra, pois a obra do autor compreende também a sua citação, de modo que se poderia afirmar, por mais que possa parecer paradoxal, que são os textos medievais que estão contidos no interior dos antiqui auctores (o que explica entre outras coisas a predileção medieval pela glosa como forma literária).[280]

Assim, nos diz Lima: "Morus utópico, querido amigo,/após Maro acendeu Luz amorosa:/e para continuar esse estro antigo, / a glosa nasce, surge vossa

[278] BUSATTO, Luis. *Intertextualidade de Invenção de Orfeu*. Tese de doutorado. UFRJ. Rio de Janeiro, 1987, p.19.
[279] Idem.
[280] AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias* , p.133.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

glosa".[281] O autor reconhece a glosa de forma análoga à constituição da tradição poética de Virgílio (chamado aqui por seu último nome, Publius Vergilius Maro), fazendo dela, em *Invenção*, menos uma regra formal que um conceito poético, ou uma função da dinâmica interna do poema. Não apenas passado e futuro se embaralham sob o signo da memória de uma vastidão. Despreocupado da linearidade, o eu-poético ganha a liberdade criativa do constante movimento, o *panta-rei* heracliteano.

Em oposição ao tempo histórico, linear, o embaralhamento das cartas é o campo poético representado por Orfeu. Nos parece sintomático que o Canto X, da "Promissão" se abra sob o signo do baralho: "Nesse baralho rei é barão / barão ou ás / vezes coringa". Veja-se que o poeta joga com as palavras: o ás é a carta máxima e é, no verso seguinte, o relativo: "às vezes". O ás de *Invenção de Orfeu*, nos diz Lima, é o relativismo. Assim diz o poeta de seu maior espectro, "lusa gama":

> Não sei se teus espectros, lusa gama,
> estão em teus arco-íris ou nos fogos
> com que a noite dos céus arde e se inflama.
> Não sei se estão nos meus, se nos teus jogos
> que tudo erra e se esvai na mesma chama;
> a comandos celestes e infernais,
> as almas se transformam, e o céu baixo
> agita-se no clarão do eterno facho.

Veja-se como a multiplicidade é permitida nesse corpo relativo de Orfeu, os espectros são parte do poeta e são também o referente exterior: "não sei se teus espectros, lusa gama, / (...) estão nos meus, se nos teus jogos", diz Lima. O poeta cria uma relação ambígua entre corpóreo e incorpóreo, visível e invisível, corpo e espírito, pois o que é da obra é também de outro corpo poético. Lima mostra que o relativismo do poema está potencialmente depositado nesse jogo em que tudo é e não é, é real e é imaginário.

[281] LIMA, Jorge de. Op. Cit., p. 241.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Segundo Agamben, a poesia *stilonovista* abre a possibilidade de uma interpretação que difere da tradição metafísica ocidental que sustenta a divisão inseparável entre essas oposições. A obra de Lima trata muito da fusão entre fantasia e realidade.

Achamos do maior valor que Lima tenha trazido para o ambiente do imaginário literário, o que fazia exclusivamente com relação ao sobrenatural, que é usar a estratégia lúdica da fusão do real e do irreal. O Canto III, "Poemas Relativos", pode ser lido em relação a essa questão. O poeta sugere mostra a realidade capturada pelo olhar do poeta:

> II
> Queres ler o que
> Tão só se entrelê
> E o resto em ti está?
>
> Flor no ar sem umbela
> Nem tua lapela;
> Flor que sem nós há.
>
> Subitamente olhas:
> Nem lês nem desfolhas;
> Folha, flor, tiveste-as.
>
> E nem a tocaste:
> Folha e flor. Tu – haste,
> Elas reais, mas réstias.

Estaria na ideia do *Joi d'amor*, presente nas canções do amor cortês e na poesia *stilonovista* do século XIII, a possibilidade de superação do que o autor italiano chama de "fratura metafísica da presença". Daquilo que os homens apreendem, diz o italiano, captaria-se uma imagem que entraria num círculo pneumático do corpo, uma espécie de corrente sanguínea que ao invés de sangue carregaria "pneumas", fantasmas. Poderíamos dizer que nessa teoria as imagens são consideradas fantasmas "inspirados" pelos homens, ou que os "fantasmas"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

seriam considerados como imagens "impressas" em nós, compondo um todo que é a memória. A imaginação e a fantasia estariam assim diretamente associadas à memória e dependeriam da existência dos fantasmas.

Se lembrarmos da interpretação do mito de Orfeu feita por Maurice Blanchot, vimos que ele observou a importância do "olhar inspirado" indicando que o poeta, ao olhar para Eurídice, leva à luz da obra a sombra que traz de Eurídice.

> E tudo se passa como se, ao desobedecer à lei, ao olhar Eurídice, Orfeu (...) por esse movimento inspirado tivesse realmente roubado ao Inferno a sombra obscura, a tivesse, sem o saber, trazido para a luz clara da obra.[282]

Blanchot considera a Eurídice como o elemento sagrado que o poeta libertaria com seu olhar no momento em que transgride a lei: "O olhar de Orfeu é assim o movimento extremo da liberdade (...) liberta o sagrado contido na obra, dá o sagrado a si mesmo, à liberdade de sua essência, à sua essência que é liberdade."[283] Agamben, pesquisando também os conceitos de sagrado e profano que os antropólogos simbolistas nos transmitiram, mostra que é a partir do sacrifício que se faz o contato com o profano, que se passa de um lado para outro, o ritual simboliza o evento da passagem de um extremo oposto para o outro, para a esfera "divina".

Ao incorporar e reescrever poemas da tradição, entendemos que Lima joga seu "olhar inspirado" sobre o cânone e os retira dos altares consagrados, do lugar "sagrado", separado, que os qualifica enquanto tal. Neste sentido, ao jogar com eles, Lima cria estabelece o corpo do poema como lugar profano. O corpo de Orfeu, feito de versos do outro verso, desmistifica-os, situa-os como textos tangíveis, como elementos que agora lhe pertencem.

Segundo Agamben os juristas romanos definiriam profano como aquilo que é restituído ao uso comum dos homens, ou aquilo que não é subtraído à esfera do sagrado, aquilo que não pertence aos deuses.[284] Nessa perspectiva a religião é "aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para um esfera separada" [285]. Luiz Busatto, que identificou a cristianização de mitos pagãos em *Invenção de Orfeu* não deixou de observar que

[282] BLANCHOT. Maurice. Op. Cit., p. 173-174.
[283] Op. Cit., p. 176.
[284] AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit., p.65.
[285] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

ao intrincar o texto bíblico na montagem que é o livro de Lima, o que faz é "dessacralizar o texto bíblico". [286] O exercício de conjugação que Lima fez, e que Murilo soube traduzir, situa a nosso ver o poema nesse ambiente profano.

Nesse sentido é que se quer aqui entender a profanação da escrita de Lima, no contágio. Na medida em que ela "fere", "toca" o lugar reservado do "cânone", e o incorpora à sua poesia "informe e sem baliza", distorcida em lembranças do tempo da infância, incide na problemática da separação e contato entre sagrado e profano, puro e impuro. O lugar profano de *Invenção de Orfeu* se confirmaria na transposição que Agamben faz dessa operação para o âmbito lúdico: "A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo."[287]

Recuperando o pensamento de Émile Beneviste, o filósofo afirma que o *jogo* seria derivado da separação entre rito e mito. Indissociáveis na religião, a unidade entre estes dois elementos é entendida aqui como condicionante da potência do ato religioso. Segundo Benveniste, "há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações." [288]

O jogo de palavras, *jocus* (uso do mito sem o rito), seria uma forma de lidar com o sagrado sem suprimi-lo, uma forma especial de "negligência" com a regra, com a *religio* ordenadora. Da mesma forma que uma criança "usa" um utilitário qualquer como brinquedo, e este utilitário não perde a sua condição utilitária mas deixa de ter um uso utilitarista naquele meio tempo, assim também a profanação envolvida no jogo não se reservaria exclusivamente ao domínio do sagrado. Segundo Agamben, é neste sentido que seria possível profanar o que não é sagrado.

