

EPOPEIA E MODERNIDADE EM INVENÇÃO DE ORFEU, DE JORGE DE LIMA

EPOPEE AND MODERNITY IN THE ORPHEU'S INVENTION, BY JORGE DE LIMA

Suene Honorato de Jesus,
Doutoranda em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Campinas
suenehonorato@gmail.com

RESUMO: Qual o lugar da poesia épica no Brasil, nação cujo recente passado histórico ainda se encontra em processo de construção no imaginário popular? *Invenção de Orfeu*, poema épico de Jorge de Lima, parece nos propor tal questão. A partir do movimento XXIII, do Canto I – Fundação da Ilha, procuraremos apontar a relação entre a história do período colonial brasileiro e o olhar do poeta-personagem, herói do poema. A metalinguagem, o inquirir-se da linguagem a si mesma, no contexto do poema, direciona-se tanto à história quanto à própria poesia. Assim é possível nos questionarmos também a respeito da relação entre arte e conhecimento, na perspectiva da modernidade. O poema de Jorge de Lima, pretendendo a “modernização da epopeia”, segundo palavras do próprio autor, atualiza também a visão do nosso passado histórico.

Palavras-chave: Jorge de Lima; Épica brasileira; Metalinguagem.

ABSTRACT: What is the place of epic poetry in Brazil, a country whose recent historical past is still in process of construction in the popular imagery? Jorge de Lima's epic poem *Invenção de Orfeu* seems to propose this question. Focusing on the movement XXIII, of Canto I - Fundação da Ilha, we will try to point out the relation between the history of Brazilian colonial period and the poet-character's (the poem hero's) view over it. Metalanguage, the arguing from the language to itself, in the context of the poem, addresses both history and poetry. Therefore, it is also possible to argue ourselves about the relation between art and knowledge, in the perspective of modernity. Jorge de Lima's poem, intending the “modernization of the epic”, in the author's words, also updates the view of our historical past.

Key-words: Jorge de Lima; Brazilian epic poetry; Metalanguage.

A poesia se rende e se aumenta no esforço de interpretar o mundo, mas esse mundo interpretado é o universo coletivo dos homens, e seus problemas não apenas a afetam – chegam a criá-la. A “primeira pessoa do singular” é hoje mais do que nunca uma primeira pessoa *do plural*. E assim o “tempo interior”, ele próprio, pois se a lírica se dedica a pensar o social, devota-se a pensar a História.
(Merquior, 1996, p. 202, grifo do autor)

Publicada em 1952, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (1997), é uma obra poética tão extensa quanto uma epopeia: divide-se em dez cantos, os quais se

compõem de um conjunto de poemas metrificados, onde a rima raramente é observada¹. Os poemas, em que predomina o tom lírico, podem ser lidos como peças independentes do todo, e escapam ao domínio do que geralmente se reúne sob a designação de “épica”, entendida aqui simplesmente como “narrativa”. No conjunto, porém, a obra apresenta ao leitor um mosaico em que se identificam espaço, tempo e personagens.

Segundo o próprio Jorge de Lima (1997, p. 64), “a ideia geral deste poema é a epopeia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do tempo e do espaço”, afirmação que corrobora um dos subtítulos da obra: “Biografia épica”. Trata-se da aventura do poeta na modernidade: como fazer versos em um mundo que se revela cada vez mais refratário à poesia? Essa refração se dá, como está indiciado na própria obra pelas várias referências a guerras e catástrofes, porque em tempos de agravamento das condições de vida, não há o que ser cantado, não existem feitos dignos de glória: “nem tudo é épico e oitava-rima” (LIMA, 1997, p. 641). Ao poeta moderno, para o qual as esperanças na noção positiva de progresso da humanidade se tornam injustificadas diante dos séculos de história que lhe precedem, o fazer poético não pode se furta à tensão entre impossibilidade e necessidade. Se, por um lado, as condições de vida não oferecem matéria poética para se compor uma epopeia, por outro lado é justamente essa ausência que reafirma a necessidade de reinvenção do mundo a partir da linguagem poética.

