

**O ONÍRICO EM *INVENÇÃO DE ORFEU* DE JORGE DE LIMA.
THE ONEIRIC IN THE *INVENÇÃO DE ORFEU* THE JORGE DE LIMA.**

Luciano Marcos Dias Cavalcanti*

RESUMO: Neste texto, pretendemos analisar como Jorge de Lima se utiliza do onírico na construção de *Invenção de Orfeu*. Nessa perspectiva, a poesia limiana priorizará o ato da criação concordando com o significado constitutivo da imagem onírica que se dá, principalmente, na utilização que o poeta faz da inspiração noturna como espaço de elaboração de sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: *Invenção de Orfeu*, onírico, poesia.

ABSTRACT: In this text, we intend to analyze as Jorge de Lima if it uses of the oneiric element in the construction of *Invenção de Orfeu*. In this perspective, the limiana poetry will prioritize the act of the creation agreeing to the meaning constituent of the oneiric image that if of, mainly, in the use that the poet makes of the nocturnal inspiration as space of elaboration of its poetry.

KEYWORDS: *Invenção de Orfeu*, oneiric, poetry.

Se “os escritores são os engenheiros da alma”, não esqueçais que a mais alta função de um engenheiro é inventar. (André Malraux)

Comumente, a figura do poeta é associada à figura do sonhador e, por conseqüência, seu trabalho artístico é considerado fruto de seus sonhos. O poema seria um produto construído de maneira espontânea, sem que o poeta precisasse, em momento algum, de racionalizar o seu pensamento para elaboração do texto poético. Sem nenhum trabalho racional ou lógico o poema nasceria do simples impulso emotivo e inconsciente. Assim, o poeta e o sonhador seriam semelhantes, pois tanto um quanto o outro são indivíduos que viveriam mergulhados na fantasia e na imaginação. É neste sentido que Curtius conceitua a poesia. Para o crítico, o exame da moderna ciência da História o levou a pensar a poesia como uma narrativa (*fiction*) construída pela fantasia (CURTIUS: 1996, p.38).

A relação entre o onírico e o poético vem de longa data, podemos encontrar na linguagem lírica inúmeras referências ao sonho como um estado espiritual que proporciona

* Doutor em Teoria e História Literária – UNICAMP, bavarov@terra.com.br

ao poeta uma espécie de elevação da alma, de perfeição instintiva, de beleza ou de liberdade criativa em que nossas imaginações e paixões não estão presas a nenhum tipo de amarras: moral, social, etc.

O Surrealismo é uma tendência estética que, em síntese, trabalha o onírico de maneira privilegiada. André Breton formula uma “técnica” ou anti-técnica surrealista de escrever: a “escritura automática”. No primeiro manifesto Surrealista (1924), ele a expõe com o significativo título: “*Segredos da arte mágica Surrealista*”. Os seus principais fundamentos se detêm na negação do mecanismo lógico da frase, na repulsa ao racionalismo positivista, na ampliação do conceito de imagem poética e na negação do trabalho artístico feito exclusivamente pelo pensamento racional. Além dessas características, a “escrita automática” tem como objetivo oferecer a qualquer pessoa o alcance e a possibilidade da escrita artística.

O surrealismo tem como pressuposto básico a repulsa ao realismo positivista, que, para Breton, significava um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável, empobrecendo o caráter imaginativo da arte que provém dos sentimentos. Para sairmos do “reino da lógica”, que nos governa através do racionalismo fundamentado pela utilidade imediata e voltado para o senso comum, os surrealistas apontam as portas dos sonhos. Para estes, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento por não estar preso estritamente ao racional. Nesse sentido, a imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade. Para Breton, é inaceitável que o onírico, parte tão importante da atividade psíquica, tenha chamado tão pouca atenção; o sonho e a noite não podem ficar reduzidos a um “parêntese”.

Todo empenho técnico do surrealismo organiza-se em multiplicar os acessos de penetração nas camadas mais profundas da mente. É para ressaltar a assimilação do sonho à vida e à arte que Breton conta uma história do poeta Saint-Pol-Rol, que diariamente antes de adormecer mandava afixar um aviso à porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO; da mesma forma, o teórico do Surrealismo estabelece como ordem as palavras do poeta que mais inspirou o movimento, Rimbaud: “Digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente”.

É especialmente a partir dos estudos de Freud sobre o sonho que os surrealistas tomaram contato com o mundo onírico. De acordo com a teoria freudiana, o sonho é

constituído, principalmente, por dois elementos: o *conteúdo manifesto* (o que conseguimos contar) e o *conteúdo latente* (o que necessitamos decifrar para interpretar o sonho – é uma espécie de chave para compreendermos os significados do sonho) esse aspecto demonstra o motivo pelo qual encontramos dificuldades na compreensão dos sonhos. A sua caracterização básica encerra no sentido de que o sonho é sempre a realização de um desejo, mesmo que aparentemente se apresente de forma perturbadora ao sonhador.

