

RESUMO / ABSTRACT

INVENÇÃO DE ORFEU, JORGE DE LIMA EM BUSCA DO VERBO ORIGINAL

Este texto pretende examinar como Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, numa investida mitopoética, através do verbo, busca recompor o mundo inicial em seu poema. Para isso, investigaremos os recursos utilizados pelo poeta para alcançar este objetivo: a desarticulação da linguagem que procura imitar o real, a volta para o mágico e o onírico, o diálogo com a memória ancestral e a figura mitológica de Orfeu.

Palavras-chave: *Invenção de Orfeu*; mito; memória; onírico; órfico.

INVENÇÃO DE ORFEU, JORGE DE LIMA IN SEARCH OF THE ORIGINAL VERB

This paper intends to examine how Jorge de Lima in *Invenção de Orfeu*, a mythopoetic invested by the verb, seeks to recover the initial world in its poem. For this, we will investigate the resources used by the poet to achieve this particular purpose: the dismantling of language that seeks to imitate reality, back to the magical and dream-dialogue with ancient memories and the mythological figure of Orpheus.

Keywords: *Invenção de Orfeu*; myth; memory; dream; orphic.

INVENÇÃO DE ORFEU, JORGE DE LIMA EM BUSCA DO VERBO ORIGINAL

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas-SP
bavarov@terra.com.br

Uma importante característica presente em *Invenção de Orfeu* é a estreita relação da poesia com o mito¹. Em uma investida mitopoética, através do verbo, o poeta busca recompor o mundo inicial por meio da desarticulação da linguagem que procura imitar o real, volta-se para o mágico, para a memória ancestral e para o órfico em que a metáfora, o mistério e o sagrado são privilegiados.

Os mitos nos atingem principalmente através da memória coletiva, veiculado seja por meio da tradição clássica e/ou arcaica dos povos primitivos ou por sua transposição para uma forma literária, o que possibilita a sua permanência, seu desenvolvimento e sua atualização. Através da literatura é possível constatar a permanência do mito, seja em suas categorias ou nas suas identidades de categorização. No entanto, como afirma Jabouille,

a versão literária de um mito não é o mito – o mito é a estrutura profunda e universal que sustenta a narrativa –, a análise das materializações é importante não só para conhecer os hipotéticos “universais” psicológicos como para compreender, de uma forma integradora, os elementos caracterizantes de cada

¹ Este texto é parte integrante da pesquisa de Pós-Doutorado, em andamento, denominada “Mito e poesia em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima”, junto ao Departamento de Literatura da UNESP-Araraquara, financiada pela FAPESP.

momento e de cada lugar da história, que se reflete, naturalmente, nas obras literárias contemporâneas (JABOUILLE, 1993, p. 21).

Dessa maneira, há no mito um caráter especificadamente estético, no sentido de que a mitologia pode ser vista como a matéria de que se originou tudo, o “elemento primário”, terreno e modelo para a poesia. A volta da mitologia na literatura moderna aponta para a captação do essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade etc. Além desses pressupostos, podemos dizer que quando um poeta recorre ao mito em seus textos, na verdade, está em busca de um elemento intemporal e exemplar para o drama do homem no seu tempo.

Mircea Eliade chama a atenção para o fato de que o termo *mito* recebeu historicamente variadas interpretações. Os eruditos do século XIX o consideravam “fábula”, “invenção” e “ficção”; os modernos, como era compreendido pelas sociedades arcaicas, contrariamente, o considera uma “história verdadeira”, que carrega consigo um caráter sagrado e exemplar. O mito carrega uma multiplicidade de significados, situação que se torna uma tarefa difícil encontrar uma definição única que abarque sua complexidade significativa. Mircea Eliade apresenta uma definição que, para ele, parece menos imperfeita e mais ampla.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros tempos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras (ELIADE, 1998, p. 11, grifos do autor).

Pelo caráter simbólico que carrega, o mito pode ser considerado manifestação artística e geradora de arte. Em todas as civilizações, os mitos são fontes de inspiração para os mais diversos tipos de expressões artísticas, assim como as fantasias e criações imaginárias dos sonhos são também estímulos à atividade artística. Ao se relacionar com o mito, a literatura tende a explicar, a clarificar e desenvolver

o mito de que havia nascido de forma fragmentária e, por vezes, pouco coerente. Desse modo, o mito se dilui de suas características originais para transformar-se em vários gêneros literários; torna-se lenda, saga, fábula, conto etc. “O *sermos mythicus*, enquanto linguagem simbólica, permite (...) dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir. Ou dizê-las de outra maneira” (JABOUILLI, 1993, p. 44). Assim, a literatura está estreitamente associada à dimensão mítica, no sentido de que uma das fortes marcas da natureza literária, como a do mito, é promover o encontro do indivíduo com a memória profunda (*anamnese*) da cultura. Situação que permite ao homem pensar sua vivência individual e coletiva e questionar tanto o seu próprio destino, como o da humanidade.