De modo geral, os teóricos concordam que a epopeia seja uma forma narrativa própria do mundo antigo. Em *Conceitos fundamentais de poética*, Staiger afirma que “[...] Homero representa ao mesmo tempo o fim do mundo épico e do mundo oral. Somente a povos que nada sabem sobre ele, é possível ainda, assim que aparecem à luz da história, uma poesia aos moldes de Homero” (1969, p. 112). *A teoria do romance*, de Lukács (2000), propõe, de maneira semelhante, que a epopeia tenha sido fruto de uma configuração história específica: o mundo grego caracteriza-se pela totalidade garantida porque seus limites eram restritos. A abertura desses limites, na modernidade, amplia as possibilidades de experiência,

¹ Apenas os cantos VIII e IX não apresentam divisão em poemas. O primeiro, denominado “Biografia”, apresenta 382 sextilhas de versos decassílabos sem a presença de rimas; o segundo, “Permanência de Inês”, possui 18 estrofes em oitava-rima, à semelhança da epopeia camoniana *Os Lusíadas* (1990), com a qual dialoga também tematicamente.

mas suprime o sentido de totalidade experimentado pelos heróis homéricos, para os quais o sentido da vida estava garantido pela presença inquestionável das divindades. Segundo Lukács (2000, p. 25-36), no mundo grego não se observa a separação entre sujeito e objeto característica da modernidade; assim, todas as ações do homem se identificavam com o cosmos limitado em que ele vivia, assegurando a experimentação do sentido de totalidade.

Embora as condições históricas da modernidade não sejam propícias à produção de epopeias à semelhança das homéricas, é inegável que estas tenham influenciado o curso da Literatura Ocidental, tendo-lhe legado temas, formas, conceitos. Dentre eles, está o compromisso com a história. Tendo por objetivo rememorar feitos heroicos, a poesia épica assume lugar cativo no sentimento de nacionalidade de um povo, notadamente a partir da *Eneida* (2005), de Virgílio – narrativa das aventuras de Eneias, sobrevivente à Guerra de Tróia, que tem por fim concretizar a missão de fundar a cidade de Roma². É de se compreender, por exemplo, o lugar da épica de Camões, *Os Lusíadas* (1990), no imaginário do povo português, surgida à época áurea das Grandes Navegações.

Em relação à Literatura Brasileira, o compromisso que a poesia épica estabelece com a história adquire matizes específicos, pois se trata de uma nação jovem, cujo passado histórico e literário ainda não parece ter materializado suas raízes. Para o Antonio Candido de *Formação da literatura brasileira*, esta se constitui a partir do momento em que há uma integração entre autor-obra-público que permita “a formação da continuidade literária” (CANDIDO, 2000a, p. 24), o que vai resultar na instituição de uma tradição que garanta o lugar das letras na consciência nacional, destinando à literatura a fundação de sua identidade. As tentativas nesse sentido podem ser identificadas a partir do século XVIII, com os árcades mineiros, e segue com o Romantismo até culminar no Modernismo. Este último talvez seja o momento mais valorizado pela crítica literária como tentativa de se instituir uma literatura de caráter nacional – e só possibilitado pelo que lhe precedeu –, pois é nele que se assumem as fragilidades de uma cultura inferiorizada diante dos

² O poema, encomendado pelo imperador Cesar Augusto, objetivava a fundação de um passado mítico que justificasse e engrandecesse suas conquistas.

padrões europeus e se procura transformá-las em qualidades esteticamente positivas.

Poeta que, devido à diversidade de sua obra, experimentou algumas das possibilidades estéticas para o enfrentamento da dialética entre o universal e o particular – segundo Candido (2000b, p. 109), problema permanente na vida espiritual brasileira –, Jorge de Lima considera o Modernismo um momento privilegiado para o estabelecimento de uma literatura nacional. Segundo ele, este “surge para restaurar, dentro de nossa literatura, as nossas realidades, as nossas virtudes e os nossos defeitos que não podem ser olhados sob o prisma de certas pátrias estrangeiras” (LIMA, 1997, p. 51). Ainda sob influência do Modernismo, quando se estabelecem valores de brasilidade mais afeitos à nossa realidade, é que surge *Invenção de Orfeu*, poema em que podem ser observados certos traços épicos, tributários da tradição de epopeias que pretendem fundar um mito de nacionalidade.