Concluímos aqui sugerindo que o olhar inspirado do Orfeu de Lima se lança sobre o que é e o que não é sagrado num exercício poético extremamente consciente da liberdade do jogo, da poesia enquanto ato lúdico, sem preocupações anacrônicas, sem medo de ferir a obra. Lima desarticula o cânone que inspirou e faz de Camões o seu brinquedo, lusa gama nos arco-íris. *Invenção de Orfeu*, exercício de poesia, *jocus*.

---

[286] BUSATTO, Luiz. *Intertextualidade de Invenção de Orfeu*. Tese de doutorado. UFRJ. Rio de Janeiro, 1987, p. 240.
[287] AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit., p. 66.
[288] BENVENISTE, Émile. APUD AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit., p. 67.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.
Polichinelo, polichão dessa ilha.
(Canto I, XXXIX)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Referências bibliográficas

Do autor

LIMA, Jorge de. *Jorge de Lima Poesia Completa: volume único* (Org. Alexei Bueno), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

_____ . *Jorge de Lima Obra Completa Volume 1*. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958.

_____ . *Rassenbildung und rassenpolitik in brasilien.* Editora Getúlio Costa, 1951.

_____ . *Dois ensaios*. Ed. Casa Ramalho, Maceió, 1929.

_____ . *As ilhas*. Niterói. Ed. Hipocampo, 1952.

_____ . "A mystica e a poesia". In: *Revista A Ordem*. Setembro de 1935. Conferência no círculo de estudos Jacques-Maritain, Escola de Belas Artes.

_____ . *A pintura em pânico*. Jorge de Lima. Rio de Janeiro. Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

_____ . *A mulher obscura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

_____ . *Calunga, O Anjo.* Rio de Janeiro, Agir, 1959.

_____ . Auto retrato intelectual: Jorge de Lima visto por Jorge de Lima. In: LIMA Jorge de. Obra Completa (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

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

_____. *Sentimento religioso do brasileiro*. In: *Revista A Ordem*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro.1931 - 1932.

Artigos pesquisados de autoria de Jorge de Lima
Recortes depositados no AMLB-CRB

LIMA, Jorge de. "Padre Feijó". S/ ref. S/ data. Caderno 4, p. 131.

_____. "Melodia Indigena – Um capitulo inédito do livro 'Anchieta' para o Diário Carioca, por Jorge de Lima". *Diario Carioca.* S/ data. Caderno 5, p. 28.

_____. "Melodia Indigena". S/ ref. S/ data. Caderno 5, p. 29.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Caderno 5, p. 38.

_____. “Deformações do Christo”. S/ ref. S/ data. Caderno 6, p. 4.

_____. “Amiel e os Literatos”. *Diario de Noticias.* S/ data. Caderno 6, p. 48.

_____. “O que não Mudou”. Poema. S/ data. S/ ref. Caderno 6, p. 57.

_____. “Os últimos dias da Russia imperial”. *Folha de Minas.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 1 de novembro. Caderno 6, p.131 S/ data.

_____. “Typos da vida quotidiana – O Homem Periquito”. S/ data. S/ ref. Caderno 6, p. 136.

_____. “Siegfried e o mysterio”. S/ data. S/ ref. Caderno 6, p. 218.

_____. “A America Latina não pode...”. *A Ordem,* Natal (Rio Grande do Norte), 14 de agosto. Caderno 6, p. 270 e 271. S/ data.

_____. “Hespanha”. S/ data. S/ ref. Caderno 7, p. 111.

_____. “Literatura e Sociedade – Festas de Igrejas no Brasil”. *Magasine Commercial.* S/ data. Caderno 7, p. 244.

_____. “A inteligência será a guardiã da Democracia”. (Discurso pronunciado no microfone). Rio de Janeiro, s/ data. S/ ref. Caderno 7, p. 285.

_____. “Voltaire, Amigo da Igreja”. *Folha da Manhã.* São Paulo, s/ data. Caderno 8, p. 11.

_____. “Lafayette e a Liberdade”. *O Malho.* S/ data. Caderno 8, p. 31.

_____. S/ Titulo [poema] (Traducción libre de Freire). S/ data. S/ ref. Caderno 8, p. 274.

_____. “Defesa da Poesia”. *O Diario.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 4 de fevereiro. Caderno 9, p. 79 e 80. S/ data.

_____. “Exposição Hugo Adami”. S/ ref. S/ data. Caderno 9a, p.103.

_____. “Jorge de Lima, grande poeta brasileiro que Portugal precisa de conhecer e amar, envia-nos esta admirável defesa da poesia. Que lhe agradeçam todos os poetas.”. S/ ref. S/ data. Caderno 9a, p.144 e 145.

_____. “Á Margem da Exposição de Portinari”. *Revista Academica.* S/ data. Caderno 9, p. 181.

_____. Poema s/ titulo. S/ ref. S/ data. Caderno 10, p. 17.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Voltaire, amigo da egreja”. *Vamos Lêr!* Rio de Janeiro, sem data. Caderno 10, p. 41.

_____. “O Jantar em Familia”. *Renovação.* S/ data. Caderno 10, p. 117.

_____. “A Mulher Obscura”. *José Olympio, Ed.* Grande Romance. [Sem texto]. S/ data. Caderno 10, p. 279.

_____. “Os livros apresentados pelos próprios autores – ‘A Mulher Obscura’”. *Dom Casmurro.* S/ data. Caderno 10, p. 284.

_____. “Poemas e Photomontagens: ‘A Estrella e o Poeta’, ‘Pausa’”. S. ref. S/ data. Caderno 11, p. 24-27.

_____. “Apresentação de Emeric Marcier”. S/ ref. S/ data. Caderno 11, p. 85.

_____. “A Mulher Obscura”. [S/ texto]. *Grande Romance.* José Olympio, Editor. S/ data. Caderno 11, p. 99.

_____. “Um Novo Conto de Malasarte”. *Jornal do Commercio.* Recife (Pernambuco), s/data. Caderno 12, p. 258 e 259.

_____. “Arte e Cristianismo”. S/ ref. S/ data. Caderno 13, p. 153.

_____. “Depoimento”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, s/ data. Caderno 13, p. 166.

_____. “Página 13 – Bumba-meu-Boi”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, s/ data. Caderno 13, p. 202.

_____. (Traduccion de J. Torres Oliveros y C. R. Arechavaleta). “El Ave”. S/ data. Caderno 13, p. 249.

_____. “Caridade Burguesa”. *A Manhã.* S/ data. Caderno 15, p. 20.

_____. “Paisagens de vida reclusa”. *A Manhã (pag. 4).* S/ data. Caderno 15, p. 32.

_____. “Culpa de cristãos, erro de Marx, crime de Hitler”. (Não publicado apesar de ter sido composto por ter sido considerado comunista). S. ref. S/ data. Caderno 15, p. 72-74.

_____. “Há grandes plágios das organizações cristãs”. *Folha da Manhã.* . S/ data. Caderno 15, p. 82 e 83 [continuação].

_____. S/ titulo. S/ ref. S/ data. Caderno 15, p. 84, 85 e 87. Conferir autoria.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Para fabricar mosquitos”. S/ ref. S/ data. Caderno 20, p. 26.

_____. “Exílios, Suicídios e outros infortúnios dos poetas”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, s/ data. Caderno 20, p. 40.