É também significativo o modo semelhante em que tanto o mito quanto a literatura vão conceber o tempo e o espaço. O tempo mítico consiste na competência de resgatar o passado, revocá-lo. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, que no mito se revela tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. No espaço mítico, a literatura pode chegar a lugares impossíveis, podendo se configurar por um modelo simbólico, remetendo-nos a um lugar ancestral da cultura.

Outra importante característica do mito que podemos relacionar com a literatura refere-se à transformação do caos em cosmos, que pode ser considerada a própria essência do mito. De acordo com Mielietinsky, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo de modo que ele procure encontrar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético (MIELIETINSKY, 1987, p. 196).

Para Mielietinsky, no século XX, ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura quer como “fenômeno artístico” quer como “visão de mundo” diretamente relacionado ao seu tempo que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a história da humanidade, abalando toda sua estrutura social. É por isso, nesse “caos”, que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar os limites “histórico-sociais” e “espaços-temporais”, o que acarretou a ela um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimi-

lhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

Ernest Cassirer aponta para o alto poder da palavra no universo mítico das cosmogonias, chegando mesmo a ser comparada ao poder dos deuses, ou mesmo, maior que eles. Ao analisar a relação entre linguagem e mito, o teórico assinala a possível origem comum da consciência mítica à consciência linguística no sentido de que ambas as linguagens se assentam na mesma concepção mental: o pensamento metafórico.

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai despendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas (CASSIRER, 1985, p. 106).

Desse modo, como as metáforas, o mito exerce a função de fazer falar os níveis mais profundos do ser humano. Por meio da expressão simbólica, o homem pode vislumbrar seus questionamentos mais íntimos, que também são universais.

Este mecanismo de fazer falar o incognoscível, desejo do homem de todos os tempos, se realiza plenamente na criação artística. Mas, o mais importante para expressão literária não é a ideia de que os mitos são metáforas do comportamento humano, mas o modo que a linguagem será trabalhada pelo escritor, por meio da elaboração de metáforas e imagens que busquem o conhecimento original, na tentativa de expressar em “verbo” um tipo de conhecimento que é oculto aos homens. É também por causa desse desejo, intrínseco ao homem, que uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem desse tempo. Em um mundo caracteristicamente fragmentado e complexo, os artistas aspiram, por meio da visão mítica, a reconquista da unidade perdida.

Um recurso utilizado para a recuperação desta unidade perdida pode ser notado na tentativa da reconquista da linguagem original, do início dos tempos. Para estes termos é essencial observarmos as considerações de Giambattista Vico em seus *Princípios de (uma) Ciência Nova*, em que o filósofo italiano expõe a ideia de que a linguagem poética seria primitiva e que os homens passaram dela para a racional, sendo ambas intimamente ligadas. Mais do que isso, ele concebe a linguagem poéti-

ca como fato natural e, por conseguinte, entende as imagens não como desvios da linguagem, como consideravam os retóricos, ampliando o pensamento de sua época. Para Vico, “os homens do mundo nascente (*fanciullo*) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas” (VICO, 1979, p. 42). Desse modo, enquanto o discurso poético moderno se realiza de maneira “artificial” ou diferentemente da linguagem corrente, observa Vico, na idade primitiva do homem a linguagem era exercida de forma distinta. Enquanto a linguagem poética moderna se esforça para exprimir-se de maneira imaginativa, a linguagem primitiva a exprimia naturalmente. Esse procedimento nos é explicado por Antônio Lázaro na introdução aos *Princípios de (uma) Ciência Nova*:

Quando, por exemplo, se pensa nos eventos descritivos pela mitologia como apenas ficções extravagantes, ou quando se inclina a tratar trabalhos de poesia ou pintura como objetos de prazer ou de entretenimento, deve-se tomar cuidado em não projetar essas atitudes nos povos antigos. Houve períodos em que, longe de ser encarada como uma espécie de embelezamento dispensável da existência civilizada, a poesia era, ao contrário, do modo natural da expressão humana (*apud* VICO, 1979, p. XXI).

Portanto, podemos dizer que o estilo imaginativo da lírica moderna apresenta um caráter inegavelmente relacionado (ou uma espécie de retorno) à linguagem “primitivo-infantil” dos primórdios do homem. Nessa perspectiva, tanto a poesia quanto a imaginação apresentam vigorosas fantasias.

Os primeiros homens das nações gentílicas, quais infantes (*fanciulli*) do nascente gênero humano, como os caracterizamos nas *Dignidades*, criavam, a partir de sua ideia, as coisas, mas num modo infinitamente diverso daquele Deus. Pois Deus, em seu puríssimo entendimento, conhece, e, conhecendo-as, cria as coisas. Já as crianças, em sua robusta ignorância, o fazem por decorrência de uma corpulentíssima fantasia. E o fazem com uma maravilhosa sublimidade, tamanha e tão considerável que perturbava, em excesso, a esses mesmos que, fingindo, as forjavam para si pelo que foram chamados “poetas”, que, no grego, é o mesmo que “criadores” (VICO, 1979, p. 76).