O herói do poema, como já dissemos, é o poeta; sua pátria, a ilha; o tempo situa-se numa dimensão cristã, que se inicia com a criação do universo por meio da palavra e se finda com o Juízo Final. O poeta, em relação à ilha, imita a atitude do criador ao fundar um mundo por meio da palavra. Seu ofício é uma designação divina, à qual não pode se furtar. Porém, sabe-se humano e, por isso, inferior a deus. Assim, a construção do mundo por meio da palavra ameaça constantemente resultar em fracasso. Sua linguagem é marcada pela iminência da própria diluição; por isso dobra-se sobre si mesma e discute em diversos momentos a natureza do fazer poético.

Dos vários poemas em que o poeta-personagem tematiza seu ofício, merece especial atenção o Poema XXIII do Canto I³, pois pode ser tomado como uma espécie de profissão de fé que ecoa por toda a *Invenção de Orfeu*.

No Canto I, denominado “Fundação da ilha”, observa-se o tempo primordial em que seus habitantes viviam em harmonia com a natureza, quando esta lhes inspirava poesia (Poema VIII). Porém, o espaço da ilha sofrerá um processo de reconfiguração, figurativizado a partir de duas referências principais: o mito bíblico

³ O poema está reproduzido ao final deste artigo. Doravante, nos referiremos aos versos a partir de sua ordem numérica.

da Queda e a história das guerras de conquista portuguesas. O poeta assume a máscara de Adão que, junto com Eva, foi expulso do paraíso por ceder aos apelos da serpente em nome da ganância (Poema XII). O reino mineral, a quem o poeta endereça perguntas, é corrompido pela vontade humana que o transforma em fonte de poder ao converter seu valor de mineral em valor monetário (Poemas XI e XXXIV). Por essa razão, empreenderam-se viagens pelos mares e espalhou-se a dominação, cujo alvo é a ilha. Tais referências nos permitem identificar a ilha ao Brasil: associa-se o paraíso edênico ao período pré-colonial brasileiro, imprimindo-lhe contornos míticos, e o período após a Queda ao período colonial.

A epopeia camoniana *Os Lusíadas* (1990) é, neste canto, um dos principais intertextos. O diálogo com ela se faz pelo questionamento ao louvor dos feitos portugueses cantados pelo bardo, tendo em vista os horrores conseqüentes da guerra contra os nativos e praticados em nome da religião cristã: “Que há nesse mundo possa crer / que fluíssem esses seres do esplendor, / e que fossem a Luz do eterno Ser?” (LIMA, 1997, p. 556). Por isso, o poeta enaltece e se irmana ao velho do Restelo, já que este, em *Os Lusíadas* (1990), discursa contra o empreendimento da viagem em nome da fama e da cobiça, as quais não justificam sofrimento e morte de dominadores e dominados (Poemas XXVIII e XXXVIII). O herói camoniano é apresentado como alguém que comanda uma “ébria embarcação” (LIMA, 1997, p. 509) e cuja fama é apenas a memória de feitos heróicos que ele não realizará.

Ainda no Canto I, o poeta pede que os relatos de viagem não mascarem as agruras da guerra e a aridez do lugar em que aportaram (Poema V). Assume a voz de Pero Vaz de Caminha, endereçando carta a D. Manuel (Poema XXXI), mas seu relato, diferentemente do original, não apaga as tragédias ocorridas. De seu lado, os habitantes nativos da ilha recusam a história já contada para inventar a sua própria (Poemas II e III). O poeta assume, pois, a consciência de que é necessário reinventar a memória a partir da linguagem. Especificamente, a linguagem desordenada conseqüente da assunção dos dissabores vividos na ilha: é a linguagem da febre resultante da maleita (Poemas XXIII e XXXVII).

