

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Idioma-vasco: uma leitura de Invenção de Orfeu

Rodrigo Rafael de Oliveira

[Versão Corrigida]

SÃO PAULO

2022

RODRIGO RAFAEL DE OLIVEIRA – MESTRANDO EM TEORIA
LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Idioma-vasco: uma leitura de Invenção de Orfeu

Rodrigo Rafael de Oliveira

DISSERTAÇÃO PARA
OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE NO
DEPARTAMENTO DE
TEORIA LITERÁRIA
E LITERATURA
COMPARADA
NA FFLCH, USP

Orientadora: Prof^ª Dra. Betina Bischof

[Versão Corrigida]

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48i Oliveira, Rodrigo Rafael
Idioma-vasco: uma leitura de Invenção de Orfeu /
Rodrigo Rafael Oliveira; orientadora Betina Bischof -
São Paulo, 2022.
125 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

I. Poesia brasileira. I. Bischof, Betina; orient.
II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

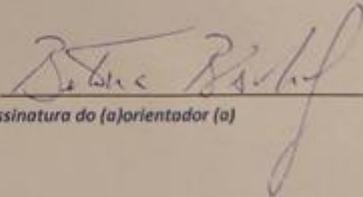
Nome do (a) aluno (a): Rodrigo Rafael de Oliveira

Data da defesa: 18/10/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Betina Bischof

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/12/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

A meu amado filho, João Caetano

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço calorosamente ao meu irmão por consideração, camarada, compadre e mestre, Max Welcman. Sem você, este trabalho não existiria, desde aquele fatídico primeiro semestre de 2017, em que me levou à USP, me matriculou e tudo começou. Muito, mas muito obrigado mesmo. “Uma flor nasceu”.

Agradeço também à Fernanda Nery, a minha companheira por muitos anos, que me apoiou em momentos difíceis, sempre com um sorriso límpido no rosto, muita luz no peito e com uma extraordinária disposição e vocação para a vida. Te agradeço imensa e profundamente. “Organizaste uma festa em mim”.

Agradeço também à minha mãe, Maria da Luz, à minha avó, Maria Rosa, e à minha tia, Maria das Graças, por me conduzirem por anos e anos a fio, numa caminhada árida, espinhosa, demasiadamente conhecida por vocês. No entanto, por rara e discreta delicadeza, vocês a modificaram e apontaram o dedo, serenas, para um outro caminho, melhor. Muito, muito obrigado, minhas queridas. Quero estender esse agradecimento ao meu padrao, Cássio José, que me ajudou marcadamente no início da graduação. “Quem mói no asp’ro não fantasia”.

Agradeço também aos meus irmãos, Carlos Henrique, Ronaldo Afonso e Ricardo Oliveira, por me apoiarem e por me ensinarem tanta coisa no percurso difícil que é o do crescimento. Afinal, entre tanto aprendizado, foi a música que me levou à literatura. Obrigado, irmãos, sobretudo pelos maravilhosos rebentos com que vocês presentearam o mundo, os meus sobrinhos Enzo Oliveira, Pedro Afonso e Isabelle Furtado. “For the music is your special friend”.

Agradeço muitíssimo aos profissionais mais importantes que passaram e continuam passando por minha vida, despertando-a, formando-a, fazendo dela uma experiência singular, os meus professores. Passando pela queridíssima professora Zenaide (onde você estiver), ainda no Ensino Infantil, que me ensinou a escrever; pelo professor Marcelo Caribé, no EFII e EM, inesquecível em sua sensibilidade e humanidade; pelo professor Luiz Camilo Lafalce, já no Mackenzie, com seu rigor e humor inigualáveis; e, finalmente, pelo professor Murilo Marcondes de Moura, com quem travei meu primeiro contato na USP, com um aprendizado transformador; pelo professor Fábio de Souza Andrade, crucial na arguição e na qualificação, em seu olhar único sobre o Jorge de Lima; e pela minha inestimável orientadora, professora Betina Bischof, cujos rigor, imparcialidade,

sensibilidade, paixão e disponibilidade me inspiraram e me conduziram até aqui. Muitíssimo obrigado, mestres!

Agradeço a meus amigos e colegas historiadores, na indicação cuidadosa de parte da bibliografia, Silvana Martinho, Hugo Calhau e Fábio Serra. Obrigado, queridos!

Um agradecimento especial ao meu irmão por afinidade e escolha, Pedro Henrique Colombo, simplesmente por sua existência inspiradora e profundamente poética (quando penso em Murilo Mendes, lembro de ti), e por presentear-me com a *Poesia completa* do Jorge de Lima. Muito obrigado, mano! “Deste lado/ tem o sonho”.

Não menos importantes, quero agradecer a cada um de meus amigos, antigos e novos, por sempre me apoiarem, seja por meio de uma mão no ombro, uma palavra de incentivo, ou simplesmente pela presença estimulante ou apaziguadora: Leandro Oliveira, irmão amado, com quem a vida me presenteou; Gabriel Muniz, irmão direto de Minas, com quem aprendo imensamente, sempre; Alexandre Ferreira, parceiro inestimável; Cacá Rodriguez, a delicadeza em pessoa; ao outro Carlos Henrique da minha vida, Kaká, cujas conversas, inesquecíveis, acabam me levando ao Proust; Jorge de Barros, a quem devo um agradecimento especial por ajudar-me ainda no projeto do mestrado; Vivian Pavan, a quem admiro, estimo e respeito imensamente; Ricardo Soares, sempre com uma palavra afetuosa; Rogério Santos, ser humano raro, de altíssimo valor; Cláudio Escobar, amigo querido, de rara lucidez; Elvis Vitoriano, sinônimo de sagacidade; Marcelo Vasconcellos, com seu riso contagiante e reconfortante; Douglas Sentoma, com quem tive a grata surpresa de reencontrar-me depois de décadas; Fernando Barbosa, querido e inesquecível; Cristiano Oliveira, parceiro antigo, da vida louca vida; e Thiago Figueiredo, talvez o amigo mais antigo de todos. Sem a amizade de vocês, a minha vida seria absurdamente pobre. Muito obrigado!

Era uma vez um faminto.

Raduan Nassar

Resumo

Na obra *Invenção de Orfeu*, do poeta alagoano Jorge de Lima, dêiticos são entrevistados com ressonâncias paradoxais. O presente estudo propõe uma leitura mais detida de alguns poemas, fazendo um recorte de suas representações, marcadas por forte ambivalência, como a catábase e a anábase de imagens e personas pertencentes à tradição, inseridas numa perspectiva moderna e modernista. Nessa trama linguística, são determinantes os mitos fundadores do XVI, as vozes coloniais e os seus negativos, assim como a dissolução de umas em outras. Inquietação, missão, promessa e danação se confundem no imo do sujeito lírico, por meio de sua visão, constituída na busca de uma nova realidade. Vê-se, neste estudo, como os mitos órfico-pitagóricos e judaico-cristãos fundamentam o caráter irracional da obra. A imagem da ilha, nesse tecido poético, apresenta-se mítica, contraditória, objeto de desejo de paz e bonança, mas lúgubre, vazada por pretensões catequéticas cuja missão resulta em crises insolúveis, o teleológico em hermetismo próximo do arbitrário, o histórico em fabulação, a memória em embriaguez e sono. Em suma, vê-se, na presente dissertação, como os elementos imagéticos do livro de Jorge de Lima, por conta de elipses e lacunas recorrentes, fragmentam-se, por vezes, num jogo semântico que quase põe a totalidade significativa do livro a perder.

Palavras-chave: *Invenção de Orfeu*; Jorge de Lima; Catábase; Anábase; Modernismo.

Abstract

In *Invention of Orpheus*, by the Alagoan poet Jorge de Lima, deictics are interviewed with paradoxical resonances. The present study proposes a more detailed reading of some poems, making a cut of their representations, characterized by strong ambivalence, such as katabasis and anabasis of images and personas belonging to tradition and inserted in a modern and modernist perspective. In this linguistic plot, the founding myths of the XVI, the colonial voices and their negatives, as well as dissolution of some ones into other ones are decisive. Uneasiness, mission, promise and damnation are confused in the imo of the lyrical subject, through his vision, constituted in the search for a new reality. This study shows the manner how the Orphic-Pythagorean and Judeo-Christian myths substantiate the irrational character of the work. The image of the island, in this poetic fabric, appears to be mythical, contradictory, object of desire for peace and calm, but lugubrious, trespassed by catechetical pretensions whose mission results in insoluble crises, the teleological in hermeticism close to the arbitrary, the historical in fabulation, memory in inebriation and sleep. In short, this

dissertation shows the manner how the imagery elements of Jorge de Lima's book, due to recurring ellipses and gaps, are sometimes fragmented in a semantic game that almost puts the significant entirety of the book to lose.

Keywords: *Invention of Orpheus*; Jorge de Lima; katabasis; anabasis; modernism.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. DUALIDADE, IRRACIONALIDADE E ANAMORFOSE.....	13
2.1. Orfismo e paixão	15
2.2. Irracionalidade: colagem, <i>insights</i> e outros procedimentos	20
2.3. Coreia: íncubos e súcubos.....	25
2.4. Instabilidade semântica	33
3. OS DÊITICOS EM INVENÇÃO DE ORFEU (PERSPECTIVA GERAL).....	36
3.1. Biografia Épica	38
3.2. Catábase e história	40
3.3. Catábase e os eus	43
3.4. Transfigurações	47
4. OS DÊITICOS NAS REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS	53
4.1. Um eu fraturado	55
4.2. As vozes coloniais	57
4.3. Os mitos pelo avesso.....	66
4.4. Dissolução	75
5. MEMÓRIA: INVENÇÃO, ESQUECIMENTO E CRISE	85
5.1. Memória e orfismo – mais considerações	95
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>PROA MASTIL DO POEMA</i>.....	118
BIBLIOGRAFIA:.....	120
Apêndice	124

1. INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que as sementes desta dissertação foram lançadas há muitos e muitos anos em leituras perplexas e reveladoras de dois grandes escritores: Hilda Hilst e Raduan Nassar. Foi ali que o nome do poeta alagoano Jorge de Lima, em toda a sua estranheza e beleza, apareceu pela primeira vez ao autor destas linhas. Não demorou muito para a tentativa de leitura de sua principal obra, citada pelos escritores paulistas: o longo poema *Invenção de Orfeu*, publicado em 1952, épico e subjetivo, barroco e modernista, difícil e, ao mesmo tempo, instigante, violento, visceral e, principalmente, enigmático. Diga-se *tentativa*, pois a leitura foi malograda: viam-se lampejos e fagulhas extraordinárias na trama linguística do poema, mas a sua devida compreensão (nem que fosse por um viés intuitivo) era obliterada por um corpus acachapante, tributário de uma antiquíssima tradição, contudo construído com recursos sintáticos e semânticos específicos de períodos modernistas, e atravessado por problemas da modernidade.

Depois de muitos anos e leituras contínuas do livro, esta dissertação começou a nascer a partir de indagações, principalmente, quanto ao caráter mítico e histórico da urdidura semântica do poema. Foi assim, então, que, a partir daí, os caminhos foram sendo delineados, lentamente.

Na primeira parte, por exemplo, examina-se como a dualidade, a irracionalidade e uma espécie de anamorfose fazem movimentar as complexas representações imagéticas do livro. Nessa trama, as correntes espiritualistas órfico-pitagóricas são fundamentais para a compreensão do poema. Contudo, por outro lado, as correntes judaico-cristãs também o são. Ou seja, em seu cerne, os caudais semânticos do livro se tensionam insolúvelmente, de modo semelhante ao proposto por Erich Auerbach, em *Mimesis*, ao tratar dos fundamentos das representações da realidade no Ocidente, especificamente calcadas nos hebreus e nos gregos, via *Bíblia* e Homero.¹ A dualidade referida provavelmente se faz mais ligada a certos movimentos fluidos e contínuos: o sujeito lírico, por exemplo, se situa, muitas vezes, entre atmosferas díspares e, paradoxalmente, complementares, como no caso do tema da geração e da corrupção das coisas existentes, para ficar somente num exemplo. Quanto ao que chamamos de irracionalidade, trata-se de um signo perpassado, simultaneamente, pelo caudal mítico órfico, conforme sugerido; pelo caudal cristão, quando se faz referência aos mistérios da paixão e do martírio, por exemplo; e, ainda, o que situa Jorge de Lima na confluência do modernismo ocidental, as representações com influências marcadamente

¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis* (1976, pp. 4-6).

surrealistas, quanto a procedimentos estéticos como colagens, *insights*, humor negro etc. Neste sentido, a leitura de *A literatura e o mal*, do escritor e pensador Georges Bataille (que pertenceu, como se sabe, ao movimento surrealista), assim como de outras obras do autor francês, como *Teoria da religião* e *O erotismo*, principalmente, foram determinantes para indagações sobre o irracional e a problemática do mal no livro de Jorge de Lima, tendo em vista preocupações ligadas aos movimentos modernistas ou às vanguardas em si.

O estudo “*Invenção de Orfeu: situação e razão do poema*”, do crítico português Hélió Alves,² foi determinante para a constatação de que o conceito de anamorfose se aplica mais adequadamente às alucinantes mudanças e movimentos elípticos do longo poema de Jorge de Lima: os “espelhos deformados” mencionados pelo crítico, nos quais “forma e conteúdo” refletem-se como “um só corpo” em sua “desarmonia” nos levaram a perceber a singular especificidade de *Invenção de Orfeu*. Para a paciente análise do corpo poético, tendo em vista tal escopo metodológico, nos debruçamos em três sonetos “circulares” limianos, com o tema do cavalo de fogo.

Na segunda parte, iniciamos os estudos sobre a problemática dos dêiticos em *Invenção de Orfeu*: a saber, como a instabilidade dos signos no livro, a sua mutabilidade, assim como a fragmentação dos eus, junto com seus referenciais temporais e espaciais, nos forçam a perguntas difíceis de serem respondidas de modo unívoco. O que tentamos, aqui, é fazer recortes e aproximações para se tentar captar certas vozes e ambientações. Nesse sentido, propomos que há um grande movimento operado nas imagens e personas do poema: um movimento de descida, catabático, feito de modo extremante complexo, a mobilizar, simultaneamente, instâncias do histórico, ligadas ao Período Colonial, principalmente, e instâncias mítico-religiosas, principalmente tributárias a Virgílio, Dante Alighieri e Luís de Camões.

Na terceira parte, nos detemos um pouco mais nos dêiticos quanto às representações históricas. Para isso, propomos uma leitura mais atenta do poema XXXI do Canto I de *Invenção de Orfeu*. Percebem-se, nesse poema em específico, dois atores constituintes do sujeito lírico: os colonizadores e as populações indígenas. O que tentamos salientar são as fraturas presentes nos discursos de tais atores, em contradições e traumas perceptíveis, quanto a sua dimensão linguística, provenientes – as fraturas nos discursos – de toda uma intrincada referência a textos coloniais.

Na quarta parte, propomos um olhar mais amplo a transitar entre as ressonâncias órfico-cristãs e as ressonâncias imagéticas de caráter mais histórico. Para isso, o diálogo

² ALVES, Hélió. “*Invenção de Orfeu: situação e razão do poema*” (1991, p. 5).

com alguns poemas do filósofo pré-socrático Empédocles foi fundamental.³ Aqui as representações do tempo revelam-se em toda a sua complexidade: percebe-se como o colonial, provavelmente, subordina-se a uma noção mais ampla da ação temporal, para além da concepção mais evidente, a escatológica judaico-cristã.

Ainda nesta parte, propomos a leitura segundo a qual boa parte do último canto do poema, Missão e promessa, realiza-se a partir de um movimento (de certo modo malogrado) para cima, como uma espécie de anábase inconclusa. Afinal, se há um movimento catabático, é necessário haver um movimento anabático também. Esse movimento em *Invenção de Orfeu*, todavia, conforme sugerido, é truncado, insólito, estacado. E isso se deve, provavelmente, às fissuras intransponíveis de traumas históricos representados e sugeridos com uma pungência realmente ímpar.

³ EMPÉDOCLES apud BARNES, Jonathan. *Os filósofos pré-socráticos* (2003, p. 195).

2. DUALIDADE, IRRACIONALIDADE E ANAMORFOSE

Era digno de se ver este espectáculo, contava ele, como cada uma das almas escolhia a sua vida. Era, realmente, merecedor de piedade, mas também ridículo e surpreendente. Com efeito, a maior parte fazia a sua opção de acordo com os hábitos de sua vida anterior. Dizia ele que vira a alma que outrora pertencera a Orfeu escolher uma vida de cisne, por ódio à raça das mulheres, porque, devido a ter sofrido a morte às mãos delas, não queria nascer de uma mulher; vira a de Tamiras escolher uma vida de rouxinol; vira também um cisne preferir uma vida humana, e outros animais músicos procederem do mesmo modo.⁴

A República, Platão

Orfeu, para conhecer teu espetáculo,
em que queres senhor, que eu me transforme,
ou me forme de novo, em outro oráculo?⁵

Jorge de Lima

Vinde ó alma das coisas, evidências,
cinzas, certezas, ventos, noites, dias,
rosas eternas, pedras resignadas,
que eu vos recebo à porta de meu limbo.
Vinde esquecidos seres e presenças
e coisas que eu não sei de tão dormidas.
Graças numes eternos; vai-se a tarde
e as corujas esvoaçam nas estradas.⁶

Jorge de Lima

A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. *É o mar partido com o sol.*⁷

⁴ PLATÃO. *A República* (2008, pp. 493-4).

⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 148).

⁶ Idem (2017, p. 154)

⁷ Segundo o tradutor de *O erotismo*, de Georges Bataille, Fernando Scheibe, trecho do poema ‘L’eternité’, de Arthur Rimbaud, “escrito em maio de 1872, publicado inicialmente em *Vers nouveaux* e retomado em *Une saison en enfer* com a seguinte variante (que não invalida – pelo contrário, corrobora – a interpretação de Bataille): *C’est la mer mêlée/ au soleil.* (É o mar *mesclado/ ao sol*)” (grifo do tradutor). BATAILLE, Georges. *O erotismo* (2013, p. 48). Numa edição bilíngue da *Poesia completa* de Rimbaud aqui no Brasil, os versos constam assim: “C’est la mer allée/ Avec le soleil”. RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa– edição bilíngue* (2015, p. 234).

Georges Bataille

2.1. Orfismo e paixão

A mudança como signo perpétuo ou, paradoxalmente, a perpetuidade que impõe a tudo que existe a mudança inexorável;⁸ ou a metamorfose dos entes e seres: figuras fabulosas, espaços transfigurados, tempos condensados, lacunas enevoadas, amalgamento de vozes, com ressonâncias pastoris ou lúgubres; ou, antes, uma anamorfose⁹ alucinada sob um hermetismo trabalhado, fazem com que *Invenção de Orfeu*, súpula poética de Jorge de Lima, se apresente como um verdadeiro enigma ao leitor. As representações míticas do livro, provenientes de origens antagônicas, a greco-romana e a judaico-cristã, tensionam a teia linguística em seus principais centros semânticos, alongando-se em dez cantos, por milhares de versos. Além disso, a problemática da alegoria e do símbolo, do geral e do particular,¹⁰ do fluxo de imagens que se coadunam elipticamente, através de diversos eus em busca de uma transcendência,¹¹ adensam fortemente uma leitura mais detida.

⁸ Para Arquíloco, entre os primeiros gregos, havia a intuição de um “*ritmo* (ρυθμός) na existência humana”. Segundo Werner Jaeger, contudo, tal ritmo não deve ser confundido com a derivação etimológica da palavra ‘fluir (ῥέω)’. “A história real da palavra opõe-se claramente a esta interpretação. A aplicação da palavra ao movimento da dança e à música, da qual deriva a nossa palavra, é secundária e esconde o seu significado fundamental. Antes de mais nada, devemos perguntar como é que os Gregos entenderam a essência da dança e da música. Ora, isto se encontra brilhantemente ilustrado pelo significado fundamental, como aparece já no verso de Arquíloco. O fato de o ritmo ‘manter’ o Homem – [...] ‘mantém-se nos seus limites’ – exclui qualquer ideia de um fluxo das coisas. Pensemos no *Prometeu* de Ésquilo, imóvel e amarrado ao seu rochedo com grilhões de ferro, e que diz: aqui estou encadeado, neste ‘ritmo’; ou em Xerxes, do qual diz Ésquilo que amarrou a corrente do Helesponto e deu ‘outra forma (ritmo) ao curso da água’, isto é, transformou-o em ponte e sujeitou-o com firmes ataduras. Ritmo é aqui o que impõe firmeza e limites ao movimento e ao fluxo”. JAEGER, Werner. *Paideia* (2003, p. 161). Octavio Paz designa “a *índole* de uma nova poesia” como trágica (grifo do autor). Para o poeta e ensaísta mexicano, “história e tragédia são termos incompatíveis; para a história nada é definitivo, exceto a mudança; para a tragédia toda mudança é definitiva”. PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1984, p. 323).

⁹ Em seu artigo “*Invenção de Orfeu: situação e razão do poema*”, o crítico português Hélio Alves afirma que “a estética anamórfica exige um espelho interior em que aquele que se reproduz não é já o original embora seja reconhecível. Ao contrário dos espelhos normais que reflectem simetricamente o original, a anamorfose é o resultado de espelhos deformados que, ao reflectir os originais, não os reproduzem correctamente. Inimiga da mimese na sua recusa em aceitar uma realidade unívoca e da metamorfose em que a imagem original se vai sempre transformando, a anamorfose implica uma dualidade assimétrica em que forma e conteúdo são um só corpo, harmónico na sua desarmonia, inteiro na sua fragmentação”. ALVES, Hélio. “*Invenção de Orfeu: situação e razão do poema*” (1991, p. 5).

¹⁰ “Goethe ha formulado claramente y de un modo teórico general la solución del problema [do geral e do particular] en otra ocasión: ‘La alegoría trasforma la apariencia en un concepto, y el concepto en una imagen, mas de tal modo que el concepto ha de mantenerse y tenerse en la imagen limitado y completamente, y siendo la imagen el verdadero interlocutor. La simbólica trasforma la apariencia en idea, y la idea en una imagen, de tal modo que la idea es en la imagen siempre infinitamente activa e inalcanzable, y que, incluso dicha en todos los idiomas, sigue siendo indecible”. LUKACS, Giorg. *Estetica*. (1967, p. 424).

¹¹ Enquanto, para Mircea Eliade, a noção de transcendência está ligada à verticalidade, à estrutura do Cosmos, com todo o seu simbolismo celeste (2019, p. 109), para Octavio Paz, “a experiência do sagrado não é tanto a revelação de um objeto exterior a nós – deus, demônio, presença alheia – quanto um abrir do coração ou das entranhas para que brote esse ‘Outro’ oculto. A revelação, no sentido de um dom ou graça que vem de fora, transforma-se num abrir-se do homem para si mesmo. O mínimo que se pode dizer dessa ideia é que a noção de transcendência – fundamento da religião – sofre uma grave fragmentação”. (1984, p. 170). Para Georges Bataille, a noção de transcendência se funda por meio da violência: “A afirmação profunda do sacrifício, a de uma perigosa soberania da violência, tendia ao menos a manter uma angústia que despertava uma nostalgia da

Pelos dez cantos, com menor ou maior potência, o mito órfico é fundamental para a irradiação imagética do livro, transpassada pelos signos da dualidade.¹² A trama do poema, mais uma narração dos desvãos de personificações do que de eventos propriamente ditos, sugere uma condição trágica de sujeitos (formados pelo lirismo de diversos *eus* ou pela tentativa de um coletivo via um *nós* fragmentado) cuja voz melodiosa (ou, muitas vezes, atravancada, como se assinalasse, assim, o seu martírio catabático numa gagueira abismada) não evita, como numa das versões do mito, que a teofania se transforme em teofagia. O ato do sacrifício, da destruição, da deglutição do sagrado e do profano, o próprio holocausto como condição perene dos sujeitos, pretende destruir eventuais “laços de subordinação” do objeto. Há uma busca incessante pelo apagamento das linhas que limitam sujeito e objeto.¹³ Conforme se vê no poema XXIII do Canto III, Poemas relativos, por meio de sextinas, em que sugerem a rápida dissolução dos entes mediante vocábulos breves e elipses, sintaticamente; e através de um jogo semântico que faz ecoar nuances nos vocábulos *vida*,

intimidade, à altura da qual só a violência tem a força de nos elevar. Mas se é verdade que uma rara violência é liberada na transcendência no instante de seu movimento, e que ela é o próprio despertar da possibilidade, também é verdade que, precisamente porque uma violência tão total não pode ser mantida por muito tempo, a posição dualista tem o sentido de uma introdução à sonolência que a segue. Ao dualismo da transcendência sucede a posição sonolenta [...] da divisão do mundo entre dois princípios, ambos incluídos neste mundo, aquele do bem e do espírito e aquele do mal e da matéria”. (2015, p. 59). ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* (2019, p. 109). PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1984, p. 170). BATAILLE, Georges. *Teoria da religião* (2015, p. 59).

¹² Tais signos, ancorados nos mitos greco-romanos e nos livros do Antigo e do Novo Testamento, sincreticamente, tem como medida os limites entre o humano e o divino provenientes desses caudais. Segundo Werner Jaeger, “a maior ofensa aos deuses é ‘não pensar humanamente’ e aspirar à elevação exclusiva”. Aqui aparecem as ideias da *hybris* e da “*pleonexia* do Homem em face da divindade”. O que entra em jogo, neste caso, é a própria concepção de felicidade, quer “no alheamento da embriaguez dionisíaca”, quer em seu complemento, “a medida e rigor apolíneos”. Para os órficos, “a alma é a parte melhor do Homem e está orientada para um destino mais alto e mais puro”. JAEGER, Werner. *Paideia* (2003, pp. 210-11). Em *Invenção de Orfeu*, especificamente, o “espetáculo da geração e da corrupção incessantes” não é simplesmente um pano de fundo das imagens e do ritmo-rito do livro: é o que o sustenta semântica e sintaticamente, semelhantemente àquele πομπός apontado por Jaeger em Arquíloco, contudo carregado de matizes específicos da modernidade.

¹³ Nota-se, em Georges Bataille, a aproximação entre os ritos religiosos e as operações poéticas quanto ao seu caráter de “capricho ininteligível”. No primeiro caso, “o sacrifício destrói os laços de subordinação reais de um objeto, arranca a vítima do mundo da utilidade e a devolve àquele do capricho ininteligível” Cf. BATAILLE, Georges. *Teoria da religião* (2015, p. 39). No segundo caso, indaga-se: “[...] se a operação da poesia exige que o objeto se torne sujeito – e o sujeito, objeto, seria ela mais que um jogo, que uma brilhante escamoteação? Não pode haver dúvida, em princípio, no que concerne à possibilidade da poesia. Mas a história da poesia não seria mais que uma sequência de vãos esforços? É difícil negar que os poetas trapaceiam! [...] Mas a fusão do sujeito e o objeto, do homem e do mundo, não pode ser fingida: podemos não tentá-la, mas a comédia não seria justificável. Ora, ela é, ao que parece, impossível! Essa impossibilidade, Sartre a representa com toda razão, dizendo da miséria do poeta que ela é o desejo insensato de unir objetivamente o ser e a existência. Eu disse mais acima, esse desejo, segundo Sartre, é ora singularmente o desejo de Baudelaire, ora aquele de ‘cada poeta’, mas, de qualquer modo, a síntese do imutável e do perecível, do ser e da existência, do objeto e do sujeito, que a poesia busca, define-a sem escapatória, limita-a, faz dela o reino do impossível, da insaciedade. [...] Mas o homem evita, em geral, que a consciência que ele é, tornando-se reflexão das coisas, torne-se ela própria uma coisa como outra qualquer? Parece-me que não e que a poesia é o modo através segundo do qual lhe é possível, comumente [...], escapar do destino que o reduz ao reflexo das coisas. É verdade que a poesia, querendo a identidade entre coisas refletidas e a consciência que as reflete, quer o impossível. Mas o único meio de não ser reduzido ao reflexo das coisas não é justamente querer o impossível?”. BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal* (2015, p. 39).

nume, carne, morte, taça fruída, paixão, canção e, como centro, a figura de Orfeu, deus imolado. O nume concomitantemente flui e é fruído. Parece que esse procedimento sintático e semântico se deve à aproximação das correntes espirituais representadas com seu modo de enxergar e expressar a vida, a natureza, como no caso do orfismo, por exemplo.

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

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

Vida, paixão e morte,
– taças ao fraco e ao forte,
taças – vida suspensa.
Passa-se a frágil vida,
e a taça que se pensa
eis rápida fruída.¹⁴

A cosmogonia e a antropogonia dos movimentos órficos, que remontam à viagem de Orfeu aos infernos, tendo as entidades de Khronos (Tempo), Áiter (Espaço), Caos e Érebo (Trevas) como sustentáculos,¹⁵ são assimiladas por Jorge de Lima de modo a urdir o seu livro segundo as dualidades divindade X maldade, amor X morte, geração X corrupção e/ou apolíneo X dionisíaco.¹⁶

¹⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 144).

¹⁵ KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana* (2003, p. 293)

¹⁶ A condição trágica de diversos eus em *Invenção de Orfeu*, vazados por ambientações catabáticas, possui como chave o *onírico* e o *extático*. Para Nietzsche, “o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, [são] como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na autoalienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo *em uma imagem semelhante de sonho*” (grifos do autor). NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* (2019, p. 29). Não à toa, uma das instâncias do eu polimorfo, ou anamórfico, – ou dos diversos eus – de *Invenção de Orfeu* é justamente a instância do artista pantomimo, “Múltiplo imitando/ mitos, seres e coisas”. Por um lado, um “Mímico racional”; por outro, um “pantomimo intuitivo”. LIMA, Jorge de. *Invenção*

As representações de origem greco-romana, todavia, inserem-se, sincreticamente, num plano de maior amplitude, teleológico judaico-cristão.¹⁷ No poema VIII do Canto I, por exemplo, pastoril, a primeira estrofe erige o signo da mudança visível na natureza, aprazível ao canto poético, para, em seguida, na quarta e quinta estrofes, assinalar uma finalidade estranha à imagética que se espera de uma écloga. *Setas mergulhadas nas ilhargas*, como *santos reeditados*, aparecerem relacionados a um *milagre*, a um *dom jucundo*:

Na oscilação das noites e dos dias,
ouve-se a avena suave, distribuída
sobre esse tempo como estrela exata,
tão gaia estrela, tão ocaso frio.
Contempla-se o ondulante movimento
das cabras, belas cabras recolhendo-se.
Seus olhares sensíveis colhem lírios
que lhes perfumam os chavelhos altos.

[...]

Foi preciso que tu, ó natureza

cios provisionados transmitisses
e nos contaminasses com esses viços
de setas mergulhadas nas ilhargas,
no peito, como santos reeditados.
Milagre dá-se, dá-se o dom jucundo,
coisas de luz somente, coisas de ar,
leis revogadas pelas mãos infantis,
lidos pâmpanos e tão lidos zéfiros.¹⁸

Vê-se a jornada de um eu e de seus elementos referentes, no caso, constituintes e constituídos pela natureza transfigurada, em incessante mudança, variação, (sintetizada,

de Orfeu (2017, p. 80). Segundo Daniel Glaydson Ribeiro, “lê-se que o pantomimo é racional e intuitivo, monstro e semideus (dupla natureza constitutiva do ser humano, segundo a concepção órfica). É ele quem ‘povoa’ e ‘dança a ilha’, e também quem a ‘heroíza’ e ‘epopeíza’. A dança, como ‘ato poético’, lírico-dramático, não seria o oposto da ‘tranquila prudência’ e da serenidade épicas, assim como da ‘massa indefinida de eventos poéticos’ que a constitui” (grifos do autor). RIBEIRO, Daniel Glaydson. “*Carnifágia malvarosa*; as violações na sùmula poética de Jorge de Lima” (2016, p. 75).

¹⁷ Frye aproxima dialeticamente os dois pilares literários ocidentais, de modo a salientar, o que nos interessa neste estudo, a dimensão trágica nas representações dos dois universos e o destino final do humano. “Na literatura há dois grandes padrões de organização. Um é o próprio ciclo natural; o outro é uma separação final entre o mundo idealizado e feliz e um outro miserável ou horripilante. A comédia se desloca na direção geral do primeiro desses dois mundos, e conclui tradicionalmente com algo do tipo ‘viveram felizes para sempre’. A tragédia se desloca na direção oposta, e para a fórmula complementar: ‘não se considere alguém feliz até sua morte’. O efeito moral da literatura se baseia na suposição de que preferimos nos identificar com o mundo feliz e nos desligar do desgraçado. O registro da história, por si mesmo, não aponta isso: ao invés, aponta para o fato de que o homem se entusiasma tanto por viver no inferno como no céu. Ver a miséria como trágica, como uma forma derrocada e perversa da grandeza e esplendor, foi uma das realizações primordiais da literatura grega. A Bíblia tem uma visão da miséria mais irônica do que trágica, mas a mesma separação dialética dos dois mundos é marcada com fortes traços”. FRYE, Northrop. *O código dos códigos – a Bíblia e a literatura* (2004, p. 101).

¹⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 22-23).

indiretamente, pela imagem da *avena suave*, que está sob o sinal da *oscilação das noites e dos dias*),¹⁹ no decorrer de um tempo diverso do cronológico: de uma espécie de tempo sagrado pressentido, intuído e materializado em signos cuja eficácia é medida mais pelo seu teor de tensão do que pelo seu teor comunicativo. O sentimento passional da martirização cristã (como na iconografia de São Sebastião) contrasta com o sentimento de aprazibilidade das éclogas.²⁰ A “potência poética”, desse modo, é “emotiva”;²¹ as descrições pastoris, como as virgilianas, por exemplo, não servem para a *sondagem do universo* (que se confunde com a sondagem do eu, lírica):

Larguei-me de mim mesmo renunciado
dos sentidos comuns. Ido na pátria,
considero-me lícito no instante;
pelo menos sem ver-me, restituo-me
pés que nunca possuí, mãos foragidas,
pensamento de lídima poesia
envolvendo o profundo da alegria,
pelo fundo dos mares e dos céus.

Entrepus-me a diversos sentimentos;
há uma loucura amada e repetida
sem descrição possível nem notícia;
é como leve apuro, leve lado
com destinos não tidos, tão tumultuária
placidez, que a sondagem do universo
é como esse metro, mão inexistente
dedilhando-o canção desconhecida.²²

Em suma, insinua-se um estado de espírito (*gaia estrela/ ocaso frio; profundo da alegria; loucura amada e repetida; tumultuária placidez*), um páthos especificamente cristão, do martírio, em todo o seu complexo significado entre os “extremos da beatitude e da dor”,²³ articulando-se entre as imagens e o leitor. A tensão reside no fundamento paradoxal das imagens, que não estão subordinadas a uma lógica descritiva, mesmo tratando-se de um poema pastoril.

¹⁹ Mais detidamente, observa-se uma dinâmica complexa entre a imagem da *avena* como *estrela exata*, como um termo fixo sobre termos variáveis, sinônimo de estabilidade, e a imagem associada a ela do *ocaso frio*. Ou seja, há o paradoxo de uma imagem, simultaneamente, sugerir estabilidade e instabilidade. Outros vocábulos que sugerem mudança, variação, no poema: *ondulante movimento, flautas dissolvidas*, antíteses como *abundâncias e reinos inanes, densa névoa*, ou outra imagem-síntese: *coisas rorejam*. Em todo o caso, mais do que as imagens em si, a atmosfera do poema é de intensa transformação. Idem (2017, pp. 22-3).

²⁰ Tem-se em vista, neste caso, para possível comparação, o *locus amoenus* dos arcades brasileiros.

²¹ Cf. *Nord-Sud*. REVERDY, Pierre. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1993, p. 72).

²² Idem (2017, p. 24).

²³ FRYE, Northrop. *O código dos códigos – a Bíblia e a literatura* (2004, p. 102).

2.2. Irrracionalidade: colagem, *insights* e outros procedimentos

Em *The Greeks and The Irrational*, no capítulo *The Blessings of Madness*, o historiador E.R. Dodds menciona o paradoxo de Sócrates, em *Fedro*, de Platão, afirmar que os maiores bens chegam ao homem por meio da loucura.²⁴ A saber, *loucura* associada à “divina loucura”. E são quatro tipos, segundo o autor: a loucura associada à profecia (Apolo), aos rituais (Dionísio), à poesia (Musas) e ao erótico (Afrodite e Eros). O sentido habitual, necessário para a comunicação cotidiana (comunicação segundo desígnios práticos),²⁵ não serve aos fins dos sujeitos no livro de Jorge de Lima.