De acordo com Freud, a atividade onírica de pensar não ocorre em conceitos, como é característico do estado de vigília, mas pensa “predominantemente em imagens visuais – mas não exclusivamente. Utilizam também imagens auditivas e, em menor grau, impressões que pertencem aos outros sentidos”. (FREUD: 2001, p.67). É, nessa direção, que o psicanalista aponta mais uma característica importante do estado onírico: “Os sonhos são desconexos, aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção, admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância para nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais.” (FREUD: 2001, p.72). Desse modo, a “incoerência” das imagens oníricas se revela como característica essencial dos sonhos.

No mundo dos sonhos, há uma transformação do espaço como o concebemos no mundo da vigília; de acordo com Bachelard, perdem-se “suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos”. (BACHELARD: 1991, p.160).

Outra característica do sonho se refere a seu processo de deslocamento. Isto significa que uma imagem pode ter mais de um significado, pois por analogia pode-se transferir sentimentos e conceitos de uma a outra. No sonho, percebe-se também a facilidade para o trocadilho e a inversão de termos como se as palavras se comportassem como coisas. Essas características apontam a semelhança entre a formação dos sonhos e a atividade artística. Outro importante aspecto dos sonhos, apontado por Freud (através de uma citação de Strümpell) se refere ao fato de que estes “seguem seu curso, ao que parece, segundo as leis quer das representações simples, quer dos estímulos orgânicos que acompanham tais representações – isto é, sem serem de forma alguma afetados pela reflexão, pelo bom senso, ou pelo gosto estético ou pelo julgamento moral.” (FREUD: 2001, p.75-76). Nesse sentido, constata-se a dessemelhança entre as atividades onírica e artística, pois a composição do poema se diferencia do sonho por ser concebido em grande

parte conscientemente e não apenas pelo impulso da inspiração, assunto que mais adiante trataremos.

Parece razoável dizer que o sonho pode servir de instrumento inspirador ao artista que, posteriormente, dá prosseguimento ao seu trabalho, utilizando-se do pensamento intelectual. E como sabemos existem aqueles que se utilizam do sonho para construir suas obras sem mesmo fazer um retoque posterior. Mas, talvez, um dos grandes serviços prestados pelo onirismo à literatura, como instrumento de criação artística, está no fato dele fornecer ao artista uma espécie de liberdade (com o abandono, mesmo que provisório, da função crítica – às vezes bloqueadora do ato da criação) e espontaneidade no espírito criador.

E para tratar desse tema é importante começarmos por diferenciar, de forma mais precisa, o próprio sonho do trabalho poético. Para Fausto Cunha, são dois os principais fundamentos da analogia entre a poesia e o onírico.

Um, a liberdade total (relativa) de quem sonha e de quem inventa; outro, a intransferibilidade da vivência onírica ou poética. Jung, num dos capítulos de *Realidade da Alma*, fala dessa liberdade em face da psicanálise, apontando como, no sonho, todos somos naturais, libertos de muitas inibições, espontâneos, o que torna mais fácil o trabalho do psicanalista.

Todavia, antes da ciência os filósofos e os poetas já acreditavam nessa liberdade, já descreviam o mundo onírico em suas relações com a personalidade. Mencionei Hazlitt, como poderia mencionar a Heráclito, para quem os que velam têm um mundo único e comum, quando os que dormem têm cada um o seu próprio mundo. (CUNHA, 1967: 14).

Nessa perspectiva a vivência poética e a onírica são íntimas e semelhantes. Para exemplificar essa associação, Cunha se refere a um trecho de *O sonho e sua interpretação*, de Ernst Aeppli, afirmando que se substituirmos o “onírico” por “poético” o seu significado quase nada se alterará. Vejamos a citação de Ernst Aeppli:

A vivência onírica constitui uma das mais pessoais e repetidas experiências do homem. Ele e só ele sonha seus sonhos; vive pessoalmente este acontecimento noturno, amiúde estranho, já que se produz sem sua intervenção e se desenvolve num mundo que não é, em absoluto, seu familiar mundo diurno. (Apud CUNHA, 1967: 14).

Outro elemento comum ao onírico e ao poético é que ambos não podem ser arbitrários. Desse modo, pode-se concluir que

a arbitrariedade do poético está na razão direta de sua inautenticidade. Ou que o poético é tanto mais autêntico quanto menos arbitrário. Não pode haver um onírico provocado nem um autêntico intencional. O problema capital é que o autêntico não está sujeito a nenhum sistema de valores, enquanto o arbitrário está. Porque o autêntico é anterior à obra, pela razão mesma de vir com a vivência. Ao passo que o arbitrário exige certa distância, temporal e afetiva, dessa vivência. Exige até que inexista a vivência (e portanto o autêntico). (CUNHA, 1967: 22-23).