A recusa da epopeia camoniana como modelo, somada ao questionamento da versão oficial da história da colonização brasileira, indica que os valores épicos serão reordenados em *Invenção de Orfeu*. O compromisso com a

história, nesta obra, não se faz pelo enaltecimento de fatos que compõem a história nacional e que, por meio de sua literarização, passariam a integrar o imaginário coletivo. Ao contrário, ela denuncia a natureza precária da linguagem ordenadora, seja a literária, seja a histórica, que pretende se sobrepor à realidade apagando-lhe suas características negativas, ambigüidades, pluralidades. A problematização da realidade no Poema XXIII, dentro do contexto do Canto I, que já assinalamos, vai instaurar um novo modo de pensar a linguagem da poesia épica em sua relação com a história.

O poema se compõe em redondilha maior, cuja utilização predominante é verificada em quadrinhas e cantigas populares. Embora utilize métrica destinada ao uso popular, o poema atinge um grau de elevação linguística incomum. Tal elevação, por sua vez, vai se contrapor ao herói do poema, que não é idealizado à maneira épica, isto é, não responde aos valores de honra, coragem, força e retidão de caráter. Herói e poema se refletem: o poema “por vezes se devassa” (4º verso); o poeta se declara um impudente covarde (11º e 12º versos).

As contradições são caras à identidade do poeta-personagem. Se no mundo antigo a vida era plena de sentido, na modernidade a impossibilidade dessa experiência torna sua busca necessária, ainda que inatingível. A linguagem do poema denuncia sua tentativa desesperada de constituir o sentido na profusão de imagens desconexas, o que vai resultar em falta de unidade.

A esse respeito, a crítica da obra é bastante diversa, tendo considerado a fragmentação em *Invenção de Orfeu* tanto negativa quanto positivamente. Representativa da primeira concepção é a crítica de Merquior (1983), para quem a obra é fruto da falta de rigor do poeta, o que lhe permite qualificá-la de “epos descosido” (1983, p. 31). Em artigos que integram o livro *Razão do poema* (1996), Merquior, mesmo evidenciando a carga estética do poema, ressalta que *Invenção de Orfeu* representa um “fracasso enquanto unidade” (p. 42) e que a obra exerce uma influência negativa para a poesia brasileira devido ao “mau barroquismo” (p. 212) de seus versos. À segunda concepção, filia-se Fábio de Souza Andrade, cujo livro *O engenheiro noturno* (1997) sistematiza o processo de construção das imagens nas últimas obras do poeta. Para isso, analisa toda a trajetória poética de Jorge de Lima, ressaltando que o contato com as vanguardas modernistas, nos anos 30, leva-o a se

interessar cada vez mais pela proposta de escrita automática do Surrealismo, aproveitando a “força poética provocada pela aproximação de realidades heterogêneas” (ANDRADE, 1997, p. 62), e também pelo processo de fotomontagem nas artes plásticas, que se caracteriza pela inserção na pintura de elementos estranhos a ela. Disso resultará, em *Invenção de Orfeu*, um processo de construção imagética em que “a metáfora absoluta justapõe elementos não-coextensivos, não conaturais, levando o movimento analógico [...] à sua realização lingüística extremada, conferindo impacto de novidade às imagens” (ANDRADE, 1997, p. 92).

O Poema XXIII do Canto I pode ser lido em consonância com a crítica de Fábio de Souza Andrade. A sobreposição de imagens ressalta o caráter desconexo, cuja proposta de unidade só pode ser configurada em sua concomitância com o fragmentário. A unidade do poema vai se espelhar no que é, mais do que fragmentário, múltiplo. Já em sua primeira parte⁴, reconhecemos esse paradoxo:

Pra unidade deste poema
ele vai durante a febre,
ele se mescla e se amalha,
e por vezes se devassa.

Esse estado de enfermidade, que será identificado como maleita quase nos últimos versos, é o caminho apontado para a realização de sua poética. O poema aceita em seu interior o delírio febril, palavras impuras, viagens, infâncias; em contrapartida, rejeita o lema, a teoria: “Não lhe peças nenhum lema / que sua mágoa é engolida” (5º e 6º versos). Mas da negação o poema faz dialética, “unindo as coisas, reunindo / aliás metamorfoseando-as” (22º e 23º versos). A aparente contradição entre poesia e teoria vai ser metamorfoseada em metalinguagem. É esse o movimento que podemos observar do 5º ao 26º versos (segunda parte), em que a metamorfose opera também no nível sintático em relação à gramática normativa. A aparente enumeração de apostos que se inicia no 9º verso vai se convertendo em um encaixamento de períodos, obedecendo à lógica própria da poesia, que renova a linguagem cotidiana por meio de uma relativa subversão da sintaxe normativa.