²⁴ “‘Our greatest blessings’, says Socrates in the *Phaedrus*, ‘come to us by way of madness’: τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας. That is, of course, a conscious paradox. No doubt it startled the fourth-century Athenian reader hardly less than it startles us; for it is implied a little further on that most people in Plato’s time regarded madness as something discreditable, an δνειδος. But the father of Western rationalism is not represented as maintaining the general proposition that it is better to be mad than sane, sick than sound. He qualifies his paradox with the words θεῖμα μέντοι δόσειδομένῃς, ‘provided the madness is given us by divine gift’. And he proceeds to distinguish four types of this ‘divine madness’, which are produced, he says, ‘by a divinely wrought change in our customary social norms’ (ὕχθ θείας ἐεαλλαγῆς τῶν εἰωθῶτων νομίμων)” DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational* (1973, p. 64). Na tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis, Sócrates diz: “os maiores bens, quando dados por graça divina, nos vêm mediante a loucura. Pois tomadas de loucura é que as profetisas de Delfos e as sacerdotisas de Dórdona prestaram muitos e belos serviços para a Grécia – públicos e privados –, mas poucos ou nenhum quando no bom senso. E se falássemos então de Sibila e de quantos se serviram da profecia inspirada para predizer muitas coisas a muitas pessoas e guiá-las no porvir, nos alongaríamos dizendo algo evidente para todos. Mas eis um testemunho digno de menção: os antigos que instituíram os nomes não acreditavam ser a loucura [*mania*] nem algo vergonhoso, tampouco uma desonra; pois essa belíssima arte com a qual se discerne o porvir, urdindo tal nome, não a teriam chamado de *maniké*, mas instituíram-no acreditando que é bela sempre que surgida por dádiva divina – e os homens de agora, por sua vez, desprovidos do sentido de belo, inserindo um T, chamaram-lhe de *mantiké* [profética]. Daí também a investigação do porvir feita por homens em seu juízo perfeito, com o recurso da reflexão e por meio dos pássaros e outros sinais, que trazem às suposições [*ôiesis*] dos homens tanto inteligência [*nous*] como informação [*historia*] – que os jovens de agora chamam de *oiônistiké* [arte do augúrio por pássaros], enfatizando-a com um O longo. Ora, porquanto é mais perfeita e mais honrosa na verdade a arte *mantiké* [da profecia] do que a *oiônistiké* [do augúrio] – um nome mais que o outro e uma função mais que a outra –, a loucura advinda dos deuses, como os antigos testemunham, é mais bela portanto do que a moderação surgida entre os homens. E, no caso das maiores doenças e aflições que recaíram sobre certas famílias conhecidas advindas de antigos ressentimentos, a loucura, emergindo e profetizando a quem precisava, encontrava alívio para os males recorrendo a preces e cerimônias propiciatórias dirigidas aos deuses e, por expiações e iniciações, permitia se colocar fora do perigo – não apenas naquele momento, mas também pelo tempo vindouro – o verdadeiramente louco. E uma terceira via é a loucura e possessão que provém das Musas, ao se apoderar de uma alma delicada e pura, despertando-a e exaltando-a por transporte báquico a celebrar em odes e outro tipo de poesia os inúmeros feitos dos antigos, a educar seus descendentes. Aquele que se apresentar, por sua vez, às portas da poesia sem a loucura das Musas, como que convencido de ser um poeta unicamente pela arte, não chegará a termo, e a poesia composta por quem está no bom senso é ofuscada por aquela do tomado da loucura”. PLATÃO. *Fedro* (2016, pp. 96-97).

²⁵ Segundo Bataille, “existe uma oposição fundamental entre a *comunicação fraca*, base da sociedade profana (da sociedade ativa – no sentido em que a atividade se confunde com a produtividade), e a *comunicação forte*, que abandona as consciências refletindo-se uma à outra, ou umas às outras, a esse impenetrável que é o ‘em última instância’ delas. Vê-se, ao mesmo tempo, que a comunicação forte é primordial, é um dado simples, aparência suprema da existência, que se revela a nós na multiplicidade das consciências e em sua comunicabilidade. A atividade habitual dos seres – o que chamamos ‘nossas ocupações’ – os separa dos momentos privilegiados da comunicação forte, que são fundadas pelas emoções da sensualidade e das festas, pelo drama, pelo amor, pela separação e pela morte. Esses momentos não são eles próprios iguais entre si: frequentemente, buscamos-os por eles mesmos [...]; podemos chegar a eles com a ajuda de pobres meios. Mas não importa: não podemos prescindir da reparição (mesmo que seja dolorosa, dilacerante) do instante em que sua impenetrabilidade se revela às consciências que se unem e se interpenetram de uma maneira ilimitada.

No estranhamento de um eu que não reconhece os próprios pés de outrora (eco órfico, pitagórico?); na imagem insólita de *mãos foragidas*, de uma *mão inexistente*; na natureza como imagem de uma geração ininterrupta, através de *cios provisionados*, resultando em *viços de setas mergulhadas nas ilhargas*;²⁶ ou, em outra parte do poema,

O sol tão ali perto em ramo de asas
baixado até consultas de corolas,
até despetalado entre sorrisos
de meninas suspensas em bailados
de bucles açoitados por algum
apelo em lábios, natureza e vida [...]²⁷

Evidencia-se como a urdidura imagética, em diversos momentos do livro, é marcada pela imprevisibilidade e acentuada ambivalência. A imagem do sol é assinalada materialmente (*O sol tão ali perto*), ou seja, não somente os seus raios, mas enquanto objeto em si. No entanto, como imagens pintadas muito próximas num quadro, talvez coladas, tal objeto confunde-se com os termos do universo botânico (*em ramo de asas/ baixado [...]/ até despetalado*). A ambivalência, desse modo, enfatiza o caráter imprevisível das imagens que se sucedem. O termo *bucles açoitados* reforça esse aspecto mutante, inesperado, das imagens. Neste sentido, o do insólito, da imprevisibilidade, o longo poema dialoga com outras obras do poeta alagoano, como as fotomontagens de *A Pintura em Pânico*,²⁸ ou com alguns poemas, numa poética em transformação, como “O grande desastre aéreo de ontem”, em *A túnica inconsútil*, ou com poemas do *Livro de sonetos*. Há em comum entre eles determinados procedimentos (montagens, colagens, *insights*, automatismos, humor negro etc.) cujo espírito insurgente se aproxima dos procedimentos de alguns artistas surrealistas europeus.

Apesar de os surrealistas negarem virulentamente qualquer vínculo com a tradição,²⁹ é possível (com as devidas ressalvas quanto ao período histórico e às enormes diferenças e

Melhor trapacear com vistas a não ser definitiva, ou demasiado cruelmente, dilacerados; mantemos com o escândalo que a todo custo queremos suscitar – e de que, não obstante, tentamos escapar – um laço indefectível, mas o menos doloroso possível, na espécie de religião ou da arte (da arte que herdou uma parte das potências da religião). A questão da *comunicação* é sempre colocada na expressão literária: de fato, esta é a poética ou não é nada (não é mais que a busca de acordos particulares, ou o ensinamento de verdades subalternas que Sartre designa ao falar de prosa)” (grifos do autor) BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal* (2015, p. 192).

²⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 22-5).

²⁷ Idem (2017, p. 23).

²⁸ Na nota liminar para *A Pintura em Pânico*, Murilo Mendes remete a Rimbaud a atitude transgressora diante da criação: “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos” MENDES, Murilo. In: LIMA, Jorge de. *A Pintura em Pânico* (2010, p. 36).

²⁹ No início do movimento, segundo a crítica Jacqueline Chénieux-Gendron, havia um “gosto pelo escândalo” e um “nihilismo absoluto (recusa de toda e qualquer filiação literária, negação de todo saber, proposição de que

especificidades de cada grupo, evidentemente) a comparação dos seus “programas totalizantes e prometeicos”³⁰ com o pensamento dos primeiros gregos, para quem a formulação de aforismas e sentenças acerca da existência em seus elementos fundamentais tinha necessariamente a poesia como expressão mítica. Para Aragon, o Surrealismo possui a imagem como motriz.

O vício chamado *Surrealismo* é o uso desregrado e passional da estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma, por aquilo que ela acarreta no campo da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: pois cada imagem, a cada vez, vos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo. (grifos do autor)³¹

Uma obra experimental de Jorge de Lima que oferece uma mostra de colagem e humor negro, numa espécie de “síntese” que provavelmente “possa destruir e construir”³² ao mesmo tempo, conforme palavras de Murilo Mendes, é a fotomontagem *Caim e Abel*. As montagens de Jorge de Lima não têm uma indiscutível eficácia técnica como as montagens de Max Ernst, por exemplo (que inspirou o artista alagoano, inclusive); contudo, é importante olharmos, dentro do possível, os poemas de *Invenção de Orfeu* como pertencentes a um corpus maior, resultado de buscas, erros e acertos. E, a partir de determinado momento de seu percurso artístico, na direção do imprevisível imagético, sintático e semântico (paradoxalmente, num arcabouço muitas vezes classicizado). Talvez *Caim e Abel* figure, de um modo um pouco diletante, o espanto sardônico que se apresenta em poemas de *Invenção de Orfeu*, assim como de outros livros: nomes genésicos

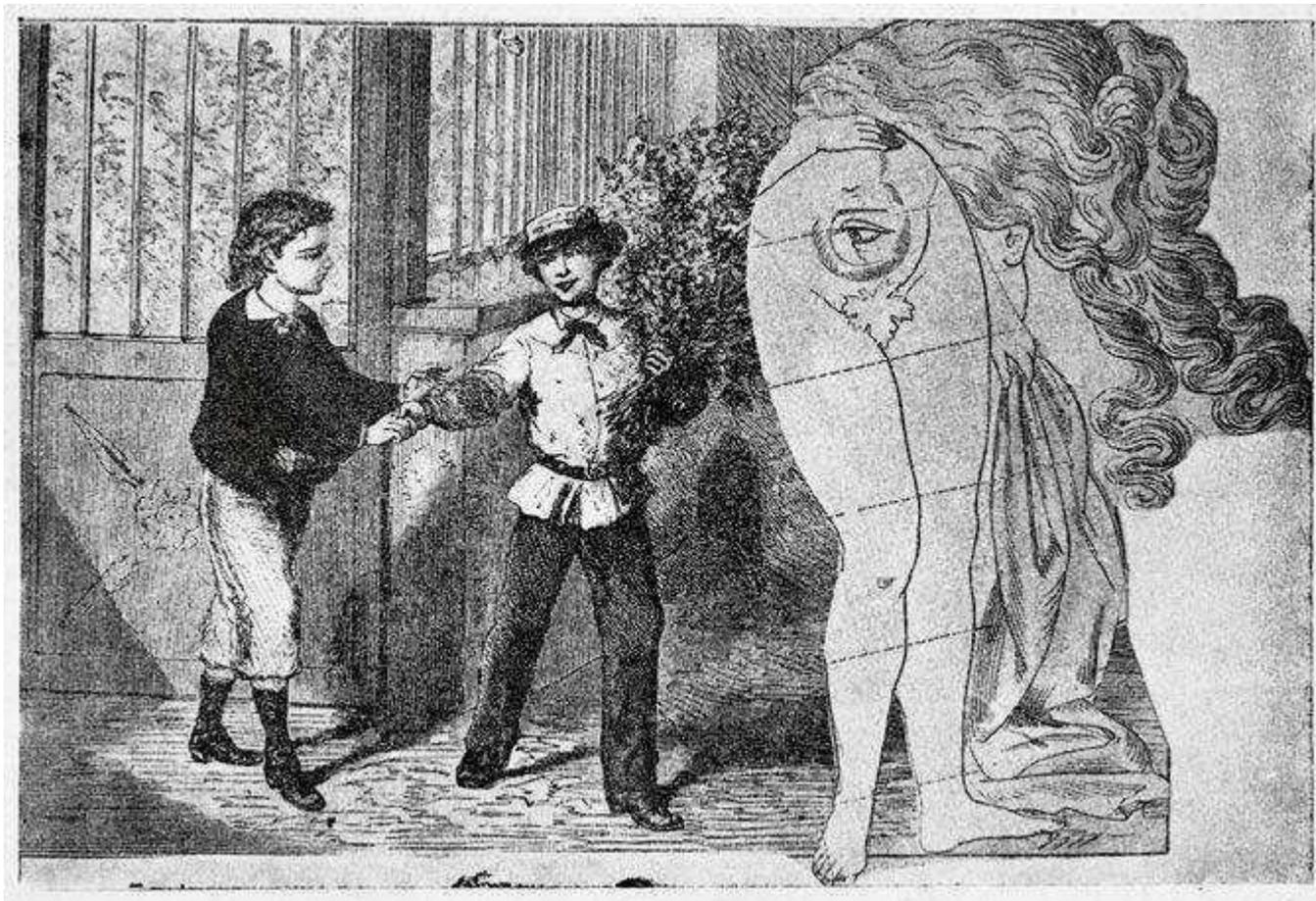
o ‘pensamento se faz na boca’)” (1992, p. 39). No sentido totalmente oposto ao de Jorge de Lima, Breton incrimina a religião judaico-cristã, chamando-a de “estagnada e estagnante”. CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 8).

³⁰ Cf. CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 11).

³¹ ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*, 1926, reed. Gallimard, “Le livre de poche”, 1966, pp. 83. In: Idem (1992, pp. 70-1). Segundo Werner Jaeger, “o *logos* de Heráclito não é o pensamento conceitual de Parmênides (νοεῖν, νόημα), cuja lógica puramente analítica exclui a representação figurada de uma intimidade espiritual sem limites. O *logos* de Heráclito é um conhecimento de onde nascem, ao mesmo tempo, ‘a palavra e a ação’. Se quisermos um exemplo deste tipo particular de conhecimento, não será no pensamento para o qual o Ser nunca pode não ser que devemos procurá-lo, mas antes na visão profunda que se revela numa proposição como esta: *O ethos é o dáimon do Homem*. É sumamente significativo e da maior importância que na primeira frase do seu livro, afortunadamente conservada, esteja expressa esta fecunda relação do conhecimento com a vida. [...] A natureza e a vida são um *griphos*, um enigma, um oráculo délfico, uma sentença sibilina. É preciso saber interpretar-lhes o sentido: Heráclito sente-se intérprete de enigmas, o Édipo da filosofia, que arranca os enigmas à Esfinge; é que a natureza gosta de ocultar. É esta uma nova forma de filosofar, uma nova consciência filosófica. Só pode ser expressa por meio de palavras e imagens tiradas da experiência interior. O próprio *logos* só pode ser determinado por meio de imagens”. JAEGER, Werner. *Paideia* (2003, p. 225).

³² MENDES, Murilo. In: LIMA, Jorge de. *A Pintura em Pânico* (2010, p. 37).

deslocados, aproximados a recortes e colados em imagens aleatórias, comuns, de meninos púberes que parecem competir por um buquê diante de uma imagem feminina monstruosa.



O olho feminino (estranhamente mutilado de sua cabeça, que, no entanto, insiste em revelar-se) de uma mãe-mulher edênica, sobrepõe-se a uma pelve estranhamente esquadrinhada em linhas paralelas. Estátua? Monstro? Musa? Eva no limiar do incesto com seus filhos? É possível que o humor negro se apresente, em *Caim e Abel*, mais ligado à morte, que ao acaso objetivo bretoniano.³³

Um procedimento semelhante ocorre no poema X do Canto II, Subsolo e supersolo, em que uma espécie de relato biográfico é feito por meio de um eu fúnebre, mas irônico.

Nasci de mortos, ontem ou hoje,
viva camisa sobre esse corpo
subserviente.

³³ Segundo Chénieux-Gendron, em 1936 Max Ernst emprega o termo *humor negro* segundo desígnios surrealistas, assim como Breton. Para o poeta e escritor francês, “as palavras de humor são capazes de opor à própria morte a denegação do espírito humano”. CHENIÉUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 105).

Besta de plumas, concordaremos,
 Todos hão sido muito plausíveis
 dementemente.

Agora e sempre, continuaremos,
 pelos de febre, mortes perfeitas,
 medos *et coetera*.³⁴

No *Livro de sonetos*, procedimentos sintáticos e imagéticos, iniciados timidamente nos livros anteriores, se revelam mais acentuadamente, como a mescla de *insight* e colagem no soneto abaixo.

Imaginal no firmamento de antes
 dois nevoeiros em oito entrelaçados,
 galo e penumbra, draga sempre em púbis
 penetrada de proas dominantes.

E a calmaria toda havida há instantes
 em círculo de sal e cios porfiados.
 Desce a baba dos cabos bojadores.
 Sobe a ilha em vermelhos tão agudos.

A brisa em nascimento cai em chuva,
 abrem-se os ventres da água primitiva,
 logo embebidos, logo despejados.

Cordilheiras parindo coisas como.
 E outros montes mais virgens dividindo-se.
 E Deus babando sobre o mundo o início.³⁵

O chamamento ao leitor por meio do verbo *imaginar* no imperativo, como se o *insight* se fizesse através de uma comunhão, traz consigo imagens dessemelhantes como *galo*, *draga* e *púbis*, numa forma de colagem cujo movimento e atmosfera se entremeiam por uma esquisita cópula. Se, por um lado, uma cosmogonia é sugerida (*Deus babando sobre o mundo o início*), por outro, tal ato liga-se, enviesada e paradoxalmente, a um período estrito no tempo, por mais que este se embeba no mítico, o Período Colonial. A imagem da baba associada aos *cabos bojadores* (singularmente pluralizados, procedimento

³⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 90-91). É curioso o uso da expressão *et coetera* após palavras como *mortes* e *medos*. No posfácio do romance *A cartuxa de Parma*, de Stendhal, o filósofo Renato Janine Ribeiro discorre sobre o humor stendhaliano no uso do “etc.”. “Uma fala é um poder de se detalhar, de se estender indefinida e ilimitadamente. Por isso, ao multiplicar o ‘etc.’, Stendhal na verdade mostra o ridículo, não do excesso, não do estiramento, mas da própria fala que ele está criticando”. Embora Janine trate sobre um gênero e um autor absolutamente diversos de *Invenção de Orfeu* e Jorge de Lima, provavelmente haja um humor em comum em ambos os usos. Cf. RIBEIRO, Renato Janine. In: STENDHAL. *A Cartuxa de Parma* (2008, p. 543).

³⁵ LIMA, Jorge de. *Poesia Completa* (2009, p. 501).

marcante no livro posterior), e a Deus, confere às imagens, numa estranha cópula, conforme sugerido, nuances de superabundância. O que se funda é marcado pelo signo da demasia, da excrescência, inclusive do ponto de vista geológico, como no caso da ilha fundada, ascendida em rubro, extravagante, e no das cordilheiras, marcadas pela violência de um parto cindido por uma elipse (*Cordilheiras parindo coisas como.*). Por fim, a técnica da colagem se adequa a essa insólita cosmogonia que, ao se dispor numa dimensão supostamente atemporal, sagrada, se entremescla nas ligações inexatas entre o mito e o histórico colonial.

A questão da irracionalidade é fulcral em *Invenção de Orfeu*. Passando pelos prismas dos primeiros gregos, órficos e pitagóricos, pelo misticismo cristão, pelas “ideias mágicas” dos cronistas coloniais,³⁶ até chegar às semelhanças com a imagética surrealista, toda uma teia sintática e semântica funciona de acordo com um modo de conceber a existência. Em outras palavras, a superfluidez e o insólito do longo poema não são mera extravagância de um poeta intuitivo com *insights* interessantes, contudo ineficiente pois carente de uma técnica equilibrada. O percurso poético do livro é coerente com seu sinal fundante, para o bem e para o mal: sinal cujas ressonâncias extrapolam e ironizam prováveis premissas de caráter lógico. O poético, assim, é acionado como se sugerisse que a lógica não é somente ineficiente para abarcar essa “realidade nova e fecundada”. Ela também é falseadora.

2.3. Coreia: íncubos e súcubos

Observemos como no Canto IV, As aparições, as imagens de visões e espectros sofrem a *coreia*, a dança em coro de signos que circulam, como a do cavalo mítico limeano, em sonetos nos quais a forma e a musicalidade, fluidos e cíclicos, inserem-se numa atmosfera lúgubre. Nesta atmosfera, o duplo é o signo gerador em cujo embrião se formarão elementos como irracionalidade e racionalidade, tempo e eternidade, lembrança e esquecimento, noite e dia etc. As imagens do *íncubo* e do *súcubo*, desse modo, desenvolvem-se feito organismos botânicos, no entanto com a densidade que tais palavras possuem, provenientes do universo etimológico cristão.

No primeiro soneto com essa imagem-motriz, a do cavalo mítico, estabelece-se um peculiaríssimo ritmo-rito, em que rimas internas (*chamas/insânias; surgia/lia*– que aparece também como rima externa) e externas (*subsistido/transformado; cobria/seguia*), e

³⁶ Para Sérgio Buarque de Holanda, “parece exato dizer que durante a era quinhentista e ao menos até Giordano Bruno e Campanella, se não mais tarde, as ideias mágicas alimentam constantemente a mais conhecida literatura filosófico-teológica”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso* (2017, p. 38).

aliteraões (*alastrado de insânias esbraseadas; a lembrança do sonho subsistido*) estão subordinadas a uma imagética insólita (a aliteração em /s/ a sugerir o próprio som do fogo queimando?). A tradição do soneto é variegada pela novidade de um universo que se pretende grassar para além da forma fixa, mas é contido por ela, tensamente:

Era um cavalo todo feito em chamas
alastrado de insânias esbraseadas;
pelas tardes sem tempo ele surgia
e lia a mesma página que eu lia.

Depois lambia os signos e assoprava
a luz intermitente, destronada,
então a escuridão cobria o rei
Nabucodonosor que eu ressonhei.

Bem se sabia que ele não sabia
a lembrança do sonho subsistido
e transformado em musas sublevadas.

Bem se sabia: a noite que o cobria
era a insânia do rei já transformado
no cavalo de fogo que o seguia.³⁷

O verbo *ser*, conjugado no pretérito imperfeito do indicativo (*Era um cavalo*), a assinalar um caráter narrativo, mas mítico, cosmogônico (*tardes sem tempo*),³⁸ sugere o tom dos sonetos: o onírico que açambarca a narrativa de modo a torná-la a um só tempo familiar e estranha. Talvez a irracionalidade (*insânias esbraseadas*) se associe ao poder da revelação por meio de signos impressos ([o cavalo] *lia a mesma página que eu lia*). As imagens retornam nos próximos sonetos, sutilmente modificadas. Nelas, há um “mecanismo paranoico” semelhante ao que Max Ernst analisa em seus *Ecritures*. Em Jorge de Lima, a forma do soneto parece inserir-se em tal mecanismo. Como “visões”, certas imagens, “mediante uma série de sugestões e transmutações”, revelam a “causa primeira” da obsessão do artista.³⁹ Aqui podemos observar o ponto de contato entre o poeta alagoano e o pintor

³⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 152).

³⁸ A imagem “sem tempo” próxima a uma suspensão do presente histórico, conforme assinala Mircea Eliade: “O Tempo sagrado [...] é um *Tempo mítico*, quer dizer, um Tempo primordial, não identificável no passado histórico, um *Tempo original*, no sentido de que brotou ‘de repente’, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir *antes da aparição da realidade narrada pelo mito*” (grifos do autor). ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* (2019, p. 66).

³⁹ “[...] fiquei surpreso com a súbita intensificação das minhas faculdades visionárias e com a sucessão alucinante de imagens contraditórias a superpor-se umas às outras com a persistência e a rapidez que são próprias das recordações amorosas [...] Insisto no fato de que os desenhos assim obtidos perdem cada vez mais, mediante uma série de sugestões e transmutações que se oferecem espontaneamente – à maneira do que acontece com as visões hipnagógicas –, o caráter da matéria interrogada (da madeira, por exemplo) para assumir o aspecto de imagens de uma precisão inesperada, de natureza a revelar, provavelmente, a causa

alemão. A figura do rei Nabucodonosor, que aparece pela primeira vez no Canto II, Subsolo e supersolo,⁴⁰ reaparece aqui *ressonhado*. Esse eu que o ressonha se confunde com a própria figura do rei, se o levarmos em conta como uma imagem contínua do poema do Canto II? Confunde-se com a própria imagem do cavalo mítico? A ideia da *hybris* está presente no termo *musas sublevadas*? Neste sentido, uma pena ou um castigo se aproximam da figura humana, representada pelo rei Nabucodonosor? Em outras palavras, as ações humanas, entrevistas através da figura do rei Nabucodonosor, levam a uma transgressão de determinadas leis divinas e, conseqüentemente, à ação de revolta das musas diante desse ato?

O intenso sincretismo do longo poema, presente nos sonetos sobre o cavalo mítico limiano, enfatiza a tensão constante e insolúvel dos dois caudais literários do Ocidente, o greco-romano e o judaico-cristão. Por um lado, a pena (*hybris*) e o castigo (associado à Queda, ao pecado) se aproximam, no sentido de determinada medida humana, a do rei Nabucodonosor, ser ultrapassada e, conseqüentemente, punida ou castigada por uma divindade (a pena da loucura, neste caso, associada a um mal, a uma enfermidade, ao contrário da irracionalidade como meio para a revelação). Por outro lado, a singular representação dos mitos greco-romanos, em toda a sua plasticidade, convive em permanente choque com repercussões semânticas mais amplas do livro, como as teleológicas judaico-cristãs, impregnando personagens como Eurídice, os Centauros, Apolo, Hermes, Dido, as Musas etc., com a afluência da *revelação*.⁴¹ Essa afluência também converge nas representações dos navegadores europeus e dos povos autóctones, no Canto I, por exemplo, ou nas diversas representações do eu tingidas de teor biográfico, provenientes do percurso

primeira da obsessão ou a produzir um simulacro dessa causa”. ERNST, Max. “Au-delà de la peinture (1936)”. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. (1992, p. 99).

⁴⁰ “É preciso falar-se das criaturas,/ Verdadeiras criaturas animadas,/ Das vivências totais, arbítrio e tudo,/ Alma, corpo funesto e essa imortal// Perpetuidade além, Deus nas alturas,/ Nomes de terra e nomes eternados,/ Anjos, demônios, sonhos acordados/ E as profecias, fúrias, posses, tudo// Que um poema pode ter: esse clamor,/ Essa indefinição, esses apelos, – sonho de rei Nabucodonosor,// Que depois de refeito e decifrado/ É a condição do bicho: carne, pelos,/ E sangue breve do homem desgraçado”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 83).

⁴¹ Northrop Frye utiliza o termo *kerygma* para tratar sobre essa palavra (ele o estende para toda a Bíblia, para além dos Evangelhos, como é usado habitualmente): “*Kerygma* é uma modalidade de retórica, embora seja uma retórica de tipo especial. Como toda retórica, é uma mistura do metafórico e do ‘existencial’, do empenhado”. Segundo o crítico canadense, “na linguagem ordinária pensamos na existência de um sujeito real e de um objeto real, com uma interação mais tênue entre eles. Na linguagem figurativa é a realidade do sujeito e do objeto que fica tênue, e é a interação entre eles que vem ao primeiro plano, como a realidade que identifica os dois. Na linguagem ordinária as palavras são simplesmente entendidas; num discurso empenhado chama-se por uma resposta muito mais abrangente do conjunto da personalidade”. FRYE, Northrop. *O código dos códigos – a Bíblia e a literatura* (2004, p. 55) O discurso empenhado, para Frye, tem a finalidade da exortação, é oracular. Em *Invenção de Orfeu*, no entanto, a realidade que identifica sujeito e objeto está tão saturada, o tempo todo, de duplos, anamorfozes, propagações imagéticas, linhas fundidas ou em choque, e mais diversas instâncias entre cores e sombras, de modo que uma pretensa *revelação*, talvez, se obscureça insolúvelmente, quanto à dimensão interpretativa de sua totalidade poética.

do poeta enquanto artista e indivíduo. No caso do poema analisado, o substantivo *escuridão* (*então a escuridão cobria o rei*), por exemplo, confere um sentido muito mais sugestivo, ligado ao destino desse ente, do que uma luminosa e unívoca representação de fonte puramente greco-romana (o termo *musas sublevadas* acaba sendo tingido por aquele substantivo, *escuridão*).

O segundo soneto com o mesmo motivo do cavalo mítico dispõe-se por meio de mudanças sutis, num movimento circular semelhante à *coreia* mencionada em certa altura do poema.⁴²

Era um cavalo todo feito em lavas
recoberto de brasas e de espinhos.
Pelas tardes amenas ele vinha
e lia o mesmo livro que eu folheava.

Depois lambia a página, e apagava
a memória dos versos mais doridos;
então a escuridão cobria o livro,
e o cavalo de fogo se encantava.

Bem se sabia que ele ainda ardia
na salsugem do livro subsistido
e transformado em vagas sublevadas.

Bem se sabia: o livro que ele lia
era a loucura do homem agoniado
em que o íncubo cavalo se nutria.⁴³

As figuras do rei Nabucodonosor e das musas desaparecem para a introdução de palavras do universo semântico do mar: *salsugem* e *vagas*. O mar, que atravessa o livro alegórica e simbolicamente, muitas vezes de modo simultâneo, dentro de um mesmo poema, aparece aqui indiretamente, a sugerir, talvez, continuidade entre o bioquímico (*salsugem do*

⁴² “E de repente, passa-se de novo/ a cena da coreia delirante;/ e enquanto vem do cimo o cisne de ouro,/ os dançarinos mudam de semblante.// Senti meus olhos mais que dantes altos,/ sem perceber se o giro estava em mim/ ou se nos seres áureos que giravam/ como corola viva se entreabrindo.// Era um orbe rodando todo aceso/ arrastando-me à vida; e aqui e além/ levando-me de vez no eterno giro.// Da visão vale a hora verdadeira./ Ó minha Graça, ó Vida de repente,/ que loucura medonha e que alegria!”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 186-87). O diálogo com o *Paraíso* de Dante é evidente. No Canto XXVIII, Dante depara com os nove círculos das Inteligências Angélicas: “E com’io mi risolvi e furon tocchi/ li miei da ciò che pare in quel volume,/ quandunque nel suo giro bem s’adochi,// un punto vidi che raggiava lume/ acuto sí, che ‘l viso ch’elli affoca/ chiuder conviensi per lo forte acume;// e quale stella par quinci piú poca,/ parrebele luna com stella si colloca.// Forse cotanto quanto parte appresso/ alo cigner la luce che ‘l dipigne/ quando ‘l vapor che ‘l porta piú è spesso,// distante intorno al punto un cerchio d’igne/ si girava sí ratto, ch’avria vinto/ quel moto che piú tosto il mondo cigne.// E questo era d’un altro circuncinto,/ e quel dal terzo e ‘l terzo poi dal quarto,/ dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.// Sopra seguiva il sétimo sí sparto/ già di larghezza, che ‘l messo di luno/ intero a contenerlo sarebbe arto.// Così ‘l otavvo e ‘l nono; e chiascheduno/ piú tardo si movea, secondo ch’era/ in numero distante piú da l’uno;// e quello ave ala fiamma piú sincera/ cui men distava la favilla pura,/ credo, però che piú di lei s’invera”. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Paraíso* (2008, p. 196)

⁴³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 153).

livro – *salsugem* como metonímia do mar e a sua dimensão geradora, vital) e o registro histórico (*salsugem do livro* – o livro como consumação da cultura, da historicidade). Ou, talvez, violação humana e conseqüente sofrimento originado da natureza (*vagas sublevadas*). Como num retorno, num percurso circular, o livro volta à sua condição anterior, transformando-se em *vagas*, que são sinônimo de sofrimento (a violação então, seria pelo fato de se conhecer ou reconhecer o interdito?).

O ritmo, muito semelhante ao do soneto anterior, possui novas matizes. A substituição de certas rimas externas apoiadas em vogais médias (*esbraseadas/destronada*) por rimas apoiadas em vogais anteriores (*espinhos/doridos*) parece sugerir uma tonalidade cujo mote é o da penetração, da cópula, da intromissão, sintetizado pelo signo-imagem *íncubo*. Entrevê-se a busca pela dissolução dos limites entre sujeito e objeto, e entre os eus, na sucessão de elementos num período composto construído de modo peculiar. Em seus relativos e em seu verbo predicativo se mesclam imagens diferentes, num emaranhado insólito, amorfo, enigmático: *livro = homem* (pintado pela irracionalidade, pelo sofrimento, numa contigüidade) \geq ou \leq *íncubo cavalo* (os sinais a indicar a deformação das imagens). A definição de Hélio Alves de que, possivelmente, em *Invenção de Orfeu*, “ao refletir os originais” (ou seja, as imagens originais, provenientes de fontes diversas), espelhos vão se deformando, tornando as imagens deformadas,⁴⁴ aumentadas ou diminuídas assimetricamente, não vale somente para a tradição com que o livro de Jorge de Lima dialoga, ou melhor, para a tradição que é deglutida,⁴⁵ mas também para a relação semântica entre as imagens dentro da trama linguística. *Livro, homem/loucura* e *íncubo cavalo* se deformam em sua relação, de modo assimétrico. O ato da nutrição (ou do parasitismo?) é fundamental numa interação que lembra a da osmose.

O signo gerador do duplo é erigido no terceiro soneto de modo que as palavras sustentadas por vogais posteriores (*bússola, duplas, dúbias, duplo, luz, perjura, lume, obscuro) se sintetizam em *súcubos*, a sugerir, talvez, o movimento inverso ao do soneto anterior. Agora a tonalidade é a do signo que se deixa penetrar, se copular, se imiscuir:*

Entre livro e cavalo o homem instalou

⁴⁴ALVES, Hélio. “*Invenção de Orfeu: situação e razão do poema*” (1991, p. 5).

⁴⁵ “[...] ao mesmo tempo em que retoma o método antropofágico, de matriz oswaldiana e nativíssima, da deglutição e assimilação dos textos alheios (e no caso de Jorge de Lima, com altas doses de autofagia), o rapsodo-pantomimo da *Invenção* intersecciona —àquele gesto-tabu, talvez já ali totêmico— uma interpretação ou apropriação visceral das técnicas usurárias e vaidosas do colonizador: seviciamento, gigantismo e des-apropriação. Deve ainda integrar este conjunto da técnica ibérica o obscurecimento, de raiz barroca”. RIBEIRO, Daniel Glaydson. “*Carnifágia malvarosa; as violações na sùmula poética de Jorge de Lima*” (2016, p. 16).

duas escadarias e uma bússola;
depois verificou que sendo duplas
as suas asas dúbias, duplo o voo.

Pousou na escuridão, e repousou,
pois era o dia sete de seus súcubos.
Foi quando se exclamou: Faça-se a luz.
E a luz dentro das trevas se formou.

Moldoror! Mal-e-horror! Ó terra nata,
tão empresa, tão ébria, tão perjura,
e sempre, e ao mesmo tempo tão amarga!

Que lume bruxuleia sobre as vagas?
Candelabro ou veleiro ou raio obscuro
que ora sobe na proa ora se apaga?⁴⁶

Em diversos livros da Bíblia, a imagem do livro é fundamental enquanto objeto, seja representado alegoricamente ou mais próximo do simbólico.⁴⁷ No livro de Jó, por exemplo, uma das personagens-base (representação de um sofrimento descomunal associado à Queda e aos mistérios da fé) à anamorfose dos eus e de objetos em *Invenção de Orfeu*, clama-se pelo objeto, que serviria, segundo à personagem, como meio por onde ele aliviaria a sua humilhação e opróbrio: “Quem me dera fossem as minhas palavras escritas, que fossem gravadas num livro [...]”.⁴⁸ Em outros livros,⁴⁹ a imagem do cavalo é representada metonimicamente, tingida pelas propriedades do cavaleiro, como em Apocalipse, por exemplo, em que as cores dos cavalos se associam à vitória, à violência, à injustiça e à doença. O cavalo é conduzido por cavaleiros com determinados desígnios. Tanto em Jó como no Apocalipse, há a noção do mal sendo exprimida, de determinadas personagens⁵⁰ sendo subjugadas pelo mal.

O signo-mote do soneto, *súcubos*, conforme sugerido, parece inverter a noção do poema anterior, de alguém sujeitar-se, estar por baixo de algo funesto. Num processo de deformação imagética, o íncubo, aquilo que se sobrepõe, que possui a forma masculina, logo em seguida é deformado para tornar-se naquilo que se sujeita, que possui forma feminina. Ambos, íncubo e súcubo, possuem natureza maléfica, segundo a tradição cristã. As representações do eu, do rei Nabucodonosor, do livro, do cavalo mítico, íncubo, e a dos

⁴⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 154).

⁴⁷ BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Cf. Antigo Testamento: 2Reis, 22:8; Esdras, 4:15; Neemias, 8:8; Salmos, 40:7; Eclesiastes, 12:12; Isaías, 29:11, 30:8, 34:4; Jeremias, 30:2; Daniel, 7:10, 12:1. Novo Testamento: João, 21:25, Atos, 19:19; Gálatas, 3:10; Hebreus, 10:7; Apocalipse, 5:1, 5:4, 20:12, 21:27, 22:18.

⁴⁸ Idem. Cf. Jó, 19-23.

⁴⁹ Idem. Cf. Zacarias, 6:2,3; Salmos, 45:4,5; e Apocalipse 6, 1-17.

⁵⁰ Desconsidera-se aqui, evidentemente, o desígnio ideológico, de convencimento religioso, apontado por Erich Auerbach, por exemplo. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis* (1976, p. 11).

súcubos, se mesclam tendo a cópula como elemento de ligação, já que a imagem desses demônios é associada ao ato sexual.

Nessa teia semântica sustentada na sugestão do ir e vir, do fluxo e do refluxo, a imagem das *duas escadarias* (*Entre livro e cavalo o homem instalou/ duas escadarias e uma bússola*) parece adquirir a singularidade de um verdadeiro *Axis mundi*: um dos motivos centrais do livro se revela nessa altura, o motivo da ruptura, da fratura, da fenda.⁵¹ A maranha entre os elementos fundidos não garante uma fusão harmônica, simétrica. Em alguns pontos, haverá uma descontinuidade apoiada justamente na dualidade abordada até aqui. Uma escadaria, *universalis columna* associada ao “terrível lugar” presente na experiência onírica de Jacó, em Gênesis,⁵² possui a capacidade de fundação, ligada, por sua vez, a uma viagem extática de um eu em transe. O elemento do Paraíso é sugerido nessa trama semântica. A ideia do pilar cósmico, do santuário, da consagração. A outra escadaria, a que apresenta também a ideia de descontinuidade, pode ser entrevista ligada à imagem do *centro pria* dantesco,⁵³ da utilização do monstro Gerión *fatte scale* para descer ao Malebolge.⁵⁴

Uma indagação vem à tona, inevitavelmente: o catolicismo extremamente *sui generis* de Jorge de Lima, sugerido por alguns críticos como próximo do herético,⁵⁵ é entrevistado na segunda estrofe do soneto acima? O “Haja luz” genésico bíblico é representado

⁵¹ Em *O sagrado e o profano*, de Mircea Eliade, é traduzido como *rotura* a quebra das porções do espaço para o homem religioso. Para o antropólogo, há “um espaço sagrado”, “forte”, “significativo”, “e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca”. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* (2019, p. 25). Por mais que, no livro de Jorge de Lima, haja a representação de tais espaços e não a descrição deles enquanto lugares reais, é importante termos em vista as repercussões semânticas da representação de tais espaços.