Partindo dessa lógica, Vico considera que os primeiros poetas é que devem ter nomeado as coisas, “a partir das ideias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sínédoque” (VICO, 1979, p. 90). O filósofo reafirma que, no nascimento da poesia, o poeta e a criança assemelham-se. Assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez. Para Vico, “as crianças com as ideias e nomes de homens, mulheres e coisas, que pela primeira vez viram, aprendem e chamam, a seguir, todos os homens, mulheres e coisas, que tenham

com os primeiros alguma semelhança ou relação” (VICO, 1979, p. 92), sendo esta a grande fonte natural dos caracteres poéticos, com os quais naturalmente pensaram os povos primitivos. Para concluir, Vico apresenta a ideia de que a idade de ouro da humanidade é o tempo em que, como explica Antônio Lázaro (em nota da introdução à obra do filósofo italiano), “se degradaram as grandes metáforas dos poetas teólogos e/ou fundadores e inventores” (*apud* VICO, 1979, p. 149).

O pensamento de Vico não exerceu considerável influência no campo dos estudos literários em seu tempo. O motivo da falta de prestígio do filósofo se deu principalmente pelo avanço de suas ideias, das quais se ressaltam suas teorias sobre os limites da razão, atribuindo, assim, à imaginação um papel nunca antes concebido. Essas questões postas por Vico contradizem e criticam as afirmações de Descartes sobre as “ideias claras” e sobre o “bom senso”.

Vico divide a humanidade em três estágios (o divino, o heróico e o humano), os quais representam, cada um à sua maneira, sua língua e visão do mundo. O estágio inicial (nos deteremos neste, pois é o que nos interessa aqui) corresponde a uma visão criadora ou “poética”, sustentado pela metáfora. Antonio Candido explica bem este estágio da humanidade concebido por Vico.

Antes de conhecer as causas racionais dos fatos, o homem as imagina, as *cria* pela força da imaginação e as considera em seguida como realidades exteriores a ele. Poesia, neste sentido, é a criação a partir da fantasia, que é potente no primitivo como na criança, e que vai diminuindo à medida que se desenvolve a razão. Trata-se portanto, de uma forma de ajustamento ao mundo, um modo especial de ver as coisas e o homem. A linguagem poética, eminentemente criadora, nasce da necessidade de exprimir, mas não sucede a uma linguagem não-poética; pelo contrário, precede-a, tanto assim que o verso sempre surge antes da prosa. Com o correr de tempo e o aparecimento da linguagem racional, da explicação racional, etc., a forma anterior perde a sua exclusividade, mas permanece ao lado da outra. O poético se prolonga pelo racional, ou metafísico, adentro (CANDIDO, 2004, p. 146-147).

De acordo com Alfredo Bosi, “toda (a *Scienza Nuova*) [está] voltada para entender a natureza do trabalho poético, o *ser* da Poesia, em termos de linguagem, cuja ordem imanente se colhe na unidade de sentidos, memória e fantasia” (BOSI, 1977, p. 10). Desse modo, a poesia imaginativa e o mundo dos primórdios estão intrinsecamente ligados, e a modernidade poética vai refletir, principalmente através da imaginação, do uso da metáfora e da evasão da vida cotidiana, esse modo de criação. O que está de pleno acordo com a poética de Jorge de Lima, realizada em *Invenção de Orfeu*. Assim, a situação da poesia, “em tempos de aguda autoconsciência”, se realiza com uma

lucidez nova que adelgaça a sua carne e deixa transparecer uma armação óssea. Ela se dispõe, então, ao lado de um pensamento que analisa enquanto imagina, abstrai enquanto forma, depura enquanto cria. Sua matéria passa da aristotélica “imitação das ações humanas” ao “impossível crível”, fórmula viquiana e barroca do verossímil: produto da imaginação que, nem por isso, deverá ser exorcizado com o selo do absurdo.

Mesmo nesses tempos, ingratos para a sensibilidade heróica, o poeta procura reconquistar, “com arte e indústria” o poder inventivo da linguagem, que lhe é conatural, e tenta evitar a redução do seu discurso a um universo de juízos convencionais (BOSI, 1977, p. 211).

Esta concepção da poesia como obra do instinto e da imaginação se afirma novamente na segunda metade do século XVIII, como reação ao predomínio do classicismo francês na Europa. Neste momento, o pensamento pré-romântico e romântico o divulga por toda Europa. Tendo como principal representante o *Sturm und Drang* (1770) de Herder, Goethe e Schlegel entre outros românticos alemães que “acreditavam que a poesia é obra do instinto e da imaginação livres, que ela é mais espontânea e genuína nos períodos iniciais da civilização, na juventude da humanidade, quando o instinto, a imaginação e a tradição oral eram mais fortes do que a razão e a reflexão, quando a ‘poesia era a linguagem natural dos homens’[...]” (AUERBACH, 2007, p. 343). É desse pensamento que provém a ideia de que a poesia do tempo moderno deve retornar à sua fonte primordial, a do “espírito do povo”, para se tornar verdadeira. E soma-se a isso, como salienta Auerbach, o fato de que o objetivo da imaginação primitiva é estabelecer “limites fixos como proteção material e psicológica contra o caos do mundo circundante” (AUERBACH, 2007, p. 352). Pensamento que concorda plenamente com o ideal primordial do mito, como já dissemos, de transformar o caos em cosmos.

