

# O ASPECTO DA (DES)FORMAÇÃO DE UMA ILHA/PAÍS EM *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA

Betina Bischof

*Invenção de Orfeu*, último livro de Jorge de Lima (1952), tem feição singular no quadro da poesia brasileira. A começar pela hibridez de gêneros, a cavalo entre épico e lírico,<sup>1</sup> cujo resultado descamba ainda para uma forma diluída, sem contenção, e para imagens que parecem se fragmentar, desprovidas, quase, de recorte ou organização.

Talvez se possa iniciar a discussão sobre o livro indagando acerca da adesão – ou não – de Jorge de Lima ao seu próprio tempo. *Invenção de Orfeu*, diz por exemplo Mario Faustino, é

Uma das raras coisas realmente épicas escritas em verso em nossa época, em qualquer língua [...]. Pena é que Jorge, nesse e noutros poemas, tivesse de voltar atrás [...]: não quis ou não pôde fazer uso de uma temática contemporânea. É um poema imitativo, se bem que numa linguagem poética atual e dele, Jorge: o verso branco é de Milton, o espírito é de Virgílio, o todo é uma volta a Camões.<sup>2</sup>

A afirmação de que o aspecto contemporâneo não estaria presente em *Invenção de Orfeu* pode ser discutida: o verso e as “formas empregadas no poema (quadras, sonetos, sextilhas, oitavas, terça rima, metros breves e longos) correspondem isomorficamente ao objeto de *Invenção de Orfeu*, também ele mutante”.<sup>3</sup> Além disso, dentro de cada poema ou estrofe, as formas tradicionais parecem compor, com o tema e as imagens truncados e tendendo à dissolução, um conjunto por demais estranho para remontar a Milton. Afirmar que o espírito seja de Virgílio parece igualmente questionável, uma vez que o poema, em sua diluição e fragilidade, compõe uma estrutura sem recortes, lanhada por todos os lados (com isso aproximando-se muito mais dos modernos impasses enfrentados pela poesia). Se o tema é o da viagem, do encontro com a musa, da recuperação de uma biografia, e

se a intenção era trabalhar a forma épica, vários elementos do poema – dos quais não faz figura menor a forma excessivamente solta, sem vertebração – parecem antes responder a um lugar e tempo presentes (e aos seus impasses): as inexatidões, as diluições e frouxidões derivam antes, parece-nos, da aproximação a um país específico, num tempo também determinado.

Na busca por entender como funcionam alguns temas (e a forma a eles vinculada) em *Invenção de Orfeu*, será interessante, para figuração de contraste, voltar aos primeiros livros modernistas de Jorge de Lima, marcados pela investigação da realidade brasileira e por uma estética despojada e límpida, à qual aderiu a partir de 1925.

Nos poemas de Jorge dessa época, distingue-se uma expressão próxima a certos tons bandeirianos ou mesmo oswaldianos (sem prejuízo de uma dicção própria).

Veja-se, por exemplo, “Flos sanctorum”, de *Novos poemas* (1929):

Santa Bárbara que nos livra do corisco  
São Bento que cura mordida de cobra,  
São Gonçalo casador...  
E você, meu anjo-da-guarda,  
nunca me disse seu nome,  
pra eu fazer um poeminha pra você!

Distingue-se aqui uma temática religiosa a partir de um olhar terra-a-terra, que parece rebaixar de modo afável o sublime (anjo), para que este receba, ao nomear-se, uma expressão poética (“poeminha”) cuja marca é a singeleza e limpidez de imagens e linguagem.

O desbastamento das excessivas cores pessoais, a busca por simplicidade e transparência são valores do modernismo que extrapolam o plano estético, apontando igualmente, em alguns poetas e artistas (e durante o tempo que marcou o anseio que caracteriza a forma), para a dimensão política – em que a simplicidade removeria crostas obsoletas e antidemocráticas, a dissipar.<sup>4</sup> Assim, seria possível identificar, no esforço por uma expressão mais limpa e despojada, livre de antigos ranços, uma adesão às possibilidades levantadas “pela crise geral da ordem

burguesa e pelas perspectivas radicalmente democráticas e antitradicionalistas abertas pelo progresso industrial”.<sup>5</sup>

Nem toda expressão desbastada e límpida do modernismo serviria, claro, a esse esquema. Talvez se possa, no entanto, manter a questão em mente, como uma espécie de problema suspenso em face das diferentes – e complexas soluções – que cada poeta foi dando a seu caso particular (ou ao modo, particular, como respondia a uma experiência brasileira).