⁵² BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Cf. Gênesis 28:17.

⁵³ “Lascio le fele e vo per dolci pomi/ promessi a me per lo verace duca;/ ma’nfino al centro pria convien ch’i’ tomi”. ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia – Inferno* (2008, p. 117).

⁵⁴ “Omai si scende per si fatte scale;/ monta dinanzi, ch’i’ voglio esser mezzo,/si che la coda non possa far male”. Idem (2008, p. 124).

⁵⁵ Em *O engenheiro noturno*, Fábio de Souza Andrade menciona Wilson Martins (cuja crítica é direcionada a Murilo Mendes): “[...] como tantos escritores oficialmente católicos’ são em verdade ‘heréticos(s) involuntário(s) e, em outros tempos, já teria(m) sido queimado(s) em praça pública’”. MARTINS, Wilson. “Contradições de um Poeta”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, p. 2, 13 fev. 1960. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno* (1997, p. 61). Quando Jorge de Lima publicou as fotomontagens de *A pintura em pânico*, o crítico Tristão Ribas escreveu um artigo no jornal *A notícia*, em junho de 1943, com o título “Fotomontagem de imoralidades”. Segundo a curadora Simone Rodrigues, responsável por uma exposição no Rio de Janeiro com as imagens do livro, em 2010, o crítico “se refere às fotomontagens como ‘divertimentos pictóricos em estilo de criança’, uma ‘exibição de maluquices’, com ‘simpatia pelo pornográfico’, que contribuem para a ‘corrupção dos costumes e dos gostos’ com suas ‘monstruosidades contra a beleza e contra a moral’. Jorge de Lima conta: ‘Quando meu livro de fotomontagens foi publicado, atacaram-no várias vezes, pela imprensa, chamando-o de comunista, dissolvente, até de imoral’”. RODRIGUES, Simone. “Jorge de Lima, Fotomontagista”. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico – Fotomontagens* (2010, pp. 10-11). A reflexão de Wilson Martins sobre Murilo Mendes caberia, sem dúvida, em diversos pontos da obra de Jorge de Lima.

entre demônios, numa forma de cópula?⁵⁶ Ecoando *The Marriage of Heaven and Hell*, de Blake, as imagens angelicais e satânicas se misturam? Ou, como um demiurgo, um dos eus de *Invenção de Orfeu* apresenta-se cindido no exato momento em que inventa as suas criaturas? Colocando-se na estirpe dos precursores da poesia moderna, primeiro a menção a Lautréamont (*Moldoror e Mal-e-horror*), aludido por meio de uma espécie de montagem que remete a uma das personas de Isidore Ducasse, assinala a vitalidade do mal, e todo o seu poder de transgressão quanto às suas formas de representação, naquele livro e em *Invenção de Orfeu*. Segundo, a menção a Rimbaud (*Ó terra nata/ tão empresa, tão ébria*), ao seu *Le Bateau Ivre*, o *Poème de la Mer*, aproxima o mote de um dos mais característicos da linguagem moderna, o da linguagem convulsa, insubmissa, centrífuga, associada a um movimento incessante.

Tal movimento, em *Invenção de Orfeu*, articulado por uma sintaxe elíptica e condensado por uma semântica multívoca, traz consigo, por sua constante alusão ao tempo sagrado dos mitos, o paradoxo do tempo reversível, do tempo mítico tornado presente.⁵⁷ No entanto, o fulcro semântico judaico-cristão, reinterpretando os mitos greco-romanos segundo seus desígnios, introduz o problema da historicidade dentro de um plano com maior amplitude. A ideia do tempo cíclico dá lugar a uma nova categoria: o histórico, no sentido de a história ter começo, meio e fim, torna-se trans-histórico.⁵⁸ O acontecimento histórico, como o da colonização europeia, evento mencionado insistentemente desde livros anteriores de Jorge de Lima, torna-se uma teofania. Semelhantemente ao tempo bíblico, o Tempo se forma num U escatológico, para a salvação dos crentes.⁵⁹ Essa representação temporal,

⁵⁶ Mario Faustino compara *Invenção de Orfeu* com *Paradise Lost*, de John Milton. No entanto, diferentemente do épico inglês, o livro do poeta alagoano não possui uma narrativa unívoca, com personagens firmemente delimitados. Ao contrário, as vozes, eus, personagens e demais elementos se mesclam de modo ininterrupto. Mesmo os versos brancos mencionados por Faustino inserem-se num outro espírito, mais próximo dos surrealistas do que de Milton. Cf. FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência* (1977, p. 265).

⁵⁷ Para Eliade, “o Tempo de origem por excelência é o Tempo da cosmogonia, o instante em que apareceu a mais vasta realidade, o Mundo. É por essa razão que a cosmogonia serve de modelo exemplar a toda ‘criação’, a toda a espécie de ‘fazer’. É pela mesma razão que o *Tempo cosmogônico* serve de modelo a todos os *Tempos sagrados*: porque, se o Tempo sagrado é aquele em que os deuses se manifestaram e criaram, é evidente que a mais completa manifestação divina e a mais gigantesca criação é a Criação do Mundo. Consequentemente, o homem religioso reatualiza a cosmogonia não apenas quando ‘cria’ qualquer coisa (seu ‘mundo pessoal’ – o território habitado – ou uma cidade, casa etc.), mas também quando quer assegurar um reinado feliz a um novo soberano, ou quando necessita salvar as colheitas comprometidas, ou quando se trata de uma guerra, de uma expedição marítima etc.” (grifos do autor). ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* (2019, pp. 73-74).

⁵⁸ “O cristianismo conduz a uma *teologia* e não a uma *filosofia* da História, pois as intervenções de Deus na história, e sobretudo a Encarnação na pessoa histórica de Jesus Cristo, têm uma finalidade trans-histórica – a *salvação* do homem” (grifos do autor). Idem (2019, p. 98). Para Frye, “não há outro indício da vida de Jesus fora do Novo Testamento”. O crítico questiona, inclusive, o *Antiguidades judaicas* de Flavius Josephus. Em outras palavras, a historicidade de Jesus Cristo é refutada. FRYE, Northrop. *O código dos códigos – a Bíblia e a literatura* (2004, p. 69).

⁵⁹ “A Bíblia em seu conjunto, vista como uma ‘divina comédia’, está contida numa estória em forma de U. Nela, o homem [...] perde a água e a árvore da vida, no começo do Gênesis e os recupera no fim do Apocalipse. Entre uma coisa e outra se conta a estória de Israel, como uma série de quedas em mãos dos reinos

todavia, traz consigo sérios reveses por conta de crises insolúveis do sujeito, que não consegue “subir” de suas ambientações catabáticas.

2.4. Instabilidade semântica

A questão do duplo faz com que as imagens de caráter mítico ou religioso sejam, em diversos momentos, uma outra coisa para além delas mesmas, não simplesmente do ponto de vista alegórico, mas como ponto nevrálgico de um sistema em que a criação é sinônimo de superabundância.⁶⁰ Uma das categorias do sujeito polimorfo de *Invenção de Orfeu* é a do eu demiúrgico que, de modo semelhante aos deuses, pode ser arbitrário e misterioso. Nessa trama, as imagens são instáveis num processo de transfiguração. Provavelmente seja o seu caráter instável, quanto à construção formal, que nos possibilita as interpretarmos como heréticas. No poema III do Canto II, Subsolo e supersolo, por exemplo, as figuras de Cristo, Apolo (num furta-cor com Hermes e Orfeu),⁶¹ e a menção indireta a outras personagens bíblicas, como os habitantes de Zoar, do episódio de Sodoma e Gomorra, por exemplo, fazem com que a persona apresente-se semanticamente instável.

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

Ressuscita-o Senhor, essa medusa,
de sangue juvenil em rosto impúbere,
desterrado da vida, flor perdida,
irmão gêmeo de Apolo trimagista.

Seca-lhe a espuma que lhe inunda o peito
e as convulsões mortais que o imolaram
às sodomas ardidas em seu leito.

pagãos: Egito, Filisteia, Babilônia, Síria, Roma. A cada uma destas quedas segue-se um breve momento de ascensão e de independência relativa. Mesmo fora das partes históricas da Bíblia se encontra essa narrativa em forma de U – no relato das catástrofes e da restauração de Jó, e na parábola do filho pródigo, contada por Jesus”. Idem (2004, p. 206).

⁶⁰ Num texto crítico que Murilo Mendes escreveu para *Invenção de Orfeu*, o poeta mineiro disse que, ao ser convidado para batizar o livro de Jorge de Lima, pensou, entre outros títulos, em *Cosmogonia*. O poeta alagoano recusou-o, alegando ser excessivamente ambicioso. MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 411). O título sugerido sintetiza bem o longo poema, por mais que este esteja encravado em plena Era da Técnica. Por outro lado, compreende-se a recusa de Jorge de Lima ao se observar esta definição de cosmogonia segundo Mircea Eliade: “a cosmogonia é a suprema manifestação divina, o gesto exemplar de força, superabundância e criatividade” (grifo do autor). ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* (2019, p. 72).

⁶¹ “Orpheus' home is in Thrace, and in Thrace he is the worshipper or companion of a god whom the Greeks identified with Apollo. He combines the professions of poet, magician, religious teacher, and oracle-giver”. DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational* (1973, p. 147).

Anjo adoecido, alheio dançarino
 que dançaste em Gomorras incendiadas,
 estás cansado; deita-te, menino!⁶²

Os termos *corpo adolescente*, *medusa*, *rosto impúbere* e *alheio dançarino* também enfatizam o caráter de mutabilidade da trama semântica do soneto, a sugerir um processo inacabado ou um movimento sobre o qual não se tem controle (a ação da imolação liga tais imagens nesse processo ou movimento). Para tal processo prosseguir, há um clamor para que seu ator seja ressuscitado: a aproximação entre o caráter profano do termo *Gomorras incendiadas* e o caráter sagrado do termo *belo pastor*⁶³ sinaliza a instabilidade dos mitos, com a figura de Jesus Cristo como um dos seus centros.

O pastor “dormindo” ecoa outro soneto, de Arthur Rimbaud, cuja imagem, semelhante, a de um jovem soldado “dormindo”, jaz sob *la lumière*.⁶⁴ A morte é evocada em sua plasticidade, materialidade, seja através da própria corporeidade do pastor representado, seja pela Natureza que recebe, tanto o pastor como o soldado, como prenda em seu seio. No soneto do poeta francês, *le frais cresson bleu, l’herbe, les glaïeuls*. No de Jorge de Lima, *os cílios alongados, o sangue juvenil em rosto impúbere, a espuma que lhe inunda o peito*. Nos dos dois poemas a imagem da *espuma* (em Rimbaud, *mousse*, verbo traduzido por *espumear* por Ivo Barroso) é fundamental. É como se houvesse a irradiação de elementos menores dentro de um quadro maior.

A figura do *irmão gêmeo de Apolo trimagista*, do paradoxal *anjo adoecido*,⁶⁵ sintetiza bem os fundamentos onde personas diversas se assentam. A ressurreição, aqui, não é aludida no sentido de um deus encarnado, santo, ilibado, que deve ressuscitar através da vontade de Deus Pai. Neste caso, tal ente possui *sodomas ardidadas em seu leito*, associa-se ao

⁶² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 84-5).

⁶³ Em Hebreus 13:20, há a menção à figura de Cristo como “pastor das ovelhas” trazido “dos mortos”. “Ora, o Deus da paz, que pelo sangue da eterna aliança tornou a trazer dentre os mortos a nosso Senhor Jesus, o grande pastor das ovelhas”. Cf. BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Hebreus 13:20.

⁶⁴ “C’est un trou de verdure où chante une rivière/ Accrochant follement aux herbes des haillons/ D’argent, où le soleil, de la montagne fière./ Luit: c’est un petit val qui mousse de rayons./ Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,/ Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu./ Dort; il est étendu dans l’herbe, sous la nue,/ Pâle dans son lit vert où la lumière pleut./ Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme/ Souriant un enfant malade, il fait un somme:/ Nature, berce-le chaudement: il a froid./ Les parfums ne font pas frissonner sa narine;/ Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine/ Tranquile. Il a deux trous rouges au côté droit”. RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa – Edição bilíngue* (2015, p. 108).

⁶⁵ O termo *Anjo adoecido* é um exemplo da instabilidade semântica das personas representadas no livro: por um lado, pode ser visto próximo à figura de Lúcifer ou de demônios correspondentes (como os ligados a doenças, por exemplo); por outro lado, pode ser visto próximo à figura de Jesus Cristo, conforme assinalado, pois, em alguns trechos da Bíblia, Cristo é caracterizado como alguém que se fez “maldição”, “pecado”, “enfermidade” para a salvação dos crentes. Cf. BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Lucas, 11:14; Romanos, 8:3; 2Coríntios, 5:21 e Gálatas, 3:13.

pecado e não ao milagre. Entretanto, a imagem do milagre mais simbólico do cristianismo pesa consideravelmente na estrofe. A instabilidade, dentro dos signos do duplo, é a própria condição dessas personas em seus desvãos. O sagrado e o profano se imiscuem.

3. OS DÊITICOS EM INVENÇÃO DE ORFEU (PERSPECTIVA GERAL)

Então disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra.⁶⁶

Gênesis (1:26)

Ecce autem primi sub lumina solis et ortus,
sub pedibus mugire solum et iuga coepta moueri
siluarum, uisaeque canes ululare per umbram,
aduentante dea. “Procul, o procul este, profani”,
conclamat uates, “totoque absistite luco;
tuque inuade uiam uaginaque eripe ferrum:
nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo”.
Tantum effata, furens antro se immisit aperto;
ille duces haud timidis uadentem passibus aequat.
Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes,
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,
sit mihi fas audita loqui; sit numine uestro
pandere res alta terra et caligine mersas!⁶⁷

Eneida, Virgílio

Se me vires inúmero, através
desse poema, entre as coisas e as criaturas,
como se eu próprio fosse o que outrem é,
dissipado nas páginas impuras,
arreatado pelo próprio poema,
posseço, surpreendido, fragmentado,
travestido de herói ou de réu, em

⁶⁶BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Cf. Gênesis (1:26)

⁶⁷“Eis senão quando, ao surgirem sinais da risonha alvorada,/ começa a terra a mugir sob seus pés, a moverem-se as frondes/ de toda a mata. O latido dos cães pelas sombras avisa/ que a divindade está perto. ‘Afastai-vos do bosque, profanos!’,/ a profetisa exclamou; ‘afastai-vos do bosque! Bem longe!/ E tu, Eneas, adianta-te! Saca de vez dessa espada/ com varonil destemor; ora cumpre mostrar quanto vales’./ Assim falando, furiosa avançou pela cova sinistra./ Não menos firme lhe segue as pegadas o forte guerreiro./ Deuses que o império exerceis sobre as almas, as sombras caladas,/ o Caos sem luz, Flegetonte, moradas das noites silentes!/ Seja-me lícito manifestar-me a respeito das coisas/ por mim ouvidas, contar os segredos do abismo e das trevas!”. VIRGÍLIO. *Eneida* (2016, p. 392-3).

quase todos os versos degredado,

negarás meu irmão, a alma que vive
perdida na ansiedade de si mesma
sonhando a paz, querendo a paz; a paz

mas nas tormentas em que a paz revive
mas nos silêncios em que a paz se lesma
e se intumesce; Eu enlouqueço! [...] ⁶⁸

Jorge de Lima

O escândalo é o fato – *instantâneo* – de que uma consciência é
consciência de uma outra consciência, é olhar de um outro
olhar (ela é, dessa maneira, *íntima fulguração*, afastando-se
daquilo que normalmente prende a consciência à
inteligibilidade duradoura e apaziguadora dos objetos). ⁶⁹

Georges Bataille

⁶⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 85)

⁶⁹ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal* (2015, p. 192)

3.1. Biografia Épica

Na constante instabilidade dos signos em *Invenção de Orfeu*, a mutabilidade ou a fragmentação dos diversos eus, no decorrer do livro, assim como de seus referenciais temporais e espaciais, junto com seus dêiticos correspondentes, nos levam a observá-lo como uma espécie de pletora superabundante de instâncias, muitas vezes simultâneas.

Por esse caminho, é possível vislumbrar, por exemplo, as representações dos limites entre narrativa histórica e lenda, cujos atores são imprecisos ou “rebaixados” por meio de substantivos comuns ou próprios no plural,⁷⁰ e as associações dessas narrativas e lendas com mitos fundadores segundo intenções teleológicas, ideológicas e religiosas.

Desse modo, o que suscita animosidade em certos críticos,⁷¹ cujas censuras, algumas vezes, direcionam-se à extensão do livro e à validade de uma espécie de épico em plena modernidade (ou melhor, em pleno modernismo brasileiro), adquire um novo significado. O *idioma-vasco*⁷² trançado na longa epopeia desarmônica leva o leitor a entrever constituições problemáticas (da ordem do sentimento, do discurso e das representações) de uma cultura cujas sementes estão no século XVI. Em *Os Lusíadas*, uma das bases do livro, há a afirmação de um povo por meio de uma forma fixa com um mote e com personagens unívocos. Enquanto, em *Invenção de Orfeu*, o mito da abundância e do paraíso é problematizado ao se constatar uma extensa gama de imagens fúnebres. A operação de tais imagens, articuladas com uma sofisticada e intrincada rede de referências ressignificadas, situa o livro de Jorge de Lima na confluência do modernismo na poesia ocidental. Desde Baudelaire, passando por Rimbaud, Lautréamont ou Augusto dos Anjos,⁷³ aqui no Brasil,

⁷⁰ Alguns exemplos: Pedros Nunes, Jeans de Léry, Colombos, Caminhas, Ineses, Lúcias, cabrais, vespúcios, timbiras etc.

⁷¹ Como no caso de Sérgio Buarque, por exemplo, para quem o livro é um “intumescimento da linguagem” que parece tomar o aspecto de uma “elefantíase verbal”. Ou para Sebastião de Uchoa Leite, que menciona uma “incontinência verbal” do livro. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Motivos de Proteu”. In: *O espírito e a letra II* (1996, p. 571). LEITE, Sebastião de Uchoa. *Participação da palavra poética* (1966, p. 48).

⁷² Um dos sujeitos do livro, possivelmente uma persona do próprio poeta, entoa, no Canto VIII, Biografia: “Amo-te ‘idioma vasco’, sempre ouvido/ no clima dessas quíloas afogadas,/ esses mares antigos navegados,/ escorbutos comendo a língua viva,/ sebastianismos vendo irreais reinos,/ essa linguagem toda, minha fala”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 282).

⁷³ Para Ferreira Gullar, Augusto dos Anjos é o primeiro poeta no Brasil a “expressar a experiência concreta vivida”; para Gullar, a obra do poeta paraibano “é fruto da descoberta dolorosa do mundo real”. GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou Vida e Morte Nordestina”. In: *Toda poesia de Augusto dos Anjos* (2016, pp. 28-9 e 30). É curioso notar como esses dois poetas, Augusto dos Anjos e Jorge de Lima (o de *Invenção de Orfeu*), extremamente diferentes um do outro, se aproximam em alguns aspectos, como, por exemplo, na obsessão pela concepção. Observemos Augusto dos Anjos, no Monólogo da sombra: “Larva de caos telúrico, procedo/ Da escuridão do cósmico segredo,/ Da substância de todas as substâncias!// A simbiose das coisas me equilibra./ Em minha ignota mônada, ampla, vibra/ A alma dos movimentos rotatórios...” (Idem, p. 85), e Jorge de Lima, no Canto IV, As aparições, em *Invenção de Orfeu*: “Reverto-me no limbo original/ entre dois olhos entre duas órbitas;/ dentro da névoa antes respirada; dentro das coisas possuídas antes;/ encolho-me no ventre

uma corrente da poesia moderna tem se esforçado por se colocar, conforme Bataille define, como *essencial*. Os limites da razão são colocados em xeque. O *Mal*, segundo o escritor e pensador francês, possui *valor soberano*.⁷⁴ O tema da Queda, pilar do longo poema do poeta alagoano, é representado passando pela constituição do “espírito brasileiro” (inserem-se nessa constituição, com os seus dêiticos correspondentes, principalmente, diversas personagens da literatura ocidental, os colonizadores europeus no período colonial, as populações indígenas e as referências nordestinas de teor biográfico).

Os sentimentos, pertencentes a esse “espírito brasileiro”, nos fazem atentar à dimensão lírica do poema,⁷⁵ que se apresenta logo em suas nomeações alternativas, por meio de oximoros reveladores de sua natureza, como *Biografia Épica* ou *Biografia com Sondagens*, por exemplo. Mas, observando de modo mais detido, inevitavelmente surgem algumas indagações. Afinal, há uma expressão mais íntima sendo exprimida, ligando-se à trajetória do poeta como um todo? Quem são esses *eus* e esses *nós*, enfim, os sujeitos que perpassam os dez cantos? É possível sondá-los? A palavra *biografia*, que está presente, de um modo ou de outro, por toda a obra, faz referência a quem ou a quem? Se esse *nós* se refere a um coletivo, com pretensões épicas, ele pretende-se voz de determinada identidade? De

anterior e ermo; vejo-me as plantas, babo os meus calcâneos./ sugo os leites vindouros não jorrados./ embrião-me na luz que me cegou”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 163).

⁷⁴ “O Mal, nessa coincidência de contrários, não é mais o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural que ele é nos limites da razão. A morte sendo a condição da vida, o Mal, que está ligado em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não está destinado ao Mal, mas deve, se assim pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. Deve inicialmente aceitar esses limites, precisa reconhecer a necessidade do cálculo do interesse. Mas dos limites, da necessidade que reconhece, deve saber que, nele, uma parte irredutível, uma parte soberana, escapa. O Mal, aliás, na medida em que traduz a atração pela morte, em que é um desafio, como em todas as formas de erotismo, vê-se sempre condenado de maneira ambígua. Há o Mal assumido gloriosamente como o faz a guerra, em condições que se revelam hoje em dia irremediáveis. Mas a guerra tem o imperialismo como consequência... Seria, aliás, vão dissimular que, no Mal, sempre aparece um deslize para o pior, que justifica a angústia e a repugnância. Não é menos verdade que o Mal, considerado à luz de uma atração desinteressada pela morte, difere do mal cujo sentido é o interesse egoísta. Uma ação criminosa ‘crapulosa’ se opõe à ‘passional’. A lei rejeita ambas, mas a literatura mais humana é o lugar da paixão. Nem por isso a paixão escapa da maldição: só uma ‘parte maldita’ é reservada àquilo que, numa vida humana, tem o sentido mais carregado. A maldição é o caminho da benção menos ilusória. Um ser ativo aceita lealmente as piores consequências de seu desafio. Por vezes até precisa ir ao encontro delas. A ‘parte maldita’ é a parte do jogo, da álea, do perigo. É ainda a parte da soberania, mas a soberania se expia”. BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal* (2015, p. 27).

⁷⁵ O paradoxo do livro ao aludir a si como uma espécie de épico-lírico remete a indagações sintetizadas por Adorno, *grosso modo*, como o momento da *fratura* (grifo do autor). Segundo o filósofo alemão, “o eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu”. ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I* (2003, p. 70). Para Freud, o limiar do que se desenvolveu depois como sociedade humana, os pré-históricos clãs totêmicos, criaram uma forma de animismo para compreenderem o mundo como unidade. FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11 – Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)* (2015, p. 124). Dando um salto para nosso objeto de estudo: será essa a razão do possível malogro de *Invenção de Orfeu*? A busca de uma unidade impossível, entre antigo e moderno, lírico e épico, história pessoal do poeta e história do país?

quem? Muitos elementos podem ser abarcados na definição *espírito brasileiro*, ainda mais se problematizados cotejando-os com diversas definições no decorrer de nossa história. O que se entrevê, então, nesse oximoro *Biografia Épica*?

3.2. Catábase e história

Se observarmos alguns aspectos dos épicos antigos, a voz que narra a *Iliada*, por exemplo, ocupa-se em representar, segundo Erich Auerbach, “os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais”.⁷⁶ Os dêiticos, portanto, não causam estranheza, não permitem interpretações.⁷⁷ Há uma narrativa explícita nesses épicos. Ocorre algo semelhante na *Eneida*, cujo herói serve como modelo inequívoco de ética,⁷⁸ ou, em outro momento, *Os Lusíadas*, épica como palavra necessária para a fundação de um império.⁷⁹ Nesses exemplos, os dêiticos possuem referenciais inequívocos. Em Homero, como assinala Auerbach, “o desfile dos fenômenos ocorre [...] sempre em pleno presente espacial e temporal”, “ele [Homero] só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo”.⁸⁰ Na *Eneida*, logo no início do Livro I, os referenciais são precisos, não ambíguos: fala-se sobre um herói em específico, Eneias, saindo de um local, Troia, instalado em outro local, Itália. Cerne de uma narrativa lendária e linear, o herói e esses locais, geográficos ou míticos, não traziam consigo uma gama imprecisa de significados.

No livro do poeta alagoano, as relações entre as pessoas do discurso com as suas representações são atraídas, direta ou indiretamente, pelas forças artísticas e sócio-históricas do período em que ele foi escrito. Por isso, aliás, que as representações míticas, religiosas e históricas são ressignificadas. Provavelmente, esse é um dos mais agudos paradoxos do livro: pretender-se parte de uma tradição sólida e antiquíssima, erigindo *Os Lusíadas* como pilar de apoio, mas, simultaneamente, afrouxar as suas bases através do esgarçamento e da descontinuidade dos sujeitos e dos seus referenciais em sua jornada.⁸¹

⁷⁶ AUERBACH, Eric. *Mimesis*. (1976, p. 4).

⁷⁷ Idem (p. 10).

⁷⁸ NETO, João Angelo Oliva. “Breve anatomia de um clássico”. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. (2016, p. 28).

⁷⁹ JÚNIOR, António Salgado. “A obra de Luís de Camões”. In: CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. (2008, p. LXXXVI).

⁸⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis* (1976, p. 5).

⁸¹ Talvez nesse ponto se vislumbre uma diferença considerável entre o arranjo linguístico dos livros bíblicos, especificamente os do Antigo Testamento, e *Invenção de Orfeu*: aqueles possuem enevoamentos enigmáticos, mas o seu fim moral e ideológico é patente. No livro de Jorge de Lima, os enevoamentos enigmáticos não atingem o nível de tensão dos livros bíblicos. Afinal, *Invenção de Orfeu* é um livro de poesia profano, não um livro sagrado, por mais que, no “jogo literário”, os poemas se pretendam dessa natureza.

Redigido na metade do século XX, num período pós-guerra, não uma guerra qualquer, mas a guerra mais destrutiva da qual já se teve notícia,⁸² o tema da contenda, da desagregação, passa pela imagética dessa guerra. Nas amorfas ambientações em que os eus se encontram, os campos de batalha, de outrora ou dos primeiros decênios do XX, ressoam no estilhaçamento de suas vozes. Segundo o crítico Murilo Marcondes de Moura, “[...] observa-se entre 1939-1945 uma distância menor entre a nossa poesia e a europeia, mesmo porque a expansão planetária da guerra tornava o mundo todo sitiado, e todos de alguma forma imbricados”.⁸³

Logo no início do Canto I, aparece a imagem da porfia, que se associa, logo após, a um túnel virgiliano *onde o ódio torcicola as criaturas*;⁸⁴ no Canto II, em certa altura há uma alma *sonhando a paz, querendo a paz; a paz/ mas nas tormentas em que a paz revive*; ou, no Canto IV, em que se indaga: *Quem pode preservar as multidões/ do perigoso assalto das metralhas?*; no Canto VI, há a menção à Lídice, vilarejo tcheco dizimado pelos nazistas em 1942, além da alusão às bombas nucleares (*esse poema precisa// enforcar quem hoje enforca/ quem destruiu continentes: essa Lídice, esse Lorca, quem inventou as sementes/ das estrelas venenosas/ uranadas rubras rosas*); do Canto VI, a imagem da bomba nuclear é mais pungente, quando o *simum cessa* e a *Luz de Deus*, numa perspectiva escatológica *sui generis*, é sonogada às expensas do *suicídio da vida pior que a morte*.⁸⁵

Nesse Poema-Queda, a lugubridade é atravessada pelos mitos de Orfeu e Eurídice, Adão e Eva, Abel e Caim, entre diversas outras instâncias pertencentes a um psiquismo instável. Mas também é atravessada pela constância das imagens fúnebres ligadas aos campos de batalha, no mar ou na terra, como se as experiências históricas trouxessem consigo uma justificativa dentro de um plano divino maior.⁸⁶ Não à toa as imagens da

⁸² Cf. HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos* (2010, p. 58).

⁸³ MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial* (2016, p. 101).

⁸⁴ O livro VI da *Eneida*, o da descida de Eneias ao mundo dos mortos, é o livro em que se inicia a sua metade iliádica, caracterizada pelas batalhas em terra (no livro seguinte, a deusa Alecto diz que “as messes no campo darão somente armas”). Evidentemente, *Invenção de Orfeu* não é um livro sobre as guerras ou, muito menos, sobre a Grande Guerra. No entanto, o tema da porfia, da desavença, da hecatombe, fundado em bases catabáticas e apocalípticas, ilumina os acontecimentos mencionados no livro com uma visão específica da história. Cf. VIRGÍLIO. *Eneida* (2016, p. 487).

⁸⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, Canto I, p. 19; Canto II, p. 85; Canto IV, p. 162; Canto VI, pp. 218 e 223).

⁸⁶ No livro *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, o crítico Murilo Marcondes de Moura discorre sobre a alegorização da guerra nos livros de Jorge de Lima e a sua conseqüente perda de historicidade. “A rigor, Jorge de Lima não escreveu nenhum poema específico sobre a guerra. Esta aparece em sua obra apenas fragmentariamente, sempre em contraponto com as musas da religião e da arte. É claro que tal aparição fragmentária tem por vezes um enorme impacto, mas é uma situação bem diferente daquelas dos poetas aqui estudados [como Drummond e Murilo Mendes, por exemplo], em que a realidade da guerra foi confrontada de modo sistemático. Na verdade, a guerra para Jorge de Lima sempre foi encarada como uma manifestação entre outras do demoníaco. Assim, a experiência concreta da guerra foi drasticamente

Queda e da descida ao Hades são motrizes ao longo do poema. Seja um eu convulso num pesadelo ou um nós marcado pelo assassinato, em pleno processo civilizatório, as personagens e vozes, amalgamadas, fazem parte de um *locus horrendus*, no qual há ecos bíblicos quanto à concepção da história.⁸⁷

É curioso notar que o último canto de *Invenção de Orfeu*, o Canto X, Missão e promessa, que serve como uma espécie de anábase aos outros cantos (*Após os escombros/ e após as rosas murchas*), parece ser maior a preponderância das imagens inseridas no chamado “Tempo imóvel”. Parece que a descida catabática aos diversos mundos dos mortos, entre eles, o mundo histórico, levou à percepção, da parte dos sujeitos, de que a anábase só é possível fora do tempo histórico:

Houve aqui a memória assinalada
sem as aspas e as lanças evasivas,
quando a chamastes, dores desterradas,
ela permanecia encruzilhada.
Agora é a coisa só, repercutida
debaixo dos pequenos fósseis úmidos
sob a carga do tempo solitário
e do espaço minúsculo das furnas.
À miséria é a coisa só, repercutida
o peso do céu baixo, mas de chumbo.

Na arena sobre a tumba desprezada
havia anjos lutando noite e dia.
A dignidade do antro adormeceu-me,
penetrei no outro mundo do meu sono.
Que tempo foi mais vida? Aquela vida
ou os tempos gerados sem ponteiros?
Os espaços sem chave, a frente aberta?
Que sombra menos sombra que essas pálpebras?
Que terra mais natal que esta? Nenhuma.
Que poesia mais fome a dessa lâmpada
que parece apagada à luz do dia?⁸⁸

alegorizada em sua poesia, de modo a perder muito da sua historicidade”. MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial* (2016, p. 333). Apesar da perspectiva teleológica dos livros do poeta alagoano, com sua concepção específica da história, cujas representações, em alguns momentos, tendem à alegoria, vê-se nessas imagens ligadas à guerra a representação de um sentimento extremamente pungente, com matizes elegíacos. Para Mircea Eliade, é um erro enxergar o homem religioso como alguém que recusa o mundo concreto. Segundo o antropólogo romeno, o homem religioso possui uma *obsessão ontológica, sede do sagrado*, o desejo de recuperar um *Mundo forte*. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* (2019, pp. 83-4).

⁸⁷ Segundo Northrop Frye, “a Bíblia não vê o governante do mundo como necessariamente uma pessoa má ou sinistra. Ela simplesmente o trata como alguém que governa um mundo de tal tipo onde um de seus sucessores fatalmente se tornará mau ou sinistro”. FRYE, Northrop. *O código dos códigos – a Bíblia e a literatura* (2004, p. 123).

⁸⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 376).

3.3. Catábase e os eus

Desde *Tempo e eternidade*, escrito a quatro mãos com Murilo Mendes, há a marca, em Jorge de Lima, de um eu disperso, enunciando situações, lugares, estados e processos de marcada atribulação e sofrimento. Nesse livro escrito com seu poeta-irmão mineiro, desde o primeiro poema, “Distribuição da poesia”, o sujeito anuncia que *a vida está malograda*. Às alegorias de caráter religioso (*mel, sal, luz*), se sucedem imagens mais próximas do simbólico, do particular, referentes ao período colonial (*Capitão-mor, Congo, Ilha de São Brandão*). Os dêiticos, desse modo, ficam entre a ambientação imaginativa e o crivo histórico, ainda que indireto, a evidenciar a visão do sofrimento. As imagens fúnebres prosseguem: no segundo poema, “A noite desabou sobre o cais”, há as imagens de *guindastes, mulheres e crianças na escuridão*; as referências históricas ficam difusas: as Índias, Santa-Cruz e o Castelo de Sagres estão distantes; a imagem do *cais* acaba se confundindo com a imagem do *caos*. Um pouco mais adiante, o poema “O poeta perdido na tempestade” traz consigo a imagem-síntese *bruaá de vozes* e os versos a indicar queda *Eu não podia me ajoelhar, Senhor,/ Eu só podia cair* (que signos seriam mais adequados para assinalar a indefinição e a instabilidade desse eu e de seus elementos correspondentes?); em outro poema, mais à frente, há a proclamação de que *o século está podre*, da mesma voz que diz querer *uma voz mais forte que o poema,/ mais forte que o inferno, mais dura que a morte*.⁸⁹ Até que ponto os acontecimentos turbulentos da época influenciaram a feitura desses poemas, tingindo assim essas vozes com a marca da lugubridade?

Em *A túnica inconsútil*, o poema “Onde está o mar?” cadencia versos por meio de uma anáfora (a lembrar uma prece ou um lamento); o peso é o das tragédias do período colonial, como se vê nos primeiros versos da primeira estrofe:

Suores salgados e amargos de mergulhadores escravos
se diluíram no mar.
Suores salgados e amargos de remadores de galeras
desceram para o mar.
Sangues salgados e amargos de grandes batalhas navais
desceram para o mar.⁹⁰

Um pouco mais adiante, no poema “A multiplicação da criatura”, o sujeito, num processo de autodescoberta, através de um monólogo espiritual, indica que parece ter se

⁸⁹ Respectivamente, os poemas “Distribuição da poesia” (p. 321), “A noite desabou sobre o cais” (pp. 321-2), “O poeta perdido na tempestade” (pp. 326-7) e “Adeus, poesia” (p. 347). LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2008).

⁹⁰ LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2008, p. 352).

desdobrado, se multiplicado (*Parece, Senhor, que me desdobrei/ que me multipliquei*).⁹¹ Pode-se ver, desse modo, um psiquismo instável ligado ao fenômeno da revelação. No poema “Lâmpada marinha”, as imagens sombrias são marcantes, o lugar e o tempo têm limites transfigurados, por meio desse *leitmotiv* que conduz o poema: “As noites serão imensas. / A tristeza das coisas será cada vez mais profunda”.⁹²

O penúltimo poema do livro, “Invocação a Israel”, é fundamental para compreendermos o sentido específico que *Invenção de Orfeu* possui quanto à sua concepção histórica:

Israel, povo da escolha de Deus, fonte da grande poesia,
da grande inquietação,
da grande tragédia, povo de eterno exílio e de perene caminhada,
que representas o passado, o presente e o futuro [...]⁹³

“Passado, presente e futuro”, numa perspectiva teleológica, tem o sentido diferente do habitual. Vislumbra-se, assim, um princípio, um meio e um fim para a raça humana, de acordo com os desígnios bíblicos. É nesse processo temporal (operado de modo complexo, muitas vezes, entre o sagrado e o profano, assim como entre o alegórico e o simbólico) que os eus se encontram em *Invenção de Orfeu*, à procura de uma unidade cósmica.