Dessa forma, a linguagem poética não se limitará apenas a um papel comunicativo. Ela supera esse caráter pragmático, utilitário que deseja contar algo. Ela quer reviver a experiência primeira da nomeação das coisas do mundo, como nos primórdios. Esta experiência é essencialmente poética, inaugural e anuncia um novo mundo, ilumina o mundo sombrio em que vivemos e anuncia um mundo extraordinário e que contém uma “plenitude inacessível”. Este narrar inaugural é *poiesis*, fundação de um novo mundo. “A palavra originário significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência” (HEIDEGGER, 2010, p. 199). Desse modo, para Heidegger, em um sentido essencial, a própria linguagem é *poiesis*.

Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia, a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis*

em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis* (HEIDEGGER, 2010, p. 189).

Para Heidegger, inversamente do que se poderia pensar, a linguagem possui o homem e não o contrário. E este só se realiza enquanto tal pela linguagem, pois “a linguagem é a morada do ser”. No entanto, o homem, no cotidiano, inverte essa relação. De modo que ele passa a usar a linguagem em vez de deixar-se manifestar por ela. Desse modo, o sentido original da palavra é ocultado e sua poesia desaparece. Para o filósofo, só a linguagem poética é capaz de desautomatizar a palavra de seu uso banal e fazer reaparecer sua originalidade. Nesse sentido, podemos dizer que a linguagem poética e/ou original, como concebida por Heidegger, se assemelha ao mito, concebido como origem, pois o mito também funda/cria um mundo como qualquer obra de arte.

Ao se tratar da linguagem primordial, não podemos deixar de mencionar o Gênesis bíblico, não como verdade revelada, mas como um campo simbólico da civilização ocidental e na sua relação com a linguagem criadora. Nesse sentido, o texto bíblico nos apresenta a linguagem como veículo místico que propicia a criação por meio do verbo. Nela está registrado o primeiro momento da criação, momento que está diretamente relacionado com a linguagem e o aparecimento do homem no mundo. Dessa forma, como observa Frye, a “palavra” bíblica,

inclusive o logos do Evangelho de João, estão solidamente enraizados na fase metafórica da linguagem, quando a palavra era um elemento do poder criativo. Segundo o Gênesis, 1:4, ‘Deus disse, faça-se a luz; e a luz se fez’. Ou seja, a palavra foi agente da criação que levou a coisa a ser (FRYE, 2004, p. 42).

Nesse sentido, é sugestiva a semelhança da palavra bíblica com a linguagem mitológica dos primórdios. Do mesmo modo, a poesia que deseja resgatar este mundo original se utilizará da metáfora como meio de criação do poético. De modo que, nesse sentido, poderíamos dizer que a literatura é descendente direta da mitologia. A poesia, como o mito, “recria algo que, na sociedade, é primitivo e arcaico” (FRYE, 2004, p. 64). Dessa maneira, como aponta Benjamin,

o ritmo da criação da natureza (conforme o Gênesis, 1) é: Haja... – Ele fez (criou) – Ele chamou, no início e no fim dos atos, aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. Este começa com a onipotência criadora da linguagem, por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia. Ela é aquilo que cria, e perfaz, ela é palavra e nome. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e palavra de Deus é saber por ser nome. “E Deus viu que isso era bom”, isto é: ele o conheceu pelo nome. A relação absoluta do nome

com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro *meio* do conhecimento. Isso quer dizer: Deus tornou as coisas cognoscíveis ao lhes dar nomes. Mas o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece (BENJAMIN, 2011, p. 61).

Segundo Benjamin, Deus não criou o homem pela palavra, não o nomeou e nem o submeteu a ela. Mas o ofereceu a mesma linguagem que utilizou para criar o mundo. Assim,

o homem é aquele que conhece na mesma língua em que Deus cria. Deus criou o homem à sua imagem, criou aquele que conhece à imagem daquele que cria. É por isso que, quando se diz que a essência espiritual do homem é a linguagem, essa frase precisa de uma explicação. Sua essência espiritual é a linguagem, em que ocorreu a criação. A criação começou na palavra, e a essência linguística de Deus é a palavra. Toda linguagem humana é tão só reflexo da palavra no nome (BENJAMIN, 2011, p. 62).

Dessa maneira, podemos notar que a linguagem comum do homem não é a mesma palavra criadora divina. É nesse sentido que o homem desejoso de retomar essa linguagem criadora do início dos tempos redimensionará a linguagem comum transfigurando-a em linguagem poética. O homem se transformará em poeta, semideus e demiurgo. Nesse sentido, não é gratuita a escolha de Orfeu, o primeiro poeta, por Jorge de Lima como figura central de seu poema.