⁴ Utilizaremos o termo “parte” já que o poema não se divide em estrofes. Cada parte, em geral, compreenderá um período sintático.

O último verso dessa parte (“mas eis purezas senhores”) liga-se diretamente ao seguinte, dando início à terceira, que vai do 27º ao 38º verso, onde o signo “purezas” adjetiva “as tardes esquecidas”, “os infantes dormindo”, “as águas se remindo” e “esse poema entrosado” (26º a 30º versos). O que o poema declara como “purezas” contrapõe-se aos “esterços do mundo”, claramente enumerados pela sinalização através de dois pontos.

e eis os esterços do mundo:
 esse guia, aquele guia,
 porém vejamos o diário,
 esse retrato com lenço,
 esse vosso pai sentado,
 esse tenro Adamastor,
 esses avós de poltrona,
 e essa história heroica e sempre.

Nesse ponto, o Poema XXIII parece particularizar a oposição entre poesia e teoria, arte e conhecimento, apontada nas duas primeiras partes. A poesia é, desde o início, o poema que temos diante dos olhos (“esse poema entrosado”); mas a “teoria” se converte “[n]essa história heroica e sempre”, à qual a referência ao monstro que assombra o Cabo das Tormentas nos permite identificar com a narrativa camoniana, *Os Lusíadas* (1990) e, conseqüentemente, com o período das Grandes Navegações portuguesas. É de se destacar que tais elementos são nomeados como “esterços do mundo”. O “diário” – que, de acordo com a perspectiva que estamos traçando, nos remete para os diários de viagem dos navegantes que vieram parar nas terras brasileiras – é onde se inscreve a história “verdadeira”, registrada por meio da linguagem. Mas, no contexto da modernidade, o status de “realidade” do texto histórico é passível de questionamentos.

Nesse sentido, a polêmica em torno da carta de Pero Vaz de Caminha é bastante ilustrativa. De acordo com Braga-Pinto (2003), um dos aspectos dessa polêmica se refere ao modo como Caminha pretendia descrever a realidade. Sua carta seria um documento objetivo, realista, possibilitado justamente por sua inaptidão para a escrita, que o impedia de esteticizar seu objeto; com isso, procurava contrapor-se aos relatos dos escritores espanhóis frequentemente tidos como fantasiosos. Porém, “a objetividade de Caminha não diferia tanto da referência de Colombo a narrativas ditas ‘fantasiosas’ e preexistentes [...]” (BRAGA-PINTO,

2003, p. 26). A concepção de Caminha a respeito da escrita separa claramente arte e conhecimento, não sendo possível que ambos se conciliem em prol da verdade histórica, o que na prática não se realiza. Primeiramente pela própria natureza do texto de Caminha; depois porque a modernidade não reconhece a linguagem como meio legítimo de expressão do real.

A quarta parte do poema fortalece ainda mais o olhar desconfiado do poeta sobre o estabelecimento de uma versão oficial da história:

Que capítulo sumiu?
Que se contava ainda ontem?
Que ilha no mundo nasceu?
[...]
Que formalismo, que abstrato
anseiam por transmitir-se.

O poema atesta que um capítulo que foi extirpado dessa história, mas não lhe é dado reescrevê-lo, pois o discurso poético não propõe veicular um conhecimento objetivo da realidade. Mais do que isso, talvez linguagem poética e realidade sejam instâncias incompatíveis e o passado só possa ser resgatado como memória se a poesia denunciar essa incompatibilidade, alçando a memória ao âmbito da invenção. Formalismo e abstrato, arte e conceito, não realizam sua ânsia em transmitir-se.