Em *Anúnciação e encontro de Mira-Celi* e em *Livro de sonetos*, lugares e estados do sujeito e de seus referenciais por vezes se sobrepõem de modo a assinalar, conforme descrito num dos poemas, *cenar bélicas contra gritos vigilantes ou sonâmbulos*.⁹⁴ No livro escrito em 1943, a busca pela transcendência, da parte do eu, sintetizada pela figura feminina de Mira-Celi, se contrapõe a imagens como *ranger de dentes, tanques transformados em gaiolas de pássaros, submarinos apodrecendo em salmoura de suor, ou rios de sangue, mil fabricantes de armas, mil forjadores da guerra*.⁹⁵ É fundamental salientar que duas concepções de tempo marcam o eu e outras figuras desse livro: o tempo da duração profana,

⁹¹ Diferentemente do “coro” presente em *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, no qual as vozes se apresentam propositivas (“I speak the password primeval. I give the sign of democracy”) e solares (“I know I am august, / I do not trouble my spirit to vindicate itself or be understood”), a “voz desdobrada” do poema de Jorge de Lima é elegíaca, comparando-se a um espantalho (“os pássaros cansados em meu ombro repousam/ sem saber que o espantalho é a Semelhança Tua”), e sombria (“as noites escurecem dentro de meu ser múltiplo”). WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva – Edição bilíngue* (2005, pp. 71 e 76). LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. (2008, p. 355).

⁹² Nesse poema, marcadores como “agora” e “aqui” adquirem valores bem específicos: o “agora” dos “jardins intemporais” insere-se na perspectiva do tempo sagrado, que “mantém-se sempre igual a si mesmo”, como define Mircea Eliade; enquanto o “aqui” situa-se no tempo profano, provavelmente, indiretamente, no tempo da guerra: por meio do *leitmotiv* do poema, pode-se observar essa perspectiva. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* (2019, p. 64). LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2008, p. 363).

⁹³ Idem (2008, p. 406).

⁹⁴ Idem (2008, p. 418).

⁹⁵ Idem (p. 422, p. 425 e p. 428, 2008).

o “presente histórico” (aludido com menos veemência), e o que Mircea Eliade chama de “Tempo imóvel”, mítico (tempo principal do livro).⁹⁶

No *Livro de sonetos*, anterior a *Invenção de Orfeu*, as imagens fúnebres se sucedem novamente, tensionadas pelas duas concepções temporais mencionadas, numa sucessão em que o sujeito ainda não se fragmenta como no último livro de Jorge de Lima. *Mastaréus como ogivas*, figuras como Lusbel (Lusbel, Lusbem, Lussom, Lusfer, Lusguia, Lúcifer – sugere-se, nesse jogo sonoro, o vocábulo Luso?), numa espécie de duplo de um eu que começa a se cindir fortemente, *sangue sem espelho, setas do céu, crânios como algas, cadáver seco em solitário monte, um desesperado hiato, solidão alucinada, sombra escrava* etc.⁹⁷

Observemos em um poema do *Livro de sonetos* como esse sujeito lírico se situa.

Em que distância de ontem te modulo,
mundo de relativos compromissos?
Novas larvas e germes em casulo,
novos santos e monges e noviços.

Não máscaras nos olhos. Nem simulo.
Eu era pão, já vão evos mortiços
naquele calendário agora nulo,
com seus cerimoniais de escuros viços.

Recordas-te do afim, teu rei colaço?
Lembras-te dele em queda? Céus dos dias
Com luzeiros – incêndios, lumes de aço.

E ti, grande Lusbel, guia dos guias
para reinar perdeste-me também
a mim que fui ao espelho em que te vias.⁹⁸

Logo na primeira estrofe estabelece-se o impasse de um sujeito entre tempos diversos, distendidos por seu canto. O verbo *modular*, fundamental nessa trama temporal e espacial, sugere os entremeios em que se encontram o eu lírico, como que sulcado em um

⁹⁶ O poema que fecha o livro possui versos que sintetizam perfeitamente essa concepção temporal: “Querendo os déspotas que ele investisse o hábito de cantor cívico e glorificador, recusou-se. Martirizaram-no sob o olhar vago de falsas divindades. Mas ele aspirava à vida eterna sem se dar conta da contínua sucessão do nascimento, da velhice, do martírio e da morte: a sua rota se dirigia às Três Pessoas que nunca tiveram começo e nunca terão fim”. LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2008, p. 461)

⁹⁷ Idem (2008). Respectivamente, os sonetos “Os seus enfeites” (p. 465), “Avistei-o através da treva em volta” (p. 468), “Olhos, olhos de boi pendidos vertem”, (p. 467), “E são setas do céu (Ó sagitário)” (p. 468), “Se essa estrela de absinto desabar” (p. 469), “O que há sob essa máscara é um pranto seco” (p. 475), “A casa está em sombras imergida” (p. 481), “Como sombra invasora e transbordada” (p. 485) e “Vendo-te assim, em distanciada vida” (p. 484).

⁹⁸ Idem (2008, p. 470).

âmbito que parece fasciná-lo e repugná-lo. As imagens das larvas e germes, junto aos santos, monges e noviços, situam o poema entre a degradação, possivelmente catabática, em uma de suas nuances, e a beatitude, insolitamente mesclada a essa degradação.

O sujeito prossegue, na segunda estrofe, num percurso indagatório quanto a si, numa tentativa de olhar, de compreensão. A máscara mencionada cobria o quê, exatamente? É singular como o outro Tempo, da eternidade, aparece “engolido” pelo Tempo cronológico, possivelmente histórico, no termo *evos mortiços*. Por isso, entre outros motivos, que é possível definir Jorge de Lima como um poeta católico, sim, mas não ortodoxo. Na verdade, um poeta católico possivelmente herético, pois que poeta católico ortodoxo criaria imagens tão fúnebres para representar cerimoniais religiosos? O tempo dos calendários oficiais, de natureza intimamente religiosa (ainda que a religião petrificada nos rituais esvaziados pelos séculos – conforme o adjetivo *mortiços*), aparece como uma força essencialmente obscura, corrompida.

Poema elegíaco de louvor a Lúcifer (Lusbel), o soneto aprofunda as representações anamórficas na terceira estrofe. Quem seria, afinal, o *rei colaço* mencionado? O diálogo estabelecido é com quem? O *afim*, aqui lembra consideravelmente as ambientações e atmosferas heréticas e revolucionárias de William Blake, em *The Marriage of Heaven and Hell*.⁹⁹

Na quarta estrofe a imagem do espelho amplia, como num calidoscópio, as representações do sujeito, matizado e magnetizado por um estranho furta-cores. A louvação a Lúcifer e a seu estranho igual, o *rei colaço*, também é uma elegia à perdição de um eu essencialmente fraturado, concomitantemente deslumbrado e extraviado: os seus desvãos são iluminados e obscurecidos.

Esse eu que se multiplica através de duplos, em *Invenção de Orfeu*, se interpõe em diversas atmosferas catabáticas ou perspectivas apocalípticas. A “subida”, no final, com caráter evidentemente anabático, parece não ser concluída. Não se sabe ao certo quais são os atores de *mãos unidas*. Permanecem na sombra, mesmo na “subida”. O processo parece ser interrompido, num grau de indeterminação evidente em verbos transitivos ou predicativos tornados intransitivos. Talvez sugerindo um alto teor de crise relacionado à fé: o paradoxo de buscar e amar algo ou alguém que não se anuncia e, no entanto, crer em sua existência. Assim como estar num local indeterminado, talvez num “ponto cego”, e sentir-se, todavia com a crise da dúvida, pertencente a determinado tempo.

⁹⁹ Um exemplo das representações heréticas blaqueanas: “Messiah or Satan or Tempter was formerly thought to be one of the Antediluvians who are our Energies”. Cf. BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno e O livro de Thel* (2007, p. 40).

Estrelas ardem. Tempo de voltar.
 Avenas combatidas, por que não?
 Por que não, evidências, forças outras?
 Linguagens esperadas, alegrias?
 As lágrimas caíram. A voz busca.
 As mãos unidas amam. Nós estamos.¹⁰⁰

3.4. Transfigurações

Se pretendemos indagar sobre a singularidade de *Invenção de Orfeu*, é necessário observarmos também, tendo em vista o percurso de Jorge de Lima e as vozes presentes no livro, as revoluções estéticas pelas quais a linguagem poética passara desde o final do século XIX. De Arthur Rimbaud (a *alquimia do verbo* oposta à modernidade,¹⁰¹ aquela tão cara ao poema limiano, cuja linguagem aparece como *ébria embarcação*), Stéphane Mallarmé (a novidade do *poema crítico* sob uma nova disposição tipográfica,¹⁰² cuja *voile alternative* tingirá *Invenção de Orfeu*) e Walt Whitman (o coro que pretende inventar uma nova realidade, sonhar uma utopia,¹⁰³ algo que ocorre semelhantemente no livro do poeta alagoano, contudo tensionando-se de modo paradoxal, como se fosse o avesso daquele, aproximando-se mais de uma distopia), por exemplo, até as estrondosas vanguardas europeias, como o surrealismo, conforme citado, iniciado na França, na década de 20 (cujo *Manifesto*, de Breton, estabelece como critério que a “imagem mais forte é aquela que apresenta o grau de arbitrariedade mais elevado [...] aquela que demanda mais tempo para se traduzir em linguagem prática”).¹⁰⁴

¹⁰⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 402).

¹⁰¹ Octavio Paz vê Rimbaud como o primeiro poeta moderno a enxergar a “realidade presente como a forma infernal ou circular do movimento”. Assim, “a alquimia do verbo é um delírio: *vieillerie poétique, hallucination, sophisme de la folie*. [...] A crônica do inferno se encerra com uma declaração enigmática: *Il faut être absolument moderne*. Qualquer que seja a interpretação dessa frase – e há muitas – é evidente que *modernidade* se opõe aqui à *alquimia do verbo*. Rimbaud já não exalta a palavra, mas a ação: *point de cantiques*” (grifos do autor). PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1982, pp. 313-4).

¹⁰² “A disposição tipográfica, verdadeira anúncio do espaço criado pela técnica moderna, particularmente a eletrônica, é uma forma que corresponde a uma inspiração poética distinta. Nessa inspiração reside a verdadeira originalidade do poema. Mallarmé explicou-o várias vezes em *Divagations* e outras notas: a novidade de um *Un coup de dés* consiste em ser um poema crítico”. Idem (1982, p. 331). Provavelmente, Jorge de Lima se aproxima de Mallarmé, ao menos em *Invenção de Orfeu*, no caráter autoalusivo evidente em certos momentos do livro. Quanto à importância da disposição tipográfica para essa poética, a tradicional ordenação longitudinal se aplica mais ao livro do poeta alagoano.

¹⁰³ “Walt Whitman é o único grande poeta moderno que não parece experimentar inconformismo perante o seu mundo. Nem sequer solidão: seu monólogo é um imenso coro”. Segundo Paz, por meio da poética whitmaniana, percebe-se que a América é fundada no que será: “A América não foi; e ela só é se é utopia, história em marcha para uma idade de ouro. Talvez isso não seja totalmente exato se pensarmos no período colonial da América espanhola e portuguesa” (grifo do autor). Idem (1982, p. 365).

¹⁰⁴ BRETON, André. “Manifesto”. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 74).

Diferentemente dos épicos antigos, o épico-subjetivo de Jorge de Lima insere-se num contexto em que a linguagem poética se pretende, segundo a corrente de *Invenção de Orfeu*, insubmissa e criadora de uma nova realidade, onde as formas inorgânicas se antropomorfizam intensamente, desde a epígrafe de Apollinaire (*Je retrouvai sur le sol la tête faite d'une seule perle qui pleurait*) até os *sóis ocelos* do último canto.¹⁰⁵ Se nos épicos antigos os referenciais devem ser inequívocos, no livro do poeta alagoano eles enevoam-se por tratarem-se, como num sonho, de “fenômenos visuais imaginativos”,¹⁰⁶ com cortes súbitos, elípticos, sugestivos, e que se afastam, rebeldemente, de definições unívocas. Essa nova realidade tende a minar as balizas interpretativas tradicionais. A *Biografia Total* de Jorge de Lima explode formas representadas através de espaços amplos, como mares, rios e túneis, por exemplo, ou através de espaços diminutos, como um *copo de mar*¹⁰⁷ ou um búzio. Neste ponto, um dos caudais do poema, a Bíblia, transfigura-se constantemente no livro.¹⁰⁸

O crítico Fábio de Souza Andrade, em *O engenheiro noturno*, dialogando com Northrop Frye, estabelece o que há de comum nos dois textos:

“[...] amplitude temática (cosmogonia, filogênese, ontogênese, história de um povo e representação de destinos individuais, escatologia) e diversidade formal (na Septuaginta, textos concebidos originalmente como verso misturam-se à prosa indistintamente)”.¹⁰⁹

No entanto, conforme sugerido anteriormente, a abordagem dos textos bíblicos não é ortodoxa. Há um constante deslocamento de suas imagens e intenções originais em direção a um novo universo. Entre personagens de outras mitologias e personagens reais, como em Dante e Blake, as personagens bíblicas fundem-se a um sujeito em diversos momentos

¹⁰⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 11 e p. 400).

¹⁰⁶ MÜLLER, Johannes apud FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (2001, p. 50).

¹⁰⁷ “[...] há sempre um copo de mar/ para um homem navegar”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 16).

¹⁰⁸ Como na “supra-realidade” que “engloba as noções” e “é o horizonte comum das religiões, das magias, da poesia, do sonho, da loucura, das embriaguezes e da frágil vida”, de Aragon (p. 62). ARAGON, Louis. “Une vague de rêves” (1924). In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 62). É inegável a aproximação da operação poética de *Invenção de Orfeu* com a estética surrealista. Sobretudo, na “provocação exacerbada” das imagens insólitas; nos “enigmas enfrentados” como as “afinidades humanas [...] constantemente acuadas e reivindicadas em todas as suas consequências”. No entanto, quanto ao risco assumido pelos surrealistas, em suas incursões em direção ao interdito, por exemplo, nesse ponto, provavelmente, o projeto surrealista e Jorge de Lima se afastem. O poeta alagoano, ao contrário dos vanguardistas europeus, apoia-se constantemente na tradição judaico-cristã, principalmente. Paradoxalmente, é como se o risco de malogro fosse maior em *Invenção de Orfeu*. Talvez, em alguns pontos, o fracasso tenha se concretizado, sendo coerente, assim, com as suas intenções de partida. Cf. *O surrealismo*, de Jacqueline Chénieux-Gendron (p. 13).

¹⁰⁹ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno* (1997, p. 144).

marcado por lugubridade, como se trouxesse consigo uma condição luciferina, como no Poema VIII do Canto IV, As aparições:

Candelabro ou veleiro me persigo,
bruxuleio-me, caio-me, levanto-me;
no cavalo de fogo me conspiro
como anti-Parsifal, como antissanto.

Em minhas mãos plantaram joio e trigo.
Um misto é minha voz de triste canto –
chão, mais as salmodias mais os gritos
de um duplo de Ariel e Lautréamont.

Quem é que me levou a essa nativa
solitária Taiti em que tatuagens
celestes em Abel, vis em Caim

desenham-me de sol a carne viva?
Quem é que magnetiza essas paisagens
desse mundo inicial que mora em mim?¹¹⁰

O que se inicia mais timidamente no *Livro de sonetos*, personagens bíblicas permeadas por imagens próximas do arbitrário (surrealista),¹¹¹ *cascos como goma, pêndulo de oceano, viveiro de larvas epicenas, anjo-animálias*,¹¹² em *Invenção de Orfeu* se aprofunda: uma forma fixa, tradicional, o soneto, sob o peso das tradições, neste caso, a do caudal imagético judaico-cristão, num fluxo de imagens que faíscam num novo espaço, “no campo da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses”.¹¹³ A insistência da lugubridade no livro não se associa somente à descida de Orfeu ao Hades, mas também, conforme assinalado, a uma constante associação a Lúcifer, que também passa por diversas mutações. Anamorfozes contínuas, as imagens do livro diluem as linhas entre si (muitas vezes ao limite, inclusive, nas relações entre sujeito e objeto, assim como nas diferenciações das vozes presentes no longo poema), no intuito de, orficamente, revelar uma nova realidade transfigurada. Mas essa nova realidade é assimétrica. Em constante mudança, não se captam as imagens em sua integridade semântica. Muitas vezes, a imagem é límpida, mas a sua dimensão significativa se esgarça. Nesse sentido, Jorge de Lima se aproxima de William

¹¹⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 169).

¹¹¹ BRETON, André. “L’evidence poétique”. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 79).

¹¹² LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2008, p. 469 e pp. 486-7).

¹¹³ ARAGON, Louis. “Le livre de poche” (1966). In: Idem (1992, p. 70). Conforme abordado anteriormente, o termo *anamorfose* se aplica mais adequadamente à *Invenção de Orfeu*. Cf. Nota 6.

Blake. Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille, ao discorrer sobre o poeta inglês, diz sobre uma “violência soberana, sem a qual a poesia fica mutilada”.

A poesia não aceita os dados dos sentidos em seu estado de nudez, mas ela não é sempre, e mesmo raramente ela é o desprezo pelo universo exterior. São antes os limites precisos dos objetos entre si que ela recusa, mas admitindo seu caráter exterior. Ela nega, e destrói, a realidade próxima porque vê nela a tela que nos dissimula a figura verdadeira do mundo.¹¹⁴

Em *The Marriage of Heaven and Hell*, no diálogo blaqueano entre Anjo e Demônio, após haver uma metamorfose de um para outro, uma voz emite: “This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend; we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense, which the world shall have if they behave well”.¹¹⁵

De forma semelhante, as personagens bíblicas não são estanques no livro de Jorge de Lima; elas se alteram em vozes e características de outras personagens. No longo poema VI do Canto IV, *As aparições*, por exemplo, as *almas das coisas, seres e presenças*¹¹⁶ transfiguram-se diante de um eu invocativo, confundido, em certa altura, com o próprio Cristo diante de Deus-Pai (ou com santos como São Francisco de Assis):

Decorro nesta febre tão suave,
queimo-me em cinzas, tenho as mão furadas,
o sumo desta vida Te é mais caro.
Reacendeste-te muro sem lamentos!
Ó muro sem lamentos e lamentos!
Que falenas ocultas te formaram
na cera intermitente em que te espessas,
mas te espessas em tempo e eternidade!¹¹⁷

Para, em algumas estrofes após, essa voz deparar com um interlocutor transfigurado em serpente e centauro:

Ouço o meu nome. Volto-me. Chamaram-me.
A cara viperina é tão visível
que lhe falo da porta devagar:
Lúcido ser, agudo ser terrível
e sempre antecedente sagitário,
por que vens visitar o meu poema?
De que círculo de horror ou de que treva
trazes a inquietação ao meu silêncio?¹¹⁸

¹¹⁴ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal* (2015, p. 79).

¹¹⁵ BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno e O livro de Theil*. (2007, p. 52).

¹¹⁶ Cf. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 154).

¹¹⁷ Idem (2017, p. 157).

Esse elemento basal para a poética limiana, a dimensão judaico-cristã, não o é somente por causa do caudal simbólico e arquetípico da tradição, mas também pelo seu “modo particular de ver e de representar”.¹¹⁹ No longo poema de Jorge de Lima, os pronomes pessoais, assim como as referências espaciais, míticas ou históricas, passam por constantes modulações que carecem de interpretações. Provavelmente, a novidade do livro se dá no deslocamento que se faz, em diversos trechos (como no poema VII do Canto VI, por exemplo, ao tratar sobre o problema das bombas nucleares sob a perspectiva escatológica judaico-cristã), dos referenciais bíblicos a tempos históricos que nascem na modernidade (Grandes Navegações), até chegarem ao século XX; assim como no mergulho das referências míticas greco-romanas num lusco-fusco lúgubre, pertencente a uma nova e particular cosmogonia, diversa da natureza original dos mitos.¹²⁰

Como assinala Auerbach, nos textos bíblicos “o tempo e o espaço são indefinidos e precisam de interpretação”; há sugestões “pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino [...], permanece enigmático e carregado de segundos planos”.¹²¹ Em *Invenção de Orfeu*, de modo semelhante, o tempo e o espaço constantemente se apresentam inseridos em nós semânticos provenientes de centros diversos, assim, conseqüentemente, multívocos (em impasses ligados aos gêneros literários, inclusive). As sugestões, por meio de elipses e cortes para efeitos rítmicos, resultam em “fragmentos de narrativas”; a “máxima e ininterrupta tensão para um destino enigmático” também é perceptível no livro, que se inicia em suas epígrafes bíblicas, com repercussões teleológicas (sobre determinada ilha relacionada a um canto novo, por exemplo), passando por determinada fundação, como uma espécie de cosmogênese (Canto I); por *criaturas animadas e profecias cuja indefinição* (palavra presente no primeiro poema) acentua o caráter elíptico, na sombra, como nos livros bíblicos (Canto II); por meio de um canto órfico, que faz recomeçar uma origem (Canto III); pelos ecos dânticos do Canto IV, “como parte constitutiva do plano divino”¹²² (presente no poema XXII, por exemplo – *estou sozinho nesta selva escura*); além do final do Canto VII, por meio da sentença judaico-cristã *Vitam Ætarnam*; e, por fim, no Canto X, com o título

¹¹⁸ Idem. (2017, pp. 159-160).

¹¹⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis* (1976, p. 6).

¹²⁰ De qualquer modo, a mística cristã do poeta pressupõe as imagens poéticas, independentemente de suas origens, segundo seus desígnios religiosos.

¹²¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. (1976, p. 6).

¹²² AUERBACH, Erich. *Mimesis* (1976, p. 13). Cf. Nota 40.

sugestivo Missão e promessa, das *palavras* que *também com Adão caíram*, até as *mãos de Beatriz com novos números*.¹²³

¹²³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, Canto I, p.13; Canto II, p. 83; Canto III, p. 148; Canto IV, p. 183; Canto VII, p. 263. Canto IX, p. 352; Canto X, pp. 386 e 400).

4. OS DÊITICOS NAS REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS

Certamente chamarás a uma nação que não conheces, e uma nação que nunca te conheceu correrá por ti, por amor do Senhor teu Deus, e do Santo de Israel, pois ele te glorificou.

Isaías, 55:5¹²⁴

Seguiam-se os carneiros grupados em torno de dois mascarados representando um rei e um imperador, que vestidos de capa e coroa faziam tais arrogantes salamaleques e gestos emproados “que era de ver tão divertidos”. Depois surgiam os tecelões e na rabada os peleteiros com o emblema de um gato chamado *gato paul*. Depois, entre oleiros e vidreiros, um par de diabos molengos dava umbigadas nos operários. Agora era a vez dos merceeiros, dos mercadores de especiarias conduzindo um bruto gigante de madeira e pano, o qual se movia em reverências a um anjinho conduzido em charola pelos boticários.

Porém, vencendo em engenho todas essas representações e atraindo o olhar da enorme multidão, vinha o dragão infernal de mais de sessenta palmos, cujas pernas e cujo invento pertenciam ambos aos sapateiros, metidos dentre dele. Este dragão punha guarda a dois frades convidados por dois demônios a todo instante a pecarem contra a carne. Porém os frades reagiam ajudados por dois diabinhos bons que os distraíam da maldade dos grandes. Mas os alfaiates vinham atrás com uma não menos pavorosa serpente de Eva. E mesmo porque calafates e carpinteiros da Ribeira tivessem mais músculos e pudessem, ajudados pela profissão, armar melhor alegria, apareciam eles carregando uma nau e uma galé sem bojo, mas tão grandes que os mastros igualavam os sobrados da Rua Nova. Vinham os esparteiros com uma dama e três demônios e os armeiros com um pesadíssimo sagitário de pau.

Era assim a procissão: a raça ostentava na frente o corpo de Deus toda a força dos braços mais próprios à luta do que a rezas.¹²⁵

Jorge de Lima

Se é certo que nos países de clima quente o homem pode viver sem esforço da abundância de produtos espontâneos, convém, por outro

¹²⁴ BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Cf. Isaías (1995, 55:5).

¹²⁵ LIMA, Jorge de. *Anchieta* (s/d, pp. 28-30).

lado, não esquecer que igualmente exuberantes são, nesses países, as formas perniciosas de vida vegetal e animal, inimigas de toda cultura agrícola organizada e de todo trabalho regular e sistemático.

No homem e nas sementes que ele planta, nas casas que edifica, nos animais que cria para seu uso ou sua subsistência, nos arquivos e bibliotecas que organiza para sua cultura intelectual, nos produtos úteis ou de beleza que saem de suas mãos – em tudo se metem larvas, vermes, insetos, roendo, esfuracando, corrompendo.

Semente, fruta, madeira, papel, carne, músculos, vasos linfáticos, intestinos, o branco do olho, os dedos dos pés, tudo fica à mercê de inimigos terríveis.¹²⁶

Gilberto Freyre

O braço do renegado e o instrumento assassino se confundem na unidade linear, como os elementos atômicos de um raio de luz penetrando na câmara escura. Os teoremas da mecânica permitem que eu fale assim: desgraça! sabe-se que uma força, somada a outra força, gera uma resultante composta por duas forças primitivas!¹²⁷

Conde de Lautréamont

¹²⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala* (2020, p. 78).

¹²⁷ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror – poesias, cartas* (2015, p. 278).

4.1. Um eu fraturado

Observemos como os dêiticos se constituem na abordagem de traumas no processo de colonização portuguesa, a partir do século XVI (as vozes, neste caso, modulando-se). As populações indígenas, mais especificamente, estão presentes no primeiro canto. No poema XXXI do Canto I, logo na primeira estrofe, cujo início possui a marcação “O índio interior”, há um eu (ou melhor, um *nós*)¹²⁸ que se apresenta, impudentemente, em relação às populações autóctones, como *devastador* e *assassino*:

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
nós os complexos, nós os pioneiros,
nós os devastadores e assassinos,
vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da
maloca, com a alegria de caçar.¹²⁹

Para, um pouco mais adiante, com um eu (um *nós*), um sujeito já modulado, com uma voz indígena discorrendo sobre a antropofagia, a relação branco/indígena ser problematizada:

Comer, nós não comemos nenhum bispo,¹³⁰
o branco mente muito, o corrompido,
embaraça essa vida, o branco é assim.
Comer nós não comemos nenhum branco,
nem fumamos mentiras, fumo nosso,
fumo de paz ou guerra, mas valente.¹³¹

¹²⁸ LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2008, p. 539 – a *Poesia Completa* do poeta, pela Editora Nova Fronteira, é a única em que encontramos as marcações citadas). Até que ponto as modulações entre os pronomes pessoais na 1ª pessoa do singular e do plural sugerem os impasses entre a subjetividade lírica cindida e um coletivo disperso?

¹²⁹ Idem (2008, p. 539).

¹³⁰ Na biografia lírica de José de Anchieta, Jorge de Lima faz menção à “substituição” do canibalismo pela comunhão. “O padre teve desde logo um derivativo ou uma substituição ao canibalismo do índio com a comunhão de Cristo na Hóstia: Jesus se entregava aos homens mesmo com o seu sangue e a sua carne: ‘*Eu sou o Pão da Vida: quem comer de minha carne e beber de meu sangue terá a Vida Eterna*’” (grifo do autor). LIMA, Jorge de. *Anchieta* (s/d, pp. 107-8).

¹³¹ O verso “o branco mente muito, o corrompido” remete a um dos livros utilizados por Jorge de Lima na escrita de sua súplica poética, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, de Afonso Arinos de Melo Franco, assim como à sua biografia lírica de José de Anchieta. No caso do livro de Afonso Arinos, no 1º capítulo, As lendas do bom e do mau selvagem, há a menção de como “a mentira [...] era, naquela época [século XVI], uma coisa inevitável, nas narrativas das viagens feitas aos países como o Brasil” (p. 43). No 2º capítulo, há a menção de relatos extraordinários sobre antropofagia, como os de Jean de Léry. Na biografia de Anchieta escrita por Jorge de Lima, não se sabe, definitivamente, o que é lenda e o que é fato histórico. Nessa altura do poema, especificamente, é possível perceber como a representação das populações indígenas em *Invenção de Orfeu* difere das representações em voga nas primeiras décadas do século XX no Brasil, como as de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, por exemplo. Da maneira que só um poema com esse grau de densidade

Em tal canto inicia-se a aproximação de traumas históricos que repercutem na urdidura do texto poético. Para uma melhor compreensão da referência acima à antropofagia, observemos o que J. Capistrano de Abreu menciona nos *Capítulos de História Colonial*.¹³² Segundo o historiador cearense, logo no início do século XVI, as populações autóctones eram envolvidas em contendidas acirradas entre portugueses e franceses. O português Cristóvão Jaques, comandante de uma armada que viera ao Brasil em 1527, o qual dera “caça aos entrelopos, segundo testemunhos interessados, não conhecia limites sua selvageria, não lhe bastava a morte simples, precisava de torturas e entregava os prisioneiros [franceses] aos antropófagos para os devorarem”.¹³³

A relação com os jesuítas (com as marcações “Psicologia de brasileiro”, “Anchieta” e “Jesuítas”) e, um pouco depois (com a marcação “Os índios reais”),¹³⁴ o resultado do contato entre brancos e índios aparece no mesmo poema.

Conhecemos jesuítas, se os conhecemos!
 Com eles andamos pelos megais,
 pelos jequitinhonhas, grãos-mogóis;
 a corcova do padre ia na frente,
 a batina em velame, pés descalços,
 cantochão ponteirando esses mundões.
 [...]
 Moquéim ruim, de carnes embricadas,
 corrompido de terra e morticínios,
 de aguardente, varíolas, vícios brancos
 nós nascidos libertos, nós cativos,
 nós cedidos, cedidas nossas ocas,
 dissolvidos nos sangues de outras gentes.¹³⁵

Em *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro discorre sobre “a primeira epidemia que atingiu a Bahia. Cerca de 40 mil índios reunidos insensatamente pelos jesuítas nas aldeias

pode conceber, entreveem-se as contradições contidas nos discursos dos brancos sobre as populações indígenas. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa* (1976, p. 43).

¹³² O objetivo aqui não é utilizar o livro de Jorge de Lima como um documento histórico para melhor compreender o Período Colonial. A nossa tentativa é captar a violência e a lugubridade presentes na teia linguística do livro, tanto em suas propagações semânticas quanto em suas elípticas ou truncadas construções sintáticas. Para isso, compreendermos a experiência colonial representada é fundamental: os seus discursos, os seus atores, o seu processo e como tais elementos brotam do texto poético.

¹³³ ABREU, J. Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. (1998, p. 42).

¹³⁴ Por meio dessas marcações, podemos perceber os paradoxos presentes nas representações das figuras históricas na obra de Jorge de Lima. Na biografia lírica *Anchieta* (prosa), por exemplo, conforme assinalado, o autor lança mão de recursos da lenda para contar sobre a vida do jesuíta. É curioso como esse recurso está presente em *Invenção de Orfeu* com uma ambivalência mais pronunciada. Tais marcações estão presentes somente na *Poesia Completa* de Jorge de Lima, pela Editora Nova Fronteira (ou Nova Aguilar).

¹³⁵ LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2008, pp. 546-7).

do Recôncavo, em meados do século XVI, atacados de varíola, morreram quase todos, deixando os 3 mil sobreviventes tão enfraquecidos que foi impossível reconstituir a missão”. O antropólogo diz como “os índios morriam feito moscas, escarrando sangue”.¹³⁶ O tecido linguístico é imiscuído pelos eventos históricos mencionados, de modo enviesado, ambivalente. Em vez de marcadores temporais ou topônimos unívocos, há sugestões carregadas por atmosferas e lacunas (ainda que norteadas pelas marcações apontadas), cisões ou fusões insólitas de elementos, tensões enigmáticas semelhantes às dos livros bíblicos.¹³⁷ Assim, na *Biografia Épica* de Jorge de Lima, o sujeito se metamorfoseia, se suprime, se fratura, coerentemente à turbulenta matéria representada.

4.2. As vozes coloniais

Para melhor elucidação, no segundo poema do Canto I, por exemplo, revela-se, pela primeira vez no livro, a primeira pessoa do plural por meio da desinência do verbo *saber*:

A ilha ninguém achou
porque todos a sabíamos.
Mesmo nos olhos havia
uma clara geografia.¹³⁸

Por meio de tal verbo, *saber*, mais os substantivos *ilha* e *geografia*, é possível intuir o tom que perpassará o livro. O pronome indefinido *todos*, com um sentido vago, indeterminado, faz referência ao sujeito, elíptico, *nós*, ligado, por sua vez, ao verbo *saber*. O sujeito é identificável do ponto de vista sintático. No entanto, se o observarmos do ponto de vista semântico, ele se esboroa, pois não faz referência explícita a nenhum substantivo próprio dito anteriormente. Além disso, o verbo *saber* é posto ambigualmente: todos [nós] sabíamos, já conhecíamos, estávamos informados, de algo relacionado ao passado; mas, também, já estávamos convencidos de, presentíamos algo do passado que ocorreria no futuro. É presente, aqui, um embaralhamento entre passado e futuro. Quanto ao complemento do verbo analisado, o substantivo *ilha*, referido pelo pronome oblíquo *a*, confere determinada concretude aos dois primeiros versos, mas tal concretude (solidez, não-fluidez) é tensionada pelos sentidos da palavra: espaço de terra firme, mas cercada por água;

¹³⁶ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro* (2003, p. 52). A religiosidade de Jorge de Lima, ainda que *sui generis*, evidentemente faz com que sua visão seja oposta a essa de Darcy Ribeiro. Para o poeta alagoano, “no Brasil as coisas só prosperam de verdade com a chegada dos jesuítas” (Cf. *Anchieta*, p. 23).

¹³⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. (1976, p. 6).

¹³⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 16).

por extensão, algo que, por sua constituição, está isolado, incomunicável. Em suma, há um sujeito que se apresenta por meio de um pronome em elipse, *nós*, cuja identidade não se sabe ao certo, e que conhecia, estava informado, no passado e, simultaneamente, estava convencido, pressentia, em relação ao futuro, uma extensão de terra firme cercada pela água, possivelmente isolada, incomunicável.

Há o delineamento de um *nós*, mas é como se esse delineamento se desfizesse ao ser analisado mais de perto. O advérbio *mesmo* introduz uma oração na qual o sentido da visão é enfatizado pelo substantivo *olhos* (i. e., os *nossos olhos*, de *todos nós*) e pelo adjetivo *clara*, a sinalizar luz sobre a feição, sobre o desenho dessa ilha enigmática, refletida nas retinas do sujeito apontado. Ocorre, nesses versos, uma relação muito peculiar entre sujeito e objeto, semanticamente. Isto será fundamental no decorrer do longo poema. Semelhantemente ao que é traçado entre essa ilha e os olhos que a veem, as linhas entre ambos, sujeito e objeto, muitas vezes se esgarçam, num dinamismo enérgico cujo resultado, em diversos pontos, é de um amálgama de linhas e tons, como se um elemento “emprestasse” a sua forma e a sua cor ao outro, com reverberações cambiantes.

Voltando à significação dos versos, mais uma vez estes tensionam-se: se a feição dessa configuração espacial é luminosa, como não se enxergam os seus elementos constituintes? Olhos são mencionados, mas o sujeito, que os possui, se esgarça se for observado mais detidamente. Se há uma metonímia (“olhos”, afinal, pertencentes ao sujeito, “todos [nós]”; logo, há uma relação de contiguidade entre ambos), a imagem dos olhos se liga a um sujeito difuso: afinal, quem é esse *nós*? Possivelmente, a tensão presente nessa estrofe, a saber, um sujeito que se apresenta coletivamente (não no sentido épico clássico, evidentemente), mas sem se nomear por meio de um substantivo próprio, além de uma espécie de fusão entre o passado e o futuro, somados a uma claridade que mais confunde que explicita, constitui-se na visada de um eu em estado onírico.

Esse sujeito difuso apresenta-se como se deixasse permear em si a lógica do sonho,¹³⁹ pelo qual as identidades se deslocam (se há um *nós*, qual é a face ou o nome desse sujeito?). Além disso, as relações temporais parecem condensar-se, seja com menções a um passado que parece familiar, mas ao mesmo tempo insólito, inserindo-se no futuro ambigualmente, seja num tom premonitório, como se o representado (*a ilha que todos sabiam*) se inserisse em um fluxo entrevisto e pressentido, mesclado a “fenômenos visuais imaginativos” (*clara geografia*).¹⁴⁰

¹³⁹ Cf. REVERDY, Pierre. “Nord-Sud, self defence et autres écrits sur l’art et la poésie” (1917-1926, Flammarion, 1975, p. 196). In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 74).

¹⁴⁰ MÜLLER, Johannes apud FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (2001, p. 50).

No mesmo poema, na quinta estrofe, essa espécie de coletivo impreciso transforma-se num *eu*, que se apresenta pela primeira vez no livro:

Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto.

Subitamente um eu se assinala. O eu e a tal ilha, isolada, incomunicável, não atingiram o termo de sua trajetória (mas qual trajetória?), estão distantes; são assinalados, contudo, paradoxalmente, estão ausentes. Os adjetivos *móvel* e *incerto* sugerem que a ilha está à deriva. Nesta altura, podemos indagar: o eu está “a bordo” dessa ilha? Ou ele a vê, sozinho, de um outro local? Qual é, afinal, a sua perspectiva? Na próxima estrofe, uma perspectiva é esboçada:

Indícios de canibais,
sinais de céu e sargaços,
aqui um mundo escondido
geme num búzio perdido.¹⁴¹

O sujeito demonstra estar inserido num contexto espacial, *aqui*, dentro da ilha mencionada. Esse contexto espacial, todavia, não é um contexto espacial ligado a um topônimo unívoco. O advérbio *aqui* aciona uma ambientação imaginativa, uma espécie de espaço especial, no qual se articulam, simultaneamente, a visada peculiar de eventos do processo colonial português (o que importa à presente análise) à própria linguagem em si, autorreferente, e às instâncias do mito de Orfeu.