De acordo com Dante Tringali (1990, p. 10), Orfeu sempre esteve associado ao mundo da música e da poesia, pois era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas, e de Oeagro. Destacava-se como cantor e tocador de lira. Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando a todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Cumpre notar que, além da harmonia divina de sua música e de seu canto, revelava aos homens os mistérios de uma nova religião. O mito de Orfeu e as manifestações do espiritismo órfico subsistem através de seus motivos, temas e arquétipos nas mais diversas áreas artísticas, com singular predileção na literatura e na música. Em um sentido amplo, a arte órfica é concebida como criação livre e não como imitação.

O grande estudioso da escrita de Orfeu, Marcel Detienne, classificou-a como caracteristicamente inventiva e polifônica. Orfeu é o cantor do começo dos tempos, do tempo primordial². Além disso, os

² O Orfeu do séc. IV a.C. era uma voz que não se assemelhava a qualquer outra. Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens e dos deuses mas sempre em intenção de um grupo humano, a voz de Orfeu começou além do canto que recita e canta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de exceção é marcado por dois traços: um designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava

órficos eram “renunciantes” e buscavam a idade de ouro. No pensamento órfico a grande divindade oracular é a noite recebedora do saber mântico mais alto. Diferentemente do mito de Prometeu, considerado o herói cultural que representa o esforço laborioso, a produtividade, o progresso ligado ao “princípio da realidade”, Orfeu representa o polo oposto.

O mito de Orfeu foi revisitado por Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, numa tentativa de recuperá-lo em seus múltiplos significados na modernidade. O poeta procura explorar e transcender algumas possíveis significações, recriando-o ou simplesmente concordando com sua origem antiga. Em uma nova escritura, Jorge de Lima traz para a modernidade suas reflexões sobre o sentido do mito e a respeito do próprio Orfeu, numa espécie de revalorização de concepções necessárias ao mundo moderno, que no momento da criação do poema apresenta uma série de conflitos provenientes dessa “modernização”: o apagamento do eu, o rompimento com a estética tradicional, a guerra, etc. Desse modo, a figura de Orfeu está presente de forma constante no poema de Jorge de Lima, seja de forma explícita (pelo próprio mito) ou de maneira metafórico-simbólica (pelo significado do mito em sua representação figurada).

A presença de Orfeu pode ser vista de maneira exemplar na estância VI, do Canto Décimo, de *Invenção de Orfeu*. Neste momento, Orfeu representa a pureza, e seu canto percorrerá as superfícies perdidas, as palavras vivas. Orfeu é o pacificador do mundo e o libertador com seu jorro de palavras e escrita fluente. A presença de Orfeu, através de sua força mítica possibilita ao poeta romper com o tempo cronológico e com o mundo presente, considerado por ele como ruim, de forma a transfigurá-lo em sua poesia em um desejo de reencontrar um mundo diferente do de então, o mundo primeiro, isto é, perdido.

Nesse sentido, o Tempo, no poema, se relacionará de maneira estreita ao mito. O tempo mítico consiste, justamente, na competência poética de resgatar do passado, de revocá-lo, abolindo a distância. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, que no mito se revela tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. Desse modo, como aponta Eliade, sentimos na literatura, de maneira mais in-

ninguém, onde ele era o começo e a origem. Quanto a outra singularidade, ela é apontada nos *Persas* de Timóteo pela relação de engendramento: a lira de Orfeu não é um objeto técnico, construído, fabricado como o de Hermes que é orientado para o espaço socializado da música (festas e banquetes) ou para a atividade de arquitetura como o instrumento dado pelo deus de Anfión, a lira-arquiteto que põe as pedras no lugar na construção da muralha. Muito ao contrário, foi Orfeu quem engendrou e procriou a lira ou a cítara. Sua atividade era a do *teknoún* e não do *tektáinestha*. O canto de Orfeu jorra como uma encantação original. Ela se canta mais em seus efeitos que em seu conteúdo. (...) Desde que a voz de Orfeu penetrou no mundo dos homens, para além do primeiro círculo dos guerreiros trácios, ela se escreveu, fez-se livro e foi escrita múltipla (DETIENNE, 1991, p. 88).

tensa que em outras expressões artísticas, o anseio de atingir um tempo diferenciado daquele que somos “obrigados a viver e trabalhar” revelando que o homem moderno preserva, ainda que pouco, um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento “revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’” (ELIADE, 1998, p. 164-165).

Outro elemento, característico da expressão do mito é o espaço mítico. Pela poesia pode-se gerar um lugar excepcional, pois nesse ambiente diferenciado do real não contam mais as impossibilidades físicas. O espaço pode se realizar, nesse momento, por meio de um modelo simbólico que nos remeta a variados *topos* da nossa cultura ancestral. Essas condições também nos revelam o caráter utópico empreendido pelo poeta, já que a apresentação do espaço de maneira diferenciada da concepção tradicional alcança um redimensionamento, onde se pode esperar por relações imprevistas e encontros paradoxais. É o que ocorre também em relação ao redimensionamento do tempo, que é “reescrito”, não por meio da convenção cronológica e linear, mas através da memória, da fantasia e do sonho. Acrescenta-se a este redimensionamento do tempo-espaço, a preocupação metalinguística limiana do desejo de reencontrar os cantos primeiros (de Orfeu: o primeiro poeta), como diz o poeta de “palavras vivas”.