No entanto, essas considerações não querem dizer que não exista diferença entre o sonho e a poesia, pois, segundo observa o crítico, a liberdade do criador não se desenvolve com a mesma liberdade do sonhador. Assim, “o primeiro está muito mais condicionado que o segundo a uma determinada série de influências. Mas o sonho não se encontra uma vontade específica. Há mais *liberdade* no sonho e mais *vontade* na criação.” (CUNHA: 1967, p.17 – grifos do autor). Além dessa diferença, há, talvez, outra mais importante: o onírico não está submetido a nenhuma lei estética de sistematização ou julgamento de valor, o que afirma a indisposição do poético a servir-se do sonho para representação estética fiel e aparente.

Pode, isto sim, valer pela sua autenticidade. Se considerarmos Neruda um poeta onírico, seu valor estético não se encontra na faculdade ou qualidade onírica de sua obra, senão estritamente na qualidade ou faculdade de transubstanciação estética desse onírico já convertido em poético. E é isto o que nos interessa. (CUNHA, 1967: 21).

Outro ponto importante observado por Fausto Cunha diz respeito ao fato de que a analogia entre o onírico e o poético é feita depois do poema pronto, já realizado, pois ao se fazer um estudo de um poema pressupõe-se que o “poema existe como poema”, desse modo a apreciação crítica se realizará dentro de “um fato consumado”.

Se o onírico e o poético não se distinguem quando se lhes estuda a origem *dentro do homem* (pode uma vivência estacionar no ato preparatório da criação e pode uma vivência onírica ser posteriormente lançada em termos poéticos), na hora em que são estudados *fora do homem* o máximo que se pode construir são duas paralelas, sem rigor geométrico, pois o onírico será uma linha pontilhada e o poético, uma linha reta. (CUNHA, 1967: 20 – grifos do autor).

Para concluir esta relação entre onírico e poético, o crítico lança uma pergunta: “Como conciliar o onírico e o poético, análogos nas suas manifestações e tão distintos nos seus fins expressionais?” A sua possível resposta passa pela negativa é preciso investigar: “o

comportamento das vivências onírica e poética para encontrar todas as soluções confinadas a um mistério. O mistério da representação”. (CUNHA: 1967, p.23 – grifo do autor).

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza na sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *A Túnica Inconsútil* e mais bem caracterizado em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, aspecto que o leva a estar cada vez mais próximo do hermetismo próprio de *Invenção de Orfeu*. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem muito provavelmente vêm da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou contraditórios era usada para trazer uma nova imagem. Nesse sentido, a criação de imagens feitas por Jorge de Lima apresenta um caráter de criação pura, na medida em que suas construções imagéticas se afastam das comparações de elementos semelhantes e passam a aproximar os elementos díspares, criando um novo tipo de imagem inesperada e válida por si mesma. É importante frisar que esta pretensa “poesia pura” limiana se distancia da concepção tradicional dada a este gênero em que a criação poética se dá na tentativa de construir um poema livre de um conteúdo sentimental, oratório, conceitual, expressivo.

O poeta se distanciará, portanto, das características dessa modalidade de poesia, em que os escritores praticavam a chamada “a arte pela arte”, isto é, a arte como divertimento, a cultura da pura beleza ou da poesia como construção apenas racional, feita através do trabalho meticuloso, sugerindo a imagem do poeta como apenas uma espécie de ourives do verso. Para Jorge de Lima a poesia é um dom: “Há poetas que fazem da poesia um acontecimento lógico, um exercício escolar, uma atividade dialética. Para mim a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA: 1958, p.64). Desse modo, o caráter puro da poesia praticada por ele se aproximará da dos poetas que praticavam a “poesia pura” associada ao misticismo, à magia e à forte criação metafórica, que de acordo com Croce,

não se satisfazem com esta maneira de divertirem-se e divertir os outros e querem, ao contrário, aprofundando-se em si mesmos, atingir a Alma universal e perder-se nela como místicos mais orientais que europeus, renunciando a qualquer efetivo operar e fazer, que parece-lhe dualista ao romper, com a distinção, a inerte unidade. Participando desses supra-realismo, misticismo, orientalismo, ocultismo e magia, o poeta puro faz-se grave e sério, e assim aparece aos que o observam, de tal maneira que a sua pessoa parece

mergulhada em mistério, sua fronte coroada com um nimbo, sua palavra soa como profética em obscuras acentuações ou mediante o silêncio prudentemente distribuído – admiráveis inovações no mundo e, em todo caso, uma nova maneira de sentir o mundo e comportar-se diante dele. (CROCE, 1967: 69).