_____. “Poema épico”. *Esfera*. Rio de Janeiro, s/ data, p. 23. Caderno 20, p. 97.

_____. “Ibirapitanga”. S/ ref. S/data. Caderno 20, p. 151.

_____. “Um dia depois do outro”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, s/ data. Caderno 20, p. 163.

_____. “O problema colonial segundo a utopia de São Thomaz Morus”. S/ ref. S/ data. Caderno 20, p. 174-175.

_____. “Anatole France no purgatório”. S/ ref. S/ data. Caderno 20, p. 178.

_____. “Malraux e os cristãos”. S/ ref. S/ data. Caderno 20, p. 197.

_____. “Confissões”. S/ data. S/ ref. Caderno 23, p. 138.

_____. “Panorama da nova poesia brasileira”. *Jornal do Commercio*. S/ data. Caderno 24, p. 140.

_____. “A Propósito de um Soneto”. *Correio da Tarde.* 4 de agosto de 1921. Caderno 1, p. 46.

_____. “Meu Decasyllabo”. *A Noite.* Maceió, 26 de novembro de 1921. Caderno 1, p. 144.

_____. “Carta aberta a Fernando de Mendonça”. *Correio da Tarde – ano XI.* Maceió, 23 de março de 1922. Caderno 1, p. 102 e 103.

_____. “Noite de Natal” [trecho do primeiro romance Cipó do Iubé – título provisório, para Salomão e as Mulheres]. 1923. Caderno 2, p. 21.

_____. “Joalheria – A Morte do Artista”. *Seis Horas* – Numero 20. Bello Horizonte, 1 de fevereiro de 1923. Caderno 2, p. 50.

_____. “Poema (à memoria de Jackson)”. *A Manhã.* Maceió, março de 1929. Caderno 13, p. 165. S/ data.

_____. “Notas sobre Cacau”. *Rio Magazine.* Rio de Janeiro, novembro de 1933. Caderno 4, p. 91.

_____. “Visão Instantanea de Ismael Nery”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 22 de abril de 1934. Caderno 4, p. 128.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “V. Brecheret”. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 29 de julho de 1934. Caderno 5, p. 109.

_____. “Musica de Indio”. *A Gazeta – Serviço da F.B.I. especial para ‘A Gazeta’.* Florianopolis, 9 de novembro de 1934. Caderno 5, p. 22 e 23.

_____. “A Escola Viva”. *Diário da Bahia.* Bahia, 21 de novembro de 1934. Caderno 5, p. 110.

_____. “O Regente”. *O Globo.* Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1935. Caderno 5, p. 42.

_____. “O Andarilho”. *O Globo.* Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1935.

_____. “Destino da Poesia”. *O Povo.* Fortaleza (Ceará), 24 de abril de 1935. Caderno 9a, p.68 e 69.

_____. “Escriptores de Minas”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1935. Caderno 9a, p.164.

_____. “A Moderna Critica em Portugal”. *Diario Carioca.* Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1935. Caderno 9a, p.87.

_____. “Literatura e Sciencia - Ouvindo Musica”. *Magazine Commercial.* Rio de Janeiro, dezembro de 1935. Caderno 9a, p.82.

_____. “ A moderna critica em Portugal”. *Jornal do Commercio.* Recife (Pernambuco), 25 de dezembro de 1935. Caderno 6, p. 89.

_____. “Nossas Capitaes – Maceió, cidade alegre”. *Carioca.* Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1936. Caderno 6, p. 77-79.

_____. “Ouvindo Musica”. *Diario da Tarde.* Curityba (Paraná), 29 de março de 1936. Caderno 6, p. 68.

_____. S/ titulo. *Boletim de Ariel.* Setembro de 1936. Caderno 6, p. 236

_____. “Um Bom Retrato de Machiavel”. *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1936. Caderno 6, p. 147 e 148.

_____. “A Fantastica viagem de Catharina II à Criméa”. *Vamos Ler.* Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1936. Caderno 6, p. 176. S/ data.

_____. “Os Homens fora do Mundo”. *Jornal do Commercio.* Recife (Pernambuco), novembro de 1936. Caderno 6, p. 58.

_____. “O Homem que se suicidou” *O Malho.* Rio, 19 de novembro de 1936. Caderno 6, p. 6

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Ideas Sociaes dos Primitivos”. *Folha de Minas.* Belo Horizonte (Minas Gerais), 1 de dezembro de 1936. Caderno 6, p. 18

_____. “Bobos e Poetas”. *Folha de Minas.* 6 de dezembro de 1936. Caderno 6, p.22.

_____. “Bobos e Poetas (continuação da 3ª pagina)”. S/ ref. 6 de dezembro de 1936. Caderno 6, p. 22.

_____. “Amiel e os literatos”. *Correio do Povo.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 10 de dezembro de 1936. Caderno 6, p. 10.

_____. “Amiel e os literatos”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1936. Caderno 6, p. 48.

_____. “Mahomet”. *Vamos Ler.* Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1936. Caderno 6, P. 93.

_____. “Radio, poetas e scientistas”. *Correio do Povo.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 23 de dezembro de 1936. Caderno 6, p. 120.

_____. “Gloria e a morte de Fernão de Magalhães”. *Correio do Povo.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 31 de dezembro, 1936. Caderno 6, p. 57.

_____. “Columna do Centro – Na semana em que nasceu o Menino”. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1937. Caderno 7 p. 63.

_____. “Os Felizes”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1937. Caderno 7, p. 73.

_____. “Radio, poetas e scientistas”. *Folha de Minas.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 8 de janeiro de 1937. Caderno 7, p. 103.

_____. “Alberto de Oliveira” - Palavras do Sr. Jorge de Lima. *Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1937. Caderno 7, p. 103.

_____. “As armas cahiram das mãos”. *Diario Carioca.* Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1937. Caderno 7, p. 35 e 36 [conclusão].

_____. “Nosso Primeiro Economista”. *A Imprensa.* João Pessôa (Parahyba). Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1937. Caderno 7, p. 75.

_____. “A Procura de alegria no Carnaval” (Conto). *O Cruzeiro.* Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1937. Caderno 7, p. 91.

_____. “Mon Petit Nid”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1937.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Um Poema Mistico de Jorge de Lima – Adeus Poesia”. *Arazão.* Fortaleza (Ceará), 28 de fevereiro de 1937. Caderno 7, p. 187. s/ data.

_____. “Notinhas”. *Jornal de Alagôas*. Maceió (Alagôas), 7 de março de 1937. Caderno 7, 102.

_____. “Privilegios”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 11 de março de 1937. Caderno 7, p. 27.

_____. “A Margem de Euclydes”. *Vamos Ler.* Rio de Janeiro, 18 de março de 1937. Caderno 7, p. 126.

_____. “Lafayette e a Liberdade”. *A Nação.* Rio de Janeiro, 26 de março de 1937. Caderno 7, p. 301.

_____. “Depois de Helena”. *Correio do Povo.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 3 de abril de 1937. Caderno 7, p. 25.

_____. “Siegfried e o mysterio”. *Gazeta Commercial.* Juiz de Fora (Minas Gerais), 8 de abril de 1937. Caderno 7, p. 43.

_____. “Jesus Seguindo”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 15 de abril de 1937.

_____. “A Volta”. *Estado da Bahia.* Bahia, 11 de maio de 1937. Caderno 7, p. 72.

_____. “A Volta”. *Jornal da Manhã.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 12 de maio de 1937. Caderno 7, p. 175.

_____. “O Andarilho”. *Diario de Pernambuco.* Recife (Pernambuco), 16 de maio de 1937. Caderno 7, p. 158.

_____. “Outra aventura de Til Eulenspiegel”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 16 de maio de 1937. Caderno 7, p. 231.

_____. “Outra Aventura de Til Eulenspiegel”. *Correio do Povo.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 18 de maio de 1937. Caderno 7, p. 77.