Na quinta parte, vemos figurar a “unidade da dor” (51º verso), possível consequência dessa tensão entre o heroísmo do projeto colonialista e sua realização prática, que produz “choro” e “privação de sentidos” (47º e 48º versos). Diante de tal perspectiva sombria, onde se inserem presente, passado e futuro de uma nação, a sexta e última parte, que compreende os 37 versos finais, vai propor um resgate da unidade através da Santíssima Trindade.

Esta última é a parte mais longa e provavelmente a mais complexa do poema, primeiramente porque a febre volta a se manifestar na linguagem, numa fusão delirante entre o poeta-personagem e o próprio poema: “[...] falo de meu ser / todo poros, todo antenas, / informe poema bifronte” (56º a 58º versos). Seu andamento realiza o que anteriormente aparece em potencial, e as imagens figuram em profusão diante do leitor. Se já identificamos a ambiguidade sintática na segunda

parte, ela agora será levada ao extremo. A leitura desses últimos versos só pode ser realizada num ritmo acelerado, febril: “ó sentidos simultâneos” (67° verso).

O poema possui algo do grito mudo, do inexprimível da lírica (STAIGER, 1969). As imagens evocadas são imagens do silêncio, da inércia de ação:

herói de mãos amarradas
a galeras afundadas,
vate de ouvidos atados,
aos caramujos e aos cais

Esse herói não poderá nos resgatar a memória de sua ação, já que tem os ouvidos atados àquilo que o mundo real lhe oferece. O sentido épico possível do poema só será realizado na “febre da ilha” (85° verso), e por isso a maleita torna-se benigna. Mas para além da febre, que instaura o fragmentário e delirante na linguagem, há a Santíssima Trindade:

gongo dos braços em cruz,
centopeia do Senhor,
amora plura sangrada,
cacho de faces nascendo,
unidade da Trindade

A Santíssima Trindade reúne as três Pessoas Santas sem, contudo, apagar-lhes a individualidade; é Pai, Filho e Espírito Santo. É importante destacar que ela não representa apenas a fragmentação da modernidade, sendo uma e múltipla a um só tempo, mas encerra uma mensagem cristã, que é assumida pelo poema: “unidade da Trindade / esboço-me em ti meu poema” (82° e 83° versos). Nesse sentido, um dado biográfico pode elucidar algo do conteúdo dessa mensagem. Jorge de Lima, juntamente com Murilo Mendes, pretendia “restaurar a poesia em Cristo” (LIMA, 1997, p. 45), acreditando na poesia como forma de salvação. Perguntado por Ernani Borba sobre a influência da poesia na mentalidade social, Jorge de Lima declarou: “Não só na mentalidade social, mas em tudo. Sendo intuição, invenção, revolução, poderá ser salvação” (LIMA, 1997, p. 45).

No Poema XXIII está presente a tríade a que remete Jorge de Lima. O olhar do poeta-personagem sobre o mundo, partindo de sua intuição febril, reinventa a realidade através da reflexão sobre o fazer poético que, se desvela o processo de criação e o restringe ao campo da imaginação, também vislumbra a possibilidade de

relição com o divino, mesmo que precária. Essa é a missão que o poeta se atribui, mantendo-se, portanto, comprometido com a sociedade à qual pertence. Em toda a *Invenção de Orfeu*, está presente a consciência acerca do papel social da poesia, como por exemplo no Canto X em que o tom esperançoso fundado na fé faz com que o poeta se reconheça entre “operários de ofícios jubilosos” (LIMA, 1997, p. 196) cuja tarefa é “semear agora para quem virá” (LIMA, 1997, p. 771).

Aludir ao papel social da poesia contraria, especificamente em relação a *Invenção de Orfeu*, alguns de seus críticos que, dado o hermetismo que caracteriza a obra, entendem que “a finalidade da poesia [seja] a criação de um estado de espírito, ou estado emotivo – de um clima, finalmente, e não de conhecimento racional” (DUTRA, 1997, p. 157), abstendo-se, portanto, de se deter no plano de interpretação da obra. Euríalo Canabrava, no artigo denominado “Jorge de Lima e a expressão poética”, afirma que “o poeta quis realizar o poema no plano exclusivo de manipulações das estruturas lingüísticas” (1997, p. 119), o que implica ausência de significação, arte pela arte, jogo lingüístico sem finalidade que não a beleza e a sonoridade.