Essa combinação de elementos imprevistos feita por Jorge de Lima, ao tentar elaborar a idéia de criação artística “pura”¹, caracteriza seu desejo “utópico” de construir um estado em que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então. Juntando a isso o desejo religioso do poeta de reencontrar a origem, isto é, o tempo anterior à Queda, temos uma clara tentativa de reconstrução do “Tempo Perdido”, já que o presente é indesejável e dentro de uma perspectiva utópica e cristã representa o plano divino da salvação. Dessa maneira, a poesia praticada por Jorge de Lima carregará consigo, conforme a caracterizou Alfredo Bosi, o caráter de resistência. O poeta opõe-se ao discurso das ideologias dominantes, perante as quais o escritor moderno se levanta e resiste à harmonia aparente do mundo. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como um grito de resistência a quem o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É a procura do sentido perdido pelos discursos dominantes, que anseia o resgate do sentido comunitário.

A poesia resiste a falsa ordem, (...) Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia.

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de

¹ É importante apresentar as considerações de Octavio Paz sobre o “poema puro”, concordamos com o crítico quando diz que: “um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e á qual alimenta.” (PAZ: 1972, p.51-52).

uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (BOSI, 1977: 146).

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

Talvez seja importante informar ao leitor um fato biográfico que nos ajudará a pensar melhor sobre o processo de criação de Jorge de Lima, e que está intrinsecamente ligado à forma de sua escritura noturna. A composição de *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu* se dá em um momento de recolhimento do poeta por causa de um “esgotamento nervoso”. Seguindo orientações médicas, Jorge de Lima se recolhe em uma clínica de repouso no Alto da Boa Vista (que o poeta significativamente denominava como seu “berço”), onde compõe, em dez dias em estado hipnagógico 102 sonetos, sendo que 77 formam o *Livro de Sonetos* e os 25 restantes aguardam a composição de *Invenção de Orfeu* para serem incluídos neste².

Soma-se a isso a declaração do próprio poeta sobre a feitura de *Invenção de Orfeu*: “Durante dois anos fui escrevendo o poema sem saber onde ia chegar, de quantos versos constaria, nem o que pretendia. Com a sua leitura depois de composto é que verifiquei a sua intenção independente das minhas intenções.(...) Foi feito como criação onírica.” (LIMA: 1958, p.94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia: “Nenhum poeta, creio, constrói com planta. Isto é próprio da arquitetura. Depois de produzido o poema

² O amigo e também médico José F. Carneiro, que acompanhou ativamente esse momento, nos conta que, Jorge de Lima se levantando às vezes de madrugada, compunha de uma só vez três, quatro, cinco sonetos. Não sei se seria do gosto do poeta a narrativa das circunstâncias que cercarão a produção desses sonetos. Limitar-me-ei a referir que foram escritos em momento de grande angústia, quando seu autor começou a sonhar acordado, e a ver, diante de si, entre outras coisas, o galo do Rosário em Maceió, um galo de orientação dos ventos, que, Jorge de Lima achava belíssimo e que muito ocupou sua imaginação de criança. Tinha 7 anos e, segundo me disse, ia dormir com aquele galo na memória. De dedo em riste um vereador petebista ameaçava seu adversário udenista: “Sr. presidente, todos nesta casa são testemunhas...”. Mas o presidente da câmara, via apenas, diante de si, girando, o galo, o galo da igreja do Rosário. E Celidônia. E Elisa. Também a draga da praia de Pajuçara. (CARNEIRO: 1958, p. 48-49).

quem quiser que o classifique ou etiquete. O essencial é que seja poesia.” (LIMA: 1958, p.97).

O que consideramos importante frisar, em nosso ponto de vista – mesmo crendo que Jorge de Lima não é um surrealista de “Escola”³ –, é que não importa uma definição decisiva quanto a sua caracterização como um poeta Surrealista ou não, mas sim o quanto a utilização de elementos muitas vezes similares ou provenientes dessa tendência estética enriquece sua lírica. O que realmente vale é a relação profícua que o criador de Mira-Celi estabelece como o onírico em sua poesia. Afinal, as forças do inconsciente humano não são exclusivas do pensamento surrealista, mas antes de tudo são humanas e, portanto, se revelam como um elemento potencial e/ou presente em qualquer forma de expressão artística. Mas não podemos nos esquecer também que foi com o Surrealismo que estas forças do inconsciente puderam se expressar de maneira mais atuante; o que, de acordo com Álvaro Lins, resultou numa “disposição revolucionária” que não pode ser esquecida e sim continuada: “uma revolução contra o espírito de imitação e de rotina, contra o falso realismo que excluída o transcendental, contra a arte petrificada nos formulários, contra a consciência lógica que não tinha coragem de se voltar para dentro de si mesmo.” (LINS: 1970, p.16-17).