_____. “O Andarilho”. *Monitor Campista.* Campos (Estado do Rio), 22 de maio de 1937. Caderno 7, p. 56.

_____. “Denuncia”. *Diario de Pernambuco.* Recife (Pernambuco), 23 de maio de 1937. Caderno 7, p.157.

_____. “Denuncia”. S/ ref. Domingo, 25 de maio de 1937. Caderno 7, p. 47.

_____. “Columna do Centro – Hespanha”. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 27 de maio de 1937. Caderno 7, p. 61.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Magalhães e o romantismo”. *Folha da Manhã.* São Paulo, 28 de maio de 1937. Caderno 7, p. 19.

_____. “O homem dos relativistas”. *Correio do Povo.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 5 de junho de 1937. Caderno 7, p. 156.

_____. “Acção Catholica”. *O Diario.* Santos (São Paulo), 6 de junho de 1937. Caderno 7, p. 46.

_____. “Em torno de Proust”. *Diario da Bahia.* Bahia, 13 de junho de 1937. Caderno 7, p. 297.

_____. “Poesia em Christo”. *Diario de Pernambuco.* Recife (Pernambuco), 17 de junho de 1937. Caderno 7, p. 187.

_____. “Educação e Criança”. *O Diario.* Santos (São Paulo), 18 de junho de 1937. Caderno 7, p. 143.

_____. “Mais uma aventura de Eulenspiegel”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 1 de julho de 1937. Caderno 7, p. 171.

_____. “Shakespeare e Marx”. *Diario da Bahia.* Bahia, 8 de julho de 1937. Caderno 7, p. 11.

_____. “Os Irmãos Marx”. *Carioca.* Rio de Janeiro, 23 de julho de 1938. Caderno 8, p. 43 e 44.

_____. “Columna do Centro – Historia do Mundo”. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1937. Caderno 7, p. 183.

_____. “Guerra Bacteriologica”. *Folha de Minas.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 7 de setembro de 1937. Caderno 7, p. 2.

_____. “Medico Revolucionario”. *Jornal do Commercio*. Recife (Pernambuco), 12 de setembro de 1937. Caderno 7, p. 129.

_____. “A Historia do Padre Kino”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1937. Caderno 7, p. 127.

_____. “Anthologia”. *O Diario.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 12 de outubro de 1937. Caderno 7, pg. 156.

_____. “Um grande inventor moderno”. *Folha de Minas.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 26 de outubro de 1937. Caderno 7, p. 172.

_____. “Anthologia”. *O Diario.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 29 de outubro de 1937. Caderno 7, p. 215.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Rotina”. *Diario da Bahia.* Bahia, 2 de novembro de 1937. Caderno 7, p. 109.

_____. “Antonil e Azeredo”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1937. Caderno 7, p. 197.

_____. “‘Poemas’ de Adalgisa Nery”. *Diário de Noticias.* Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1937. Caderno 7, p. 41.

_____. “O semitismo de Proust”. *Folha de Minas.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 5 de janeiro de 1938. Caderno 8, p. 57.

_____. “A procura de alegria no Carnaval” (Conto). *Diario da Manhã.* Recife (Pernambuco), 27 de fevereiro de 1938. Caderno 8, p. 267.

_____. “Poema – Oração”. *O Diario.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 25 de março de 1938. Caderno 8, p. 267.

_____. “Negro”. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 15 de maio de 1938. Caderno 8, p. 137.

_____. “Os Treze dias a Caminho do Deserto”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 26 de maio de 1938. Caderno 8, p. 235.

_____. “O esquecimento do dia sexto”. *O Estado.* Fortaleza (Ceará), 14 de junho de 1938. Caderno 8, p. 115.

_____. “O Capitalismo”. *Folha de Minas.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 22 de junho de 1938. Caderno 8, p. 26 e 27.

_____. “O Capitalismo”. *Jornal do Commercio.* Recife (Pernambuco), 28 de junho de 1938. Caderno 8, p. 168.

_____. “Recomendações contra bandidos”. *Folha de Minas.* Bello Horizonte (Minas Gerais), 3 de julho de 1938. Caderno 8, p. 136 e 137. S/ data.

_____. “O Optimismo Americano”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 9 de julho de 1938. Caderno 8, p. 242.

_____. “O Real de Proust”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1938. Caderno 6, p. 124.

_____. “São Ronan”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1938. Caderno 8, p. 183. S/ data.

_____. “Duas Atitudes do Poeta”. *O Malho.* Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1938. Caderno 8, p. 79.

_____. “Dois homens querem humanizar a machina”. *Folha da Manhã.* São Paulo, 9 de outubro de 1938. Caderno 8, p. 281.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Virtudes Bruguezas”. *Diario de Noticias.* Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1938. Caderno 8, p. 205.

_____. “Virtudes Burguesas”. *Jornal do Commercio.* Recife (Pernambuco), 16 de outubro de 1938. Caderno 8, p. 29.

_____. “O Perigoso Thema da Guerra”. *Vamos Ler.* Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1938. Caderno 8, p. 54 e 55.

_____. “Material para biographias”. *Folha da Manhã.* São Paulo, 13 de novembro de 1938. Caderno 8, p. 119.

_____. “Voltaire, Amigo da Egreja”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1938. Caderno 6, p.59.

_____. “Meninice”. *Diario da Manhã.* Fortaleza (Ceará), 11 de dezembro 1938. Caderno 8, p. 84.

_____. “A Poesia Cristã”. *Jornal do Brasil.* 24 de dezembro de 1938. Caderno 8, p. 303.

_____. “Ineditos de Jorge de Lima e Murillo Mendes - Aline”. *Diario da Manhã.* Recife (Pernambuco), 25 de dezembro de 1938. Caderno 10, p. 7.

_____. “Ineditos de Jorge de Lima e Murillo Mendes – Ante-Elegia”. *Diario da Manhã.* Recife (Pernambuco), 25 de dezembro de 1938. Caderno 10, p. 7.

_____. “A Falencia do Modernismo”. *Diario da Manhã.* Fortaleza (Ceará), 29 de janeiro de 1939. Caderno 10, p. 22.

_____. “A Noite com Deus”. *A Nação.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 8 de outubro de 1939. Caderno 10, p. 48.

_____. “Morte, onde está tua vitória?”. *Mensagem*. Bello Horizonte, 15 de outubro de 1939. Caderno 10, p. 17 e 18.

_____. “Mon petit nid”. *Beira Mar.* Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1939. Caderno 9, p. 144.

_____. “Tristão de Ataide”. *A Nação.* Porto Alegre (Rio Grande do Sul), 12 de novembro de 1939. Caderno 10, p. 191 e 192 [continuação].

_____. “Sob a Luz das Estrellas”. *Dom Casmurro.* Rio de janeiro, 7 de fevereiro de 1940. Caderno 10, p. 345-347. S/ data.

_____. “Sob a luz das estrelas”. *Diario da Manhã.* Recife (Pernambuco), 3 de março de 1940. Caderno 9, p. 102 e 103.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Para a estrutura de uma comunidade”. *A Manhã.* 16 de abril de 1940. Caderno 15, p. 27 e 28.

_____. “ ’Poemas’, de Maria Duarte”. *Gazeta de Noticias.* Fortaleza (Ceará), 23 de junho de 1940. Caderno 5, p. 155. S/ data.

_____. “Há quatrocentos anos, Ignacio de Loiola...”. *Dom Casmurro.* Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1940. Caderno 5, p. 157. S/ data.

_____. “Literatura e Sciencia – Ouvindo Musica”. *O Diario.* Bello Horizonte (MG), 11 de setembro de 1940. Caderno 12, p.115.

_____. “Teruz, um pintor brasileiro”. *Dom Casmurro.* Rio de Janeiro, 7 de junho de 1941. Caderno 13, p. 8 e 9.

_____. “Opinião de Jorge de Lima sobre Cruz e Souza”. *Jornal do Comércio.* 1 de julho de 1941. Caderno 8, p. 374.

_____. S/ titulo. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1941. Caderno 13, p. 93.

_____. “Um poeta e uma pintora”. *Dom Casmurro.* Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1941. Caderno 13, p. 125 e 126.