Como podemos observar em diversos momentos, o poeta-presonagem em *Invenção de Orfeu* não é um indivíduo apartado da coletividade. Sua identidade é configurada na conjunção de todos os seres, o que pode ser comprovado pela leitura do Canto VIII, denominado “Biografia”. Nele (às vezes biografia, às vezes autobiografia), não constam fatos individuais, pois se o poeta se identifica com aquele que é destinado à poesia, e a poesia consiste em testemunhar a obra do Criador⁵, da qual faz parte, é também aquele que assume a coletividade como identidade. Sua voz é a voz de todos os seres: “Falo por vós às vezes pedras e homens / nesse jogo de prantos e de flores” (LIMA, 1997, p. 702).

O poeta moderno que figura em *Invenção de Orfeu* como personagem é aquele para o qual a fundação do tempo que sucede à criação do mundo, numa perspectiva cristã, o faz descendente de Adão: “pois nesses fins de tempo sou um certo / cavaleiro chamado Adão segundo / flagelado de quedas [...]” (LIMA, 1997, p. 778). Encontra-se, pois, em um universo que lhe impõe constantes sofrimentos,

⁵ Esta afirmação reflete a concepção expressa no poema: “Não foi para ser belo que Ele o criou/ mas para testemunhar, testemunhar-se, / testemunhar Sua Obra. Vocação. / Revelação do eterno. Mas seus pés/ mergulhados no mundo, no país, / na paisagem natal, vero paisano” (LIMA, 1997, p. 728).

pelos quais se responsabiliza, no plano mais abrangente da coletividade. Seu poema, portanto, advém justamente do seu comprometimento com essa realidade.

Segundo Jorge de Lima, “o que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda. Sem a Queda não haveria história, não haveria epopeia” (LIMA, 1997, p. 63). O resgate do sofrimento do homem desde o instante da Queda, em que Adão e Eva são banidos do Paraíso, permite que o poema coloque em questão vários dos momentos da história. A obra direciona à história seu olhar não a partir da exaltação dos feitos de um povo, mas a partir da problematização daquilo que chega a nós como conhecimento.

Nesse sentido, é preciso dar à lírica seu lugar de importância na modernidade. “Em protesto contra [a mera existência], o poema enuncia um mundo em que essa situação seria diferente” (ADORNO, 2003, p. 69); através dele, quem sabe, poderíamos chegar à sociedade idealizada por Octávio Paz em *Signos em rotação* (2003), onde poesia e ato seriam reconciliados: a sociedade seria convertida em comunidade e o poema, em poesia prática. Se a linguagem da ciência histórica começa a ser questionada na modernidade, a poesia deve inventar uma linguagem propiciadora de um tipo particular de conhecimento.

Não se trata de atingir a verdade pela via poética, afinal “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, e sim o que poderia ser” (PAZ, 2003, p. 38). Com esse “poder ser”, o poema ganha *status* de profecia, mas não a profecia oracular do futuro, e sim a profecia de um ideal. A visão de um futuro melhor dá ao poema seu caráter de revolução e, junto com este, o de salvação – se a revolução for efetuada.

O dever da poesia de Jorge de Lima se realiza através da reinvenção do sagrado, não mais disponível da mesma forma que o era para os heróis homéricos. Mais do que em *Encontro e anúncio de Mira-Celi* (1997), que por vezes parece propagandear o cristianismo, *Invenção de Orfeu* transmuta o sagrado em poesia, o que não significa que ele perca seu caráter de salvação. No Poema XXIII, o sagrado se insere nas vias mais recônditas do poema, no seu constante questionar sobre a linguagem. Por fim, não só poema e poeta estão fundidos, mas também a Trindade se funde com ambos.

Em *Invenção de Orfeu*, inscrever-se no sentimento de nacionalidade de um povo significa promover uma reflexão crítica sobre a própria linguagem de que se serve o poema para ressignificar suas origens. Em consonância com o Modernismo que assumiu nossos recalques históricos, sociais e étnicos (CANDIDO, 2000b), o poema nos apresenta um herói não-idealizado à moda épica de Camões, ao qual se contrapõe pela assunção de suas fraquezas, pela consciência aguda da precariedade tanto de seus feitos quanto da possibilidade de que a linguagem possa traduzi-los.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003 (Espírito Crítico).