A presença constante do onírico na poética limiana não significa, de forma alguma, que sua criação poética seja exclusivamente caracterizada pela construção do poema através do simples impulso da inspiração ou do sonho. A poesia de Jorge de Lima é também elaborada a partir do trabalho formal, na medida em que visa encontrar, através do trabalho poético, sua própria linguagem: “o poeta precisa de sua própria linguagem poética, pois carece ele de comunicar o seu misterioso mundo de conhecimentos inefáveis.” (LIMA: 1958, p.67). Referindo-se à necessidade de precisão e de beleza formal, ele diz: “Vivemos (...) numa época de preocupação com a forma. E acredito que muito se lucrará a poesia brasileira com tudo isso. Passou evidentemente o tempo em que o poeta, obrigado pelas

³ O poeta mesmo declara: “A poesia mais do que tudo há de ter e sempre teve a sua origem e sua razão de ser no sobrenatural. E o racionalismo foi a tentativa de morte do sobrenatural. (...) A imitação da natureza não constitui poesia. O poeta imita o criador. A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza e o mundo ante a força criadora do poeta se conforma com o que ele presente, vê, profetiza, é poeta.” (LIMA: 1935, p.221). Esta posição assumida pelo poeta, em 1935, nos revela também que a sua suposta constante mutabilidade poética pode ser contestada, já que sua reflexão concorda bastante com sua postura estética, que se dá como uma espécie de fio condutor desde *Tempo e Eternidade* até *Invenção de Orfeu*, seu penúltimo livro.

circunstâncias, partia apenas em busca da aventura vivencial da poesia; hoje se deve ter em mira também a bela e nobre aventura da forma.” (LIMA: 1958, p.67). Para Jorge de Lima, é necessário o depuramento formal na expressão poética. Segundo ele, foram Baudelaire e Rimbaud que iniciaram o retorno às “verdadeiras tradições poéticas” (LIMA: 1958, p.68). Desse modo, o “formalismo” limiano se configura por meio dos vários aspectos da concepção tradicional da poesia, somados à concepção moderna, ou seja, privilegia-se também a magia das palavras (com sua sonoridade e imagens extraordinárias), a inspiração, a poesia como forma de conhecimento do humano, o rigor formal, a expressão espontânea, mostrando-se como um poeta que expressa as angústias do homem do tempo presente.

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

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

É bem provável que o jorro de palavras, imagens e símbolos de que é formado *Invenção de Orfeu* possam ser considerados uma espécie de liberação de um repertório guardado no íntimo do poeta, que em um momento de febre e inspiração intensa foi manado verbalmente formando o poema. Como sabemos, todo o universo poético anterior a *Invenção de Orfeu* está presente no poema; são os principais elementos renovados e reelaborados pelo poeta de maneira intensa. É claro que após este transe profundo o poeta reviu seu texto, inclusive colocando à margem referências importantes para sua melhor compreensão, aspas nas citações de textos de outros autores que, de início, figuravam no poema de maneira livre.

A esse respeito é preciso lembrar que Jorge de Lima, como poucos, dominava desde sua juventude a arte do verso, e acrescentando a isto o modo como foi elaborado o *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu* (numa espécie de “jorro poético”), ele poderia construir

vários dos poemas pertencentes à *Invenção de Orfeu* de maneira satisfatória, já na primeira materialização no papel ou mesmo com poucas modificações, pois tinha a seu favor o conhecimento técnico e a inspiração amalgamada em si. Dois elementos que, em tese, facilitariam a feitura do poema. Estes dois componentes (inspiração e trabalho técnico) somados à memória, percorreram toda a obra de Jorge de Lima, que na sua expressão maior une poesia, vida e sonho, como queriam os surrealistas.

Nesse sentido, o poema limiano é elaborado através de uma comunhão (talvez, para alguns, paradoxal) entre a emoção e o rigor formal. A lírica de Jorge de Lima se associa aos grandes nomes da poesia moderna universal: Baudelaire, Rimbaud e também Mallarmé, já que o poeta brasileiro é ousado na utilização de metáforas complexas, negando-se a representar o mundo de maneira clara e fácil. O que ele deseja é criar novas realidades através de uma nova representação literária, feita pela imaginação e pela própria poesia. Como nos aponta Fábio de Souza Andrade, a última fase de Jorge de Lima se inclui nessa tradição, pois o poeta

emprega largamente a metáfora absoluta, as metáforas genitivas, abertas para a ambigüidade e pluralidade de sentidos. Muito mais do que simples construção metricamente peritas ou demonstrações de habilidade poética, seus sonetos finais – os do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu* – são experiências-limite dentro dessa vertente moderna da poesia. A obscuridade semântica aparece aqui como defesa possível contra a banalização das palavras e da própria lírica. A estratégia é fechar-se a si mesmo para sobreviver, criar carapaças (i.e., as imagens complexas) que dificultam a compreensão imediata, mas preservam o que é, por natureza, forte e frágil: a capacidade da linguagem de fundar mundos próprios. (ANDRADE, 1996: 138).