Estava decorrido. E o remo leva-me.
Nem sei como se deu. Mas arrastado
de mim. Palavras. Índole. Deixai-me,
indo sem mim. Depois nem mais consciência.
Nem mais a minha mão nem um rumo igual.
A consciência de fora me solvendo.
Enfim, tudo vazio, enorme ser,
contendo-se divino no seu ritmo,
voraz ritmo implacável, inconsciente,
no gesto em que fiquei tocando as coisas,
e as coisas desfazendo-se em mim próprio:
o trânsito de Orfeu para a pureza,
o trânsito de Orfeu para a inconsciência,
superfícies perdidas, cantos virgens,
fogos dourados de palavras vivas,
sangue das luzes inundando o tempo.
Havia essa presença que não há (LIMA, 1958, p. 878).

O que vemos aqui é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que o poeta deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só por seu desejo de voltar ao passado, mas também pelo próprio ritmo do poema entregue à inspiração divina, livre de quaisquer amarras e por suas imagens. O poeta busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo edênico do passado mítico e seu poema.

Invenção de Orfeu conserva uma estreita relação com a lenda de Orfeu. Jorge de Lima ao elaborá-lo se apropria do mito de Orfeu, o primeiro poeta e o pacificador da natureza, que mediante seu canto possibilita a criação de um novo mundo por meio da crença no poder restaurador da palavra. Assim, o poeta tenta recompor o mundo original através da volta a um tempo mítico, em que a palavra recebe um caráter mágico e transformador, características estas também próprias da poesia moderna. Nesse sentido, o poema de Jorge de Lima relacionará o mito à poesia de maneira intrínseca.

Uma figura literária que ajudará Jorge de Lima em sua procura pelo verbo original é a Musa. O poeta, auxiliado pelas musas e pela graça, busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo edênico do passado mítico e seu texto.

Na Grécia antiga, a memória foi encarnada pela deusa *Mnemosyne*, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas Musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, situação que o assemelha ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Vernant, a memória (*Mnemosyne*) caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. *Mnemosyne* tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. *Mnemosyne* não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo. A memória mítica e arcaica, portanto, tem, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo (ver VERNANT, 1990, p. 105-131).

No âmbito literário “moderno”, é interessante a perspectiva desenvolvida por Vico em seu *De antiquíssimo Italarum sapientia* (1710), no qual percebemos a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia.

Entre os Latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recolhidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significa também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que as dá, e que os Gregos chamaram “fantasia”, e nós comumente dizemos “imaginar” dizem os Latinos *memorare* (*apud* BOSI, 1977, p. 200 [Vico. *De Antiquíssimo*, cit. VII, 2]).

Desse modo, de acordo com o pensamento de Vico, podemos dizer que a criação poética é fruto da memória, no sentido em que ela “aparece como faculdade de base” (BOSI, 1977, p. 204). E o meio pelo qual se “modela” a imagem é a fantasia. Desta se produzem tanto os mitos quanto a prática poética em si, o texto. Aliado a isso, podemos pensar que a memória no texto literário tem o papel de reelaborar o que foi vivido (ou imaginado) pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema. Sem essa reelaboração, a memória simplesmente representaria o passado comum a qualquer pessoa.

A memória e sua representação na figura da musa será um elemento importante e frequente na poética de Jorge de Lima, se fazendo presente em toda sua poética e significativamente em *Invenção de Orfeu*, auxiliando o poeta em sua criação. Em todo *Invenção de Orfeu*, o poeta é amparado por uma quantidade enorme de musas que estão presentes em todos os Cantos, retiradas da tradição literária ou mesmo criadas por ele. No primeiro caso, são representadas por Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, entre outras; no segundo, está figurada em Mira-Celi e também provenientes de sua infância, como Francisca, Lis, Celidônia etc. Portanto, o poeta cria auxiliado por inúmeras divindades.

É interessante notar a impressionante quantidade de musas mortas presente em *Invenção de Orfeu*. Em geral, são iniciáticas e ligadas ao reino dos mortos: Eurídice, Lenora, Ofélia, Beatriz, Inês, Mira-Celi e Celidônia. Esta característica das musas limianas parece conter o pressuposto básico da “falta” que nos remete ao caráter órfico de *Invenção de Orfeu* – o poeta canta, como Orfeu, a falta de sua musa, caso contrário a sua “viagem” (o poema/o seu canto) se extinguiria³.

A presença da musa Inês de Castro em *Invenção de Orfeu* mostra-se extremamente relevante para pensarmos sobre a particularidade do uso da memória na poesia de Jorge de Lima. Pois, como relata o poeta, um de seus primeiros momentos de alumbramento poético ocorreu em sua infância, exatamente

³ A “falta” é um sentimento universal e inerente ao ser humano e especialmente ao artista, assim Valéry o descreve: “Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la – e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa. Vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seus organizadores. O que há de mais extraordinário para se tentar conceber, e o que pode haver de mais “poético” para se fazer do que essa força irredutível que é tudo para cada um de nós, que coincide exatamente conosco, que nos movimenta, que nos fala e é falada em nós, que se transforma em prazer, dor, necessidade, desgosto, esperança, força ou fraqueza, dispõe valores, torna-nos anjos ou bestas conforme a hora do dia?” (VALÉRY, 1999, p. 81).

na leitura do episódio de Inês de Castro, feita pelo seu pai – e depois feita por ele mesmo –, experiência que funde a realidade (a presença paterna) com a literatura (o texto poético de Camões e sua leitura).