Vejamos o caso de Jorge de Lima. Se a crítica está de acordo em apontar em sua fase modernista o abandono dos temas tradicionais em função do acontecimento cotidiano no qual desponta a descoberta de um lugar e de uma terra, há na aparente leveza da imagem e transparência dos temas desbastados até o máximo de simplicidade ainda um travo.

Fábio de Souza Andrade acredita (tomemos o exemplo) que os *Poemas negros* de Jorge de Lima teriam um tom ambíguo, aproximando-se mais

das alegorias oswaldianas [e do tom de afabilidade fraterna que por vezes elas registram] do que [estariamos] prontos a admitir (...). Nos poemas negros há uma “dessublimação” voluntária do tema, tornado mais terra-a-terra, que se queria crítica, denúncia de um estado de coisas injusto. Não há como negar esta dimensão parcial, mas, como em Oswald, o olho percuciente vai sendo minado por uma visão terna da realidade, pela visão afetiva do “homem cordial” brasileiro, e o resultado é uma nova mitificação do negro, produto do remorso e da culpa histórica das elites, avesso complementar daquela visão que se buscava reformular.<sup>6</sup>

Algo dessa atmosfera se vê, também, em “Madorna de Iaiá”, de *Novos poemas* (1929):

Iaiá está na rede de tucum.  
A mucama de Iaiá tange os Piuns,  
balança a rede, canta um lundum  
tão bambo, tão molengo, tão dengoso,  
que Iaiá tem vontade de dormir.

Com quem?

Ram-rem.

(...)

Uma certa *afabilidade fraterna* acompanha a aparente simplicidade do motivo: a rede, os mosquitos, a modorra, a fixação de um quadro que contamina o próprio ritmo lento do poema, mas que, no aspecto bambo, esconde a real (e duríssima) relação que aqui se delinea. Pois há uma incompatibilidade no casamento do aspecto despojado com a matéria cujo peso parece ter sido escamoteado: a relação de dominação, e nesse sentido, de velada violência – entre mucama e iaiá (a escravidão, e seus desdobramentos, no século XX).

Veja-se ainda, para algo dessa mistura, que inclui afabilidade e doçura, “Bangüê”, de *Poemas negros* (p. 162).

Cadê você meu país do Nordeste  
que eu não vi nessa Usina Central Leão de minha terra?  
Ah, Usina, você engoliu os bangüezinhos do país das Alagoas!  
Você é grande, Usina Leão!  
Você é forte, Usina Leão!  
As suas turbinas têm o diabo no corpo!  
Você uiva!  
Você geme!  
Você grita!  
Você está dizendo que U.S.A. é grande!  
Você está dizendo que U.S.A. é forte!  
Você está dizendo que U.S.A. é única!  
Mas eu estou dizendo que V. é triste  
Como uma igreja sem sino,  
que você é mesmo como um templo evangélico!  
Onde é que está a alegria das bagaceiras?  
O cheiro bom do mel borbulhando nas tachas?  
A tropa dos pães de açúcar atraindo arapuás?  
Onde é que mugem os meus bois trabalhadores?  
Onde é que cantam meus caboclos lambanceiros?

Onde é que dormem de papos para o ar os bebedores de resto de alambique?  
 E os senhores de espóra?  
 E as sinhás-donas de cocó?  
 E os cambiteiros, purgadores, negros queimados na fornalha?  
 O seu cozinhador, Usina Leão, é esse tal Mister Cox que tira da cana o que a  
 [cana não pode dar  
 e que não deixa nem bagaço  
 com um tiquinho de caldo para as abelhas chupar!  
 O meu bangüezinho era tão diferente,  
 vestidinho de branco, o chapeuzinho do telhado sobre os olhos,  
 fumando o cigarro do boeiro pra namorar a mata virgem.  
 (...)