O poeta mesmo reflete sobre esta perspectiva, apontada acima, associando-se ao pensamento de Mallarmé, Valéry e T. S. Eliot, quando preconiza que na linguagem poética “os poetas devem primar pela concisão e pela justeza verbal.” Mas os poetas não podem se esquecer “de que devem comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que torne incompreensível. A dificuldade da linguagem poética reside precisamente nisso: ser linguagem do poeta e ser comunicável”. (LIMA: 1958, p.73). Muitas vezes acusado de hermético, Jorge de Lima tinha consciência de que o poeta tem que se comunicar com o leitor; caso contrário, sua poesia estaria fadada ao fracasso, ficaria presa em si mesma. No entanto, há de se considerar, como aponta Álvaro Lins, de que muitas vezes não é responsabilidade do poeta essa não transmissão de sua experiência poética: “A

responsabilidade pode se encontrar no leitor, no seu prosaísmo, nos seus preconceitos, nas suas exigências de uma clareza dentro da lógica comum. A poesia moderna, porém, se acha colada muito além dessa lógica comum.” (LINS: 1970, p.20). O crítico salienta ainda que “algumas obras têm o destino de conservar um estado de mistério, de se concentrar dentro de uma espécie não comum de obscuridade.” (LINS: 1970, p.21).

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

No Canto I, estância III, o poeta nos diz que pretende contar uma “história mal-dormida” de uma viagem: “Contemos uma história. Mas que história ?/A história mal-dormida de uma viagem.”. Esta história se apresenta entre os estados da vigília e do sono; portanto, uma história noturna e turbulenta, como está bem caracterizado pelo vocábulo “mal-dormida” sugerindo a representação do estado em que seu viajante se encontra. Ou seja, contada por um viajante que se mostra em posição adversa do habitual: não está completamente em vigília, nem em repouso, unindo, assim, metaforicamente na construção de sua história a imaginação (caracterizada pelo ambiente noturno) e o trabalho poético (caracterizado pelo estado de vigília).

A estância V, do mesmo Canto, nos mostra bem o lugar privilegiado que Jorge de Lima dá à imaginação em seu poema, sem ela a obra se extinguiria. A construção artística, que caracteristicamente se utiliza do trabalho para sua elaboração, – não há como negar este caráter geral da obra de arte – soma-se, de forma privilegiada, à imaginação e ao sonho. O poeta também pede ao escriba para não se esquecer das “pobres geografias, os nordestes”, já prenunciando os elementos que o poema vai nos apresentar durante toda a sua construção. Em *Invenção de Orfeu*, o social e o imaginário estarão presentes, juntos a outras variadas temáticas. Desse modo, o poeta parece estar preparando ou informando o seu leitor sobre o que ele vai encontrar no seu poema.

Revela-se, no poema, a valorização da imaginação quando o poeta pede ao escriba dessa viagem que não se esqueça de contar ao lado do que está aparente o fictício. Essa perspectiva será empreendida em todo poema, dando-lhe uma forte marca imaginativa, que

será muitas vezes evidenciada nas imagens surrealistas, como se percebe no verso: “faces perdidas, formas inumanas.”. É o que também está expresso no desejo de evasão do poeta de um mundo conturbado e inabitável, representado, principalmente, pelo tempo presente vivenciado por ele. Assim vemos figurados nos versos: “uns tempos esbraseados para pestes/ e muitos ossos tibios chamuscados”, ou como também revelam mais evidentemente este: “quereis fugir ao mundo persignado,”.

Não esqueçais escribas os somenos,
as geografias pobres, os nordestes
vagos, os setentriões desabitados
e essas flores pétreas antilhanas.

Há nesses mapas números pequenos,
uns tempos esbraseados para pestes
e muitos ossos tibios chamuscados,
faces perdidas, formas inumanas.

Não esqueçais, escribas, ir contando
nas cartas o que está aparente, ao lado
das invenções em seu fictício arranjo.

E os pequenos orgulhos, sempre quando
quereis fugir ao mundo persignado,
ó impenitente e despenhado arcanjo.

Podemos ver na estância XVIII, deste Canto, uma espécie de transmutação alquímica, em que assistimos à transformação de um elemento em outro, em uma representação de coisas que só ocorre devido ao rompimento com o retrato mimético do mundo e a partir do auxílio da imagem “surrealista”. Através de uma imaginação intensa, vemos “surrealisticamente” a metamorfose de flores em borboletas e de figuras míticas, como o centauro (espécie de colagem de homem com cavalo) e de cavalos alados (colagem de cavalo com ave). Além destes elementos característicos de uma mitologia clássica, notamos também que as imagens do poema são criadas através do processo metafórico característico da montagem surrealista. Desse modo, a imagem poética parece ter sido criada pela primeira vez por causa de seu caráter original e singular. Em uma espécie de busca da linguagem original o poeta cria um mundo particular inventado por ele⁴.