_____. “A Propósito de Machado do Assis”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1941. Caderno 13, p. 149 e 150.

_____. “Civilização Metafísica”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1941. Caderno 13, p. 191 e 192.

_____. “Totalitarismo, civilização e cristianismo”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1941. Caderno 13, p. 198.

_____. “O testamento de uma geração – Cristianismo e civilização”. *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 14 de dezembro de 1941. Caderno 13, p. 230 e 231. S/ data.

_____. “Civilização Metafísica”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1941. Caderno 13, p. 245 e 246.

_____. “Actualidad Bibliográfica Argentina y Brasil – ‘Calunga’”. *La Capital.* 21 de diciembre de 1941. Caderno 13, p. 283.

_____. “Traição à Pessoa”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1941. Caderno 13, p. 270 e 271.

_____. “Poema”. *O Povo.* Fortaleza (Ceará), 27 de dezembro de 1941. Caderno 13, p. 290.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “E indo por terra parar no Perú”. *Jornal da Manhã.* São Paulo, 1942. Caderno 13, p. 295 e 296. S/ data.

_____. “Para a Revisão do Humanismo”. *Diario de São Paulo.* São Paulo, 5 de fevereiro de 1942. Caderno 13, p. 304 e 305. S/ data.

_____. “Página 13 – Celula de Comunidade Cristã”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1942. Caderno 13, p.306.

_____. “Tiradentes – nosso poeta épico”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1942. Caderno 15, p. 21.

_____. “Os homens nascem iguais, mas livres”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1942. Caderno 15, p. 19 e 20.

_____. “Contra os heróis espetaculares”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 12 de março de 1942. Caderno 15, p. 22.

_____. “O índio brasileiro”. *A Manha.* 19 de março de 1942. Caderno 15, p.23. S/ data.

_____. “O trabalho”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 26 de março de 1942. Caderno 15, p.24.

_____. “A cultura e o progresso modernos”. *A Manhã.* 2 de abril de 1942. Caderno 15, p. 25.

_____. “A marcha do mundo”. S/ ref. 9 de abril de 1942. Caderno 15, p. 26.

_____. “Novo Conto de Malasarte”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 23 de abril de 1942. Caderno 15, p. 28.

_____. “As raízes da verdade traída”. *A Manhã (Ano I, num.222).* Rio de Janeiro, 30 de abril de 1942. Caderno 15, p. 29 e 30 [conclusão].

_____. “A irmanização do pai”. *A Manhã.* 7 de maio de 1942. Caderno 15, p. 31.

_____. “A quebra dos valores signos”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 21 de maio de 1942. Caderno 15, p. 33.

_____. “O revolucionário diante da morte”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 28 de maio de 1942. Caderno 15, p. 34 e 35.

_____. “Página 13 – Babel”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 28 de maio de 1942. Caderno 8, p. 367.

_____. “Carta aos ingleses”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 4 de junho de 1942. Caderno 15, p. 36 e 37.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “A dor de renascer”. *A Manhã.* 11 de junho de 1942. Caderno 15, p. 37.

_____. “Notas sobre pintura”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 18 de junho de 1942. Caderno 15, p. 38.

_____. “Dois economistas da infância do Brasil”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 25 de junho de 1942. Caderno 15, p. 39 e 40.

_____. “Nota sobre poesia”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, julho de 1942. Caderno 15, p. 46 e 47.

_____. “Tudo já digerido e ruminado”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 2 de julho de 1942. Caderno 15, p. 41.

_____. “A America Latina não pode trair”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 9 de julho de 1942. Caderno 15, p. 42 e 43.

_____. “Um mundo que perdeu a fe”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 16 de julho de 1942. Caderno 15, p. 43 e 44.

_____. “Liberalismo, Cristianismo”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 23 de julho de 1942. Caderno 15, p. 44 e 45.

_____. “Florestas e cordilheiras surgiram entre os homens”. 13 de agosto de 1942. Caderno 15, p. 50 e 51.

_____. “Para realizar”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1942. Caderno 15, p. 52 e 53.

_____. “O bandeirante, o espanhol e o boi”. 28 de agosto de 1942. Caderno 15, p. 53 e 54.

_____. “Desnivelamentos da Vida”. *Cultura Política.* Setembro de 1942. Caderno 15, p. 57-59.

_____. “Já não podemos voltar”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1942. Caderno 15, p. 55.

_____. “Linguagem, Folklore, Hitler”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1942. Caderno 15, p. 56.

_____. “Vida e Intelectualismo”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1942. Caderno 15, p. 60 e 61.

_____. “A pessoa, a personalidade e o indivíduo diante do romantismo”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1942. Caderno 15, p. 75 e 76.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Uma causa: o ‘Menu’”. *A Manhã.* 1 de outubro de 1942. Caderno 15, p. 76.

_____. “Viu mesmo a guerra”. *A Manhã.* 8 de outubro de 1942. Caderno 15, p. 77 e 78.

_____. “Ouve-se o cancer”. *A Manhã.* 15 de outubro de 1942. Caderno 15, p. 79.

_____. “O homem continua desconhecido”. *A Manhã.* 29 de outubro de 1942. Caderno 15, p. 80.

_____. “Fecund America – Today”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1942 . Caderno 15, p. 81. S/ data.

_____. “Página 13 - Um jovem revolucionário brasileiro”. *Vamos lêr.* 19 de novembro de 1942. Caderno 5, p. 201.

_____. “Arsenal das democracias”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1942. Caderno 15, p. 88.

_____. “Rehabilitação de Voltaire”. *A Manhã.* 25 de novembro de 1942. Caderno 15, p. 89.

_____. “A face perdida”. *A Manhã.* 4 de dezembro de 1942. Caderno 15, p. 90.

_____. “Respostas”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1942. Caderno 15, p. 91.

_____. “Poesia Egípcia”. *A Manhã.* 17 de dezembro de 1942. Caderno 15, p. 92.

_____. “Alguns sofrimentos do poeta*”. A Manhã.* 21 de dezembro de 1942. Caderno 15, p. 93.

_____. “Página 13 - Shostakovich, Compositor do Povo”. *Vamos lêr.* 31 de dezembro de 1942. Caderno 5, p. 211.

_____. “Muitos conflitos da nossa geração”. *Folha da Manhã.* 31 de dezembro de 1942. Caderno 15, p. 95.

_____. “Maome e as ditaduras”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1943. Caderno 15, p.94.

_____. “Pioneiro do Far-west”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1943. Caderno 15, p. 96. S/ data.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Encruzilhadas da Medicina”. *Vamos ler!* Rio, 14 de janeiro de 1943 (pag. 14). Caderno 5, p. 224 e 225.

_____. “Ingleses no Brasil”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1943. Caderno 15, p. 97.

_____. “Nossa voz não é enfática”. *Folha da Manhã.* São Paulo, 24 de janeiro de 1943. Caderno 15, p. 99. S/ data.

_____. “Golçalves Crespo”. *Leitura.* Fevereiro de 1943. Caderno 5, p. 247.

_____. “Missionários etnólogos e apóstolos”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1943. Caderno 15, p. 98.

_____. “Página 13 - A Pregação de Siqueiros”. *Vamos lêr.* 11 de fevereiro de 1943. Caderno 5, p. 226.

_____. “Página 13 – Os guerreiros e líricos cambembes das Alagoas”. S/ ref. 11 de fevereiro de 1943. Caderno 5, p. 230.

_____. “Página 13 – Explicação de Mira-Celi”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 18 de março de 1943. Caderno 5, p. 271.