O poema lamenta a simplicidade e singeleza perdidas: os bebedores de resto de alambique, as abelhas, o mugir dos bois, a humanização do bangüê (“o chapeuzinho do telhado sobre os olhos”), quase comovente. E, no entanto, esse ambiente, dado a ver como idílico, vem misturado a elementos menos aparentes, que lhe são em tudo avessos (pois denotadores de um matiz que escapa, justamente, ao quadro fraterno e humano que se quer apresentar) – e é surpreendente que possam conviver no mesmo tom límpido e moderno do poema: as esporas dos senhores, os bêbedos ao redor – por que se abandonam à bebedeira? – os cambiteiros, purgadores (chusma que vive de rondar o bangüê, como de restos) e, principalmente, os “negros queimados na fornalha”. É uma metáfora (seres estragados na labuta) que, no entanto, não esconde o seu travo violento, na duplicidade da expressão. Assim, se a expressão é terra-a-terra, sem rebuscamentos, e as linhas, a ordenação e as imagens são límpidas, a afabilidade é antes estranha, dada a matéria que está em jogo e que o poema de certo modo encobre na singeleza do quadro apresentado.

Mas talvez seja o caso, aqui, de inverter os pontos.

Se a forma despojada e límpida do modernismo parece às vezes escamotear uma realidade muito mais pesada – seria possível ver o turvamento dessa forma (tal como ele acontece, por exemplo, em *Invenção de Orfeu*), como uma aceitação (ainda que também problemática) do

peso que tem a matéria histórica brasileira? Se assim for, então o abandono da postura afável e o turvamento de imagens e estrutura, na obra posterior de Jorge de Lima, teria relação com uma matéria cuja dureza e concretude começam a forçar sua entrada na própria forma do poema. Ou, dito de outro modo: o truncamento da expressão, em *Invenção de Orfeu*, (o enevoamento, o aspecto disperso, a imagem que se dilui e não tem centro, tão avessos à forma límpida dos seus primeiros livros modernistas<sup>7</sup>) poderia ser visto como uma adesão a uma forma mais capaz de apresentar a complexidade, o peso e o travamento da matéria com a qual tem de lidar.

Veja-se, para começar uma aproximação com essa matéria mais pesada, “Ancila Negra”, do livro *Poemas negros* (que, ao se afastar da atmosfera mais terna ou afetiva que predomina nessa coletânea, aponta para um sentimento – aqui ainda nascente – capaz de fazer dobrar o plano límpido da expressão poética em imagens de maior peso).

Há ainda muita coisa a recalcar,  
Celidônia, ó linda moleca ioruba  
que embalou minha rede,  
me acompanhou para a escola,  
me contou histórias de bichos  
quando eu era pequeno,  
muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar:  
as tuas mãos negras me alisando,  
os teus lábios roxos me bubuiando,  
quando eu era pequeno, muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar  
ó linda mucama negra,  
carne perdida, noite estancada,  
rosa trigueira,  
maga primeira.

Há muita coisa a recalcar e esquecer:  
o dia em que te afogaste,  
sem me avisar que ias morrer,  
negra fugida na morte,  
contadeira de histórias do teu reino,  
anjo negro degredado para sempre,  
Celidônia, Celidônia, Celidônia!

Depois: nunca mais os signos do regresso.  
Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando.  
E eu parado em pequeno,  
mandingando e dormindo,  
muito dormindo mesmo.

Se aqui voltam temas ligados à dimensão mais erotizada dessa poesia – como em “Madorna” –, percebe-se que a limpidez e o desbastamento com que se arma o quadro, derivados de um olhar distante e idealizador, já não estão presentes. As imagens e o ritmo lento e marcado apontam, desde o começo, para uma maior profundidade, que vai de par com o peso da matéria. Seria de fato difícil dar feição límpida e leve à morte (atrás da qual vem a alusão ao suicídio). As próprias imagens que apóiam a dimensão erotizada – “os teus lábios roxos me bubuiando”, por exemplo – estão já envolvidas com o sentido de água e dissolução, que por sua vez mistura-se com o modo como morreu Celidônia: afogamento (bubuiá: do tupi, ato de flutuar, no sentido da correnteza; de bubuia: boiando, sobrenadando).

Assim, se o poema tem ainda um matiz erótico, o final foge a esse tom: é estranho, soturno, trazendo uma abertura fantasmática do campo de audição (“para sempre tudo ressoando”), enquanto o eu fica apequenado, parado (incapaz de agir) e entrega-se ao mundo do sono (“muito dormindo mesmo”). Como se houvesse aqui um trauma primeiro e perene – a fuga, pela morte, de Celidônia, que fizesse que as imagens sensoriais e afetivas do poema apenas viessem à superfície na afirmação de que é preciso *recalcá-las*. Elas surgem, então, não como matéria arejada e recortada, mas já envoltas em algo que impede o seu resvalar para

um universo (e algo idealizado): a morte como solução para a terrível condição de vida de um ser humano.