O primeiro verso da estrofe, por exemplo, inserido nessa visada, *Indícios de canibais*, indica um ponto de vista mais específico, proveniente de determinada época e de determinada etnia: nas grandes navegações, a palavra *canibal* surgiu como designação espanhola (*caníbal*) e portuguesa da população indígena Caraíba,¹⁴² habitante original da América Central e da América do Sul. Se há indícios, vestígios, dessa população, designada

¹⁴¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 16-7).

¹⁴² Para o antropólogo estadunidense Samuel M. Wilson, estudioso da população Caraíba, a alegação de canibalismo da parte dos espanhóis trazia consigo segundos interesses: “The cultural divergences that had developed where in this view greatly exaggerated by the Spaniards, who use the charge of cannibalism as an excuse to kill or enslave the peoples of the Lesser Antilles (Hulme 1986; Myers 1984; Whitehead 1988). WILSON, Samuel M. *The Cultural Mosaic of the Indigennous Caribbean* (1992, p. 42). No Brasil, *caraíba* é sinônimo de um indígena feiticeiro, como se vê, curiosamente, na biografia lírica de Anchieta escrita por Jorge de Lima (pp. 122-123).

desse modo, é evidente que a voz que a designa insere-se sob o ponto de vista dos colonizadores europeus a partir do século XVI, ao chegarem na América. Contudo, conforme o tom do poema no início, esse ponto de vista é envolto por uma atmosfera onírica, como se o contexto espacial e temporal referidos se concentrassem em uma consciência em sonho (ou pesadelo). Ou melhor, semelhantemente aos “meios de representação nos sonhos”, nos quais há um “complexo de ideias e lembranças da mais intrincada estrutura possível”, em que “cadeias de ideias partem de mais de um centro, embora tendo pontos em contato”.¹⁴³ Essa consciência em sonho (ou pesadelo), em *Invenção de Orfeu*, apoia-se constantemente em caudais diversos, simultaneamente. O campo lexical relativo ao processo colonial português nos permite, seguramente, enxergá-lo como um desses caudais, gerador de atmosferas condensadas.¹⁴⁴

Um exemplo dessa concentração é o movimento feito de uma palavra referente à etnia inserida em determinado contexto histórico, *canibais*,¹⁴⁵ além de elementos exteriores, como *sinais de céu*, *sargaços* e, após, o substantivo *mundo*, ao enclausuramento num objeto diminuto e impessoal, o *búzio*, carregado por lugubridade, por encerrar em si algo plangente, lastimoso. A ambiguidade presente no substantivo *mundo* (totalidade e espaço íntimo) faz com que os dois últimos versos se sustentem, simultaneamente, num plano geral, coletivo, totalidade inerente ao substantivo, e num espaço íntimo, num determinado modo de viver, num *mundo escondido*. Essa totalidade, ligada ao coletivo, e/ou essa intimidade de alguém em específico, atormentou-se, entristeceu-se, *geme*, por qual motivo? A diminuição desse mundo, desse coletivo e/ou dessa intimidade, no objeto apontado, o *búzio*, mais uma vez embaralha os tempos. Algo que ocorreu no passado mantém-se presente como eco num objeto com caráter furtivo. A imagem delineada, novamente, quase desaparece, conforme a atmosfera onírica sugerida. O vocabulário utilizado faz com que o universo imagético seja difuso: *indícios*, *sinais*, *sargaços* (algas de eixos achatados, com nervura serreada etc.), além dos adjetivos *escondido* e *perdido*.

Ainda no Canto I, no terceiro poema, o eu sob o ponto de vista coletivo retorna:

E depois das infensas geografias

¹⁴³ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. (2001, p. 309).

¹⁴⁴ Apesar de tal campo semântico estar subordinado, desde livros anteriores, a uma perspectiva teleológica judaico-cristã, a insistência da utilização de imagens relacionadas a esse período específico, do século XVI, direciona parte do universo poético de Jorge de Lima ao simbólico, ao particular.

¹⁴⁵ HANSEN, João Adolfo. “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo* (1998, pp. 351-52). A densidade presente numa (aparentemente) simples classificação, como *canibais*, no contexto histórico aludido, é ocasionada pela tensão entre o que João Adolfo Hansen menciona “gente sem história” e a “positividade prescritiva” da “universalidade do civilizado”.

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
 sete vezes por sete renegados,
 reinventamos o mar com seus colombos,
 e columbas revoando sobre as ondas,
 e as ondas envolvendo o peixe, e o peixe
 (ó misterioso ser assinalado),
 com linguagem dos livros ignorada;
 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.¹⁴⁶

Sugere-se, aqui, que a voz coletiva se faz segundo o ponto de vista dos colonizadores.¹⁴⁷ Ao introduzir o prefixo *re-* ao verbo *inventar*, ecoa-se o espírito do “peito ilustre Lusitano” cantado por Camões,¹⁴⁸ delineia-se um propósito para esse *nós*. Sabe-se como os portugueses conferiram às viagens marítimas um novo significado, diferente das viagens míticas presentes na *Odisseia* e na *Eneida*, por exemplo. Para o filósofo Gerd Bornheim, o período histórico é de ruptura:

Todo o nosso mundo, o Mundo Novo, foi construído a partir de uma radical experiência de ruptura: o homem novo, que pelas navegações parece incompatibilizar-se com as suas próprias raízes, promete a si mesmo um mundo totalmente outro. Sua missão é nova: a construção de um mundo realmente inédito. Portanto, a ruptura veio com toda a força de sua violência [...].¹⁴⁹

No poema, a anáfora dos seis primeiros versos sugere certa atmosfera num ritmo semelhante ao de uma ladainha litúrgica. Sendo assim, há uma missão da parte desse *nós*?¹⁵⁰

¹⁴⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 17-8).

¹⁴⁷ Na modulação dos eus em *Invenção de Orfeu*, podem-se encontrar a representação arquetípica do poeta, a menção à biografia de Jorge de Lima, o cativo hebreu, o duplo de Dante, Eneias, Jó, Jesus Cristo, Lúcifer, Rimbaud, Pedro I etc. Quando a modulação ocorre para a 1ª pessoa do plural, no Canto I, especificamente, um dos enunciadores são justamente os navegadores, descobridores ou colonizadores europeus.

¹⁴⁸ CAMÕES, Luís de. *Obra completa* (2008, p. 9). Na célebre primeira estrofe do primeiro canto de *Os Lusíadas*, “os mares nunca de antes navegados” adquirem um significado inaugurador, como se sabe, de acordo com o ineditismo e a importância do período histórico vigente.

¹⁴⁹ BORNHEIM, Gerd. “A descoberta do homem e do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo* (1998, p.18).

¹⁵⁰ Segundo Gilberto Freyre, no processo colonizatório português, o que mais importava às autoridades coloniais era que os estrangeiros fossem da fé católica: “Durante quase todo o século XVI a colônia esteve escancarada a estrangeiros, só importando às autoridades coloniais que fossem da fé ou religião católica. [...] Através de certas épocas coloniais observou-se a prática de ir um frade a bordo de todo navio que chegasse a porto brasileiro, a fim de examinar a consciência, a fé, a religião do adventício. O que barrava então o imigrante era a heterodoxia; a mancha de herege na alma e não a mongólica no corpo. [...] O perigo não estava

A voz “narra” uma viagem atribulada (*infensas geografias, vento indo e vindo, chuvas*; exprime um sentimento de repúdio, talvez, às novas coisas encontradas e refletidas, ao longo desse périplo ([...] *espelhos/ sete vezes por sete renegados*). A alusão à passagem bíblica referente ao ato do perdão, tão caro ao cristianismo, é flagrante.¹⁵¹ No entanto, em *Invenção de Orfeu*, nessas navegações “narradas”, parece que não há possibilidade de perdão a possíveis atos condenáveis.¹⁵² A voz em pleno périplo, à procura de uma narrativa, distante de suas raízes (por serem, talvez, “incompatíveis” com essa voz, semelhantemente ao “homem novo” descrito no fragmento acima de Gerd Bornheim), insere-se num impasse, provavelmente insolúvel.

Ao discorrermos sobre esse eu que se apresenta como coletivo, especificamente em poemas do primeiro canto, e ao designarmos essa voz como a de *colonizadores*, pode soar problemático, do ponto de vista crítico. Afinal, trata-se de um livro de poesia em que não há marcas toponímicas unívocas; as suas marcas antroponímicas, por sua vez, são vazadas, em diversos trechos, por mordacidade ou vergadas por ambivalências inextricáveis. Tais ambivalências se constituem através de modulações com “vozes opostas”, inclusive. Num mesmo poema pode haver a voz de colonizadores e, em seguida, a voz dos povos autóctones (muitas vezes com tintas biográficas relacionadas à infância do poeta), com uma falta de conexão entre eles.

Desde o primeiro poema do Canto I, no diálogo com *Os Lusíadas*, o *barão assinalado*, as *porfias de passados e futuros* e as *naus alertas de vária mastreação*; passando pelo poema III, as *terras e brasis com boa aguada para as naves que vão para o oriente*, o *salitre nas vigas e o hagiológico*, o *astrolábio* e a *fé ardendo em claro, nas bandeiras*; no poema XXIII, com caráter mais lírico, as sugestões quanto à biografia do poeta – *coisas como lembranças, vejamos o diário, esse retrato com lenço, esse vosso pai sentado*¹⁵³ – se mesclam com uma figura mitológica cara às navegações portuguesas, a de Adamastor, com a imagem da Trindade (única unidade buscada e admitida ao longo do

no estrangeiro nem no indivíduo disgênico ou cacogênico, mas no herege. Soubesse rezar o padre-nosso e a ave-maria, dizer creio-em-Deus-Padre, fazer o pelo-sinal-da-Santa-Cruz – e o estranho era bem-vindo no Brasil colonial”. FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala* (2020, p. 91).

¹⁵¹ BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Cf. Evangelho de Mateus, 18:20-22 (1995).

¹⁵² Nos poemas seguintes, por exemplo, as “latitudes, longitudes, limites, tordesilhas e fronteiras” associam-se aos infernos virgilianos, assim como “os setentriões desabitados e as flores pétreas antilhanas” associam-se a um “impenitente e despenhado arcanjo”. Em outros termos, há uma sugestão de que essas navegações e descobertas possuem uma condição, simultaneamente, catabática e luciferina. Entrevê-se tal condição também na peculiar “anábase inconclusa” do último canto.

¹⁵³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 15, p. 18, e pp. 37-9).

poema), com barcos e velas e com a *geofagia*, imagem fundamental do livro.¹⁵⁴ Ou no poema XXX, soneto que antecede o longo poema XXXI, cujo universo semântico é marcado fortemente pelo campo lexical relacionado à experiência colonial:

Inda meninos, íamos com febre
comer juntos o barro dessa encosta.
Será talvez, por isso, que o homem goze
ser a seu modo tão visionário e ébrio.

E inda goste de ter em si a terra
com seu talude estanque e sua rosa,
e esse incesto contínuo, e infância anosa,
e céu chorando as vísceras que o cevam.

Tudo isso é um abril desenterrado
e ilha de se comer, ontem e agora,
e vontade contínua de cavá-los,

cavá-los com a maleita renovada.
Ó terra que a si própria se devora!
Ó pulsos galopantes, ó cavalos!¹⁵⁵

A imagem do *abril desenterrado* sintetiza dois caminhos que se entrecruzam e se confundem ao longo do poema: o pessoal, do poeta, nascido em 23 de abril de 1893 na cidade de União, em Alagoas, e o do “começo” do Brasil, dia 22 de abril de 1500, quando os portugueses chegam ao país. Talvez a utilização da homonímia *cavá-los/cavalos* se aproxime de determinadas montagens cinematográficas que pretendem aproximar dois universos (aqui, no caso, seriam o biográfico e o colonial por meio de significantes homônimos) numa sequência dinâmica.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Segundo Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, os povos autóctones do Brasil, ao perderem a vontade de viver, morrendo de banzo, “ou chegando a mesmo se matar, como aqueles índios que Gabriel Soares observou irem definhando e inchando: o diabo lhes aparecia e mandava que comessem terra até morrerem” (2020, p. 231). No romance *Calunga*, de Jorge de Lima, a geofagia aparece como tragédia secular, matando os mais pobres de amarelão: “Aquele era bem o plano mais baixo do trabalho. O mais antigo e mais primitivo também. Há quantos séculos multidões igualmente miseráveis mergulhavam na grande lagoa, catando de comer, ou argamassavam suas arquiteturas, suas taipas, seus fornos de assar tijolo ou assar suas comidas, muitas vezes comidas e cacaria indo parar nos estômagos vazios dos miseráveis, devoradores da própria mãe-terra que os vira nascer e que os matava depois de amarelão!”. LIMA, Jorge de. *Calunga* (1959, p. 22).

¹⁵⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 52-3).

¹⁵⁶ Talvez se aproxime da montagem de um Eisenstein, para quem “a atitude conscientemente criadora diante do fenômeno a representar começa, pois, no momento em que a coexistência independente dos fenômenos se desfaz e em seu lugar se institui uma correlação causal de seus elementos ditada pela atitude diante do fenômeno, atitude diante do universo mental do autor (grifo do autor). EISENSTEIN, Sergei. *Reflexions d’un cinéaste*, p. 51. In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica* (2009, p. 145). Para Octavio Paz, ao analisar Duchamp, o jogo de palavras coloca a linguagem como “estrutura em movimento Segundo o poeta e ensaísta mexicano, “confrontar duas palavras de som semelhante mas de sentido diferente” é “encontrar entre elas uma ponte verbal. É o desenvolvimento raciocinado e delirante do princípio que inspira os jogos de

A imagem do menino indígena¹⁵⁷ marca determinado trecho do longo poema XXX, dando lugar a outras imagens associadas com os povos autóctones, sempre com a experiência colonial como uma sombra:

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

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

[...]

Sobretudo eu escravo do homem branco,
ó cunhas, inocências e pobreza,
curiosidades sobre meus amores,
visões de missionários, flor de peles,
narrativas e naus e manuscritos,
madeiras de Colombos e de Espanhas.¹⁵⁸

palavras. E ainda mais: é a concepção da linguagem como uma estrutura em movimento, essa descoberta da linguística moderna que tanto influiu na antropologia de Lévi-Strauss e, posteriormente, na nova crítica francesa”. PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* (2017, p. 17).

¹⁵⁷ Gilberto Freyre sustenta que “a melhor atenção do jesuíta no Brasil fixou-se vantajosamente no menino indígena. Vantajosamente sob o ponto de vista, que dominava o padre da S.J., de dissolver no selvagem, o mais breve possível, tudo o que fosse valor nativo em conflito sério com a teologia e com a moral da Igreja. [...] O culumim, o padre ia arrancá-lo verde à vida selvagem: com dentes apenas de leite para morder a mão intrusa do civilizador; ainda indefinido na moral e vago nas tendências. Foi, pode-se dizer, o eixo da atividade missionária: dele o jesuíta fez o homem artificial que quis. O processo civilizador dos jesuítas consistiu principalmente nesta inversão: no filho educar o pai; no menino servir de exemplo ao homem; na criança trazer ao caminho do Senhor e dos europeus a gente grande”. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala* (2020, p. 218).

¹⁵⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 55). Em *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, no capítulo chamado “As lendas do bom e do mau selvagem”, Afonso Arinos discorre sobre as narrativas forjadas pelos colonizadores, sobre as populações originárias. “Cada viajante que chegava era um almocreve de petas, um pantomineiro deslavado, e guardava nos seus surrões, ao lado dos espaços destinados aos produtos da terra, que ia negociar, lugar bastante para as invenções, as patranhas e caraminholas, que procuraria também impingir à clientela ávida de novidades, por intermédio dos livros de narrativas ou pretendida ciência. Até a linguagem familiar dos europeus mostra o ponto a que chegou a abusão dos monstros americanos, graças às narrativas fantasiosas dos seus viajantes. Já no século dezessete, querendo dar ideia de um bicho de forma muito esquisita, La Fontaine declara que a figura dele era: *Comme d’un animal de l’Amérique*. Não era, porém, somente no sentido pejorativo e desprimoroso que corriam na Europa histórias sobre os nossos naturais. Havia outra forma de se descrever o homem brasileiro. Aos cronistas desta última tendência o índio aparecia, não mais como um monstro, mas, ao contrário, como um homem bem constituído física e moralmente, que desfrutava uma existência idílica e descuidosa, sem deveres nem obrigações, no meio de uma natureza acolhedora, próspera e feliz”. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa* (1976, pp. 43-4).

A história dos povos autóctones sendo contada por meio de *petas europeias, visões de missionários, narrativas e naus e manuscritos* sugere como as narrativas históricas, no processo colonial, achatam características desses povos para determinados fins. Nas três estrofes, há três eus diversos obliterados por substantivos, no plural, dissolventes. Segundo o historiador português Vitorino Magalhães Godinho, “as Américas são moldadas pelos conquistadores e colonizadores segundo paradigmas europeus – é uma verdadeira invenção de uma realidade nova”.¹⁵⁹ Possivelmente, um dos maiores impasses do livro de Jorge de Lima ocorre pela busca incessante e exaltada de uma identidade que não é facilmente assimilada, o que repercute, de modo cabal, na trama linguística do longo poema.

A transformação peculiar de substantivos próprios em comuns, ligados justamente ao processo histórico mencionado, problematiza também a urdidura das narrativas históricas da parte dos colonizadores:

reinventamos o mar com seus colombos,
e columbas revoando sobre as ondas,
e as ondas envolvendo o peixe, e o peixe
(ó misterioso ser assinalado),
com linguagem dos livros ignorada;
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.¹⁶⁰

Colombos, brasis. Ironia? Expressão de uma visão intumescida pelo coletivo ao ponto de tragar consigo antropônimos e topônimos? De qualquer modo, a afirmação é de potência e, possivelmente, prepotência. Toda a vastidão e poder do mar curvam-se à ação humana (*reinventamos o mar*). Após, o adjunto adverbial indica justamente para que o mar foi reinventado: para a ilha enigmática introduzida no poema anterior. Neste sentido, a pequena extensão de terra, se a compararmos com o mar, adquire, repentinamente, mais singularidade do que a vasta extensão de água salgada.

A ilha começa a ser delineada mais precisamente, ainda que as referências sejam desconcertantes. Tal ilha possui cabos que podem ser fatais para o navegador, qual o Cabo Não em Marrocos, considerado intransponível para os europeus até o final do século XV. Para desbaratar o leitor, os “cabos-não” estão entre aspas, ou seja, não são, necessariamente, o Cabo marroquino. Os eventos históricos são representados enviesadamente, de modo a

¹⁵⁹ GODINHO, Vitorino Magalhães. “Que significa descobrir?”. In: NOVAES, Aduato (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. (1998, p. 55).

¹⁶⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 17).

tensionar as suas narrativas. Pela primeira vez, no poema, o Brasil é mencionado por meio de um substantivo comum, no plural, sugerindo, talvez, pluralidade natural e étnica dessa ilha, mas, ao mesmo tempo, um local para ser utilizado pelos viajantes-colonizadores para o seu abastecimento de água doce. A ilha, portanto, apresenta-se como local de cabos perigosos (“*cabos-não*”), possivelmente fatais, mas, ao mesmo tempo, como local aprazível (*boa aguada*). O último verso evidencia tratar-se, de viés, embebido num tom onírico, das grandes navegações, das empresas marítimas portuguesas (*e terras e brasis com boa aguada/ para as naves que vão para o oriente*). As duas maiores obras da literatura portuguesa da época, por exemplo, *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572), de Luís Vaz de Camões, e *Peregrinação* (Lisboa, 1614), de Fernão Mendes Pinto, são sobre o Portugal asiático, inserem-se num contexto de intenso intercâmbio de bens materiais, narrativas e imaginários entre potências ocidentais e orientais.¹⁶¹

4.3. Os mitos pelo avesso

O tema da ilha, assim como as interseções entre Oriente e Ocidente, desde a Antiguidade, apresentam-se como ponto de partida de *Invenção de Orfeu* desde as suas epígrafes, extraídos de livros bíblicos e da *Onirocritique*, de Guillaume Apollinaire. A epígrafe do livro de Isaías, especificamente, ilumina nossas indagações:

Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo.¹⁶²

9. Isaías, XLVII, 10

A fixação pelo Novo Mundo, oposto ao Velho Mundo, da parte do homem novo, conforme apontado acima, tem o peso de uma autoridade teleológica. No texto “Profecias e tempo do fim”, Marilena Chauí diz que “o tempo das Grandes Navegações é promessa da nova primavera do mundo”. Transpassam-se em tal promessa, simultaneamente, segundo a filósofa, as matérias míticas dos profetas bíblicos e as intenções coloniais das potências europeias. O profeta Isaías, mais precisamente, é o grande esteio para a enorme empreitada:

“Ide, mensageiros velozes, a uma nação de gente de alta estatura e pele bronzeada” (Is 18, 1-2). Se Isabel é a herdeira, filha de Deus, Colombo é o mensageiro divino profetizado no Antigo e no Novo Testamento.¹⁶³

¹⁶¹ BARRETO, Luís Filipe. “O orientalismo conquista Portugal”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo* (1998, p. 284).

¹⁶² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 9).

Para Marilena Chauí, o “Novo Mundo não foi um conceito meramente geográfico”. A filósofa dialoga com Sérgio Buarque de Holanda, para o qual

Nessa mesma ideia [ou seja, a ideia de um Novo Mundo], embora não passasse, em geral, de vago pressentimento, e mal formulado, irá articular-se o misto de cobiça, piedosa devoção e imaginação desvairada, que domina quase sempre o ânimo dos conquistadores [...]. Não deveria, então, realçar-se tão vivamente como hoje o que pudesse haver de estranhamente contraditório nessa mescla de motivos sagrados e profanos, já que confundiam, então, mais facilmente, e não raro se deixavam permutar entre si, os alvos constantes da ambição e os da religião, tingindo-se uns e outros, muitas vezes, das cores da fantasia.¹⁶⁴

Chauí sintetiza, peremptoriamente, que o “Novo Mundo é um *topos do pensamento, da imaginação e do discurso*” (grifo da autora).¹⁶⁵ De modo semelhante, a ilha delineada em *Invenção de Orfeu* sustenta-se em bases diversas, míticas e históricas: por um lado, a linguagem em si (a *ébria embarcação*) se tece em busca de determinada transcendência (a ilha, neste caso, revelando-se, na sua dimensão mítico-religiosa, de acordo com as referências bíblicas – Gênesis, Isaías e Apocalipse);¹⁶⁶ por outro lado, o campo lexical referente ao processo colonial, através das narrativas dos cronistas, insere o tempo histórico dentro de uma perspectiva maior, teleológica.

Em relação aos poemas analisados, esse Novo Mundo revela-se articulando-se com uma voz em primeira pessoa do plural, cujos anunciadores são navegadores, urdindo uma narrativa para determinados fins (estrofe já citada):

[...]

nós os devastadores e assassinos,
vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da

¹⁶³ CHAUI, Marilena. “Profecias e tempo do fim”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. (1998, p. 460).

¹⁶⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A visão do paraíso*. Apud: CHAUI, Marilena. “Profecias e tempo do fim”. In: *A descoberta do homem e do mundo*. (1998, p. 460).

¹⁶⁵ CHAUI, Marilena. “Profecias e tempo do fim”. In: NOVAES, Adauto (org.) *A descoberta do homem e do mundo*. (1998, p. 461).

¹⁶⁶ BÍBLIA SAGRADA (Tradução dos textos originais por João Ferreira de Almeida). Cf. Gênesis 10:5 “Por estes [descendentes de Noé] foram repartidas as ilhas das nações nas suas terras, cada qual segundo a sua língua, segundo as suas famílias, entre as suas nações”. Isaías 40:15 “Certamente as nações são consideradas por ele [o Senhor Deus] como a gota de um balde, e como o pó miúdo das balanças; ele pesa as ilhas como se fossem pó”. Apocalipse 1:9 “Eu, João, irmão vosso e companheiro na aflição, no reino e na perseverança em Jesus, estava na ilha chamada Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus”. Em *O código dos códigos*, Frye menciona “a qualidade reiterativa da literatura, de seu caráter alusivo”; como “essa qualidade reiterativa é essencial para o mito, em todos os seus contextos”. FRYE, Northrop. *O código dos códigos* (2004, p. 75).

maloca, com a alegria de caçar.¹⁶⁷

Ou as populações autóctones através do olhar europeu (a marcação Mentira de índio é fortemente sugestiva nesta altura do poema XXX), com *iuruparis de importação* (o sincretismo do mito indígena como entidade sobrenatural que preside os rituais de iniciação masculina associado à figura do diabo católico do século XVI se presta a fins coloniais):¹⁶⁸

Quem vos mandou inventar índios... Morus,
ilhas escritas, Morus, utopias,
Morus, revoluções, Morus, ó Morus?¹⁶⁹
Os índios se esconderam no homem branco,
nos seus assombros, ele se invadindo
de ocasionados índios, de outros índios.

E nós nessas salmouras ou pilando
ou comendo mixiras, tracajás,
temporizando fogos brandos, lenhas,
pirões precipitados, mandiopubas;
e nossos columins sobressaltados
pelos iuruparis de importação.¹⁷⁰

A epígrafe de Isaías em *Invenção de Orfeu*,¹⁷¹ portanto, nos faz indagar quanto à “chave da interpretação messiânica da América”:¹⁷² nessa descida ao Hades ou nessa queda

¹⁶⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 53).

¹⁶⁸ Segundo Câmara Cascudo, o “satanismo do Jurupari” é “uma imagem da catequese católica”. Para os nossos indígenas, “Jurupari é o legislador, o filho da virgem, concebido sem cópula, pela virtude do sumo da cucura do mato, e que veio mandado pelo Sol para reformar os costumes da terra, a fim de poder encontrar nela uma mulher perfeita, com o que o Sol possa casar. Jurupari, conforme contam, ainda não a encontrou, e embora ninguém saiba onde, continua a procurá-la, e só voltará ao céu quando a tiver encontrado. Jurupari é, pois, o antenado lendário, o legislador divinizado, que se encontra como base em todas as religiões e mitos primitivos”. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro* (2020, pp. 383-4).

¹⁶⁹ Direcionando-se ao alter-ego de Thomas More em *Utopia*, Morus, esse *nós* instável (modulando-se abruptamente de uma estrofe para outra) levanta uma questão importante: um dos possíveis significados da imagem da ilha no livro, uma espécie de utopia onde figuras como os utopianos de More vivem (que se inspirou nos indígenas brasileiros para criá-los, segundo Afonso Arinos), se revela na verdade como um duplo negativo. No livro do escritor inglês, os utopianos “não entram em hostilidades, a não ser com grande relutância. Fazem-no apenas para defender suas fronteiras ou para expulsar forças hostis dos territórios de seus amigos ou, em nome da humanidade, para libertar um povo oprimido da tirania e da servidão” MORE, Thomas. *Utopia* (2018, p. 145). Em *Invenção de Orfeu*, tal ilha se aproxima mais de uma distopia. Uma das representações mais pungentes das populações autóctones é a da representação de povos justamente oprimidos pela tirania e pela servidão, como podemos ver nessa altura do poema XXXI do Canto I: “Índio que te contém como moldura/ guardando personagens obrigadas,/ umas em redes, outras em gavetas,/ em redomas de prata, umas vestidas,/ outras despidas, umas tantas mortas,/ retratos desbotados, faces idas.// Caveiras em museus; Pedro Segundo/ vendo estantes, fantásticos barbaças!/ E ao lado as prateleiras com uma fauna/ de peixes empalhados, irmãos gêmeos/ de teu anfíbio índio mergulhado,/ dissolvido nos rios e nas febres”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 57-58).

¹⁷⁰ Idem (2017, p. 61).

¹⁷¹ “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo”. 9Isaías, XVII, 10. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 9).

¹⁷² CHAUI, Marilena. “Profecias e tempo do fim”. In: NOVAES, Aduino (org.). *A descoberta do homem e do mundo* (1998, p. 466).

luciferina a *memórias quase extintas*, com *mortalhas rasgadas pelas corujas*, qual o futuro que se vislumbra nessa ilha? Como as ressonâncias teleológicas se constituem?

Ainda no Canto I, no poema III, o eu coletivo prossegue a “narração” de sua viagem:

E demos esse mar às travessias
e aos mapas-múndi sempre inacabados;
e criamos o convés e o marinheiro
e em torno ao marinheiro a lenda esquiva
que ele quer povoar com seus selvagens.¹⁷³

Chama a atenção o adjetivo *inacabados*. Os desenhos e delineamentos, as escalas, a espacialização do território para melhor explorá-lo, todos os elementos constituintes de um mapa, cuja precisão é necessária para se atingir a finalidade de uma empresa, são relativizados com o adjetivo *inacabados*. Uma viagem à deriva é sugerida, mais uma vez, com referências às grandes navegações, quando não se sabiam ao certo as rotas e pontos de referência dos périplos. O eu coletivo parece mergulhar, também, numa atmosfera com linhas tênues, que parecem se desfazer como um desenho cujas linhas estão, afinal, inacabadas.

Mais uma vez aparece o verbo *criar*, ligado a dois substantivos fundamentais para a trama semântica do livro. Primeiro, *convés*, neste caso, como referência direta ao piso descoberto dos veleiros, e, como metonímia, a parte da embarcação representando-a em sua totalidade. Durante o livro, diversos substantivos desse campo lexical serão utilizados, como proa, timão, velas, galera, nave, navio, remo, barco etc.

Após, apresenta-se a palavra *marinheiro*, homem que navega por profissão ou aquele habilitado para a função de timoneiro. É interessante notarmos que há uma acepção relacionada a tal palavra, um brasileiro, com outro significado: *marinheiro* como sinônimo do indivíduo natural de Portugal. O verso seguinte (*e em torno ao marinheiro a lenda esquiva*) problematiza as interpretações concernentes às referências históricas do livro. Há a procura de uma narrativa, a qual, por ser embebida numa atmosfera onírica, nos força a ler as instâncias representadas num constante lusco-fusco cuja intenção é a de sempre revelar uma nova realidade. A utilização do substantivo *lenda*, como narrativa de caráter maravilhoso entremesclada com um evento histórico, adquire um matiz insidioso se considerarmos a locução prepositiva *em torno* e o adjetivo *esquiva*: talvez uma espécie de engodo possa “tomar” esse marinheiro. Tal matiz se acentua ao observarmos como o verso seguinte prossegue: “[...] a lenda esquiva/ que ele quer povoar com seus selvagens”.

¹⁷³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 18).

Há uma narrativa oca, inanimada (*a lenda*), sobre a qual o marinheiro pretende exercer o seu desejo prepotente, como o desejo de um demiurgo, de animá-la através de *seus* selvagens. Aqui, a relação de posse é explícita por meio do pronome possessivo. Há uma relação entre Marinheiro/Colonizador/Criador e selvagem/colonizado/criatura. É extremamente significativo como tal estrofe é construída de modo a sugerir, sutilmente, uma espécie de artil presentado na constituição de uma narrativa histórica. Ao constituir-se, o fio da história lança mão de narrativas típicas da lenda e do mito?¹⁷⁴

Na estrofe seguinte, a referência histórica às grandes navegações portuguesas se explicita:

Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros, sem mapas e astrolábios¹⁷⁵
e sem carta a El-Rei contando a viagem.
Bastam velas e dados de jogar
e o salitre nas vigas e o hagiólogo,
e a fé ardendo em claro, nas bandeiras.
O mais: A meia quilha entre os naufrágios
que tão bastantes varram os pavores.
O mais: Esse farol com o feixe largo
que tão unido varre a embarcação.
Eis o mar: era morto e renasceu.
Eis o mar: era pródigo e o encontrei.
Sua voz? Ó que voz convalescida!
Que lamúrias tão fortes nessas gáveas!
Que coqueiros gemendo em suas palmas!
Que chegar de luas e de redes!¹⁷⁶

Diferentemente da *digna, santa, da árdua empresa* presente em *Os Lusíadas*, liderada pelo *forte Capitão Vasco da Gama*, aqui a viagem aparece sem estar atrelada ao *Fado eterno/ Cujá alta lei não pode ser quebrada*,¹⁷⁷ e, evidentemente, sem marcas toponímicas, antropónímicas e temporais unívocas. Ao contrário, o que caracteriza os navegantes é a imprevisibilidade marcada pela falta de objetos básicos para a sua empresa

¹⁷⁴ “Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário”. AUERBACH, Erich. *Mimesis* (1976, p. 17).

¹⁷⁵ Enquanto em *Os Lusíadas*, o astrolábio é descrito com deslumbramento, como sinônimo de novidade, em *Invenção de Orfeu*, ele aparece associado a uma negação (*sem astrolábios*). “A maneira de nuvens se começam/ A descobrir os montes que enxergamos;/ As âncoras pesadas se adereçam;/ As velas, já chegados, amainamos./ E, pera que mais certas se conheçam/ As partes tão remotas onde estamos./ Pelo novo instrumento do astrolábio,/ Invenção de su[b]til juízo e sábio”. CAMÕES, Luís de. *Obra completa – volume único* (2008, p. 120). “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”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 18).

¹⁷⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 18).

¹⁷⁷ Cf. Canto I de *Os Lusíadas*. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* (2008).

(*sem roteiros, sem mapas e astrolábios*). Mais uma vez, a “narrativa” é permeada pelo insólito, pela ausência de um fundamento racional para estruturá-la. Não à toa, o que é posto como necessário à empresa são elementos marcados pelo irracional, seja pelo viés religioso (o *hagiológico* e a *fé ardendo em claro*), possivelmente por um estado extático do eu, seja pelo viés bélico (*salitre nas vigas*).

Bastam velas e dados de jogar
e o salitre nas vigas e o hagiológico,
e a fé ardendo em claro, nas bandeiras.

Se observarmos o substantivo *velas*, veremos como são sugeridas, simultaneamente: a acepção da peça de tecido náutica; a acepção de uma pessoa em vigília, sentinela; e também a peça de cera para fins de iluminação e de prece mística. Em vez de mapas, por exemplo, que serviriam como demarcação clara para determinado propósito, como chegar num país específico da África, da Ásia ou da América, aparecem velas. Estas, conforme as acepções apontadas acima, fazem com que a “narrativa” se esgarce num alto grau de indeterminação. Os *dados de jogar*, referência explícita a *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, tingem de uma cor mais intensa o tom da estrofe. É importante que a comparemos aos versos de Mallarmé, para melhor compreensão das imagens analisadas:

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter

à l'envergure

sa beauté profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord¹⁷⁸

Semelhantemente à *voile alternative* de Mallarmé, parece que as velas de Jorge de Lima pendem mais para a profundidade intrínseca de uma psique em sonho (ou pesadelo), para a envergadura de uma embarcação delineada conforme um material onírico, e não para

¹⁷⁸ MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados* – edição bilíngue (2017, p. 67).

o delineamento preciso de um veleiro português, por exemplo. Aparentemente, tal constatação parece incoerente. No entanto, é preciso ter em vista que parte considerável do universo imagético e vocabular, assim como um dos livros que servem como base para os dez cantos de *Invenção de Orfeu, Os Lusíadas*, têm como inspiração as grandes navegações portuguesas. O que há de novo, provavelmente, no livro de Jorge de Lima, é que tais referências são urdidas de acordo com outra voz, esgarçada, modulada elipticamente, num período histórico distinto, à procura de uma narrativa para essa ilha na qual os “navegadores” descritos aportam.

Voltemos à estrofe analisada. O termo *salitre nas vigas* sugere uma intenção bélica nesse empreendimento descrito. Como se sabe, o salitre é utilizado, junto ao enxofre e ao carvão, como ingrediente para a fabricação de pólvora.¹⁷⁹

O *hagiológico*, mais o verso seguinte (*e a fé ardendo em claro, nas bandeiras*), adensam a atmosfera mística. O elemento extático, relacionado à vida dos santos e à fé, é traçado num objeto concreto, em bandeiras.¹⁸⁰ O eu é coletivo e impreciso. Apesar de ter sido delineado, até aqui, referente às grandes navegações portuguesas, enviesadamente, quanto aos poemas analisados, é como se tal coletivo fosse concentrado no âmago de intenções e sentimentos, sejam de êxtase religioso, por meio da fé, sejam de belicismo, de jugo, por meio de uma substância como o salitre, por exemplo. Mais a fundo, talvez, haja um processo de transformação dessas imagens. Do ponto de vista semântico, os termos que funcionam como sujeito nas orações, *salitre, dados de jogar e vigas*, se observarmos mais detidamente, são objetos dos navegadores. Bastam velas, afinal, que eles, os navegadores-

¹⁷⁹ A extrema agressividade associada a um empreendimento bélico possui um componente fortemente irracional. “[...] o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus* [O homem é o lobo do homem]; quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida e a história, tem coragem de discutir essa frase? Via de regra, essa cruel agressividade aguarda uma provocação, ou se coloca a serviço de um propósito diferente, que poderia ser atingido por meios suaves. Em circunstâncias favoráveis, quando as forças psíquicas que normalmente a inibem estão ausentes, ela se expressa também de modo espontâneo, e revela o ser humano como uma besta selvagem que não poupa os de sua própria espécie. Quem chamar à lembrança os horrores da migração dos povos, das invasões dos hunos, dos mongóis de Gêngis Khan e Tamerlão, da conquista de Jerusalém pelos piedosos cruzados, e ainda as atrocidades da recente Guerra Mundial, terá de se curvar humildemente à verdade dessa concepção”. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)* (2018, pp. 76-77).