⁴ Isso ocorre no dizer de Raymond porque “o poeta não *reconhece* mais os quadros que o universo sensível desenrola em seus olhos; eles lhe parecem tão anormais, tão estranhos quanto a mais extraordinária das fantasmagorias. Em contrapartida, os

Além desses processos, é importante notar o caráter pictórico do poema, em que vemos uma preocupação do poeta com a textura de alguns elementos representados por ele: as borboletas “gordas e veludas como urtigas”, o “... o esterco fumegante”, e também o erotismo, a partir da comparação entre as borboletas e o sexo. Nesse sentido, salienta-se o ganho que a poesia obteve com a pintura surrealista, com sua fusão do real ao imaginário, o visível ao invisível, o racional ao irracional (De Chirico, Picasso, Braque, Dalí, entre outros, deixavam de representar a natureza de forma mimética para deformá-la, criando outro mundo). O que ocorre é um desprezo dos artistas pelo mundo “sensível”, pois não há mais sentido em reproduzir mimeticamente o real. O poema se realiza como uma composição surrealista em que os elementos opostos se misturam e se transmutam um no outro, de modo que a representação deste estado poético só poderia realizar-se por um tipo de representação imagética renovada.

Éguas vieram , à tarde, perseguidas,
depositaram bostas sob as vides.
Logo após borboletas vespertinas,
gordas e veludas como urtigas

sugar vieram o esterco fumegante.
Se as vísseis, vós diríeis que o composto
das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,
os mais belos centauros do alto empíreo,
pelas pétalas descerem atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios.

Talvez a metáfora mais importante do poema, que revela o procedimento poético para a construção de *Invenção e Orfeu* (mistura do onírico com o pensamento racional), está exemplarmente expressa na estância seguinte, XXIV, Canto Primeiro, é a que o poeta se intitula “engenheiro noturno”. Esta expressão rompe com a aparente oposição e/ou a

acontecimentos que se constroem nele impõem-se a seu olhar interior com uma força concreta que obriga às vezes a por em dúvida todo o resto; aquelas coisas que consideramos “imaginárias” não são verdadeiras evidências? “O mundo é um sonho e o sonho é um mundo”, segundo a fórmula dos românticos alemães. Entre os fatos da vida interior e os da vida exterior, sinais respondem aos sinais; uma unidade oculta na qual desapareceriam todos os objetos e todos os seres, deixa-se pouco a pouco apreender além dos fenômenos que solicitam os sentidos e além das imagens que compõem os sonhos. Suposto entre os dois mundos o poeta, em um semi-êxtase, avança para o centro da realidade.” (RAYMOND: 1997, p.194).

separação entre razão e inspiração para a criação artística. Nesse sentido, quebra-se a idéia de que existem apenas dois tipos de possibilidades criativas: aquela em que o artista criaria somente por meio da inspiração e a outra, em que a criação seria feita apenas por meio da razão⁵.

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou
ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves.
Penoso empreendimento o invento desse cais
e desse labirinto e desses arraiais.
Para britar a pedra escreveram-se hinos
prontos para marchar ou morrer sem perdão.
Numeraram-se chãos cada qual com seus ossos,
reacendeu-se a colméia, atçou-se o pavio.
Lemos contos de Grimm, colamos mariposas
nesse jato de luz em frente as velhas tias;
e sob esse luar conversando baixinho
com esse pranto casual que os velhos textos têm.

O prodígio engenheiro acendeu seu cachimbo
e falou-nos depois de flores canibais
que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.

“Feliz de quem ainda em cera se confina”...
Disse-nos afinal o engenheiro noturno.
Em seguida sorriu. Era perito e bom.
Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis
forrados a papel de cópias e memórias.
Era a carne profunda a embalar-nos nos braços
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;
era a marca dorsal já tatuada em porvires
desses castos porões de prazeres reptantes.

Inaugurou-se a festa, os impulsos surgiram,
e em calmaria fez-se a colheita do sal.
Houve proibições em frente às velhas tias

⁵ Marcel Raymond nos explica, modelarmente, a nova relação estabelecida entre estes dois termos na concepção artística do pensamento estético moderno, e que representa bem a posição que ocupa a poesia lírica nesse cenário: “Eis aí, parece, duas correntes de sentido inverso: de um lado, uma tentativa de adaptação ao real positivo, ao universo ‘mecânico’ de nosso tempo; de outro, um desejo de encerrar-se no recinto do eu, no universo do sonho. Mas é preciso logo observar que é possível ‘evadir-se’ ou ‘refugiar-se’ tão bem fora quanto dentro de si; os dois movimentos podem ser segundo o caso, itinerários de conquista ou de fuga. De resto, e nisso consiste o principal, uma série de fatos contemporâneos justifica amplamente a reconciliação do real e do sonho, e quase não permite opor, a não ser de maneira abstrata, as duas atitudes que definimos. Esses fatos, aos quais corresponde a conduta dos poetas modernos, são as proposições dos epistemologistas sobre as condições e os limites do conhecimento, são as teorias psicológicas sobre o inconsciente ou o subconsciente, e a crença mais ou menos generalizada, ou a suspeita, de que existem no homem e fora dele forças desconhecidas sobre as quais ele pode esperar agir.” (RAYMOND: 1997, p.193-194).

de sobrolho tardio e ternuras intactas.
Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,
abriu-se em nosso tecto uma abóbada escura
circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.
Essa perturbação alcançou os meninos
esculpidos ao pé das colunas do templo
que desceram ao palco exibindo-se nus.