Há, nesses versos sobre a relação entre o eu e Celidônia, (a princípio pontuais: as várias fases da vida, as diferentes experiências), um resvalar para a indistinção, para a ausência de delimitação, que vem a partir da morte escolhida: “tudo!”, “para sempre”; como se a especificidade, a individualidade e os recortes de experiências se vissem perdidos. O eu, parado no trauma (de que dá conta o ritmo travado dos primeiros versos da última estrofe: “Depois: nunca mais os signos do regresso. / Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando”) permanece pequeno, incapaz de se sobrepor à matéria informe, sem fronteiras: o sono é outra face disso.

Se o eu não consegue, em “Ancila Negra”, sobrepor-se ao mundo – e o mundo desemboca, estático, num todo sem tempo e sem recorte, não seria incongruente afirmar que entre a experiência que assoma nesse poema e aquela que abrange a obra final de Jorge de Lima há coincidências e paralelos interessantes, para além da sua temática: pode-se, por exemplo, ver que o resultado do trauma sobre o eu produz um todo frágil (sono), sem recortes, que não aceita estruturação. Haveria, nesse poema (na entrega ao sono, na impossibilidade do recorte singular, que se dilui em “tudo”, “para sempre”), algo da invertebração e ausência de estrutura delimitada de *Invenção de Orfeu* (ainda que “Ancila Negra” apenas aponte o peso da matéria, já que mantém um tom ambíguo, a despeito do seu aspecto parado, mais soturno)? O paralelo não é apenas de ausência de linhas e recortes mais nítidos. Sugere também que, nesse poema, isolado numa coletânea mais arejada (e de modo ainda nascente), e no livro final (agora de fato com força) as imagens e a forma talvez se desfaçam em pouca vertebração, recorte e estrutura, justamente por dar acolhimento a uma matéria considerada em todo seu peso e envergadura.

Voltemos à fortuna crítica (Augusto de Campos):

Jamais consegui levar a cabo a leitura de *Invenção de Orfeu*, livro muito mais órfico do que inventivo, e que me chateia, malgrado uma ou outra solução interessante, pela inconsistência de organização e falta de rigor. Parece-me, ainda



hoje, um equívoco, um falso poema longo: sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camoniana, com raras ilhas de poesia realmente nova. Depois, apesar de suas várias tentativas de renovação, Jorge de Lima é o poeta dos “retornos”: retorno ao soneto, retorno a Camões, retorno ao decassílabo.<sup>8</sup>

Creio que Augusto de Campos tem razão quanto a *falta de rigor e inconsistência*. Disso não se deduz necessariamente, no entanto, que *Invenção* seja, como já se comentou, um livro de “retornos”. A “inconsistência de organização e falta de rigor”, mais a “sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos” talvez exija uma leitura capaz de apreender os motivos da forma diluída e dos temas espriados, sem contenção, desse interessante poema longo. A que se ligam? São precipitações do que? De onde provém a forma distendida, sem ponto de apoio? Apenas da mão de um poeta que, àquela época, não soube dar recorte à sua matéria? Ou a dissolução e esgarçamento teriam também uma razão em seu entorno, podendo ser vinculados a um contexto e uma experiência específicos?

Com relação à organização do livro, deve-se levar em conta, afirma Fábio de Souza Andrade, primeiramente, o “polimorfismo de cada um dos cantos, unidades compostas de maneira fragmentária e mosaica, desiguais e assimétricas entre si, cujo ordenamento só pode ser reconstruído no que se poderia chamar de uma estrutura narrativa, mítica, de maneira muito rudimentar”.<sup>9</sup>

Paralelamente a uma forma fragmentária, também a maior parte dos limites ou balizas do poema são negativos: “a epopéia-lírica de Jorge de Lima não aborda um projeto heróico civilizatório, como a saga marítima portuguesa de *Os Lusíadas*. Tampouco confunde-se com a narrativa de uma viagem de constituição de identidade, como a de Odisseu, ou do caráter posto à prova, como a da fundação da nova Ílion por Enéias”.<sup>10</sup> Em *Invenção de Orfeu* esses aspectos aparecem antes como motivos virados pelo avesso. É por isso que se afirma ser o verdadeiro tema do poeta “a criação e seu limite, a esterilidade”.<sup>11</sup>

De fato, a esterilidade parece ser tema desse livro, que leva a um limite máximo a própria criação e seus impasses. Mas a inexistência, justamente, do “projeto heróico civilizatório” ou da “narrativa de uma

viagem de constituição de identidade” não indicaria, antes de apontar para algo outro (os limites da criação), as razões, digamos assim, dessa forma, cuja dissolução, enevoamento e falta de recorte parecem, de fato, forçar à absorção daquela falta (que é também a falta da formação de um país)? 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.