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997 (Críticas Poéticas; 6).

BRAGA-PINTO, César. *As promessas da história: discursos proféticos e assimilação no Brasil colonial (1500-1700)*. Tradução Hélio de Seixas Guimarães. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003 (Ensaio de Cultura; 23).

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

CANABRAVA, Euríalo. "Jorge de Lima e a expressão poética". In: LIMA, Jorge. *Jorge de Lima: poesia completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 112-121.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000b.

DUTRA, Waltensir. "Descoberta, integração e plenitude de Orfeu". In: LIMA, Jorge. *Jorge de Lima: poesia completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 137-165.

LIMA, Jorge de. *Jorge de Lima: poesia completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. "Anúnciação e encontro de Mira-Celi". In: *Jorge de Lima: poesia completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 415-461.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; E. 34, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. "O modernismo e três de seus poetas". In: _____. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 98-134.

_____. *Razão do poema: ensaios de críticas e de estética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3ª ed. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Debates).

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

Anexo

Canto I – A fundação da Ilha

XXIII

- 01 Pra unidade deste poema,
ele vai durante a febre,
ele se mescla e se amalha,
e por vezes se devassa.
- 05 Não lhe peças nenhum lema
que sua mágoa é engolida,
e a vida vai desconexa,
completando o que é teoria,
andaime, saibro, argamassa,
- 10 façanha heróica, impudências,
covardias, sim, que as tive,
tive-as, terei, terei tido,
palavras quase poluídas,
e uns sobroços e uns regressos,
- 15 e coisas como lembranças
ou como aléns ou aquéns,
e pai que me sucedeu
nas guerras que me queimaram,
os sonhos entre insônias,
- 20 infâncias em pleno escuro,
viagens de cima a baixo
unindo as coisas, reunindo
aliás metamorfoseando-as,

25 seus sovacos, suas testas,
seus horizontes, seus suores,
mas eis purezas senhores.
Esquecidas, eis as tardes,
eis os infantes dormindo,
30 eis as águas se remindo,
eis esse poema entrosado,
e eis os esterco do mundo:
esse guia, aquele guia,
porém vejamos o diário,
esse retrato com lenço,
35 esse vosso pai sentado,
esse tenro Adamastor,
esses avós de poltrona,
e essa história heroica e sempre.
Que capítulo sumiu?
40 Que se contava ainda ontem?
Que ilha no mundo nasceu?
Que esfinge se esfarelou?
Que pintura foi atual?
Que formalismo, que abstrato
45 anseiam por transmitir-se.
Preâmbulos sempre constantes,
depois choro no mirante,
e a privação dos sentidos,
e esse tatear de pesquisas,
50 e essa tortura espacial,
e essa unidade da dor,
e essa roca no silêncio,
e essa unidade sem fim.
Ó dilatada criatura,
55 ó sonda perenemente,
porém falo de meu ser
todo poros, todo antenas,
informe poema bifronte,
espesso, áspero, conjunto,
60 negando a vida linear,
herói de mãos amarradas
a galeras afundadas,
vate de ouvidos atados,
aos caramujos e aos cais,
65 às luas semigastadas,
mãos raiadas de mil dedos,
ó sentidos simultâneos,
boca rasgada nos aços,
trombeta de carne e sangue,
70 arco e cordas, arco-íris,
respiração ventaniada,

gongo dos braços em cruz,
centopeia do Senhor,
amora plura sangrada,
75 cacho de faces nascendo,
unidade da Trindade,
coral da voz e do mar,
repetida anunciação,
febre de ilha, mas benigna,
80 ressurreição entre as águias,
mas enfim um céu sem dias,
unidade da Trindade,
esboço-me em ti meu poema,
maleita diante do mar,
85 febre de ilha, calor, frio,
dentes rangidos em seco,
mão tremendo no papel,
geofagia, geofagia,
mas nos barcos e nas velas,
90 unidade da Trindade.