¹⁸⁰ Podemos perceber a força simbólica de objetos como a bandeira, o barrete, as armas e as cruzes, por exemplo, neste trecho, de J. Capistrano de Abreu: “Comandando [Pedr’Álvares] uma armada de treze navios partiu de Belém segunda-feira, 9 de março de 1500. O domingo passara-se em festas populares. O rei tivera a seu lado na tribuna o capitão-mor, pusera-lhe na cabeça um barrete bento mandado pelo papa, entregara-lhe uma bandeira com as armas reais e a cruz da Ordem de Cristo, a ordem de D. Henrique, o descobridor. Sentia-se bem a importância desta frota, a maior saída até então para terras alongadas”. ABREU, J. Capistrano de. *Capítulos de história colonial* (1998, p. 34).

colonizadores, *possuem*. Assim como os dados de jogar, que estão nas mãos *deles*, o salitre nas vigas de *suas* embarcações, a fé *deles* ardendo em claro em *sua* enigmática bandeira. Os pronomes possessivos não estão explícitos, porém é como se tais objetos tivessem sido “contaminados” pelo eu.

Os versos seguintes prosseguem com imagens que se relacionam insolitamente. Novamente, o sujeito está presente elipticamente. ([...] [Nós estamos] *a meia quilha entre os naufrágios/ que tão bastantes varram os pavores*). Entre duas tragédias, repetidamente, ele se põe tão próximo dos acontecimentos e dos objetos que é como se se amalgamasse a eles, numa dissolução de linhas. Os limites entre os elementos representados vão se rompendo, conforme os versos seguintes: “O mais: Esse farol com o feixe largo/ que tão unido varre a embarcação”.

A finalidade que se espera de um farol é invertida. É possível observar esta acepção, junto à conotação ligada à iluminação: em vez de orientar a embarcação, ele a destrói. A sua luz é considerada como substância, que arrasta a nave como se esta estivesse sob ou sobre uma matéria imensa, aquela misteriosa luz, que tivesse tomado todo o espaço. A luz não ilumina simplesmente o objeto; ela o toma, as suas linhas o invadem, simultaneamente revelando-o e anulando-o. Afinal, há naufrágios em curso, pavores sendo varridos: “O mais: A meia quilha entre os naufrágios/ que tão bastantes varram os pavores”.

Os limites entre as imagens delineadas, como os limites do eu, até aqui identificando-se pela primeira pessoa do plural, e os objetos ligados a ele, no decorrer da estrofe, vão se esgarçando mais intensamente. A estrofe começa na primeira pessoa do plural, como se vê pela desinência do verbo (*Empreendemos*). De acordo com o que foi salientado acima, esse eu (ou *nós*), no início da estrofe, é marcado por ausências de objetos importantes para o que é proposto, uma navegação, e de topônimos e antropônimos. Sabe-se que há uma referência às grandes navegações ibéricas pelo termo *El-Rei*, por exemplo, todavia, pela sua negação (*sem carta a El-Rei*).¹⁸¹ Em seguida, os objetos, como velas;

¹⁸¹ Referência à *Carta a El-Rei D. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha. Talvez fosse preciso um estudo à parte sobre a importância da negação em *Invenção de Orfeu*. Provavelmente, a importância de palavras, para a constituição do livro, que expressam negação (dirigidas, inclusive, ao leitor), ausência, precariedade etc. seja o fato que o aproxime mais dos procedimentos modernistas em seu cerne. Segundo Octavio Paz, Mallarmé tem a negação como “ponto de partida e substância”. Para o ensaísta mexicano, o poeta francês foi fundamental para Marcel Duchamp, cuja obra é comparada com a arte poética em seu ensaio sobre o artista francês. Há um ponto fulcral nesse trecho, a questão da técnica. “A técnica é neutra é estéril. Pois bem, a técnica é a natureza do homem moderno; nosso ambiente e nosso horizonte. Certo, toda obra humana é negação da natureza; do mesmo modo, é uma ponte entre ela e nós. A técnica transforma a natureza de uma maneira mais radical e decisiva: desalojando-a. O famoso retorno à natureza é uma prova de que entre ela e nós se interpõe o mundo da técnica: não uma ponte mas uma muralha. Heidegger diz que a técnica é niilista porque é a expressão mais perfeita e ativa da vontade de poder”. PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* (2017, pp. 48 e p. 27).

substâncias, como o salitre; crenças, como a fé; e sentimentos e intenções, como de êxtase, sugerido pelo verbo *arder*, por exemplo, e de jugo, como a substância usada para a fabricação de pólvora, por exemplo, são descritos em primeiro plano. Entretanto, o eu está presente, pois há uma relação de posse entre esses elementos e ele ([Nós] *Empreendemos[...]; bastam velas [nossas] e dados de jogar [nossos],/e o [nosso] salitre nas vigas e [nosso] hagiológico,/e a [nossa] fé ardendo em claro, nas [nossas] bandeiras*).

Esses elementos são, afinal, do eu. A natureza do que está sendo tratado articula-se, intimamente, com ações de coerção. Não se trata de quaisquer pronomes possessivos, usuais, exprimindo um sentido utilitário. Conforme a definição de Sérgio Buarque de Holanda, “os alvos constantes da ambição e os da religião”¹⁸² evidenciam-se pelo vocabulário utilizado, assim como pelas elipses a adensar elementos “na escuridão”, como o próprio eu, agente de determinadas ações, de forma parecida com os livros bíblicos estudados por Auerbach.¹⁸³

De qualquer maneira, esse eu (ou esse *nós*) não se apresenta explicitamente. É como se se fizesse, conforme proposto, uma espécie de amálgama entre o sujeito e o seus objetos. A presença misteriosa do elemento do farol, cuja força descrita é, simultaneamente, de iluminação e de destruição, traz em si o extremo dessa dissolução, com repercussões de ordem mística. Nos versos seguintes, o eu dá lugar, subitamente, à primeira pessoa do singular: “Eis o mar: era morto e renasceu./ Eis o mar: era prodígio e o encontrei”.

O intenso dinamismo salientado até aqui prossegue. O mar, “reinventado” pelos navegadores, confunde-se com a própria embarcação e os seus condutores. Afinal, o farol aludido anteriormente havia varrido a embarcação (seja revelando-o ou anulando-o, a força do farol é terrífica e desestabilizadora). Entretanto, na dissolução alucinante de linhas e limites, a embarcação confunde-se com o mar: após a menção de que ela havia sido varrida, o que é descrito como morto é o mar. Ao ressurgir (*Eis o mar: era morto e renasceu*),¹⁸⁴ é encontrado por um eu já metamorfoseado (ou simplesmente isolado, ilhado), não mais coletivo, e sim solitário. A próxima estrofe finaliza o terceiro poema do Canto I com versos insólitos: “Contemos uma história. Mas que história/ A história maldormida de uma viagem”.

Ao terminar o poema com uma metonímia (*história maldormida*), se evidencia a sua aproximação com um dos fundamentos da poética surrealista. Segundo a crítica Jacqueline

¹⁸² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A visão do paraíso*. Apud: CHAUI, Marilena. “Profecias e tempo do fim”. In: *A descoberta do homem e do mundo*. (1998, p. 460).

¹⁸³ AUERBACH, Eric. *Mimesis*. (1976, p. 9).

¹⁸⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 18).

Chénieux-Gendron, para Breton, Aragon e Duchamp, a metonímia surrealista visa mais a aproximação de dois universos do que a supressão de um em prol do outro, como na metáfora (ela chama a operação metafórica de *perda*).¹⁸⁵ No último verso (contiguidade sugerida entre as ideias/imagens noite, sono, sonho, despertar, vigília e incompletude), percebe-se que o poema termina em aberto, com uma indagação sobre o sujeito por trás dessa *história maldormida*. Talvez, a única evidência sobre esse sujeito e os seus elementos correspondentes seja a da sua desestabilização.

4.4. Dissolução

Ainda no Canto I, Fundação da ilha, peguemos o poema XXXI como exemplo para analisarmos mais a fundo como o pronome na primeira pessoa do plural é utilizado pelo eu. Observemos as três primeiras estrofes do poema:

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

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

É toda de arvoredos e de ar bom,
como o ar bom de Entre-Douro-e-Minho, e as águas
são muitas, infinitas, tudo dando,
dando peixe, lavando a carne nua,
lambendo os pés da selva embaraçosa,
a feição é ser parda, bons narizes.¹⁸⁶

¹⁸⁵ “Sejam quais forem as ‘versões’ do surrealismo, que se atribua mais importância à metáfora ou à metonímia, a direção é sempre a mesma: tende levar-nos à busca sempre melhor, à crença contínua de se encontrar o ‘objeto perdido’”. CHENIÉUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 210). Octavio Paz, em seu ensaio sobre Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, discorre sobre a importância dos jogos de palavras para o artista francês. “Seu fascínio diante da linguagem é de ordem intelectual: é o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los. O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para, um instante depois, aboli-los mais completamente. Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa” (grifo do autor). PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* (2017, pp. 12-3).

¹⁸⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 53).

A primeira estrofe, menos enviesadamente do que em outros trechos do livro, sustenta-se por meio da autodefinição do eu, de modo a salientar a sua relação de colonização com os “selvagens” mencionados no início do canto.¹⁸⁷ Entretanto, numa espécie de cadeia de relações de poder, há a utilização da palavra *donos* como menção aos mentores e tutores desse eu, aos que impulsionaram esses navegadores-colonizadores a outras terras. Há uma cadeia de poder estabelecida: monarca>navegadores>índios. Não à toa a automeção do eu como *bastos*. O contexto nos permite ler tal palavra em suas três acepções: algo ou alguém que apresenta abundância, densidade, no caso, relacionada ao poder, todavia ironicamente (pois a suposta complexidade emocional e intelectual ou a suposta riqueza da personalidade desses sujeitos *bastos* é contraposta à mesquinhez e à crueldade das palavras *devastadores* e *assassinos*); o ás de paus, o curinga, no voltarete, jogo de origem espanhola, muito popular nos tempos coloniais; e, finalmente, *basto* como uma das partes acolchoadas do lombinho que se apoiam no lombo da montaria.

O verso seguinte (*nós os complexos, nós os pioneiros*) enfatiza, com ironia, a prepotência dos colonizadores, numa perspectiva etnocêntrica, de acordo com uma definição que tem sido corrente há séculos no Brasil: a dos índios como portadores de uma “alma boçal, embaçada e corrompida pela bestialidade dos pecados”.¹⁸⁸ Em seguida, porém, a ironia desaparece, com uma crueza marcante a carregar a estrofe com um vocábulo extremamente pesado, *assassinos* (*nós os devastadores, nós os assassinos*). É importante enfatizar como é buscada a construção de uma narrativa no périplo a essa ilha. Se os colonizadores reinventaram o mar, criaram o convés e o marinheiro, e querem povoar uma lenda, uma narrativa, com selvagens que são designados como *seus*, agora tencionam *fabricar o índio*. Tanto o sentido de forjar, inventar uma figura, muito mais relacionada aos desígnios do inventor do que às suas próprias especificidades e necessidades, como de cultivar o “selvagem”, são importantes para o sentido mais geral da estrofe.

¹⁸⁷ No ensaio “A imagem”, Octavio Paz diz que a realidade factual e a realidade poética são “duas realidades paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que ‘el pirú es primo de sauce’ (Carlos Pellicer). Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. Essa pretensão das imagens poéticas possui algum fundamento objetivo? O aparente contrassenso ou sem-sentido do dizer poético encerra algum sentido?”. PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1982, p. 131). Em *Invenção de Orfeu*, provavelmente, se agudize o grau de aprofundamento da realidade criada, quando observada junto com a realidade factual. O poeta cria uma voz que cria outros seres, no caso as populações indígenas. Nesse caso, as reflexões de Paz adquirem um significado singular para nós, brasileiros, em relação a formação de nosso país.

¹⁸⁸ HANSEN, João Adolfo. “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro”. In: *A descoberta do homem e do mundo*. (1998, p. 349).

Especificamente nesses poemas analisados, do Canto I, sugere-se que dois universos são contrapostos, numa relação de poder, para a construção de uma narrativa. É importante enfatizar, todavia, que esses dois universos são contrapostos com um altíssimo grau de ambivalência. O que estamos tentando vislumbrar é justamente os pontos em que se separam e os pontos em que se confundem. Caio Prado Júnior enxerga as populações indígenas entre a “escravidão sumária e a exploração brutal” dos colonos e o “segregamento” e o “isolamento” pelos jesuítas. “E na luta que se acendeu em torno destes extremos inconciliáveis, ambos contrários aos interesses gerais e superiores da colonização, e que cada vez mais se afirmavam nos seus excessos, fruto natural das paixões desencadeadas, não sobrou margem para outras soluções intermédias que teriam possivelmente resolvido o caso”.¹⁸⁹ É interessante notar como palavras feitas “extremos inconciliáveis” e “excessos” se aplicam perfeitamente às repercussões semânticas provenientes das representações das populações indígenas em *Invenção de Orfeu*.

Para compreendermos melhor as representações das populações indígenas na literatura brasileira, é fundamental que observemos o seu limiar. O Indianismo dos românticos, por exemplo, o qual, segundo Antonio Candido, “preocupou-se sobremaneira em equipará-lo [o índio] qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este”,¹⁹⁰ de certo modo, revela-se na estrofe analisada, na *invenção* de sentimentos, comportamentos e costumes, sob a ótica dos colonizadores (*tristeza da mata*, *alegria de caçar*, *paciência de amansar os bichos* etc.). Substantivos abstratos designados de acordo com quem “está de fora”, os estrangeiros. Para o estudioso João Francisco Lisboa, mencionado por Candido, um poeta como Gonçalves Dias, por exemplo, poetizava “os costumes ingênuos, as festas inocentes e singelas, as guerras heroicas, a resignação sublime, e a morte corajosa”¹⁹¹ das populações autóctones. Os adjetivos utilizados pelo estudioso indicam, segundo Candido, seu “tom de troça” diante dos prováveis exageros românticos. Em *Invenção de Orfeu*, chama a atenção o aprofundamento no tratamento do tema por meio dos dêiticos enevoados, como se sugerissem, assim, a dissolução de determinadas identidades em outras.¹⁹² Para a representação dessas populações, a apropriação dos textos literários coloniais é fundamental. A estrofe seguinte, por exemplo, com o seu caráter descritivo (*Essa terra dançada, D.*

¹⁸⁹ JÚNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo* (2009, p. 91).

¹⁹⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos (1750-1880)*. (2017, p. 337).

¹⁹¹ Idem. (2017, p. 337).

¹⁹² Gilberto Freyre utiliza o verbo *dissolver* para se referir à ação dos primeiros povoadores no processo colonial. “Muitos dos primeiros povoadores não fizeram senão dissolver-se no meio da população nativa”. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala* (2020, p. 111).

Manuel, / de ponta a ponta é toda de arvoredos), tendo como interlocutor o Rei Manuel I, que governou Portugal de 1469 a 1521, quando os portugueses, portanto, chegaram ao Brasil, dialoga explicitamente com *A Carta* de Pero Vaz de Caminha, ao redigir “a nova do achamento” da Terra de Santa Cruz.¹⁹³

O que temos visto até aqui em *Invenção de Orfeu*, uma “navegação” em direção a uma ilha enigmática, “navegadores” em busca de uma narrativa, revela, tal qual o título do Canto I sugere, o desejo, por parte do sujeito, de uma *fundação*. Neste sentido, o diálogo explícito com *A Carta* é cabal. O historiador Jorge Coli, no texto “Primeira missa e a invenção da descoberta”, elucida como “a descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX”.¹⁹⁴ Como o intuito da construção de uma identidade nacional, da parte dos artistas e intelectuais românticos, passava, necessariamente, pelo “caráter documental” de uma carta somente publicada em 1817. No entanto, segundo Coli, o texto de Caminha acaba adquirindo, de acordo com o espírito da época, um “caráter mítico”. É um “imaginário investido pela fabricação de um mito nacionalista cuja vida será longa, vigoroso ainda nos nossos dias”; um “documento do passado encontra o seu destino numa inequívoca teleologia ideológica”. Evidencia-se, assim, nesse mito nacionalista, uma narrativa em que o narrador, inevitavelmente, é o colonizador, na qual “a carta juntou, amável e harmoniosamente, pagãos e católicos”. Há uma “fusão de culturas” conforme os modelos culturais estabelecidos pelos cronistas no século XVI. Para esses cronistas, havia o “tema clássico das Ilhas Afortunadas”, “elo com o paraíso primordial da Bíblia”.

A atmosfera onírica do longo poema de Jorge de Lima, por sua vez, carregado por lugubridade, é marcada por um campo lexical referente a violências e hostilidade. Porfias, naufrágios, infensas geografias, ódio, pranto, pássaros convulsos, inferno; no poema VII do Canto I, o eu sentencia peremptoriamente: *Não há paz*. Diferentemente do mito nacionalista apontado por Coli, o eu, na estrofe analisada, nomeia-se, com impudor, como assassino. Ou melhor, coletivamente (*Nós os assassinos*). Tal vocábulo, *assassinos*, pesa de tal maneira nas estrofes que todas as palavras que significam abundância ou prazer adquirem um tom de escárnio ou cobiça. E isso se deve à relação colonial entrevista nas intenções da voz do colonizador: *águas* infinitas, *carne* nua, *selva* embaraçosa, *bons narizes*. Ao comparar o ar bom dessa ilha com o de Entre-Douro-e-Minho, talvez se explicita a intenção do colonizador de dominar essa nova terra, transformá-la em sua propriedade, subjugá-la. Desse modo, não há harmonia, fusão de culturas, e sim dilapidação, mutilação, morte,

¹⁹³ Cf. [Carta a ElRei DManuel.pdf](#) e [carta \(bn.br\)](#). Acessados em 30/05/22, às 21h17.

¹⁹⁴ COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Aduato (org.). *A descoberta do homem e do mundo* (1998, pp. 107-09 e p. 118).

devastação ou, provavelmente, mestiçagem por meio da violência.¹⁹⁵ É como se o mito nacionalista fosse revirado pelo avesso e revelasse o seu negativo.¹⁹⁶

A crítica Betina Bischof levanta algumas indagações quanto a esse aspecto do negativo em *Invenção de Orfeu*, levando em conta a estrutura linguística da obra.

Não seriam justamente esses temas – o projeto civilizatório, a constituição da identidade, a fundação de um país – postos em negativo, que constituem a parte central – mas pela falta – do empreendimento de Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu* (que deste modo responderia a faltas concretas da experiência brasileira, incorporadas agora, como pontos que não fecham, como estrutura vazada, em sua obra)? Como se o enevoamento de seus versos refletisse também a impossibilidade de constituir um país? Ou – por outro lado – como se a ausência de balizas e recortes de uma estrutura social e política se precipitasse, na forma, como ausência de uma estrutura ordenada.¹⁹⁷

Os *bastos*, portanto, segundo uma perspectiva irônica, inversa à sua denotação, obedecem a ordens cruamente para fins avaros; os *complexos* agem de acordo com um só ângulo, não querem *conhecer* ou, muito menos, *reconhecer* as populações autóctones.¹⁹⁸

Além do peso do vocábulo *assassinos*, um certo sensualismo, especificamente com uma dimensão sexual, insinua-se, conforme se vê nas palavras assinaladas:

[...] [as águas] lavando a *carne nua*,
lambendo os pés da selva embaraçosa,

¹⁹⁵ “As violentas guerras dos índios contra os colonizadores e as resistências que opunham aos padres tiveram [...] o efeito de alterar a estratégia da catequese. De acordo com Alcir Pécora, a conversão pela via amorosa dos primeiros tempos mostrou-se ineficaz, tendo dado lugar à conversão pelo medo. Ao analisar as cartas de Nóbrega, o autor destaca a mudança na postura do padre quanto à prática da catequese à medida que passa a ‘postular, como condição do êxito no Novo Mundo, a sujeição política do indígena, em oposição à ideia predominante anteriormente, de convertê-lo apenas pela pregação dos argumentos da fé’. A violência das campanhas militares e arrasadoras de Mem de Sá fora, sem dúvida, a mola propulsora para os índios abandonarem os sertões e aldearem-se. Nóbrega e Anchieta exultavam com esse apoio militar às suas práticas missionárias. Anchieta, ao comparar a conversão dos índios de Piratininga com a dos da Bahia, afirmou ter sido esta última mais eficiente porque os primeiros ‘nunca tiveram sujeição, que é a principal parte necessária para este negócio’. O tronco e o pelourinho compunham, junto com as Igrejas, o espaço físico das aldeias, evidenciando os castigos físicos de seu cotidiano”. ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro* (2013, p. 154). Gilberto Freyre recolhe estas palavras de José de Anchieta, sobre a catequização: “espada e vara de ferro, que é a melhor pregação”. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala* (2020, p. 217).

¹⁹⁶ BISCHOF, Betina. “O aspecto da (des)formação de uma ilha/país em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima” (2009, p. 168).

¹⁹⁷ Idem (2009, p. 168).

¹⁹⁸ No livro *Tetã Tekoha*, organizado pelo guarani Alexandro da Silva Nhandewa e pelo kaingang Tiago Pÿn Tánh de Almeida, com depoimentos de dez indígenas sobre as suas trajetórias no Sul do país, uma das coisas em comum em quase todas as falas, o que interessa a este estudo, é a da autonegação. Do grave problema de serem nomeados por meio de uma linguagem que é sinônimo de submissão ou de “se dissolverem” na história de um pai branco. Para Alexandro da Silva Nhandewa, “não se trata de pôr somente o nome, se trata de trazer no nome uma história, se trata de saber de onde se veio” (p. 14). Há uma constante menção ao “nome que carregam”. NHANDEWA, Alexandro da Silva e ALMEIDA, Tiago Pÿn Tahn de (org.). *Tetã Tekoha* (2020, p. 14).

a feição é *ser parda, bons narizes*. (grifos meus)

O olhar é de cobiça, como se evidencia a partir da quarta estrofe do mesmo poema. A dimensão sexual na relação entre colonizadores e colonizados começa a se delinear mais precisamente, assim como, paradoxalmente, a dissolução de sua demarcação, não somente corporal, mas provavelmente identitária, por meio dos pronomes pessoais *nós* e *vós*:

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

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

A adjetivação no termo *vergonhas nuas*, referente à *Carta* de Pero Vaz de Caminha, confere um significado que não havia no olhar do colonizador retratado pelo cronista português. Diferentemente da *Carta*, e de outros escritos sobre a época, o longo poema do poeta alagoano parece mergulhar muito mais em atmosferas e sentimentos do que em um período delineado de modo concreto e preciso. A menção a Jean de Léry, viajante francês que escreveu o clássico etnográfico *Viagem à terra do Brasil*, do século XVI, mais uma vez traz à tona a procura de uma narrativa no périplo de *Invenção de Orfeu*. O etnógrafo é mencionado no plural. Há um tipo de narrativa abordada aqui que servia como modelo às narrativas de viagem no século XVI. Por que a menção a Jean de Léry? Será que há um travo mordaz no adjetivo *bons*? Isso se levarmos em conta o peso do que vem antes e depois, principalmente nas palavras *assassinios* e *morte*. Talvez haja uma sugestão, de modo irônico, de que as narrativas de viajantes do século XVI não sirvam para a procura e para a construção de uma narrativa ao longo do poema, a não ser, talvez, pelo seu negativo.

O sujeito prossegue assumindo determinadas pulsões (*Ausentamos recalques e pudores*), e, logo em seguida, fazendo referência às mitologias indígenas (*mães-d'água*).

Mais uma vez, o poema é marcado por lugubridade, dessa vez por meio do mito indígena.¹⁹⁹ A estrofe seguinte se constrói com versos que adensam uma atmosfera na qual o delineamento entre *nós* e *vós* se esgarça (estrofe já citada):

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

A referência anterior às mitologias indígenas, assim como aos seus adornos, se embebe aqui num tom de escárnio. Se o sujeito não possui nenhuma *ideia exata* sobre as origens desses povos, ele simplesmente os manipula para fins imediatos? A intenção brutal de dominação física se evidencia no verso referente a *mortes*. Essa voz, esse eu, urdido aqui numa atmosfera lúgubre (com tom de desdém?) repentinamente confere ao *vós*, às populações autóctones, o seu impudor, de tal maneira que os pronomes pessoais começam a se imiscuir, atraídos pelo termo *mesmos desejos*. Há, portanto, uma equivalência formal ao que está sendo sugerido: universos díspares nos quais se sugere a sexualidade, a lubricidade, a sensualidade. Até a última estrofe analisada, o peso dos substantivos *devastadores*, *assassinos* e *mortes*, assim como o travo mordaz dos adjetivos nos termos *ar bom*, *águas infinitas*, *carne nua*, *selva embaraçosa*, *bons narizes*, *boas vergonhas nuas* e *sexos merecidos*, é tão intenso que “contamina” o interlocutor introduzido, no caso, os indígenas. Se esse peso, lúgubre e mordaz, se apresenta tão veementemente, é possível reconhecer em suas próprias feições as populações autóctones referidas?²⁰⁰

¹⁹⁹ Nessa estrofe, a perspectiva do mito da mãe-d’água é ambivalente e sincrética. A sereia que seduz os homens para devorá-los. É um “mau-gênio”. Segundo Câmara Cascudo, a figura da mãe d’água associada com a sereia europeia, “moça bonita do cabelo louro e olho azul”, surge somente no século XIX, por meio do “indigenialismo transfigurador” dos românticos. Para Cascudo, o mito original indígena é ofídico: a cobra d’água, a cobra-grande, mboiaçu, a cobra-preta, a boiuna. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro* (2020, pp. 413-4).

²⁰⁰ Darcy Ribeiro descreve os indígenas remanescentes das populações originais como *índios genéricos*. “[...] a população original do Brasil foi drasticamente reduzida por um genocídio de projeções espantosas, que se deu através da guerra de extermínio, do desgaste no trabalho escravo e da virulência das novas enfermidades que os achacaram. A ele se seguiu um etnocídio igualmente dizimador, que atuou através da desmoralização pela catequese; da pressão dos fazendeiros que iam se apropriando de suas terras; do fracasso de suas próprias tentativas de encontrar um lugar e um papel no mundo dos ‘brancos’. Ao genocídio e ao etnocídio se somam guerras de extermínio, autorizadas pela Coroa contra índios considerados hostis, como os do vale do rio Doce e do Itajaí. Desalojaram e destruíram grande número deles. Apesar de tudo, espantosamente, sobreviveram algumas tribos indígenas ilhadas na massa crescente da população rural brasileira. Esses são os indígenas que se integram à sociedade nacional, como parcela remanescente da população original. Já assinalamos que essa integração não corresponde a uma assimilação que os converta em membros indiferenciados da etnia brasileira. Significa, tão-somente, a fixação de um *modus vivendi* precaríssimo através do qual transitam da

A próxima estrofe se inicia com um verso em que o pronome possessivo e a imagem construída tingem ainda mais de mordacidade o poema, além de se iniciarem dêiticos mais precisos relacionados às populações indígenas:

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

As marcações de *Invenção de Orfeu* são fundamentais para a leitura do livro. No poema XXXI, sobre as populações indígenas, há termos usados como Mentira de índio, Psicologia do brasileiro, Os índios reais etc. No caso da estrofe analisada, o seu termo correspondente é chamado de O índio interior. Interior de quem? A quem? Quando os pronomes pessoais deslocam-se de perspectiva, do *nós assassinos* para o *nós indígenas*, esse deslocamento se faz numa projeção do colonizador às populações indígenas? Ou esse *índio interior* é fruto de uma violenta mestiçagem que impregnou a linguagem? Isto a torna movediça a ponto de os dêiticos se esboroarem? No texto “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro”, o crítico João Adolfo Hansen discorre sobre textos coloniais portugueses, nos quais

[...] o índio é um ser do inferno verde, uma besta mista, heteróclita, em cuja monstruosidade também se pode ler, pelo avesso, o recalcado das fobias do observador, crente em Deus, temente do diabo, perseguidor da heresia, vassalo fiel que, vindo de uma nação de comerciantes fidalgos, não vê problema em aliar a ética do perfeito cortesão à acumulação.²⁰¹

Para o crítico, “a sociedade se classifica ao classificar”, há uma relação que se estabelece entre sujeito e objeto pela qual a linguagem revela “violência de graus ou intensidades diversas”. O indígena, como no primeiro verso da estrofe analisada, era chamado de “cão”, de “porco”:

Quando lemos os textos de cronistas e jesuítas que atuaram no Brasil nos séculos XVI e XVII, observamos que produzem um novo objeto de conhecimento, “o índio”. O novo objeto – chamado de “índio” por causa do equívoco geográfico de

condição de índios específicos, com sua raça e cultura peculiares, à de índios genéricos”. RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro* (2003, pp. 144-45).

²⁰¹ HANSEN, João Adolfo. “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra os bárbaros”. In: *A descoberta do homem e do mundo*. (1998, p. 347).

Colombo, que acreditou ter chegado à Índia, em 1492 – é construído por meio de um mapeamento descritivo de suas práticas, ao qual se associam prescrições teológico-políticas que as interpretam e orientam segundo um sentido providencialista da história, que faz de Portugal a nação eleita por Deus para difundir a verdadeira fé. Obviamente não havia “índio” nem “índios” nas terras invadidas pelos portugueses, mas povos nômades, não cristãos e sem Estado. No contato, repito, os missionários e os cronistas do século XVI classificam a pluralidade desses povos como “índios” e, simultaneamente, produzem uma essência, “o índio”, que definem como alma selvagem ou animal sem alma naturalmente subordinados às instituições.²⁰²

Talvez o “índio interior” da marcação de *Invenção de Orfeu* se aproxime dessa “essência” produzida para determinados fins coloniais, da parte dos portugueses. Assim, os *canibales*, *upupiara* e *curiqueãs*, por exemplo, seriam, na verdade, antropônimos indígenas vergados sob o peso da nova língua, colonial?²⁰³

Mais à frente, o sujeito volta à primeira pessoa do singular, ainda sob a marcação do Índio interior (estrofe já citada):

Eu índio indiferente, mau selvagem,
bom selvagem nascido para o humanismo,
à lei da natureza me despindo
com pilotos e epístolas, cabrais,
navegações e viagens e ramúsios,
santas-cruzes, vespúcios, paus-brasis.²⁰⁴

A antítese entre os termos *mau selvagem/ bom selvagem* indica as contradições presentes nas definições dos povos autóctones. Mais uma vez, a primeira pessoa do singular mais confunde que explicita: de quem é, afinal, essa voz? O adjetivo *indiferente* aumenta ainda mais o grau de imprecisão, se se levarem em conta os substantivos próprios

²⁰² Idem. (1998, p. 351).

²⁰³ Quando o colonizador reproduz o nome de algum indígena, o significado original daquela palavra, segundo a sua visão de mundo, é preservado? A historiadora Maria Regina Celestino de Almeida discorre sobre esse aspecto em seu livro *Metamorfoses indígenas*. “Bosi ressaltou as dificuldades de compreensão entre padres e índios pela complexidade da língua, que não expressa apenas objetos materiais, mas também ideias e culturas, formas de entender o mundo e as coisas, daí as imensas dificuldades de compreensão entre uns e outros e os inúmeros equívocos nas afirmativas dos jesuítas ao interpretar o comportamento dos índios. Afinal, como lembrou Monteiro, a prática de conversão não implicava apenas traduzir línguas, mas igualmente traduzir tradições, tarefa bem mais complexa e complicada”. ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro* (2013, p. 169).

²⁰⁴ A aliteração na consoante explosiva /p'e/ das palavras *pilotos*, *epístolas*, *vespúcios* e *paus-brasis* sugere o som da arma, a explosão da pólvora num momento de conflito? Sobre a antítese *mau selvagem/ bom selvagem*, Afonso Arinos a elucida: “[...] ao lado do homem universal, humano sobre todas as latitudes, embora com hábitos, crenças, línguas e culturas diferentes, ao lado do homem chamado ecumênico, pela Igreja, por habitar dispersamente todas as partes conhecidas do planeta, havia, ainda, no mundo, criada pela imaginação dos viajantes e narradores, uma série de monstros horrendos e pavorosos, participantes do satanismo e da sublimidade, e que enchiam certas regiões do nosso globo com as suas ações gloriosas ou terríveis”. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa* (1976, p. 29).

novamente transformados em substantivos comuns, como se sinalizassem a voragem da história, de um modo a rachar certezas calcadas em nomes de figuras históricas como os de Cabral, Ramúcio e Vespúcio.

5. MEMÓRIA: INVENÇÃO, ESQUECIMENTO E CRISE

Retornarei, porém, à senda das canções
 que antes trilhei, forjando este discurso daquele:
 quando alcançou a Discórdia a mais funda profundidade...²⁰⁵
 Empédocles

Levando consigo a Pedro e os dois filhos de Zebedeu,
 começou a entristecer-se e a angustiar-se muito.
 Então lhes disse: A minha alma está cheia de tristeza até à
 morte.²⁰⁶

Mateus 26:37-38

A que novos desastres determinas
 De levar estes Reinos e esta gente?
 Que perigos, que mortes lhes destinas,
 De bai[x]o dalgum nome preminente?
 Que promessas de reinos e de minas
 De ouro, que lhe farás tão facilmente?
 Que famas lhe prometerás? Que histórias?
 Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?²⁰⁷

Luís de Camões

No momento de crer,
 criando
 contra as forças da morte,
 a fé.²⁰⁸

Jorge de Lima

²⁰⁵ EMPÉDOCLES Apud BARNES, Jonathan. *Os filósofos pré-socráticos* (2003, p. 203).

²⁰⁶ BÍBLIA SAGRADA (Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida). Mateus, 26:37-8.

²⁰⁷ CAMÕES, Luís de. *Obra completa* (2008, p. 112).

²⁰⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 403).

Em *Invenção de Orfeu*, opera-se uma trama muito específica ligada à memória: seja em suas ressonâncias órficas, de cunho mítico-espiritualista, seja em suas ressonâncias mais rentes à história. Mais detidamente, conforme assinalado, a trama por vezes remete a certos fins teleológicos presentes nos escritos dos cronistas e dos poetas coloniais, ou insere-se numa pletora imagética cujo valor, provavelmente, é medido por meio de sua “explosão de analogias imprevistas”.²⁰⁹

No poema XXXI, analisado até aqui, há cinquenta e nove estrofes com as populações indígenas como sujeito/objeto do canto poético. Num lusco-fusco, o sujeito lírico não só vai se modulando de modo ambivalente, como a instância da memória vai se esgarçando, num ir e vir que revela mais o esquecimento de eventos do que a sua constatação, paradoxalmente. Os dêiticos Nós/Vós, assim como os seus pronomes correspondentes, operam essas situações. Observemos o poema a partir de certa altura até o seu fim.

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

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

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

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

E em nós os nossos índios federando

²⁰⁹ Cf. CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo* (1992, p. 72).

sabedorias íntimas, vontades,
caprichos devastados, confissões
contidas sob os pelos enroupados,
madornas de urucus, noites suadas,
coceiras de frieiras e desejos.

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

Enfieira rés-a-rés de som pobrinho,
nós ilhéus engasgados com oficlides
esquecemos mandingas, pajelanças,
com esse canto planando para danças
pra Tupã e morenas se entregar.
Catimbó. Catimbó, na noite imensa.²¹⁰

Na primeira estrofe do trecho acima, um tempo mais estendido, para além do XVI, é entrevistado por meio da sequência de substantivos *filas*, *bondes*, *chefes-de-seções* e *sinecuras*, por exemplo. O termo *nossos índios*, nessa estrofe, parece ter sofrido um “salto” para outro período, possivelmente os primeiros decênios do século XX. A próxima estrofe é tensionada pelos pronomes *vossos índios/ nossos índios*, pelo *chiaroscuro* contrastante entre os *índios ocultos*, em *ranchos*, e o *pino do meidia*; assim como pela imagem antitética da *tristeza do sol dormindo esperta*. O pronome *vosso* é posto segundo a perspectiva do leitor? Talvez o leitor faça parte dessa trama em que o pronome possessivo adquire nuances irônicas. Como a memória se apresenta? Por meio de imagens dispersas, febris, antagônicas, através do delírio das *seções*.

Na próxima estrofe, o bom selvagem de Thomas More, inventado, é questionado por meio de uma interrogativa. Mais uma vez, a dimensão da memória é esgarçada se observarmos os adjetivos que expressam inexatidão: *ocasionados* índios (no sentido de *fortuitos*, *ocasionais*: algo que pode ou não ocorrer) e *outros* índios. É como se toda a força idealista e imaginativa das utopias se diluísse no rés do chão da história concreta, cujas fissuras são de uma população dispersa e amorfa.

Em seguida, o sujeito se modula como se houvesse um corte semelhante ao cinematográfico, sugerido pela conjunção *e*: *E nós nessas salmouras...* Os alimentos típicos das populações indígenas amazônicas, *mixira*, *tracajá* e *mandiopuba*, mais as palavras indígenas *columins* e *iuruparis*, situam-no em um novo espaço, provavelmente amazônico, e

²¹⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 60-1).

um novo protagonista: um indígena com olhar enviesado diante da descaracterização de um mito seu, o dos *iuruparis*. Uma nova luz é jogada à memória, especificamente numa forma de sincretismo que Câmara Cascudo chama de “transfigurador”,²¹¹ ao tratar das representações românticas.

Novamente uma espécie de corte parecido com o cinematográfico é feito por meio da conjunção *e*: *E em nós nossos índios se federando*.²¹² É curioso como a preposição *em* sugere uma outra dimensão da representação indígena: talvez a diluição da memória em um novo sujeito, já modificado. Mas neste caso uma provável violência da mestiçagem dá lugar a uma forma de aliança, sugerida pelo verbo *federando*. Aliança esta ambientada por versos nominais a sugerirem um cunho sensualista: *vontades, caprichos, pelos enroupados, madornas de urucus, noites suadas e desejos*.²¹³ A próxima estrofe aprofunda essa ambientação, de modo que a memória parece tecida por sussurros quase ininteligíveis, pois não se ouve bem o que se diz através de *redes fundas, jiraus estremecendo, de pecados voando pelo escuro* (não se ouve e não se vê nitidamente).