Tomemos alguns de seus temas, começando pela noite. Se a noite pode ser identificada, nesse poeta (e principalmente em *Invenção de Orfeu*), à queda de matriz religiosa, órfica e, ainda, relativa à arte,<sup>12</sup> a diluição e a figura da noite estão também ligadas, e não só em *Invenção de Orfeu*, mas ao longo da obra poética (por exemplo, em *Tempo e Eternidade*), a aspectos concretos, que talvez se pudesse delinear, a partir de alguns poemas específicos. Tomando, por exemplo, “A noite desabou sobre o cais”, teríamos a impossibilidade de achar caminho (“Capitão-mor perdi-me no mar. / Onde é que fica a minha ilha?”), o trabalho e sua angústia (“A noite desabou sobre o cais / [...] Rangem guindastes na escuridão”), o trabalhador e o escravo (“Donde é que vêm essas naus? // Serão caravelas? Serão negreiros?”). Veja-se o poema, notável (de *Tempo e Eternidade*), do qual provêm estes versos:

A noite desabou sobre o cais  
 pesada, cor de carvão.  
 Rangem guindastes na escuridão.  
 Para onde vão essas naus?  
 Talvez para as Índias.  
 Para onde vão?

Capitão-mor, capitão-mor,  
quereis me dizer onde é que fica  
a Ilha de São Brandão?

A noite desabou sobre o cais  
pesada, cor de carvão.  
Rangem guindastes na escuridão.  
Donde é que vêm essas naus?

Serão caravelas? Serão negreiros?  
São caravelas e são negreiros.  
Há sujios marujos nas caravelas.  
Há estrangeiros que ficaram negros  
de trabalharem no carvão.  
Homens da estiva trabalham, trabalham,  
sobem e descem nos porões.  
Para onde vão essas naus?  
(...)

A noite desabou sobre o cais  
pesada, cor de carvão.

Essas naus vão para o Congo?  
Castelo de Sagres ficou aonde?  
Capitão-mor onde é o Congo?  
Será no leste, no mar tenebroso?  
Capitão-mor perdi-me no mar.  
Onde é que fica a minha ilha?

Para onde vão os degredados,  
os que vão trabalhar dentro da noite,  
ouvindo ranger esses guindastes?  
Capitão-mor que noite escura  
desabou sobre o cais,  
desabou nesse caos!

Há uma forte utilização de ritmo e cadência, nesse poema. É por meio da reiteração dos versos e estrofes que sentimos o universo soturno da noite, que cai pesadamente sobre o cais, mesclando, indistintamente, caravelas e negreiros, mar tenebroso, perder-se no mar, e a pergunta por um lugar que não se consegue achar: “Onde é que fica a minha ilha?”

A dificuldade de vislumbrar a “ilha”, de localizar um chão próprio num país, parece ter alguma vinculação também com o trabalho e sua penúria, com o degredo, com a condição livre e escrava do trabalho, ambas soturnas. Como se esses aspectos corroessem a geografia, o direcionamento, resultando numa imagem escurecida, angustiosa:

Capitão-mor que noite escura  
desabou sobre o cais,  
desabou nesse **caos!**

“A noite desabou sobre o cais” parece ser assim, também, sobre a impossibilidade de desembarcar, de escolher uma terra, um chão (uma forma?) Repare-se que as embarcações são ainda, caravelas e negreiros – como se o trabalho, num país com essa origem, tivesse sempre essa mácula, mesmo quando se vincula a tempos mais modernos (marcados pelos guindastes). Ou como se os temas e motivos caminhassem sobrepondo-se indistintamente, uns aos outros (talvez com isso dando conta de um travamento do aspecto moderno, posto sempre em suspenso pela vinculação ainda presente do atraso, em suas formas mais perversas).