Do noturno trabalho a gente tresnoitada
dança de ver assim ao romper da alvorada
esse engenheiro-ser tocando a sua gaita
os rebanhos levar; logo no tosco jarro
aquele lhe oferece a doce e branca ovelha,
e a vaca os seios seus em queijos e coalhada.

O “engenheiro noturno” é exemplar como expressão metafórica, pois abarca duas características paradoxais do mesmo ser. O engenheiro, que no exercício de sua profissão utiliza-se do cálculo e da técnica para realização de seu trabalho, é por excelência o indivíduo que faz uso da ciência e da matemática para conceber e realizar sua obra. Contrário a esse tipo de concepção criadora, está o elemento “noturno” que em um sentido mais imediato representa o mundo do sono, do sonho, do devaneio, contrastando, assim, com o primeiro elemento. Mas na poética de Jorge de Lima essa união de elementos opostos, que inicialmente pode parecer paradoxal, na realidade, representa a maneira pela qual o poeta elabora sua criação poética. Unido os contrários, elementos que normalmente seriam incompatíveis e antagônicos, o poeta utiliza-se do elemento racional e do onírico para realização poética. Em síntese, a metáfora do “engenheiro noturno” aponta para a idéia que, no seu poema, unem-se os campos intelectual e espiritual, que se exprimem numa linguagem engenhosa e onírica⁶.

É interessante notar que essa caracterização do “fazer poético” presente em *Invenção de Orfeu*, representa a própria concepção moderna do “fazer poético” que oscila entre o delírio e a razão, representada, de um lado, por Rimbaud e, de outro, por Mallarmé e

⁶ Álvaro Lins se pronuncia a esse respeito nos dizendo o seguinte: “acredito que em todo poeta se farão sentir os apelos do inconsciente e a disciplina da razão; o culto do irreal e a sensação da realidade; a vertigem dos sonhos e as limitações do cotidiano; o delírio e a lucidez. Não que estes estados se misturem; eles se superpõe e se completam. Em poesia é que se pode ver bem a verdade deste princípio: ‘a razão não é criadora; é ordenadora’. No ato da criação, antes que a razão intervenha, já se terá manifestado a presença das potências obscuras do ser. Só posteriormente é que a razão completa e ordena estas potências. (...) Tanto a inconsciência total como a lucidez absoluta são estados impossíveis no homem, mesmo no homem especial que é poeta. Um poema, sabe-se, é inspiração e é realização: a inspiração pode ser inconsciente, mas a realização é sempre lúcida.” (LINS: 1970, p.13-14).

Valéry, e que se encontra amalgamada em Baudelaire, centro dessas duas correntes principais da poesia moderna, como já apontou Marcel Raymond.

Acreditamos que estes elementos que, de acordo com o pensamento moderno, propiciam a realização do poema também estão intrinsecamente ligados em *Invenção de Orfeu*. Esse aspecto, a nosso ver, se apresenta de forma mais completa para a explicação da construção do fenômeno poético. Do contrário, a poesia feita apenas através do uso da razão ou da intuição se apresentaria de maneira unilateral, excluindo duas características pertencentes à obra poética e ao homem, limitando, portanto, o conhecimento do poético e do humano.

BIBLIOGRAFIA:

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1991.
- BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. (Trad.: Sérgio Pachá) Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CARNEIRO, J. Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp, 1990.
- CROCE, Benedetto. *Poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. (Trad. Flávio Loureiro Chaves) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1967.
- CRUZ, Luiz Santa. Jorge de Lima. (col. Nossos Clássicos – 5 ed.) *Jorge de Lima*. n. 26. Agir: Rio de Janeiro, s/d.
- CUNHA, Fausto. *Aproximações estéticas do onírico. Estudos sobre a expressão poética*. Orfeu: Rio de Janeiro, 1967.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. (Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai) São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. (trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- LINS, Álvaro. Poesia e Forma. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Ediouro: 1970.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma introdução filosófica do pensamento de Freud*. (trad. Álvaro Cabral) Zahar editores. Rio de Janeiro: 1978.

PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima – Artistas Brasileiros (Poesia e Pintura)*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

REBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: EDUFAL, 1988.

RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.

TEREZA – Revista de Literatura Brasileira. 3. USP/editora 34. São Paulo, 2002.