Os versos da estrofe seguinte *nos ilhéus engasgados com oficlides/ esquecemos mandingas, pajelanças* aproximam o poema da imagética insólita dos surrealistas. Numa operação metonímica *sui generis*, os ilhéus, habitantes da ilha enigmática representada de diversas formas, não são delineados enquanto aculturados pela música europeia, discursivamente. Como numa espécie de fotomontagem, a música (enquanto produto cultural) é suprimida em prol do instrumento, de forma insólita.²¹⁴ É como se tivesse sido colada a imagem do instrumento europeu em cima de outras imagens, de feição indígena. Desse modo, o canto planando para danças e o catimbó não são os mesmos. A memória se corrompeu? Talvez as suas feições originais não possam ser conhecidas.²¹⁵

Em suma, até aqui: um sujeito disperso, febril, se entrevê numa espécie de redemoinho entre períodos diversos e incertos da história (período colonial estendido até os primeiros decênios do século XX), partindo de uma utopia alheia e se diluindo em fissuras

²¹¹ Cf. p. 73. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro* (2020, p. 384).

²¹² Fazendo uma analogia com os estudos cinematográficos do crítico francês Marcel Martin, especificamente sobre a função da montagem, além de dar uma ideia de movimento numa sucessão de imagens, ritmicamente irregular por conta de períodos de durações diversas, no caso do poema estudado, os “cortes” também são importantes para sublinharem uma ideia: a simultaneidade ou a sequência de eventos em que os pronomes possessivos ligados aos indígenas sugerem um processo colonial traumático. Em suma, tais “cortes”, como em outros trechos de *Invenção de Orfeu*, possuem valor sintático e semântico.

²¹³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 60-1).

²¹⁴ Cf., enquanto comparação, a fotomontagem e o comentário de *O começo da catequese*, de Jorge de Lima, no apêndice.

²¹⁵ Em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi discorre sobre o fato de culturas indígenas, como a bororo ou a nhambiquara, tenderem “a rachar-se, a criar tensões, a perder sua primitiva fisionomia”, que, segundo um olhar de fora, pareciam homogêneas e acabaram por sofrer uma “invasão e aculturação do homem branco”. Cf. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização* (2021, p. 308).

moventes e amorfas, entre cortes enviesados ante sincretismos “transfiguradores”, alianças ambientadas em sensualismos e sussurros, e, por fim, obliterado por imagens insólitas, alienígenas, a sugerirem, talvez, uma memória corrompida. Onde se encontram, nessa trama, a invenção e o esquecimento de determinadas narrativas de caráter indígena?

Mais à frente, no mesmo poema, a memória vai se apresentando através de zombarias, ausências (mediadas pela preposição *sem*), ambientações de fé e de fauna, recalques entre o esquecimento e o faz-de-conta.

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

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

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

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

Criamos cascos, galopando, firmes.
Dromedários de Cristo com esses montes
nas costas calvarinas, navegamos
entre jaguatiricas, suçuaranas,

enrolados de cobras como cordas,
cascavéis chocalhando guizos fúnebres.

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

Tradição de indianada, tudo isso.
Timbira ausente entrando pelas testas
como um remorso bom, saudade leve,
pranto constante, sempre nos poemas.
Podeis frechar-nos índios atuais,
e mesmo detestar-nos, devorar-nos.²¹⁶

O agudo paradoxo presente no termo *cismas aninhados* dimensiona a tensão de um sujeito provavelmente mestiçado, todavia cindido entre flechas, com a memória sendo alardeada (*nos clarinarmos*) por meio da embriaguez (*cauim*), apartada do âmbito racional, em seguida matizando-se ao sono ([Nós] *dormindo*).

Em seguida, a repetição da preposição *sem* junto a determinadas intenções e ações (*sem maliciando, sem cancerando*,²¹⁷ *sem desejar as terras, sem preparos de flechas e de chumbos* e, principalmente, *sem desgastes no juízo memoriado*) situa o sujeito mais próximo às populações autóctones. Nessa modulação, a instância do tempo também se moveu? A ausência das ações colonizatórias ou anticolonizatórias, como um sulco, marca a estrofe com o estranho peso do negativo. O jogo semântico é paradoxal: nega-se a atitude

²¹⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 62-3).

²¹⁷ Talvez caibam num estudo à parte os termos relacionados ao câncer em *Invenção de Orfeu*. No livro *O imperador de todos os males – Uma biografia do câncer*, o oncologista indo-americano Siddhartha Mukherjee trata, em certa altura, sobre as “imagens contemporâneas” ligadas à doença, diferentemente da tuberculose, ligada ao século XIX, por exemplo. O processo colonizatório moderno faz parte dessa imagética. “O câncer [...] está [comparando à tuberculose] carregado de imagens mais contemporâneas. A célula cancerosa é uma individualista desesperada, ‘em todos os sentidos imagináveis, uma inconformada’, de acordo com o cirurgião e escritor Shervin Nuland. A palavra *metástase*, usada para descrever a migração do câncer de um lugar para outro, é uma curiosa mistura de *meta* e *stasis* – ‘além da imobilidade’, em latim –, um estado sem âncoras, parcialmente instável, que captura a instabilidade peculiar da modernidade. Se a tuberculose outrora matava suas vítimas por evisceração patológica (o bacilo da tuberculose aos poucos torna oco o pulmão), o câncer nos asfixia invadindo nossos tecidos com células em excesso; é o significado oposto ao da tuberculose – a patologia do excesso. O câncer é uma doença expansionista; invade os tecidos, estabelece colônias em paisagens hostis, buscando ‘refúgio’ num órgão e depois emigrando para outro. Vive desesperada, inventiva, feroz, territorial, astuciosa e defensivamente – por vezes como se *nos* ensinasse a sobreviver” (grifo do autor). MUKHERJEE, Siddhartha. *O imperador de todos os males – Uma biografia do câncer* (2012, p. 58).

colonizadora e as suas consequências, mas a sua ausência está ali, marca a voz do sujeito lírico.

Na próxima estrofe, o vocabulário litúrgico, judaico-cristão (*graça da vida, arco de adventos, carismas, dons, dilúvios*) é tensionado com termos como *indolências, preguiças, gozos*. Vê-se um diálogo entre os atores constituintes desse sujeito amorfo? Provavelmente, vê-se um desencontro. A estrofe é interrogativa, de caráter catequético, a assinalar uma dimensão em *Invenção de Orfeu* quase inexplorada até aqui, a dimensão dramática. Não à toa, a voz da estrofe seguinte é a voz autóctone. Faz-se, assim, uma resposta à indagação da estrofe anterior?

Uma das personas desse “diálogo”, nesta altura, revela-se mais precisamente, os jesuítas, nomeados como os Dromedários de Cristo. A memória aparece sob a clave do recalque, das saudades caducadas, do arrocho, por meio da dor concreta de calcanhares mordidos por saúvas. Assim como os jesuítas se revelam mais precisamente, os autóctones também o fazem por meio dos povos Timbira. De qualquer modo, o que é constatado, paradoxalmente, como *remorso bom* – talvez permaneçam mais os sentimentos causados pela memória do que a memória em si – é associado a um *faz-de-conta*. Talvez o esquecimento dê lugar à fabulação. O *pranto constante* referido então não é dimensionado de acordo com a realidade histórica (*pranto constante, sempre nos poemas*)? Ao fazer referência aos índios atuais (*Podeis frechar-nos índios atuais*), quem são eles? E quem é esse sujeito? Nessa altura, provavelmente, a modulação do eu/nós já se aproxima da perspectiva mais próxima do século XX, como se entrevê no advérbio *já* que inicia a estrofe seguinte, cuja sequência finaliza o poema em questão.

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

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

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

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

Que sopranistas falas nesses índios!
Eles que jantam? Pratos? Pesadumes?
No momento que corre, deficiências,
comidas enfeitadas, que acalentam
escorbutos de fomes escondidas,
todavia saudades e suspiros.

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

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

Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,

outra vez papagaios, papagaios.²¹⁸

Os predicativos dos verbos referentes aos interlocutores do sujeito (*estar e ser – Já não estais, timbiras, já não sois*), os timbiras, são extirpados. Se a memória é buscada entre a tentativa de esquecimento, o recalque e o arrocho, por um lado, e o delírio, a embriaguez e a fabulação, do outro, o que se extirpou na definição dessas populações? Os timbiras, neste caso, são vistos por uma lente mais próxima à realidade histórica ou por uma lente mais próxima da fabulação romântica de um Gonçalves Dias, por exemplo?

O tempo e o espaço, assim como sentimentos referentes a um sensualismo doentio, são conjugados num aglomerado de imagens insólitas como se assinalassem uma memória incompreensível. O que não se vê é sinônimo de prisão (estrofe já citada):

Viveis presos, timbiras, nessas selvas
selvagens, das memórias recalçadas,
reclusos em varizes de libidos.
[...]

O termo *Selvas selvagens* soa como um pleonasmo desnecessário ou revela a cisão de um sujeito apartado de seu interlocutor por meio de organismos que grassam ininterruptamente (tanto da flora como da ordem patológica, do corpo, as *varizes*)? Mais uma vez há um sujeito que se autodefine explicitamente (*nós covardes*). Percebe-se uma crise ligada à percepção que esse sujeito tem de si mesmo. A antropofagia indígena é transformada em autofagia angustiada (*nós nos comendo pra nos conhecer*), metaforicamente, como se a dimensão cósmica das populações autóctones se perdesse nas *selvas selvagens* e deixasse o sujeito sem norte. Há uma enigmática interdependência entre os atores constituintes desse sujeito.

Num processo dialógico, a estrofe seguinte apresenta um sujeito que se autodefine explicitamente, mais uma vez (*nós nascidos libertos, nós cativos, nós cedidos*). O tom é lúgubre, de mágoa. No “diálogo” dessa estrofe, parece constituir-se uma cisão insolúvel entre os atores do processo, embora paradoxal, pois, afinal, os indígenas foram *dissolvidos nos sangues de outras gentes*. Em suma, os atores imiscuem-se doentamente e o que resulta desse encontro é o rancor.

Em seguida, o sujeito, em resposta aos autóctones, joga luz em uma nova dimensão da memória: transforma o poeta romântico Casimiro de Abreu em substantivo comum

²¹⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 64-5).

(procedimento recorrente em *Invenção de Orfeu*, como já se viu), de modo a modificar o tom ligeiro e ingênuo dos poemas referidos (Meus oito anos e Primaveras), cujos motes são a infância e a juventude, respectivamente, num tom aflito (*com boiunas tiradas dos oito anos,/ dos casimiros nossos traduzidos/ em primaveras quentes e soluços*). Nessa memória mobilizada por um sujeito aflito, a infância e o mito indígena, conjugados, tornam-se sinônimo de medo.²¹⁹ Neste caso, o que é tributado ao poeta romântico adquire um novo significado, tendo em vista os *cismas aninhados* desse eu que se modula entre dois sujeitos?

Opera-se no primeiro verso da estrofe seguinte (*Que sopranistas falas nesses índios!*) um procedimento curiosíssimo de aproximação entre os dois sujeitos. O vocábulo *sopranistas* confere à fala rebelada dos timbiras uma certa artificialidade. Afinal, é como se emulassem uma voz que não fosse “naturalmente” a deles, qual um soprano. Numa espécie de jogo de espelhos, anamórfico, as vozes e as identidades se mesclam, se cindem, se esgarçam, no processo traumático da memória, e o que resulta dessa teia estranha são, muitas vezes, sentimentos como as saudades (numa dimensão onírica) ou sons aflitivos ou prazerosos como suspiros.

O poema prossegue com versos que fragmentam ainda mais a feição dos sujeitos componentes desse nós amorfo: *Perdemos nossos rastros pelos barros/ encruzilhados, cheios de almas frias/ abandonadas nessas solidões [...]*. Quem é afinal o sujeito, neste caso? O colonizador que se autodefine como assassino, o jesuíta, o índio utópico, idealizado pelos cronistas, o columim, o timbira real, incrustado na floresta, ou o timbira romântico proveniente da pena de um Gonçalves Dias? Ou, através de um amalgamento de imagens, vozes e sentimentos, num continuum arrebatador, todos esses atores numa espécie de coro apoteótico?

O poema XXXI, do Canto I, chega ao fim por meio do mítico das figuras monstruosas de Gargântua e gorjala (no plural, outro procedimento recorrente em *Invenção de Orfeu*, figuras mitológicas pluralizadas). O ato delirante da ingestão desmedida é nuançado por um clima crepuscular (*memórias quase extintas*). A última estrofe, cuja imagem cartorial e circular, dantesca e exótica (segundo desígnios coloniais) “organiza” abruptamente a imagem do sujeito amorfo por meio da figura do papagaio, esvazia uma pretensa ordem discursiva dos sujeitos do poema.²²⁰ (estrofe já citada)

Agora finalmente somos listas,

²¹⁹ Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro* (2020, pp. 413-4).

²²⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 64-5).

registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outra vez papagaios, papagaios.

No fim do poema analisado, o sujeito apresenta-se como uma espécie de *hollow man* eliotiano. Os advérbios *agora finalmente* lançam-no numa modernidade cuja tormenta é a da repetição inexpressiva, dos signos esvaziados. Na ilha enigmática, multifacetada, elíptica e alusiva do livro, onde ilhéus amorfos, entrevistados, emitem um discurso rachado pelo esquecimento e vazado pela embriaguez, o início dessa tormenta ocorre em sua pretensa fundação? Por isso, a locução adverbial *outra vez*, a assinalar um círculo funesto? Percebe-se, nesta última estrofe, determinada mordacidade. Expressão, porventura, da revolta íntima de um sujeito que teima em olhar-se no espelho, mas que não consegue fazê-lo sem ser presa de uma crise.

5.1. Memória e orfismo – mais considerações

Conforme proposto no segundo capítulo, o caráter anamórfico e alucinatório do tecido semântico de *Invenção de Orfeu* ocorre a partir de um de seus caudais: o caudal mítico-religioso órfico. Observemos mais detidamente tal cosmovisão. São atribuídos ao filósofo órfico-pitagórico Empédocles dois importantes poemas sobre a transmigração das almas, *Sobre a Natureza e Purificações*. Segundo o filósofo de Agrigento, o “Amor e a Discórdia predominam alternadamente sobre homens, peixes, animais e pássaros”.²²¹ É curioso notar como a narração de diversas espécies a esmo, ao ganharem a existência no desenvolvimento do mundo, enfatiza o caráter grotesco, a monstruosidade de suas feições:

Muitas cabeças sem pescoço brotaram então. [B 57.1]
Braços desnudos erravam a esmo, desprovidos de ombros,
e olhos vagavam solitários, a suplicar por frentes [B 57.2-3]²²²

De acordo com Plutarco, tais criaturas eram chamadas pelos antigos de “monstros de Empédocles, alvo de escárnio de alguns”.²²³

Na narração espiritual grega, vê-se a importância do irracional ao constituir-se o mundo. *Invenção de Orfeu* é a súplica da inquietação de Jorge de Lima frente ao seu tempo.

²²¹ EMPÉDOCLES. Apud BARNES, Jonathan. *Os filósofos pré-socráticos* (2003, p. 204).

²²² Idem (2003, p. 209).

²²³ Idem (2003, p. 211).

Para ele, o mundo (ou a poesia) só poderia ser restaurado com Cristo, sinônimo de loucura para os sábios²²⁴ (representados, na primeira metade do século XX, pela ciência), conforme o seu primeiro livro de feição católica, que serve como uma espécie de manifesto:

[...]
 Quero ser ensinado por Deus.
 Ciência não me satisfaz.
 Mundo não me satisfaz.
 Diabo não me distrai.
 Quero ser ensinado por Deus.
 Os apoios terrestres são frágeis.
 As montanhas são fracas demais.²²⁵
 [...]

Anos depois, no *Livro de sonetos*, a logicidade das causas é posta em xeque por meio de um sujeito em constante transfiguração:

Não procureis qualquer nexos naquilo
 que os poetas pronunciam acordados
 pois eles vivem no âmbito intranquilo
 em que se agitam seres ignorados.
 [Soneto XVII]²²⁶

Nessa transfiguração, os mitos órficos não servem simplesmente como um cipoal de imagens enigmáticas nas mãos de um artesão confuso e rude. Os mitos são a razão de ser dessas imagens, em sua proliferação que é sinônimo de gênese, em suas lacunas que são sinônimo de desaparecimento. Numa impermanência cujo limite é a transformação, conforme o pensamento de Empédocles:

Dupla é a gênese das coisas mortais e duplo é o seu desaparecimento:
 uma é gerada e destruída pela agregação de tudo,
 a outra é criada e se dissipa quando tornam a dispersar-se das coisas.
 E nunca cessa esta sua contínua transformação,
 ora convergindo todas num todo por obra do Amor,
 ora tornando a afastar-se por obra do ódio da discórdia.²²⁷

No continuum anamórfico da teia semântica de *Invenção de Orfeu*, será possível vislumbrar os pontos que se tocam entre a base mítico-religiosa órfico-cristã e a base histórico-literária? No poema XIX do Canto X, Missão e promessa, último do livro, no qual

²²⁴ Cf. Mateus 11:25 e Lucas 10:21.

²²⁵ LIMA, Jorge de. *Poesia completa* (2009, p. 335).

²²⁶ Idem (2009, p. 473).

²²⁷ EMPÉDOCLES apud BARNES, Jonathan. *Os pré-socráticos* (2003, p. 193).

se entrevê uma anábase estranhamente inconclusa, a certa altura as navegações coloniais à Asia e à África revelam-se.

Os climas eram duros, só monólogos,
os rios e as serpentes e os despenhos,
mas os braços caídos se elevaram;
é essa a história se acaso perguntardes
quem viveu esse poema inacabado,
quem foi esse sofrido, essa linguagem,
sabereis outras coisas menos tristes,
no lento regressar às horas livres,
às vertentes exatas, aos bons prantos,
ao convívio das tardes que vos contem
que houve ontem ilhas desafortunadas.

A memória porém se cobre de humo
e floresce em corolas fementidas;
ó paixão pela vida sempre rida
em meio aos malebolges e os abismos,
lutando com as presenças e as ausências,
nós os lentos de braços e de cascos,
nós os trotes pequenos mas com flores
nos focinhos ingênuos, orvalhados
das goteiras dos nossos pobres tetos,
onde há mochos com aljôfares nas asas
e pavores nos palcos enfeitados.

Permiti-lhe falar, reconhecendo-me,
seres ilhados, redivivos seres,
legiões diurnas, ó greis, ó multidões
que vindes nas vigílias espreitar-nos,
e bateis tão de leve em nossas frentes,
(esses nossos futuros ascendentes!)
mesmo com os gestos lentos, somos nós
já mortos, visitando-nos nos lutos,
tendo pena de tantas desventuras
ao longo de Ásias e Áfricas cansadas,
dias e noites navegando fúrias.

Afinal afastando-nos da costa
para danar as calmarias, vimos
o reverso das coisas e dos seres
com a nudez dos primeiros achamentos;
pois além dos infernos existia
inda um mundo esperando caravelas;
entre a carne aderida e os ossos frios,
sobre os golfos de Dante e os purgatórios
havia a face achada de Beatriz;
– alegria, chamemos-lhe com o nome
de uma outra realidade fecundada [...] ²²⁸

²²⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 398-400).

Para Empédocles, a “geração e a dissolução de nosso mundo e sua composição a partir do bem e do mal” podem ser refreadas com a realização de “feitos mágicos”.

[...] E deterás a força dos
infatigáveis ventos que varrem a terra e com seu
sopro dizimam os campos, e ainda, se o desejares
atrairás brisas reparadoras. [...] ²²⁹

Tal geração e dissolução em *Invenção de Orfeu*, em sua cosmovisão greco-romana e judaico-cristã, se transfigura pela expectativa do Advento (estrofe já citada):

Os climas eram duros, só monólogos,
os rios e as serpentes e os despenhos,
mas os braços caídos se elevaram [...].²³⁰

Ao comentar os poemas de Empédocles, Simplício associa o grotesco de braços desnudos e olhos errarem a esmo²³¹ ao fato de a Discórdia ainda não ter se retirado “por completo para os limites mais remotos do círculo”. No poema XIX do Canto X de *Invenção de Orfeu*, Missão e promessa, o poema é “inacabado” por conta de seu caráter anabático, mas inconcluso, com um sujeito tateante e hesitante, ou por seu caráter eminentemente escatológico, a se realizar infalivelmente no Advento final? (estrofe já citada) “[...] é essa a história se acaso perguntardes/ quem viveu esse poema inacabado [...]”.

A memória que se corrompe, tendo em vista o poema XXXI do Canto I, cuja modulação entre colonizadores e indígenas estilhaça as vozes de modo a perder a sua integridade, não o faz somente por uma ação colonial. O movimento é mais amplo: a ação colonial é fruto também da ação do tempo. Sujeita-se à corrupção das coisas. O histórico, neste sentido, fatalmente incidirá em distorção e falsidade (estrofe já citada): “A memória porém se cobre de humo/ e floresce em corolas fementidas [...]”.

²²⁹ EMPÉDOCLES apud BARNES, Jonathan. *Os filósofos pré-socráticos* (2003, p. 188).

²³⁰ A problemática religiosa e filosófica que as imagens de *Invenção de Orfeu* suscitam, em sua constante fundamentação entre caudais gregos e cristãos, certamente carece de um estudo à parte. O que se pode apontar, provavelmente, de modo incipiente, é um dos pontos que se tocam, na valorização do irracional, conforme sugerido, quanto à constituição das forças da vida, segundo Empédocles e o livro de Jó, por exemplo; e um dos pontos que se afastam completamente, os desígnios escatológicos cristãos. Segundo Werner Jaeger, Nietzsche, em seus estudos gregos, pertenceu a um “novo humanismo que fez apelo ao helenismo ‘pré-socrático’, que, na realidade, é a esta virada espiritual que deve a sua verdadeira descoberta. Dizer pré-socrático equivalia a dizer pré-filosófico, uma vez que os pensadores do mundo arcaico eram agora fundidos com a grande poesia e a grande música de sua época, para formarem o quadro da ‘época trágica’ dos Gregos”. Cf. JAEGER, Werner. *Paideia – A formação do homem grego* (2003, p. 496).

²³¹ EMPÉDOCLES apud BARNES, Jonathan. *Os filósofos pré-socráticos* (2003, p. 209).

O horror colonial, com todas as suas contradições, se insere sob a égide da Queda.²³² Nessa trama, é como se a alma, imperecível, se imantasse a outros seres. O percurso é o da voragem. Vê-se como um adjetivo recorrente em *Invenção de Orfeu, redivivo*, possui um significado específico, ligado a ressonâncias órfico-cristãs (estrofe já citada).

Permiti-lhe falar, reconhecendo-me,
seres ilhados, redivivos seres,
legiões diurnas, ó greis, ó multidões
que vindes nas vigílias espreitar-nos,
e bateis tão de leve em nossas frentes,
(esses nossos futuros ascendentes!)
[...]

O verso aparentemente insólito (*esses nossos futuros ascendentes!*) se ilumina se observarmos o pensamento órfico-pitagórico de Empédocles. Segundo comentário de Simplício, “aquilo que é gerado e destruído possui imortalidade em razão da sucessão”. Para Empédocles: “Porém, conquanto jamais cessa sua contínua transformação,/ nessa medida existem para sempre, imóveis em um círculo”.²³³

Em *Invenção de Orfeu*, a memória, do ponto de vista histórico, se especifica, ao fazer referência, mais uma vez, à Ásia e à África, no período dos achamentos (estrofe já citada):

[...]
mesmo com os gestos lentos, somos nós
já mortos, visitando-nos nos lutos,
tendo pena de tantas desventuras
ao longo de Ásias e Áfricas cansadas,
dias e noites navegando fúrias.

A antiga crença edênica de que havia um local paradisíaco na Terra, aonde navegadores chegariam por meio de extrema batalha e privação,²³⁴ passa por uma imagem mítica da Ásia e da África (pluralizadas no poema, de modo a transformá-las, simultaneamente, em topos e topônimos). Em *Visão do paraíso*, Sérgio Buarque de Holanda

²³² “Anárquica é a própria substância do homem desde o instante da Queda, que é em última análise o tema desta imensa obra”. MENDES, Murilo. “A luta com o anjo”. In: *Invenção de Orfeu* (p. 418).

²³³ EMPÉDOCLES apud BARNES, Jonathan. *Os filósofos pré-socráticos* (2003, p. 195).

²³⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso* (2017, p. 59 e p. 226).

discorre sobre tais mitos, presentes no imaginário dos colonizadores europeus. Em certa altura, o historiador trata, especificamente, dos mitos concernentes ao litoral africano:

Deodoro Sículo pretendia que naus púnicas, velejando ao longo do litoral africano, teriam sido impelidas certa vez pelos ventos até àquelas paragens desconhecidas, depois de errar dias seguidos por entre as ondas. Outra notícia, preservada por Aristóteles, precisa que os cartagineses, navegando para além das colunas de Hércules, chegaram a uma ilha desabitada, mas vestida de espessas florestas, cortadas de muitos rios e abundantes em frutos de várias espécies. Apartada, embora, muitos dias, do continente, não deixou, porém, de ser assiduamente frequentada por aqueles navegantes, e alguns, seduzidos pela feracidade de seu solo, ali se estabeleceram. Certo dia, porém, os sufetas de Cartago, temerosos da audácia de alguns conjurados, que se poderiam apoderar daquela terra e passar a constituir perigo para a república, não só proibiram, sob pena de morte, qualquer viagem à ilha distante, como a despovoaram, a fim de que dela não se viesse a ter ciência.²³⁵

Quanto à Ásia dos achamentos, para o historiador português Luís Filipe Barreto, nos séculos XVI e XVII houve uma “revolução do saber, uma nova idade no banco de dados europeus sobre a Ásia”. O século XV, por outro lado, para Barreto, assentava-se sobre uma “herança clássica e medieval sem possibilidade de distinguir a informação verdadeira da falsa e fantasiosa”.²³⁶

No trecho analisado, em *Invenção de Orfeu*, os mitos edênicos do Paraíso Perdido revelam-se como que contorcidos, em sua lugubridade (*somos nós/ já mortos*), na arrebatção do sujeito num passado simultaneamente histórico e mítico (*Ásias e Áfricas*), imantando-se aos navegadores, trazendo consigo o leitor numa trama estranha, através de uma ressonância órfica extremamente *sui generis*, conforme a referida “imobilidade anímica” de Empédocles, num círculo. É como se personas se escoassem nele, se travestissem e, após, continuassem seu percurso pelas lacunas do poema. O sujeito são os navegadores mortos, mas também se modula em leitor, indígena, Orfeu, Dante etc.

²³⁵ Idem (2017, p. 231).

²³⁶ BARRETO, Luís Felipe. In *A descoberta do homem e do mundo* (1998, pp. 274-5). Para Barreto, a “expansão na Ásia é o tema por excelência da historiografia portuguesa, até aos anos de 1620 a 1630, ocupando cerca de 65% a 75% da produção total. O impacto da experiência asiática em todos os outros domínios da literatura portuguesa (poesia, teatro, prosa literária e doutrinária) é também imenso e não para de crescer, ao longo da segunda metade dos Quinhentos, com obras como, por exemplo, *Desengano de perdidos* (Goa, 1573) de D. Gaspar de Leão e *Lusitânia transformada* (Lisboa, 1607) de Fernão Alvares de Oriente.” Idem (1998, p. 284).

A teia anamórfica do poema prossegue. Os primeiros achamentos são narrados de acordo com um movimento entre mundos. Para Anchieta, os europeus eram “do outro mundo”.²³⁷ Nesse encontro, deparam-se então com seu *reverso*? (estrofe já citada)

Afinal afastando-nos da costa
para danar as calmarias, vimos
o reverso das coisas e dos seres
com a nudez dos primeiros achamentos;
[...]

Os navegadores, numa viagem sob os auspícios da danação (*para danar as calmarias*), buscam um “local sadio”, de “bom temperamento”. Para Sérgio Buarque de Holanda, a África já aparece como um local aprazível nas primeiras viagens europeias:

Já se observou como a crença na existência de alguma paragem mais ou menos remota, onde os homens nunca adoecem, ou, se já doentes, logo os cura o bom temperamento dela, parece ter acompanhado muito de perto os navegantes, já por ocasião das primeiras viagens à costa ocidental da África.

Segundo o historiador, percebe-se, todavia, a demasiada idealização dos europeus, ao se desencantarem e transferirem a um outro local a direção de sua crença:

É verdade que o trato mais assíduo de algumas das terras assim idealizadas ao primeiro relance bastaria em muitos casos para de todo as desencantar. Não custará, porém, transferir para outra longitude ou hemisfério, onde ainda permaneceria algum tempo a condição privilegiada.²³⁸

Inquietação, missão, promessa e danação se confundem no imo desse sujeito, por meio da visão que constitui a realidade buscada, nova e fugidia. É importante reiterar um ponto deste trabalho. Tendo em vista o ensaio “A imagem”, de Octavio Paz, especificamente no trecho em que o ensaísta menciona um tipo de imagem que revela a “pluralidade e interdependência do real”, essa nova realidade buscada, nova e fugidia, em *Invenção de Orfeu*, com a imagem-matriz da ilha, passa pela base constituinte de um quase-

²³⁷ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem* (2017, p. 180).

²³⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso* (2017, p. 373).

país,²³⁹ ilha alucinantemente mítica, contraditória, objeto de desejo de paz e bonança, mas profundamente lúgubre, vazada por pretensões catequéticas cuja missão resulta em crises insolúveis, onde o teleológico resulta em hermetismo próximo do arbitrário, o histórico em fabulação, a memória em embriaguez e sono. Em suma, “a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial”. Os elementos imagéticos do livro de Jorge de Lima, contudo, por conta de elipses e lacunas gigantescas, fragmentam-se, por vezes, num jogo semântico que quase põe a totalidade significativa do livro a perder.²⁴⁰

No poema analisado, o “revez” da danação é mencionado na fala do personagem colonial Brandônio:

[...] se acha isto ao revez, porque toda gente, de qualquer nação que seja, prevalece nele saúde perfeita, e os que vêm doentes cobram melhoria em breve tempo. E a razão é o serem estas terras do Brasil mais sadias e de melhor temperamento que todas as demais.²⁴¹

No último canto de *Invenção de Orfeu*, ao ascender dos “infernos”, o sujeito-navegador, multiplicado entre sombras, vislumbra um *mundo esperando caravelas*. Entre os espectros de Ulisses, ante o horizonte da coluna de Hércules, e o espectro de Dante, prestes a submergir no Letes, o sujeito-navegador vê-se sobre caravelas, em direção a novos mundos, cindidos elipticamente. Neste sentido, os pontos e vírgulas não servem somente para dar uma pausa maior entre períodos. Eles sugerem também duas *realidades fecundadas* por coisas e seres enigmáticos (estrofe já citada).

Afinal afastando-nos da costa
para danar as calmarias, vimos
o reverso das coisas e dos seres
com a nudez dos primeiros achamentos;
entre a carne aderida e os ossos frios,
sobre os golfos de Dante e os purgatórios
havia a face achada de Beatriz;
[...]

No primeiro caso, do *mundo esperando caravelas*, quais seriam esses seres?

No poema XXXI do Canto I, analisado parcialmente nesta dissertação, canta-se o “encontro entre dois mundos” (estrofe já citada).

²³⁹ Cf. BISCHOF, Betina. “O aspecto da (des)formação de uma ilha/país em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima” (2009, p. 168).

²⁴⁰ Cf. PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1984, p. 136).

²⁴¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso* (2017, p. 372).

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

E eu palavreando com esses papagaios
 completamente apócrifo no mundo,
 cosmogonia nua, áspero clima
 sem moeda e comércio, muito bem,
 liberdade social, perfeitamente
 com tacapes ferindo mas sem guerras.

Mais à frente, no mesmo poema, a população Timbira, mais especificamente, é referida de acordo com alguém que havia se autodenominado como jesuíta, mas que aparece difuso nesta altura (estrofe já citada):

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

Mobiliza-se a instância da memória na narração desse encontro. A dicotomia bom selvagem/ mau selvagem não dá conta na compreensão dessa nova realidade. Na *nudez* mencionada, há um *palavreado* incompreendido, como um *papaguear*. Afinal, trata-se de algo apócrifo. Mais à frente, constata-se: o Timbira, de fato, está ausente. O que se quereria, afinal, nesse contato esperado? Os espelhos anamórficos, na teia semântica do longo poema, também estão presentes na representação dos sujeitos líricos. Ou melhor, no choque entre os sujeitos líricos. Segundo o crítico português Hélio Alves, conforme citado,

[...] a estética anamórfica exige um espelho interior em que aquele que se reproduz não é já o original embora seja reconhecível. Ao contrário dos espelhos normais que reflectem simetricamente o original, a anamorfose é o resultado de espelhos deformados que, ao reflectir os originais, não os reproduzem correctamente. Inimiga da mímese na sua recusa em aceitar uma realidade unívoca e da metamorfose em que a imagem original se vai sempre transformando, a

anamorfose implica uma dualidade assimétrica em que forma e conteúdo são um só corpo, harmônico na sua desarmonia, inteiro na sua fragmentação.²⁴²

Ao refletirmos sobre a definição acima, uma indagação surge: até que ponto a poética estilhaçada, multívoca, elíptica e inconclusa de *Invenção de Orfeu* corresponde a uma visão de mundo cristalizada e unívoca como a dos cronistas coloniais cristãos? Naturalmente, um paradoxo desconcertante aguilha a leitura segundo a qual o poema funciona como uma espécie de longo canto escatológico, no “fim do mundo” sul-americano.²⁴³ Será que no choque entre sujeitos líricos que se imiscuem com repercussões sensualistas (neste caso, nos poemas analisados, os colonizadores brancos e as populações indígenas), há algo da cosmovisão tupinambá, por exemplo? É necessário, ao tratar sobre essa cosmovisão, abordarmos também problemas ligados, principalmente, à religiosidade e à alteridade. Observemos como o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro trata o assunto.

O nó da questão está na ideia de que o “religioso” é a via real que conduz à essência última de uma cultura. Por trás disso ergue-se o ídolo durkheimiano da totalidade: impulso de contemplação e constituição do todo, a Crença da tribo é a crença na Tribo, é o Ser e o perseverar do Ser da tribo. Duvidar que tal ídolo seja adorado pelos selvagens é suspeitar da ideia de sociedade enquanto totalidade reflexiva e identitária que se institui pelo gesto fundacional de exclusão de um exterior. [...] A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora. Essa topologia não conhecia totalidade, não supunha nenhuma mônada ou bolha identitária a investir obsessivamente em suas fronteiras e usar o exterior como espelho diacrítico de uma coincidência consigo mesma. A sociedade era ali, literalmente, um “limite inferior de predação” (Lévi-Strauss 1984:144), o resíduo indigerível; o que a movia era a relação ao fora. O outro não era um espelho, mas um destino.

Não estou dizendo – para insistirmos nesta antropologia negativa – que não tenha existido algo como uma religião, ou uma ordem cultural, ou uma sociedade tupinambá. Estou apenas sugerindo que essa religião não se pensava em termos da categoria da crença, essa ordem cultural não se fundava na exclusão unicista das

²⁴² ALVES, Hélio. “*Invenção de Orfeu*: situação e razão do poema” (1991, p. 5).

²⁴³ Conforme os primeiros versos do Poema I do Canto VI de *Invenção de Orfeu*: “Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo/ em que até aves vêm cantar para encerrá-lo”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 217).

ordens alheias, e essa sociedade não existia fora de uma relação imanente com a alteridade. O que estou dizendo é que a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. Para esse tipo de cosmologia os outros são uma solução, antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema.²⁴⁴

Ao considerarmos a afirmação de que “o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância”, segundo os Tupinambá, o cunho sensualista e a difusão de vozes num sujeito em *cismas aninhados* revelam-se de acordo com uma constante transformação, oposta a uma pré-fixada cristalização do sujeito lírico? Logo, tal transformação é coerente com as dissonâncias e consonâncias relacionais das vozes líricas, opostas a marcações mais precisas dessas vozes, conforme previstas indicações dramáticas?

É curioso notar que o *mundo esperando caravelas* esteja próximo à *face achada de Beatriz*. Parece que, nessa estranha subida anabática, o paraíso apresenta-se muito mais no *dom jucundo* do sujeito lírico,²⁴⁵ criador por excelência, seja Ulisses, Dante, Orfeu ou o “já morto” navegante colonial, do que em uma realidade pré-existente (estrofe já citada).

[...] além dos infernos existia
inda um mundo esperando caravelas;
entre a carne aderida e os ossos frios;
sobre os golfos de Dante e os purgatórios
havia a face achada de Beatriz;
– alegria, chamemos-lhes com o nome
de uma outra realidade fecundada,

continente com outras geografias
de formas várias, iam esplendores,
subiam lácteas mãos, floriam luzes,
tempo fluido cobria alados olhos,
outros sangues pulsavam seres, óperas,
verbos sem leis ardiem sóis ocelos,
serviços de ofuscar benignamente,
ofícios de candências prelunares,
constâncias renovadas, formosuras,
visíveis sons, mistérios devassados,
ordenação do estável e grandezas.²⁴⁶

²⁴⁴ CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem* (pp. 190-1).

²⁴⁵ Conforme versos do poema VIII do Canto I do livro: “Milagre dá-se, dá-se o dom jucundo”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 23).

²⁴⁶ Idem (2018, pp. 399-400).