Veja-se ainda sobre essas questões, “O navio viajando”, também desse inconstante livro que é *Tempo e Eternidade*:

Entre o mar e a terra viajo há séculos  
sem encontrar céu, sem encontrar céu.  
Mas tenho a ânsia desse país.  
Minha caravela não pode voar,  
não pode subir,  
não pode subir.  
O plano do mar já está dividido.  
Há muitos selvagens nas ilhas famintas,

os cais são escuros, há muitos escravos  
 nas pátrias selvagens.  
 Os degredados para onde vão?  
 Minha caravela não pode voar,  
 não pode subir,  
 não pode subir.

Trata-se, aqui também, da ausência de um lugar – “os degredados para onde vão?” – que é também a ausência/impossibilidade de uma forma – “minha caravela não pode voar / não pode subir”. Há uma relação, assim, à primeira vista difícil de precisar, entre a caravela<sup>13</sup> que “não pode voar”, os selvagens nas ilhas famintas, os cais escuros, os muitos escravos” e o fôlego cortado – nesses poemas de *Tempo e Eternidade*, ainda somente do ponto de vista temático – dessa poesia).

Seria o caso de indagar se essa impossibilidade de a forma poética alçar vôo não sofreria, na obra de Jorge de Lima, uma passagem da expressão temática (como nesses poemas de *Tempo e Eternidade*) para uma dimensão em que essa impossibilidade se revelasse na própria forma (pensamos na estrutura fragmentária, diluída, sem recortes ou contornos, também de certo modo incapaz de alçar vôos ordenados, de *Invenção de Orfeu*).

Assim, se determinadas condições apareciam, nos livros da década de 20 e 30, imersas numa superfície clara e cristalina, que passava por alto realidades mais pesadas, a tendência a desbancar a clareza em função de uma diluição das estruturas e das imagens talvez sugira que uma matéria diversa passou a ter entrada, no poema. Ou que uma mesma matéria – brasileira – passou a ser considerada com todo seu peso, a ponto de fazer vergar recorte, clareza, estrutura e ordenação num todo disperso e fragmentário, cujo *vôo* se vê desde o início impedido.

Retomemos o exemplo do bangüê (e do universo vinculado à cana), para averiguar como funciona essa diferença. Se antes tínhamos as imagens vinculadas à cana por meio de um olhar quase idílico, em que as tensões se escondiam na singeleza dos versos, em *Invenção de Orfeu* (pinçamos um mesmo tema, para confrontar as diferentes soluções dos dois momentos de sua poesia) o motivo reaparece posto em xeque – seja

pela atmosfera agônica que cerca suas imagens, seja pela diluição dessas imagens num todo esgarçado e sem recortes.

No profundo das coisas materiais,  
há um roteiro de dança mais severo  
que o bailado do vento entre enforcados,  
principalmente quando as feiras findam,  
e os derradeiros bêbedos proferem  
palavras agoniadas, (os sapientes!)  
uns cochilos de cova, uns salmos miados;  
é o roteiro da cana. Ei-la que os sua  
e os adormece com (entre os suores)  
os suores de seiva mais vinagres;  
pois a cana são gomos, mesmo bares  
com ruídos de língua, tragos fundos,  
e uma só folha como espada verde  
cobrindo pazes, ventres e barricas  
e alambiques, bochechas e garrafas.

Falo de canaviais que com seus bêbedos  
são canículas sobre os poentos morros;  
falo de canas, falo de seus homens,  
seus dançarinos, dançam, dançam  
e acometem os bois; desconjuntados  
diluem-se nas águas, águas lentas,  
e escondem-se nos lodos esfapados.  
Todavia, as polícias entram n'água  
com punhais de caianas e golpeiam  
(dançarinos!) os peitos encharcados.  
E todavia acorrem escafandros  
tão fofos como bolhas, câmaras lentas,  
algodões de ótica, bojos de óleo,  
e empolam-se nas bicas de oxigênio  
cobertos por placentas maternas.<sup>14</sup>

Se em “Bangüê” havia, auxiliado pela linguagem desbastada e o ordenamento límpido das imagens, um olhar fraterno sobre os “bebedores de resto de alambique”, que “dormem de papos para o ar”, agora as imagens se condensam, escurecem e se embolam: os “derradeiros bêbedos proferem”, em “cochilos de cova”, o roteiro da cana, de que são mero suor (“ei-la que os sua e os adormece”), num sono embebido em *seiva e vinagres* e articulado a aspectos também desconjuntados – como policiais que entram na água e golpeiam peitos encharcados; e a ocorrência (de onde? por quê?) de escafandros, fofos como bolhas; e a estranheza de bicas de oxigênio cobertas por placentas maternas” – trechos que, antes de apresentarem a união dos contrários, ou a sobreposição de duas imagens inacopláveis, sobre um plano que não lhes convêm,<sup>15</sup> parecem se articular como ecos de angústia e pesadelo (também em relação à própria construção das imagens, no poema).