_____. “Prazer, felicidade, suicídio”. *A Noite (1ª edição).* São Paulo, 23 de março de 1943. Caderno 5, p. 266.

_____. “Alceu Amoroso Lima”. *A Ordem.* Natal (Rio Grande do Norte), 24 de dezembro de 1943. Caderno 16, p. 56. S/ data.

_____. “Pisamos um mundo que desaba”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1944. Caderno 21, p. 2 – 3.

_____. “Santo Antonio – Militar no Brasil”. *Walkyrias.* Fevereiro de 1944. Caderno 16, p. 71 e 72.

_____. “Santo Antonio, Militar do Brasil (Conclusão da pag. 1)”. *Walkyrias.* Fevereiro de 1944. Caderno 16, p. 72.

_____. “Fragmentos de meditação”. *Folha Carioca.* Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1944. Caderno 21, p. 3 - 4.

_____. “Confusão, confusão, confusão...”. *Esfera.* Março de 1944. Caderno 16, p. 158-160.

_____. “O Cardial”. *O Nordeste.* Fortaleza (Ceará), 4 de março de 1944. Caderno 16, p. 144.

_____. “Dante e os Vocábulos”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 6 de abril de 1944. Caderno 16, p. 149.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “O Sumo Pontífice e a atual Revolução Mundial”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 18 de maio de 1944. Caderno 16, p. 174-176 [conclusão].

_____. “Arengação de Poesia”. *Diário da Bahia.* Cidade do Salvador (Baía), 22 de junho de 1944. Caderno 22, p. 24.

_____. “Poesia Mistica”. *O Nordeste.* Fortaleza (Ceará), 29 de julho de 1944. Caderno 22, p. 41 (verso). S/ data.

_____. “Bahia, gostosa cidade de ruas santas”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1944. Caderno 22, p. 35.

_____. “Sait- Exupery desapareceu nas nuvens”. *Vamos Lêr.* Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1944. Caderno 22, p. 46 e 46 (verso).

_____. “Ultima aventura e morte de Malasarte”. *Vamos Ler.* Rio, 12 de outubro de 1944. Caderno 22, p. 48 e 48 (verso) [continuação].

_____. “A.B.I. Exposição de pintura de Jorge de Lima”. *Convite.* 1945. Caderno 18, p. 14-20.

_____. “A propósito de Pola Rezende”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 19 de julho de 1945. Caderno 20, p. 2. Conferir autoria

_____. “A vida essencialmente trágica; sua essência: a música”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 26 de julho de 1945. Caderno 20, p. 2 - 3. Conferir autoria

_____. “O caminho da Bastilha”. *Vamos Ler.* Rio de Janeiro, 26 de julho de 1945. Caderno 20, p. 3.

_____. “Um poeta que viveu contra a poesia: Domingos José Gonçalves de Magalhães”. *Vamos Ler.* Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1945. Caderno 20, p. 8 - 9. Conferir ano de publicação.

_____. “Urânio, Poetas e Radioatividade”. *Vamos Ler.* Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1945. Caderno 20, p. 11. S/ data.

_____. “Motivos poéticos”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1945. Caderno 20, p. 13.

_____. “As encantadas ilhas da solidão”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1945. Caderno 20, p. 23.

_____. “Dentro do mundo burguês: a posição difícil da igreja”. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1945. Caderno 20, p. 26.

_____. “Nova exegese de Dante”. *Vamos ler*. Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1945. P. 14. Caderno 20, p. 28-29.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Invejo a vida do conselheiro Albino J. Barbosa de Oliveira”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1945. Caderno 20, p. 29.

_____. “Romances de Bernanos”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1945. Caderno 20, p. 39.

_____. “Ode e Elegia”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1945. Caderno 20, p. 49.

_____. “A propósito da crítica literária em U.S.A”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1945. Caderno 20, p. 41 - 43.

_____. “O muito feliz rei Odisseu”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1945. Caderno 20, p. 57.

_____. “Sabedoria e Constituição Borora”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1945. Caderno 20, p. 44.

_____. “Sofrimentos de minha geração”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1945. Caderno 20, p. 69.

_____. “O bom diabo de Maldoror”. *Folha da Manhã.* São Paulo, 16 de dezembro de 1945. Caderno 20, p. 50. S/ data.

_____. “Democracia”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1946. Caderno 20, p. 58.

_____. “Carnaval”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1946. Caderno 20, p. 60.

_____. “Crise romântica”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 10 de março de 1946. Caderno 20, p. 64.

_____. “Que coisa está apodrecendo? A poesia ou a nossa época?”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 31 de março de 1946. Caderno 20, p. 71.

_____. “Um grande clamor”. *Vamos ler*. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1946. Caderno 21, p. 87.

_____. “Todos cantam sua terra”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 12 de maio de 1946. Caderno 20, p. 84 - 85.

_____. “A situação dificílima do cristão”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 22 de maio de 1946. Caderno 20, p. 87.

_____. “O econômico na vida espiritual”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946. Caderno 20, p. 88.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Memórias”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946. Caderno 20, p. 89.

_____. “Milton familiar dos anjos”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 9 de junho de 1946. Caderno 20, p. 92.

_____. “A volta impossível”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1946. Caderno 20, p. 93.

_____. “Deus quis instituir uma descompressão”. *Vamos ler.* Rio de Janeiro, 11 de julho de 1946. Caderno 20, p. 100.

_____. “Os caminhos da intuição”. *A Manhã.* 6 de agosto de 1946. Caderno 15, p. 48-50 [conclusão]. S/ data.

_____. “Poesia na Alemanha”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1946. Caderno 20, p. 119.

_____. “Atormenta-nos a insuficiência de nossas vozes”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1946. Caderno 20, p. 123.

_____. “O ritmo de Dante”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1946. Caderno 20, p. 171.

_____. “Tomas More”. *Folha de Minas.* Belo Horizonte, 25 de dezembro de 1946. Caderno 20, p. 135.

_____. “Mundo onírico”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1947. Caderno 20, p. 139. S/ data.

_____. “A propósito de “As Américas Antes dos Europeus”. A Manhã. Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1947. Caderno 20, p. 142.

_____. “O carnaval e o bôbo”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1947. Caderno 20, p. 143.

_____. “Os olhos vazios de qualquer valor profundo”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 10 de abril de 1947. Caderno 20, p. 150.

_____. “Os selvagens perante o direito e a revolução”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 22 de maio de 1947. Caderno 20, p. 154.

_____. “Estudos sobre História do Brasil”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 29 de maio de 1947. Caderno 20, p. 155.

_____. “Problemas do Homem”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 26 de junho de 1947. Caderno 20, p. 160.

_____. “A procura do Arquétipo”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 3 de julho de 1947. Caderno 20, p. 161.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Victor Hugo”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1947. Caderno 20, p. 168.

_____. “A propósito de Luiz Guimarães”. *Pensamento da América*. S/ local, 2 de novembro de 1947. Caderno 20, p. 180.

_____. “Presença de Platão”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1947. Caderno 20, p. 194 - 195.

_____. “O livre arbítrio em S. Tomás e em Henri Bergson”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1948. Caderno 20, p. 192 - 193. S/ data.

_____. “II [O livre arbítrio em S. Tomás e em Henri Bergson – parte II]”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1948. Caderno 20, p. 195.

_____. “O livre arbítrio em S. Tomás e em Henri Bergson – conclusão”. *A Manhã.* Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1948. Caderno 20, p. 196.

_____. “Vocação da América Latina”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1948. Caderno 24, p. 5 - 6.

_____. “O espírito cristão organizará o mundo”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1948. Caderno 24, p. 6.