Na estância XIX, do Canto Segundo, o poeta canta um lugar bucólico intrinsecamente ligado à sua infância. A este ambiente se relaciona a musa Inês de Castro, que também habita uma ilha paradisíaca. Nesse momento, o poeta traz para seu poema o elemento sensual e reconta a famosa história de Inês de Castro, que representará uma espécie de guia ou símbolo para um novo mundo recomeçado: “vai ser constelação de um mundo novo, /Esperança maior de eterno povo” (LIMA, 1958, p. 705).

É o que também ocorre com, outra musa importante da poesia limiana, Mira-Celi. Associada ou integrada a Inês de Castro, ela é ubíqua e sua presença é sentida nos “jardins intemporais”, ou seja, em um lugar, poderíamos dizer, utópico e/ou originário. A musa criada pelo poeta o ajuda a captar os momentos de eternidade contra o mal representado pela passagem do tempo – o que também pode significar os momentos poéticos.

E veio para Inês justalinear,
a defunta princesa soterrada
que ilumina as comunas recalçadas.
Mira-Celi é sentida em ubiquial
presença nos jardins intemporais
do vasto mar dormido, circundada.

Ela me faz captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, ou ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encarnar-se.

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiasas permanentes,
para remanescer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida (LIMA, Canto VIII, 1958, p. 844).

Em um momento excepcional (e mítico) da criação de *Invenção de Orfeu*, a musa *Mira-Celi* desce entre o ar e o mar e traz de volta a magia para que o poeta possa se expressar. Talvez este seja um dos momentos mais sublimes do “épico” limiano em que as duas musas mais importantes para o poeta se encontram: Inês de Castro (de Camões) e Mira-Celi (criada por Jorge de Lima). É a musa que capacita o poeta a captar “instantes de eternidade” que representam a poesia em si, é aquilo que faz o texto se tornar poético ou mesmo possibilita apreender o instante poético; o sentimento poético se contrapõe à passagem do tempo inexorável e destruidor de tudo. Neste momento, a poesia recupera o passado como se conseguisse materializar e/ou armazenar o tempo perdido em seus versos. Nesse sentido, a passagem do tempo para o poeta é vista de maneira negativa, pois é por causa desse movimento temporal que tudo se destrói e se acaba. Assim, os bons momentos do passado, principalmente os relacionados à infância, tanto ao passado infantil do poeta quanto ao referente à infância da humanidade – que de acordo com a ideologia cristã representa o tempo anterior à Queda – são buscados na tentativa de se alcançar a eternidade, materializando-a por meio de pequenos instantes poéticos.

Mira-Celi é proveniente de sua poesia anterior, *Enunciação e Encontro de Mira-Celi* (1943), é caracterizada por sua complexidade interpretativa e está associada à infância do poeta. Neste livro, a criação poética estará intrinsecamente ligada à inspiração e à busca do sagrado. É o momento no qual Jorge de Lima constituirá uma relação profícua com a linguagem mística e com a estética surrealista, estabelecendo afinidades com o mundo noturno, o onírico e o fabuloso, propiciando imaginação, magia e inspiração em sua poesia. Ela será o motivo condutor de sua poesia, como o próprio poeta enuncia nos primeiros versos de seu poema número “2”: “Tu és, ó Mira-Celi, a repercutida e o leitmotivo/ que aparece ao longo de meu poema” (LIMA, 1958, p. 507).

Possuído pelas musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*. Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível. É através da memória que a unidade é revelada. Nela, presente, passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosyne*. Dessa maneira, ele obtém todo o conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível. Esse poder ontofânico (clarividência recebida da memória [Mnemosyne]) pode ser evidenciado hoje na experiência poética. Isto ocorre quando a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo. Desse modo, ao trazer a figura das musas de volta, de um passado mítico, ao nosso tempo, o poeta faz o mundo e o tempo recuarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência

de vida com que vieram à luz pela primeira vez e oferecem ao leitor moderno um espaço para reflexão a respeito do fazer poético e da própria criação artística.

O desejo de volta ao tempo das origens impulsionará o poeta ao redimensionamento da linguagem vivenciada por ele no tempo presente. Para isso, o poeta estabelecerá um diálogo frutífero com o sonho e a magia. O que naturalmente nos leva a relacionar a poesia de Jorge de Lima ao Surrealismo, não de maneira programática, mas como um diálogo frutífero em que o poeta se utiliza de elementos formais do surrealismo na elaboração de sua poesia. Jorge de Lima trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito, a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Nesse sentido, a sua poesia não almejará a cópia do real, mas sim a sua transformação. Para isso, o poeta utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. A presença do surrealismo com seu pressuposto básico da 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 é perfeitamente visível tanto nas fotomontagens quanto na lírica final de Jorge de Lima. Para se afastar 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.