Se o todo é negativo e aponta uma carência de clareza e estruturas firmes, seria no entanto possível dizer que também os trechos mal articulados de Jorge de Lima revelam algo de interesse, explicitando um mundo de desestruturação e negatividade que, aliado à sensibilidade desse poeta, resulta numa forma que perde justamente sua clareza em função da matéria pesada e sem recortes a que dá corpo, ficando a se debater num caos desprovido de contornos (mas por isso mesmo revelador)<sup>16</sup> da matéria que impele a forma ao aspecto difícil e amorfo que ela assume.

Assim, se *Invenção de Orfeu* parece a muitos um livro falhado, pode-se ler talvez o desconjuntamento de suas imagens e a invertebração do todo como uma forma que se verga ainda sob o peso de uma matéria que seus primeiros livros (mais favorecidos pela crítica) de algum modo repeliam. *Invenção de Orfeu* é assim (e não apenas por alguns momentos de muito boa poesia) um livro importante para pensar os caminhos da lírica em relação a uma experiência (social, histórica, estética) brasileira, no século XX – principalmente com relação aos pontos em que essa experiência é falha e despona antes pelos seus aspectos negativos e truncados.

## Notas

<sup>1</sup> A hibridez dos gêneros foi estudada, em profundidade, por Fábio de Souza Andrade em seu importante livro sobre Jorge de Lima, *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

<sup>2</sup> FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 265.

<sup>3</sup> ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*, op. cit., p. 126.

<sup>4</sup> SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaio*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11.

<sup>5</sup> Idem, p. 12

<sup>6</sup> ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*, op. cit., p. 82.

<sup>7</sup> *Poemas, Novos poemas, Poemas negros*.

<sup>8</sup> CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 42-43.

<sup>9</sup> ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*, op. cit., p. 125-26.

<sup>10</sup> Idem, p. 127

<sup>11</sup> Idem, p. 128

<sup>12</sup> Cf. Idem.

<sup>13</sup> Aqui já aparecem as imagens de barcos e caravelas que em *Invenção de Orfeu* serão recorrentes e que parecem contaminar de “atributos pertinentes a este campo de imagens o verdadeiro tema do poeta: a criação”. (ANDRADE, Fábio de Souza Andrade. *O engenheiro noturno*, op. cit. p. 127-28.

<sup>14</sup> Poema XXXII, Canto I.

<sup>15</sup> De acordo com a célebre fórmula de Lautreamont.

<sup>16</sup> Ou, nas palavras do próprio poema: “Nesse poema informe e sem balizas / recria-se uma ilha repetida / com seu tomo de pedra adormecido”.



*Resumo*

A intenção deste texto crítico é perseguir alguns temas e formas ao longo da poesia de Jorge de Lima, terminando com um olhar mais detido sobre *Invenção de Orfeu* (1952). Se de fato há impasses e irresoluções nesse livro (como aponta a fortuna crítica), gostaríamos de indagar se eles não revelariam antes um modo peculiar de assimilação de uma matéria brasileira não compatível, no modo de apresentação, com a claridade e limpidez do modernismo.

*Palavras-chave*

Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*; literatura e sociedade; lírica brasileira.

*Recebido para publicação em*  
08/07/2009

*Abstract*

This text seeks to pursue some themes and forms in the poetry of Jorge de Lima, so as to reach a closer look at his *Invenção de Orfeu* (book written in 1952). If there are irresolutions and difficulties in this book (as show the critics written about it), it is our wish to ask if these irresolutions couldn't be seen as a specific way of assimilating a brazilian matter not compatible, in the way it is shown, with the limpid expression of modernism.

*Key words*

Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*; Literature and society; brazilian poetry.

*Aceito em*  
15/10/2009