_____. “Revisão de Cultura”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1948. Caderno 24, p. 12.

_____. “Contigências”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 agosto de 1948. Caderno 24, p. 22.

_____. “O cristão em face dos ismos”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1948. Caderno 24, p. 28 - 29.

_____. “Programa”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1948. Caderno 24, p. 6.

_____. “Medidas de ritmos”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1948. Caderno 24, p. 38. (repete-se adiante como “Leis de poesia”. A Manhã. Rio de Janeiro, 17 de março de 1949. Caderno 24, p. 58.)

_____. “Superação da poesia”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1948. Caderno 24, p. 32.

_____. “A transcendência das palavras”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1949. Caderno 24, p. 45.

_____. “Soneto [poema]”. *A Tribuna*. Vitória, 24 de fevereiro de 1949. Caderno 23, p. 123.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Cantigas [poema]”. *O Diário.* Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 1949. Caderno 23, p. 99.

_____. “Técnica”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1949. Caderno 24, p. 62.

_____. “Maritain e o existencialismo”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1949. Caderno 24, p. 66.

_____. “Renascimento cultural católico”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 26 de maio de 1949. Caderno 24, p. 68.

_____. “Santo Tomás e a propriedade privada”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 5 de junho de 1949. Caderno 24, p. 67.

_____. “Árabes pioneiros”. *Caravana*. P. 34-35. Agosto de 1949. Caderno 24, p. 91-92.

_____. “O caminho da individualização”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1949. Caderno 24, p. 77.

_____. “Existencialistas e relativistas”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1949. Caderno 24, p. 81.

_____. “Raça de Abel”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1949. Caderno 24, p. 87.

_____. “Devedores”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1949. Caderno 24, p. 83.

_____. “Israel”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1949. Caderno 24, p. 84.

_____. “Confissões”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1949. Caderno 26, p. 7.

_____. “Síntese da Literatura”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1949. Caderno 24, p. 99.

_____. “As verdades perenes”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1950. Caderno 24, p. 102.

_____. “Sob a tutela realista”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1950. Caderno 24, p. 103.

_____. “Soneto”. *A Manhã*. 17 de fevereiro de 1950. Caderno 26, p. 171. s/ pag.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “Corrupção do pensamento e intuição”. *Vanguarda*. Rio de Janeiro, 5 de abril de 1950. Caderno 24, p. 113 - 114.

_____. “Ó bela Bahia”. *Vanguarda*. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1950. Caderno 24, p. 111 - 112.

_____. “Na data de ontem”. *Dom Vital*. Julho de 1950. Caderno 26, p. 17 - 18.

_____. “O poema de Alagoas”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1950. Caderno 24, p. 115.

_____. “O modernismo no nordeste”. *Revista Rio*. Rio de Janeiro, março de 1951. Caderno 24, p. 138- 139.

_____. “Indução de Poesia”. *O Adrianino*. Março de 1951. Caderno 26, p. 110. s/ pag.

_____. “Preparação à poesia”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1951. Caderno 24, p. 120.

_____. “Preparação à poesia”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1951. Caderno 24, p. 121.

_____. “Preparação à poesia”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1951. Caderno 24, p. 124.

_____. “Preparação à poesia”. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 13 de maio de 1951. Caderno 24, p. 125.

_____. “Preparação à poesia”. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1951. Caderno 24, p. 126.

_____. “Preparação à poesia”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 27 de maio de 1951. Caderno 24, p. 127.

_____. “Preparação à poesia”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 3 de junho de 1951. Caderno 24, p. 128.

_____. “Preparação à poesia”. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1951. Caderno 24, p. 129.

_____. “Preparação à poesia”. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1951. Caderno 24, p. 130.

_____. “Prosa desigual”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1951. Caderno 24, p. 133.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____. “A propósito de diários”. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1951. Caderno 24, p. 135.

_____. “Desprestígio de cultura*”. A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1951. Caderno 24, p. 137.

_____. “De poesia”. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1951. Caderno 24, p. 136.

_____. “Vidinha de Castro Alves – explicação do autor”. *Jornal das Letras*. Setembro de 1952. Caderno 14, p. 64-67.

_____. “Poema de duas mãozinhas”. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 7 de dezembro de 1952. Caderno 25, p. 118.

Tratados de versificação

ALI, M. Said. *Versificação Portuguesa*. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1948.

BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. Separata da Enciclopédia Delta-Larousse. Ed. Delta Ltda. Rio de Janeiro, s/ data.

BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias*. Irmãos Pongetti Editores, Rio de Janeiro, 1952.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1905.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Portugália Editora. Lisboa, 1965.

FILHO, Cruz. *História e teoria do soneto*. Anotado por Glauco Mattoso. 2009.

GRAMMONT, Maurice. *Petit Traité de Versification Française*. Armand Colin, 1961.

PREMINGER, Alex, e T. V. F. BROGAN. “English prosody”, “French prosody” e “Spanish pros-ody”. *In The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1993.

NÓBREGA, Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

Revistas

A Ordem
Revista da Antropofagia
Festa
Verde
Revista Estética

Correspondência mencionada

ANDRADE, Mário de. Carta para Jorge de Lima. São Paulo, 8 de março de 1929. - AMLB-CRB.

_____ . Carta para Jorge de Lima. São Paulo, 25 de março de 1935. - AMLB CRB.

BANDEIRA, Manuel. Carta para Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 13 e agosto de 1927. Arquivo Jorge de Lima - AMLB CRB.

_____ . Carta para Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1927. Arquivo Jorge de Lima - AMLB CRB.

_____ . Carta enviada a Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1928. AMLB-CRB.

_____ . Carta enviada a Jorge de Lima. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1929. AMLB – CRB.

_____ . Carta enviada a Jorge de Lima. Datada em Rio de Janeiro, domingo de carnaval. Atribuída ao ano de 1929. AMLB – CRB.

LIMA, Jorge de. Carta enviada a Mario de Andrade. Maceió, 11 de novembro de 1930. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB.

_____ . Carta enviada a Mario de Andrade. s/ local. 6 de janeiro de 1931. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB.

_____ . Carta enviada a Mário de Andrade, datada de 13 de Julho de 1931. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB.

Obras de referência

APOLLINAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu* (Trad. e Apres. Álvaro Faleiros). São Paulo, Iluminuras,1997.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poesia de sentimento religioso no Brasil”. CRB-AMLB (Recorte s/ref.)

ANDRADE, Fabio de Souza. *O engenheiro noturno*. São Paulo. Edusp. 1997, p. 40.

_____. Posfácio de Invenção de Orfeu. In: Antologia poética Jorge de Lima. Cosac Naify; Editora Jatobá, São Paulo, Cosac Naify, 2014.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2008.

_____ . “O movimento modernista”. In. *Aspectos da literatura brasileira*. Livraria Martins. São Paulo. S/d.

_____ . *Correspondência Mario de Andrade e Manuel Bandeira*. Marcos Antonio de Moraes (Org.), Ed. Edusp – IEB.

_____ . Prefácio para *O anjo*. Datado de 18 de julho de 1933.

_____ . “Fantasias de um poeta”. In: “Suplemento de retrogravura” no. 146, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1a quinzena, nov. 1939.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.

_____ . *Profanações*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.

ALLIGHERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro/São Paulo: Calçadense, 1959.

ARAÚJO, Laís Corrêa. “O modernismo desarticulado de Murilo Mendes”. In: *Revista do Brasil*.

ASSUNÇÃO. Teodoro Rennó. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”. In: O eixo e a roda. Vol. 9 /10. 2003 /2004. UFMG. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit

ATHAYDE, Tristão de. Teoria, crítica e história literária. Gilberto Mendonça Teles. (Org.) São Paulo, INL, MEC, 1980.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.

ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira.* São Paulo, Cosac Naify, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

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

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Duas Cidades, 1997.

BENJAMIM, Lima. Esse Jorge de Lima!... Rio de Janeiro: Andersen, 1933.