As *outras geografias/ de formas várias* apresentam-se como uma nova realidade, dentro de uma peculiar cosmogonia.²⁴⁷ Desse modo, a ação fundadora é poética, por excelência, é o *Fiat lux (floriam luzes)* de um demiurgo. Estranhas operações metonímicas são feitas para se tentar dar conta desse novo real: seja invertendo termos, numa sintaxe torcida (*outros sangues pulsavam seres*), seja conferindo um novo significado ao “gentio sem fé, sem lei e sem rei”,²⁴⁸ numa espécie de ciranda em que as imagens se fecundam mútua e abundantemente (*verbos sem leis ardiam sóis ocelos*). Antíteses entre termos como *ofícios, serviços e ordenação*, e outros ligados a imagens luzentes, num clima onírico, adensam essa estranha cosmogonia imprevista, numa anábase “convulsiva”.

Para Octavio Paz, a experiência do sagrado (em sua dimensão poética) é um “mostrar as entranhas”. É algo que “brota do centro da terra”.

A experiência do sagrado é uma experiência repulsiva. Ou melhor: convulsiva. É um pôr para fora o interior e o secreto, um mostrar as entranhas. O demoníaco, dizem todos os mitos, brota do centro da terra. É uma revelação do oculto. Ao mesmo tempo, toda aparição implica uma ruptura do tempo ou do espaço: a terra se abre, o tempo se parte; pela ferida ou abertura vemos “o outro lado” do ser. A vertigem brota desse abrir do mundo em dois e nos ensina que a criação se sustenta num abismo.²⁴⁹

É evidente que, ao nos referirmos à anábase no último canto de *Invenção de Orfeu*, deslocamos o significado original da palavra, se compararmos os movimentos do sujeito lírico do livro de Jorge de Lima com os movimentos dos sujeitos no mito original de Orfeu, ou em obras como a *Eneida* e a *Divina Comédia*, ou com o mito cristão da descida de Cristo aos infernos.²⁵⁰

A começar pelo título do canto, Missão e promessa, o poético embebe-se no catequético; a dimensão temporal é mobilizada entre o colonial e um continuum “convulsivo”, como se houvesse uma suspensão do passado, presente e futuro, conforme narrativas cosmogônicas religiosas. É fundamental frisar que tais instâncias, do poético e do catequético, do histórico e do mítico, do tempo passado e do tempo sagrado, coexistem simultaneamente, sem se anularem.²⁵¹

No poema III desse último canto, a subida é materializada em todo o espaço circundante. O movimento para cima é resultado de forças endógenas que produzirão altas

²⁴⁷ Cf. PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1984, p. 131).

²⁴⁸ Cf. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem* (2017, pp. 160-1).

²⁴⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1984, p. 168).

²⁵⁰ Cf. EFÉSIOS 4:9 e FRYE, Northrop. *O código dos códigos – A Bíblia e a literatura* (2004, pp. 212-3).

²⁵¹ “Ora, o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como sua identidade final”. PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (1984, p. 123).

elevações: as coisas sobem, nascem e acordam com a subida do sujeito lírico. Um dos vocábulos-síntese desse movimento é *orogenia*.

No bojo dessa noite,
passadas vão e vêm.
Escuta: há um presságio
ou nova rosa abrindo
depois das rosas de
tentáculos famintos.
Há qualquer coisa abrindo
corolas ou abraços;
no bojo dessa noite
vão passos e vêm passos,
palavras acendidas,
casulos acordados
ou há indícios de
nascente orogenia
no bojo dessa noite.²⁵²

O sujeito e as coisas se confundem com o próprio poema, assim como criador e criatura, conforme se vê no poema seguinte, o Poema IV.

Quem sopra essas montanhas?
Quem voa esse poema?
Que pão se magnifica
no bojo dessa noite?
Há qualquer coisa vindo,
presságio amanhecendo-se, casulos desatando-se.²⁵³
[...]

No último canto do Inferno dantesco, a certa altura se avista a montanha do Purgatório. Virgílio narra a Dante como esta, com o mar, se moveu por conta da queda de Lúcifer:

[...]
Da questa parte cadde giú dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui dé del mar velo,

e venne a l'emisperio nostro; e forse
per fuggir lui lasciò qui loco vòto
quella ch'appar di qua, e sú ricorse.²⁵⁴

²⁵² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 356).

²⁵³ Idem (2017, p. 357).

Enquanto em Dante a presença de Lúcifer (*Belzebú*)²⁵⁵ é inequívoca, em *Invenção de Orfeu*, não se sabe quem *sopra essas montanhas*. Como se perpetuará até o fim do canto, há um forte grau de imprecisão quanto à significação das imagens, o que confere, em diversos trechos, um tom de indecisão ao sujeito lírico. No primeiro canto do Purgatório de Dante, o sujeito sobe em sua caminhada observando, entre outras estrelas, Vênus, sinônimo do amanhecer.²⁵⁶ No livro de Jorge de Lima, numa operação metonímica específica, é um presságio o que amanhece (*presságio amanhecendo-se*). O estranho arranjo sintático-semântico demonstra, mais uma vez, o intenso dinamismo entre as imagens e personas do poema: as palavras impregnam as coisas, e vice-versa.

Mais à frente, no Poema VI do mesmo canto, o sujeito traz a memória à tona, entre sombras e desvãos, num jogo de espelhos distorcidos, de modo que o eu reflete outros, distorcendo-os; tal reflexo gera angústia, sofrimento, por mais que todos estejam saindo dos infernos, a caminho do *sol remido*:

Ah! Eu e alguém o mesmo ser reflete
tudo o que há e que havia acontecido,
como também aquele regressado
de diversas infâncias renascidas,
e este e aquele outro e vários e mais tantos
e tantos que também viram a vida
desmornar-se em nosso pensamento.
Foram todos ao fundo dos infernos
e voltaram de novo ao sol remido,
à esperança florida na alma humana,
a esses bosques brotados da desgraça.²⁵⁷

O sentimento pungente da angústia de outrora parece tomar o horizonte rumo à subida. A anábase, paradoxalmente, se compromete, se entorta, estaca. O poema VII se inicia interrompendo-se. O que, na *Comédia*, aparece como pureza e entusiasmo, com um sujeito rumo às estrelas, em *Invenção de Orfeu* é um canto evocativo, com Dante na terceira pessoa, trazendo consigo a revivência dos danados. Nesse poema de Jorge de Lima, Lúcifer é representado como uma figura essencialmente paradoxal, inexplicável: como alguém tão

²⁵⁴ “[...] Para esta parte ele caiu do céu,/ e a terra toda, que aqui se estendia,/ por medo dele fez do mar um véu,// vindo pra o nosso céu; também diria/ que fugiu dele esta que aqui se avista:/ subiu, deixando a sua extensão vazia”. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno* (2008, p. 229).

²⁵⁵ “Luogo è là giú da Belezebú remoto/ tanto quanto la tomba si distende,/ che non per vista, ma per suono è noto”. Idem (2008, p. 229).

²⁵⁶ “Dolce color d’oriental zaffiro,/ che s’accolgiava nel sereno aspetto,/ del mezzo, puro infino al primo giro”. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Purgatório*. (2008, p. 13).

²⁵⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 360-1).

hediondo foi gerado sob a luz divina? Nesse sentido, a dimensão trágica do longo poema se acentua. Provavelmente, a “subida às estrelas” do sujeito esteja contaminada pela danação. Isso é estranho para um poeta cristão: é como se não houvesse possibilidade real de redenção.

Nos cimos estacou. Parou seu canto
cirrou-se alvinitente. Ó meu Senhor!
Livre e grande. Capazes são seus ângulos,
seus punhos são um pulso luminoso.

[...]

Em verdade, recorda-se do início,
entre as águas, e o teto dos espaços
entre os dias e as noites quase à trilha
das desobediências renegadas.

Ó permanência dolorosa, ó dúvida,
Ó irmãs atraindo a horda ignava!
E que serenos olhos, ordem muda,
da substância indecisa se apossavam!

Da perene amplidão do som constante
provinha: interminável revivência
de tudo o que alcançaram suas mãos
agitadas no sumo movimento.

Assistira a monstruosa corpulência
elevar-se da queda vertical,
e infiel desafiar rangendo os dentes
o ser em si, por si, na luz gerado.²⁵⁸

A evocação a Dante prossegue, valorizando o “dom jucundo” do poeta florentino, manifestando alegria, clareza, felicidade, pureza, amor etc.

Como dantes agora coexistia
em verbo o pentagrama e prisma alado,
ó eterno itinerário, ó alegria,
ó divina aventura reiniciada.

E agora chega o poema preferido
e os dias mais sutis, e os frutos ázimos
e as promessas mais claras e felizes
e os nascimentos justos e as jornadas.

E agora conseguiram numerar

²⁵⁸ Idem (2017, pp. 363-4).

aquele canto e aquele puro amor,
e as futuras vivências e este mar
e essas ondas montantes ontem e hoje.

Falara: e a sua fala palimpséstica
proveio; era abundante, nasceu sábia.
Que fazer desses passos, dessas vestes,
das canções que possuíram outros lábios?

Os símbolos dilatam-se nas mãos;
prosseguem logo as línguas ontem mudas
e são despertadas searas, diapasões,
e os dedos repousados sobre os tules.

As madeiras sonoras respondiam
os apelos desertos e arenosos.
A divina constância renascia
de dentro das escalas silenciosas.²⁵⁹

No entanto, uma espécie de tempo corrompido se insinua. Novas formas surgem, sinônimo de violência, ebriedade, êxtase, perjuro, doença. Mesmo as imagens que sugerem apazibilidade estão sob uma atmosfera de alucinação. Outros sujeitos se juntam a Dante. Quem são?

E tudo acontecia em força e mágica
surgindo encanamentos e amávios,
gerou-se um tempo, tempo liberado
parindo terras e parindo rios.

Nasceram sulcos vindos dos arados
profanados nas guerras fratricidas,
serpearam novas veias sobre os braços,
novos trópicos rindo nas pupilas.

Era necessário ir, fomos e viemos
alados sobre os pés de ébrios coturnos:
a distância das coisas eram poemas
e tudo orografias, tudo alturas.

E lhe contamos tudo: consentiu-se:
o seu rosto era grave como dantes;
desceram de seus olhos erradios
os olhares aos sinos soberanos.

Mal concluímos a fábula real,
brisas dos sons bons sopraram seivas,
e perpassando fiéis por suas asas
retomaram as órbitas bissextas.

²⁵⁹ Idem.

As suas mãos estavam inclinadas
e tão estrelas múltiplas sem névoa,
que o ardor dos estios repudiados
produziu pelo mundo santos ébrios.

Era de vê-los agora extasiados
ou beijados sem dor pelas urtigas,
ou então descrevendo o itinerário
dos ocultos apelos fermentidos.

E ali choravam esse pranto esquivo
que renasce nas flores ensombradas,
outros enternecidos, outros roídos,
muitos sem nojo quietos e felizes.

Ó suma biografia desses livros
traspassados de traças e de lepras,
cujas línguas gretadas de delírios
descrevem as visões de suas febres.²⁶⁰

A última estrofe, rimbaudiana em seu “inferno circular”, entrevê um mundo para “após o fogo”. A imagem dos mortos cujas ações se direcionam a esse outro local, numa forma de recomeço, sugere como esse movimento que se pretende para cima, ou para fora desse *locus horrendus*, está cingido ao submundo. Seja através da memória persistente, que se difunde em biografias diversas, como numa espécie de turbilhão fantasmagórico que insiste em alcançar o sujeito em movimento para cima, seja através da constatação funesta de que a subida, paradoxalmente, não se efetua. É um movimento agônico.

Adeus! Quem diz adeus? Quem se despede?
Quem se anuncia para após o fogo?
Ó mortos replantai as vossas setas:
no outro lado das pontas nascem flores.²⁶¹

No último poema de *Une saison en enfer, Adieu*, o movimento para fora do *locus horrendus* associa-se ao esquecimento de lembranças “imundas”. “Tout les souvenirs immondes s’effacent”.²⁶²

Prosseguindo, o sujeito lírico, em Rimbaud, faz um movimento completo para fora. “[...] Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réele. Et à l’aurore, armés d’une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes”.²⁶³

²⁶⁰ Idem (2017, pp. 365-6).

²⁶¹ Idem (2017, p. 367).

²⁶² “Todas as lembranças imundas se apagam”. RIMBAUD, Arthur. *Um tempo no inferno* (2021, pp. 68-9).

²⁶³ “[...] Recebamos todos os influxos de vigor e de real ternura. E na aurora, armados de ardente paciência, entraremos nas cidades esplêndidas”. Idem (2021, p. 69).

Diferentemente, o sujeito lírico, em *Invenção de Orfeu*, estaca numa atmosfera de indecisão, conforme a certa altura do poema XVI do último canto.

Debruço-me nas trevas, recomeço
os cavalos de fogo e as aventuras,
as sestas na montanha e a doce Inês,
o louvor de Lenora e o mundo alado
que nascem de mim mesmo, de meus fachos,
do meu peito solar, de minha argila,
das coisas que eu imanto em loucura,
esse urânio, essa musa, esse silêncio,
esse herói, esse signo, esse restelo.

Chamo as coisas com os versos que eu quiser,
os mistérios, os medos, os três reinos,
e esse reino que eu vim reiniciar.²⁶⁴

A consequência da indecisão de mover-se para fora, de concluir uma subida, assemelha-se à imagem dos mortos insepultos no canto do inferno virgiliano.²⁶⁵ Não conseguem atravessar o Estige por conta de sua condição desonrosa na superfície. A fecundidade desse sujeito lírico é uma fecundidade sombria: retornam os cavalos de fogo, espécie de demônios íncubos e súcubos, o ameno de possíveis sestas na montanha soa estranho. A Inês narrada já está morta, mas insepulta, conforme o episódio português? Confunde-se com a Lenora de um Poe em delírio? A memória, nesta estrofe, é entrevista na branquidão apocalíptica das bombas nucleares: uma operação metonímica, que adquire uma nuance da ordem dos sentimentos, dolorosa, pungente e inexplicável, faz do vocábulo *urânio* um signo a sugerir, talvez, que um dos principais motivos pelo qual essa pretendida anábase não se conclui é justamente o ineditismo de fatos históricos absolutamente chocantes. Mesmo que o sujeito se “refugie” numa desejada loucura, as imagens da aniquilação atômica, por exemplo, vêm aos seus olhos, inevitavelmente.

É revelador o vocábulo *restelo* encerrar a estrofe citada. Se o *urânio* funciona como uma metonímia desconcertante e imprevista, o *restelo* o faz de modo a acionar, num lapso, a crítica ao “raiz do progresso e da técnica”²⁶⁶ que desembocaria, séculos depois, na extrema

²⁶⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 377).

²⁶⁵ “Haec omnis, quam cernis, inops inhumataque turba est;/ portitor ille Charon; hi, quos uehit unda, sepulti./ Nec ripas datur horrendas et rauca fluentia/ transportare prius quam sedibus ossa quierunt” (Toda essa turba em tua frente é dos mortos sem túmulo, expostos;/ este, o barqueiro Caronte e, inumados, os mais passageiros,/ porque vedado lhe está transportar das ribeiras horrendas/ alma nenhuma se os ossos ficaram na terra insepultos”. VIRGÍLIO. *Eneida* (2018, p. 397).

²⁶⁶ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização* (2021, p. 45).

eficiência científica em exterminar, em poucos segundos, dezenas de milhares de vidas.²⁶⁷ As duas imagens metonímicas, muito mais do que fazerem uma simples aproximação do todo pela parte, ou do possuidor pelo instrumento, ampliam o significado original das palavras se as aproximarmos: por um lado, o gradiente cuja fissão tem o poder de destruição absoluta da vida, de modo a trazer consigo um novo significado, histórico, aos infernos míticos ocidentais. Ou melhor: não se conclui a subida anabática, provavelmente, por conta de pesos muito reais, como se não se acordasse de um pesadelo completamente. Fica-se no limiar entre o sonho e a vigília, o que é algo espantosamente temível. Por outro lado, o *restelo*, metonímia da personagem do Velho do Restelo camoniano, como uma espécie de antítese daquela imagem, cuja recusa à empresa colonizadora portuguesa serve como uma espécie de profecia sobre os fins devastadores das potências inauguradoras do que se convencionou chamar de modernidade.

Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, enxerga o Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, como a voz do anticlímax do poema camoniano. Depois do pranto coletivo, por meio das mulheres na praia, antes da viagem definitiva, o Velho do Restelo sintetiza todo um anseio popular:

[...] Não basta o pranto coletivo: é necessário que o poeta clássico nos dê o discurso, eloquente e inteiro, e nos diga a verdade pelo encadeamento implacável das razões. Este *logos*, que contradiz os fastos nacionais de viagem, Camões vai desentranhá-lo do passado, da história portuguesa recalcada, da história do povo. É a fala do Velho do Restelo.

O Velho, um dos muitos que se quedaram meros espectadores na praia, “entre a gente”, povo no meio do povo, rejeitará sem apelo a empresa navegadora no preciso momento em que as naus se lançam no mar.

A fala do Velho destrói ponto a ponto e mina por dentro o fim orgânico dos *Lusíadas*, que é cantar a façanha do Capitão, o nome dos Aviz, a nobreza guerreira e a máquina lusitana envolvida no projeto.

Nada ficará de pé. Ao motivo nobre da Fama, tão invocado na tópica renascentista, o Velho dará o nome real de vontade de poder:

*Ó glória de mandar, ó vã cobiça
desta vaidade, a quem chamamos Fama!*²⁶⁸

No poema analisado, do canto último de *Invenção de Orfeu*, Missão e promessa, quais são as repercussões semânticas dos seis vocábulos encadeados (*urânio, musa, silêncio, herói, signo, restelo*)? Se observarmos a menção aos *três reinos* na estrofe seguinte, a danação, a ruína real, histórica, provavelmente, conforme sugerido; o olhar à *musa* mórbida,

²⁶⁷ Cf. <https://www.britannica.com/technology/atomic-bomb>. Acessado em 24/05/2022, às 00h45.

²⁶⁸ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização* (2021, pp. 43-4).

Inês e Lenora mortas e inacessíveis, ou a fonte de inspiração silenciada e silenciadora (num Paraíso longínquo e inacessível?); o *herói*, sinônimo de orgulho e vítima da *hybris*²⁶⁹ (debatendo-se dentro de uma nau multívoca: vê-se o reino seguinte, mas este não condiz com seu télos); o *signo*, nas bandeiras, tábuas e livros da *missão*, misteriosamente cingido no espírito da *promissão*; e, por fim, o *restelo*, como último suspiro de lucidez numa trama alucinatória, na qual o sujeito lírico se debate.

No poema XIX, aparecem irmanados a empresa colonial e o *cogumelo imenso*, um dos sinônimos da Grande Guerra e das graves disputas geopolíticas que seriam vigentes por décadas após, na Guerra Fria. A medida humana ultrapassada nos alvares da modernidade, a *hybris* inevitável e implacável,²⁷⁰ demoraria séculos para se valer totalmente. Como um espectro à deriva em algum rio subterrâneo, o que punge é um sentimento de desolação abominável. O que foi cantado estilhaça-se diante do *cogumelo imenso*.

Cantei nomes de musas e de rosas
e as comarcas tendidas e os assuntos
e as várias oceanias e as raízes
e os meninos crescendo, febres minhas,
ventos com suas gulas, partos duros,
estatutos e parques, ombros baixos
e as colinas e as águas, floras turvas
entre os dias e as noites plenamente,
plenamente cobertos de espantalhos,
evito assombrações, silêncios de hoje
e as aventuras com Índias maceradas.

Sem roteiros e símbolos previstos,
as calmarias vieram, vieram ilhas,
vieram mares, vieram precipícios,
os desertos do diabo, os gelos grandes,
os cargueiros fantasmas só com os ferros
e as madeiras roídas, só com os medos;
e tudo era um voo baixo pelas horas
pelas horas amargas fugidias,
e tudo era exaustão, era esse século;
não era desespero, era cansaço,
era o estupor das coisas esgotadas.

Alegrias, olhei-as, foram muitas
na vigência das coisas, na alma quieta,
nestes olhos nascidos, nesta paz,
nesta idade de infâncias e gravuras;
jamais nestes espelhos, nestas ilhas,
nestas naus e seus ventos, nestes sábios,

²⁶⁹ Idem (2021, p. 45).

²⁷⁰ Idem.

nestes homens de sabre, nestas asas,
 neste arcanjo escondido mas tão forte.
 No armistício os cordeiros se suicidaram,
 o mundo ia acabar, nasceu no mar
 um cogumelo imenso, um cogumelo.²⁷¹

As *Índias maceradas*, as *comarcas tendidas* constituem a visada atormentada desse sujeito entre *espantalhos*. A empresa, decididamente, não foi benévola. Quando há menção à alegria, esta aparece apartada no sujeito, como se sugerisse algum recanto, talvez biográfico (ampliando ainda mais a pletora lírica do poema) ou na generalidade impessoal das *coisas*. Mas logo um espelho se insinua, como se esse mesmo recanto biográfico, mais íntimo, fosse atravessado pela condição fundadora de sua “Miserável sorte! Estranha condição”.²⁷² Fosse atravessado, afinal, pelo amado e paradoxal *idioma-vasco*, fecundo mas sombrio em suas criaturas. Segundo Bosi, em *Os Lusíadas*, o Velho do Restelo entoa o desastre das empresas marítimas.

A viagem e todo o desígnio que ela enfeixa aparecem como um desastre para a sociedade portuguesa: o campo despovoado, a pobreza envergonhada ou mendiga, os homens válidos dispersos ou mortos, e, por toda parte, adultérios e orfandades. “Ao cheiro desta canela/ o reino se despoeva”, já dissera Sá de Miranda.

A mudança radical de perspectiva (que dos olhos do Capitão passa para os do Velho do Restelo) dá a medida da força espiritual de um Camões ideológico e contraideológico, contraditório e vivo.

Da condenação passa o Velho à maldição, brado último da impotência do coração que não se rende. Ele execrará toda ambição que, desde a ruptura com o estado de paz do Éden e a Idade do Ouro, lançou o gênero humano nas eras de ferro do trabalho e da luta. Sobre as figuras míticas de Prometeu, Dédalo e Ícaro, heróis civilizadores do mundo grego, o Velho fará incidir a mesma luz crua que revela o orgulho e a *hybris*. Denunciará, enfim, a substância mesma do progresso e da técnica, como se toda aventura titânica precipitasse fatalmente na ruína seus empreendedores. A *nau* e o *fogo* (grifos do autor), as grandes invenções de um passado remoto que iriam calçar o êxito do projeto colonial moderno, são estigmas de um destino funesto:

Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,
 Nas ondas vela pôs em seco lenho!
 Digno da eterna pena do Profundo,
 Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!

 Trouxe o filho de Jápeto do Céu
 O fogo que ajuntou ao peito humano,
 Fogo que o mundo em armas acendeu
 Em mortes, em desonras (grande engano!)

²⁷¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, pp. 394-5).

²⁷² BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização* (2021, p. 45).

Quanto melhor nos fora, Prometeu,
 E quanto para o mundo menos dano,
 Que a tua estátua ilustre não tivera
 Fogos de altos desejos que a movera!
 (IV, 102-3)

No largar da aventura marítima e colonizadora o seu maior escritor orgânico se faria uma consciência perplexa: “Miserable sorte! Estranha condição!” (IV, 104).²⁷³

Para a tentativa de “exumação” de um passado da ilha plurimorfa e enigmática do livro, simultaneamente “exumada” e criada, destruída e recriada, através de uma linguagem alucinante e estranhamente inflorescente, o épico camoniano faz-se necessário ao estabelecimento desse continuum arrebatador e transfigurador. Na tentativa de vislumbrar essa ilha, o passado é atravessado em seu cerne pelo canto camoniano. Sem ele, a ilha não pode constituir-se. A trama, num enleio próximo a um hermetismo fortemente cerrado (o que, sem dúvida, põe, diversas vezes, a obra em risco, quanto à sua totalidade significativa), se faz e se refaz sob o signo do tormento. As correntes espirituais órfico-pitagóricas sustentam os motivos de boa parte das imagens, principalmente a reiteração obsessiva de verbos ligados à criação e proliferação (o prefixo *re-* presente de modo ostensivo), assim como o cerne das representações temporais. E é a partir daí que a *hybris* tormentosa dessa trama se amplifica: na empresa colonial, delirantemente mítica, religiosa e teleológica, cujos fins econômicos e políticos vergam-se sob o peso da corrupção dos tempos, e nas suas ressonâncias mais modernas. O sujeito lírico, esmagado, estilhaçado e, inexplicavelmente, expandido, entrevê-se entre a história de sua ilha e a sua própria história: biografia de um ilhéu inexato, perplexo na encruzilhada em que se fundem os atores que o constituem. Por ele, o sujeito lírico (singularizado por um eu anamórfico e pluralizado por um nós baralhado), como num xamã em processo de “continuidade profunda”,²⁷⁴ fluem representações diversas, interpoladas ou fundidas, por vezes, em coros próximos do dramático. O sujeito como que balbucia, quase gago, conforme certo trecho do penúltimo poema do livro, a sua condição *de volta à vida*.

[...]
 Ó sempre folhas ontem aparentes,
 hoje aferidas, hoje recompostas;
 ó faces tatuadas, ó matinas,
 ó verbos de matizes reinvidados!
 Os sendais desatados ressoavam

²⁷³ Idem (2017, pp. 44-5).

²⁷⁴ Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo* (2013, p. 39).

e ressoando, eu me exumo, eu me exumei.²⁷⁵

Os processos temporais e espaciais urdiram-se de acordo com um movimento, para cima, conforme proposto. O sujeito e os seus elementos correspondentes, contudo, estacam: há um movimento para cima, mas inconcluso. O eu “se exuma”, mas não dá adeus às *forças tristes*:²⁷⁶ a morte está colada a ele, de qualquer modo, o que problematiza seriamente a perspectiva cristã do poeta. O último poema, forma de poema-oração conclusivo, matiza um pouco tal perspectiva.²⁷⁷ A imagem, entretanto, tingem-se pelas cores do martírio. Em suma, mesmo com o último poema, matizado, o livro termina sob a chave de uma crise severa.

²⁷⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 402).

²⁷⁶ “Nas forças tristes, não fatais adeuses,/ nas flores calcinadas mas os sulcos”. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (2017, p. 403).

²⁷⁷ “No momento de crer,/ criando/ contra as forças da morte,/ a fé.// No momento de prece,/ orando/ pela fé que perderam os outros.// No momento de fé/ crivado/ com umas setas de amor/ as mãos/ e os pés e o lado esquerdo/ Amém”. Idem (2017, p. 403).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: *PROA MASTIL DO POEMA*

Após sucessivas aproximações a um poema multifacetado e superabundante como *Invenção de Orfeu*, a sensação que se tem é que, depois de tudo, o livro permanece indócil, quase intocado: permanece, afinal, em movimento tal qual uma embarcação sem âncoras ou um organismo vivo que continua grassando. No entanto, algumas questões delineadas talvez sirvam como pontos de partida para novas indagações.

Houve uma tentativa de leitura, neste estudo, a iluminar a questão mítica no livro, das bases órfico-pitagóricas e judaico-cristãs, nos pontos em que se encontram e nos pontos em que se afastam, assim como os entrelaçamentos dessas bases com as referências históricas, principalmente do período colonial. A ideia do início da modernidade relacionada a determinada *hybris* (as consequências dessas ações de cunho mítico e histórico prolongando-se por séculos) é fundamental para essa perspectiva. O recorte a partir das representações imagéticas catabáticas e anabáticas direciona a leitura segundo a qual boa parte do universo semântico do longo poema organiza-se de acordo com esses movimentos.

Quanto à irracionalidade apontada no segundo capítulo, operada através de um jogo semântico anamórfico, tanto do sujeito lírico como das representações temporais e espaciais, e de diversas personas e representações inseridas nesses planos, tal instância provavelmente possa ser estudada de modo a iluminar diálogos possíveis com textos religiosos, principalmente com determinados escritos de caráter místico, como os de Santa Teresa D'Ávila, ou Sor Juana Inés De La Cruz, ou, talvez, até com escritores brasileiros que trataram marcantemente do tema, como Clarice Lispector e Hilda Hilst, por exemplo. Além disso, será possível fazer aproximações com o universo biográfico do poeta, tendo em vista a loucura como uma enfermidade, e não como um meio para a revelação divina? Ou tal enfermidade relaciona-se à matéria histórica em si?

Sobre os dêiticos em suas representações catabáticas e anabáticas, em que a história se configura, muitas vezes, como uma espécie de voragem fantasmagórica e assustadora, com vozes coloniais fraturadas e diluídas umas nas outras, ou com personas heréticas, como figuras que se situam entre Cristo e Lúcifer, por exemplo, talvez seja necessário um estudo minucioso da dimensão dramática dessas representações. Como, por exemplo, em diversos pontos do livro em que as vozes atingem uma espécie de clímax através de algo parecido com um coro.

Além desses pontos, algumas imagens do poema parecem expressão de um recorte da contemporaneidade. Exemplos disso, abertos a estudos futuros, seriam as imagens

ligadas ao câncer, por exemplo, assim como o constante uso de palavras com caráter de negação (em uma espécie de niilismo ou mal-estar a ser elucidado segundo o universo do livro).

Outro ponto, também sugerido, que pode suscitar análises mais apuradas é a densa e paradoxal gama filosófica e teológica presente nas representações do sujeito lírico. A grave crise em que este se debate certamente necessita de um olhar mais atento e específico às suas repercussões de caráter cristão.

Como conclusão: tal dissertação apontou caminhos de leitura para as representações míticas de *Invenção de Orfeu* a partir de suas bases órfico-pitagóricas e judaico-cristãs, articulando-se com as referências históricas, principalmente do período colonial (como início da modernidade); neste sentido, a ideia da catábase e da anábase do sujeito lírico, na repercussão de seus dêiticos, é fundamental para determinados movimentos das imagens e ambientações do longo poema.

BIBLIOGRAFIA:

ABREU, J. Capistrano de. *Capítulos da história colonial*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia (Inferno, Purgatório e Paraíso)*. São Paulo: Editora 34, 2008.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Metamorfozes indígenas – Identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV Editora – FAPERJ, 2013.

ALVES, Hélio. “*Invenção de Orfeu: Situação e Razão do Poema*”. In: “Fórum de Literatura e Literatura Comparada”. Vila Real: SDE – Serviços Gráficos da UTAD, 1991.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*. São Paulo: EDUSP, 1997.

ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

ARAGON, Louis. “Le livre de poche” (1966). In: CHÉNIEUX-GENDRON, Catherine. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Le paysan de Paris*, 1926, reed. Gallimard, “Le livre de poche”, 1966, pp. 83. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. “Une vague de rêves” (1924). In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BARNES, Jonathan. *Filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRETO, Luís Filipe. “O orientalismo conquista Portugal”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc – Funarte. Companhia das Letras, 1998.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. ALMEIDA, João Ferreira de. Deerfield: 1995.

BISCHOF, Betina. “O aspecto da (des)formação de uma ilha/país em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima”. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, 2009.

BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno. O livro de Thel*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BORNHEIM, Gerd. “A descoberta do homem e do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc – Funarte. Companhia das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BRETON, André. “L’evidence poétique”. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. “Manifesto”. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CAMINHA, Pero Vaz de. [Carta a ElRei DManuel.pdf](#). Lisboa: 1998.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos (1750-1880)*. São Paulo: FAPESP – Ouro sobre Azul, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CHAUÍ, Marilena. “Profecias e tempo do fim”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc – Funarte. Companhia das Letras, 1998.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc – Funarte. Companhia das Letras, 1998.

DODDS, E.R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, c1951, 1973, printing 1973. [E. R. Dodds The Greeks And The Irrational : Smirna Si : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexions d’un cinéaste*. In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

EMPÉDOCLES. In: BARNES, Jonathan. *Filósofos pré-socráticos*. São Paulo: 2003.

ERNST, Max. “Au-delà de la peinture (1936)”. In: CHÉNIEUX GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa – As origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1976.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Global Editora, 2020.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GODINHO, Vitorino Magalhães. “Que significa descobrir?”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc – Funarte. Companhia das Letras, 1998.

GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou Vida e Morte Severina”. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

HANSEN, João Adolfo. “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc – Funarte. Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *A visão do paraíso*. Apud: CHAUI, Marilena. “Profecias e tempo do fim”. In: *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc – Funarte. Companhia das Letras, 1998.

_____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II: 1948-1959*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JÚNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

JÚNIOR, António Salgado. “A obra de Luís de Camões”. In: CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror. Poesias, Cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LEITE, Sebastião de Uchoa. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

_____. *Anchieta*. Rio de Janeiro: Coleção Brasileira de Ouro, s/d.

_____. *Calunga*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959.

_____. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2017.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

LUKÁCS, György. *Estética*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

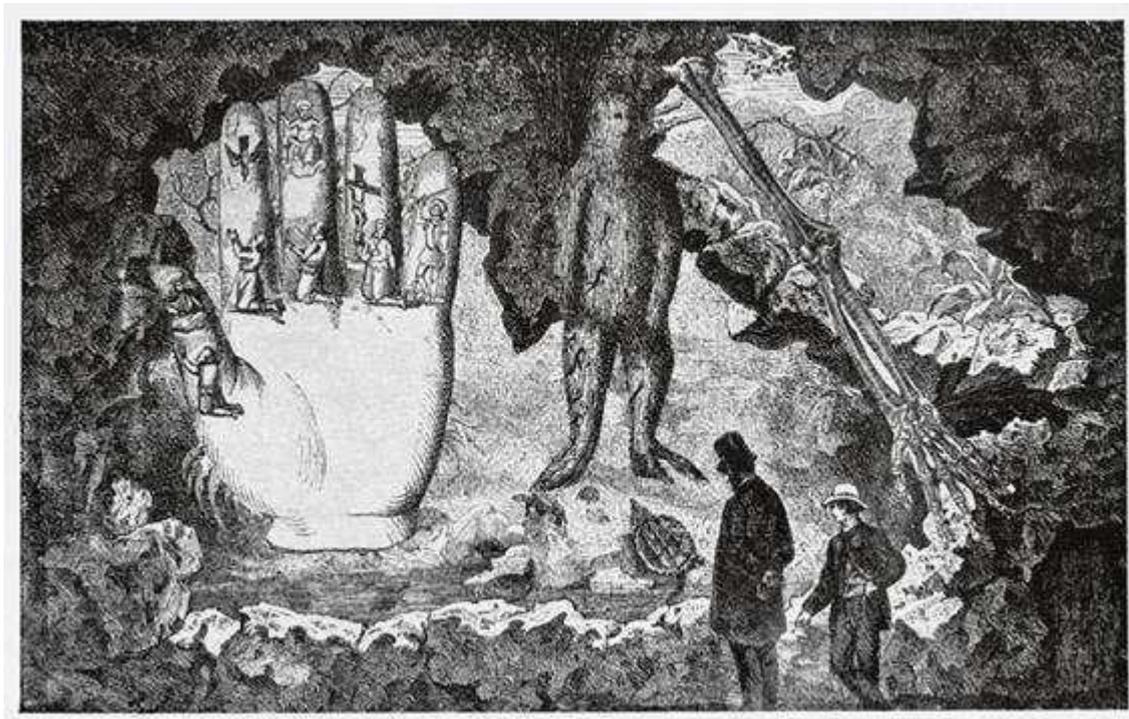
MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados – Edição bilíngue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

MARTINS, Wilson. “Contradições de um Poeta”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, p. 2, 13 fev. 1960. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*. São Paulo: EDUSP, 1997.

- MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2017.
- MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MUKHERJEE, Siddhartha. *O imperador de todos os males – Uma biografia do câncer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NETO, João Angelo Oliva. “Breve anatomia de um clássico”. In: VIRGÍLIO. *Eneida*, 2016.
- NHANDEWA, Alexandro da Silva & ALMEIDA, Tiago Pŷn Táhn de. *Tetã Tekoha - Ęg Tŷ, Ęg Jykre Tó, Vĕsógki*. Londrina: Pólen, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- _____. *Fedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- REVERDY, Pierre. “Nord-Sud, self defence et autres écrits sur l’art et la poésie (1917-1926), Flammarion, 1975, p. 196”. In: CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- RIBEIRO, Daniel Glaydson. “*Carnifágia malvarosa*: as violações na sŷmula poética de Jorge de Lima”. São Paulo: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras, 2016.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RIBEIRO, Renato Janine. “Etc. etc.”. In: STENDHAL. *A Cartuxa de Parma*. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa – edição bilíngue*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015.
- _____. *Um tempo no inferno & Iluminações*. São Paulo: Todavia, 2021.
- RODRIGUES, Simone. “Jorge de Lima, Fotomontagista”. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.
- STENDHAL. *A Cartuxa de Parma*. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- WILSON, Samuel M. *The Cultural Mosaic of the Indigennous Caribbean*. Austin: Proceedings of the British Academy.

Apêndice



O começo da catequese – Jorge de Lima

Num “todo fantástico e sugestivo”, conforme avaliação de Mario de Andrade, sobre as fotomontagens do poeta alagoano,²⁷⁸ a catequese fulgura aqui num espaço transfigurado por mitos de monstros infernais, representações da morte e do destino humano, e da contemplação sardônica de homens urbanos diante de uma estranha fenda. As imagens do choque entre o velho e o novo mundo congregam-se como dois nódulos insólitos, ou melhor, como um espaço duplo vazado, eclodido por nódulos menores, insólitos. A dimensão inauguradora, aqui, é marcada necessariamente pelo signo do delírio.

²⁷⁸ ANDRADE, Mario de. “Fantasias de um poeta”. In: *A pintura em pânico – Fotomontagens*. LIMA, Jorge de (p. 19, 2010).