BERARDINELLI, Cleonice. "A estrutura d'*Os Lusíadas*" In: *Estudos Camonianos*. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/

BERARDINELLI, Cleonice. "Os excursos do poeta". In: *Estudos camonianos*. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de janeiro: Rocco, 1987.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia.* Brasília, Ed. Civilização Brasileira, 1977.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega. Vol. 1-3*. Petrópolis, Vozes, 1987

BRETON, André. *Les vases communicantes.* Paris, Ed. Gallimard, 1955.

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro, Nau Editora. 2001.Tradução e Notas Sergio Pachá.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia.* Brasília, Ed. Civilização Brasileira, 1977

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Ed. Cultrix. São Paulo, 2006.

BURGOS, Jean. Dossiê da edição critica de "Onirocritique". Guillaume Apollinaire, *l'Enchanteur pourrissant*, Paris, Lettres modernes, 1972.

BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Âmbito Cultural Edições Ltda. 1978.

BUSATTO, Luis. *Intertextualidade em Invenção de Orfeu*. [Tese de doutorado inédita]UFRJ, 1987.

BUENO, Alexei. "Nota editorial" In: *Jorge de Lima: poesia completa*: *volume único.* Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Portugal, Porto, Porto Editora,1974.

CAMPOS, Augusto de. (introdução, seleção e tradução). *Rilke: poesia-coisa*. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

_____ . *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.* São Paulo, Iluminuras, 2011.

CANABRAVA, Eurílalo. Jorge de Lima e a expressão poética. In: Obra Completa (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.

CARNEIRO, J. Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, MEC, 1958.

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

CASTAÑON, Julio Guimarães. *Murilo Mendes*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

CAVALCANTI, Luciano Dias. *A utopia poética na lírica de Jorge de Lima*. Tese de doutorado. IEL/UNICAMP, Campinas, 2007.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, Ed. Correio da Manhã. 1969.

CRUZ, Luiz Santa. *Jorge de Lima*. Agir: Rio de Janeiro, 1958.

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

CUNHA, Fausto. Nota preliminar ao Livro de Sonetos. In: Obra Completa (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'*image ouverte. Motis de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris, Gallimard, 2007.

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

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

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: *Ensaios*. São Paulo: Art Editora,1989.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Unicamp (Org.), Ed. UNESP, 1992.

_____. *A aventura brasileira de Blaise Cendras*. São Paulo, INL, 1978,

FAUSTINO, Mario. *De Anchieta aos concretos*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2003.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

FARIAS, José Niraldo de. O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima. Porto Alegre: Editora PUCRGS, 2003.

FERNANDES. Cléa Alves Figueiredo. *Jackson de Figueiredo, uma trajetória apaixonada*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

GUTHRIE, W.K.C. *Orfée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*. Paris: Payot, 1956.

LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à literatura brasileira*. Gilberto Mendonça Telles. (Org.), Rio de Janeiro, INL, 1980.

LIMA, Benjamim. Esse Jorge de Lima! Rio de Janeiro: Andersen, 1933.

LUCCHESI, Marco. O sistema de Jorge de Lima. In: LIMA, Jorge de. Poesia Completa. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MARCONDES, Danilo. "Iniciação à História da Filosofia". Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

MENDES, Murilo. *Murilo Mendes Poesia completa e prosa. Volume único*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1994.

_____. "Comentários sobre o pós-essencialismo". *Revista A Ordem*. 1935.

_____. "Invenção de Orfeu"; "A luta com os anjos"; "Os trabalhos do poeta". Letras e Artes. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7;17;24 de junho de 1952. In: *Jorge de Lima poesia completa*. Nova Agular.

MERQUIOR, J. Guilherme. O modernismo e três de seus poetas (Mário de Andrade, Bandeira e Jorge de Lima). O elixir do apocalipse. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: Razão do poema: ensaios de crítica e estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A poesia brasileira contemporânea. (Jorge de Lima). Figuras e Problemas da Literatura brasileira Contemporânea. São Paulo: IEB/USP, 1972.

MORAES, Carlos Dante de. Itinerário de Jorge de Lima; Tempo e Eternidade; A Túnica Inconsútil; Enunciação e Encontro de Mira-Celi; Livro de Sonetos; Invenção de Orfeu. In: Três fazes da Poesia. Ministério da Educação e Cultura – serviço de documentação, s/d.

MORUS, Thomas. Utopia. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2001.

NAVA, Pedro. *Beira - Mar*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1978.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2006,

OVÍDIO. As metamorfoses. Trad. de Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PICCHIO, Luciana Stengagno. O Poeta e sua dimensão universal. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.). 90 anos de Jorge de Lima. Maceió: UFAL, 1988.

PIA, Pascal. *Apollinaire par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris, 1954.

PAULINO, Ana Maria. *O poeta insólito. Fotomontagem de Jorge de Lima*. Ana Maria Paulino (Org.). IEB,-USP, 1987.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro. Do romantismo à vanguarda.* Trad. Ary Roitman e Paulina Wacht. Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2013.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

PIRES, Antônio Donizeti. "Orfeu nos trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes". In: PIRES, A.D.; FERNANDES,M.L.O. (Org.). Estudos Literários, no. 9, 2010: "Matéria de poesia: crítica e criação", São Paulo, Cultura Acadêmica, 2010.

_____ . "A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade". In: PIRES, A.D.; YOKOZAWA, M.L.O. (Org.). Estudos Literários, no. 11, 2011: "O legado moderno e a dissolução contemporânea", São Paulo, Cultura Acadêmica, 2011.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

RILKE, R. M.. *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duino*. São Paulo: Vozes, 2001.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Jorge de Lima e Invenção de Orfeu*. Estudos literários. RJ:José Olympio, 1974.

RAMALHO, Christina. "As mulheres de Orfeu". In: *Revista Interdisciplinar*, Ano 3, v. 5, n. 5, Jan- Jun, 2008.

REVISTA ACADÊMICA (n.o especial em homenagem a Jorge de Lima). RJ, vol.13, n.o 70, dez. de 1948.

RICARDO, Cassiano. *Invenção de Orfeu* (*e outros pequenos estudos sobre poesia*). São Paulo: Conselho Editorial de Cultura, 1974.

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA

SÁ, Lúcia. *Invenção de Orfeu e o palimpsesto indígena*. In: Luso-Brazilian Review.University of Wisconsin – Madison. Vol. 37, Number 1, Summer, 2000.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *Jorge de Lima: Poesias esquecidas*. Maceió: EDUFAL, 1983.

_____. *Jorge de Lima: entre o real e o imaginário*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Fundação Casa de Rui Barbosa. 1994.

_____. *Bibliografia anotada de Jorge de Lima* (1915-1993). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Fundação Casa de Rui Barbosa. 1994.

SANTANA, Moacir Medeiros de. *Jorge de Lima entre o real e o imaginário.* Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso da tradição". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, companhia das Letras, 1989.

SARAIVA, Arnaldo. *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil.* Edições Árvore. Porto, 1984.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo , sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Cia. Das Letras, 1992.

SILVEIRA, Tasso da. *Definição do modernismo brasileiro.* Rio de Janeiro, Ed. Forja. 1932.

SIMÕES, João Gaspar. "Prefácio a Invenção de Orfeu". Livros de Portugal. Rio de Janeiro, 1952.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. Studio Nobel, 2001. p. 79.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. MEC – programa especial UFF-CRB, Rio de Janeiro, 1973.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa. Edição bilíngue*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

VELOSO, Ataíde José Mescolin. "As Musas de Jorge de Lima". In: Revista Augustus, Rio de Janeiro, n. 28. Agosto de 2009.

VIRGÍLIO. *Eneida*. (Trad. Manuel Odorico Mendes) São Paulo, Martin Claret, 2004.

_____. *Bucólicas*; (Trad. Péricles da Silva Ramos) São Paulo, Melhoramentos; Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1982.

*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012031/CA