O surrealismo renovará a imagem poética utilizando-se desses recursos, principalmente se vinculando ao onirismo. Comumente, na poética tradicional, a imagem tem como característica de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes. Desse modo, ao construir suas imagens os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação. É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética.

Podemos ver este posicionamento do poeta na estância IV, do Canto Sétimo. Nesse momento, o poeta se encontra em estado de sonho e não sabe como resultará seu poema, ele flui livremente e apenas depois de estancada a inspiração, o trabalho poético reorganizará o texto primeiro, apurando-o. Também vemos explicitamente que o poeta está em busca das “palavras ancestrais”, simbolizadas pelas “chaves” que ele diz buscar no início do poema. Isto pode significar que sua viagem escritural procura encontrar o verbo primeiro, do tempo da nomeação das coisas. Nesse sentido, vemos sua tentativa de

voltar ao tempo primordial, onde as palavras foram pronunciadas pela primeira vez. É o desejo da renovação do vocabulário comum e gasto pelo uso repetitivo transfigurado na palavra nova (que pode também ser relacionada à “boa nova” de Cristo), resgatada do tempo paradisíaco da criação. Como um demiurgo, o poeta deseja renovar a poesia e o mundo através do verbo novo. É por isso que Jorge de Lima se utiliza da palavra simbólica mítica e da imagem inusitada assemelhada à surrealista: é sua tentativa de retrabalhar esta linguagem gasta, trazendo para ela o sentido de renovação. Para isso, ele recebe a ajuda do sopro divino (a graça) simbolizado pelo vento que “nos entreabre as asas”.

Podemos ver, nesse poema, o desejo de renovação e a busca do tempo original pelo poeta-profeta no verso (“ó páscoas que previ, ó terras que aspirei”), que se encerra na associação do poeta ao vidente, misturando poder de vidência e desejo de renovação do mundo e da poesia.

Palavras ancestrais, previmos que eram chaves,
e fomos nada mais, que puros arrastados.
O vento é sempre um ser que nos entreabre as asas.
Ó vai-te em vento ser um doce verso alado.

A mágoa a nossos pés pendia-nos a fonte,
a frente era um convés de naufragos chorando.
Ó páscoas que previ, ó terras que aspirei,
o verso nasce aqui mas corre em outros vales.

Mas por encantação às vezes volto a mim,
perdido da canção, regresso às ondas raras
que as cinzas guardarão, ó últimas grisalhas,
que as mágoas comerão, ó cândidas voragens!

A 1, A 2, A 3, vogais locomotivas.
Que assonâncias sem leis, o duro céu queimado!
Ferragens no sem-fim. Eterno desfilio.
Ah! sempre um serafim correndo paralelo.

Valente mente e ação, galope cordas bambas.
E aquela vocação triângulos tocando;

tocando sempre sou por esta tentação;
não sei por onde vou: criatura e abstração.

Sonâmbulo salvei algumas andorinhas.
Depois relerei. Que enquanto quero: andar
olhando os girassóis que rondam meu olhar,
queimar-me em outros sois, plantar-me em outras vinhas (LIMA. 1958, p. 800).

Invenção de Orfeu anuncia de forma simbólica a conquista do mundo anterior à Queda, pelo verbo. Nesse sentido, a criação desse “mundo/poesia” almejada pelo poeta se dá não apenas pela descrição do ambiente paradisíaco, mas através do verbo, refletindo este ambiente na busca da palavra desse tempo. Isto é, metaforicamente, do momento da nomeação das coisas, da palavra dita pela primeira vez, impressionante e poética pela carga de novidade trazida, seja em sua sonoridade, seja em seu significado metafórico. O poeta buscará trazer de volta este sentido “primitivo” da palavra por meio da renovação de sua linguagem, através da renovação da metáfora ou por meio da busca de uma linguagem mítica, pois o conhecimento racional apresenta-se inadequado e/ou insuficiente e não tem o alcance que o pensamento subjetivo oferece, como comprovam os símbolos do “pentagrama” e do “prisma alado”. É somente por esta perspectiva que o poeta pode almejar a reconstrução da linguagem perdida do início dos tempos. Desse modo, ele rompe com o tempo e com o espaço, podendo reiniciar o mundo por meio de um imaginário do passado original, que é motivo de satisfação e alegria, pois o tempo primordial é reconquistado e o novo ambiente é profícuo para a criação. Nessa perspectiva, até mesmo quem não tem voz pode se expressar.

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
Aquele canto e aquele puro amor,
E as futuras vivências e este mar
E essas ondas montanhas 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 (LIMA, 1958, p. 882).

Acrescenta-se a isso, estância IX do Canto Segundo, uma espécie de chamamento pelo tempo primordial redimensionado pela linguagem insólita dos versos: “Denomino-vos, chamo-vos de novo/águas descomunais, estrelas virgens,/peixes vivendo em aves, anjos de antes,/sem cartas de vigiar tão doces sumos/derramados nos ares pressentidos” (LIMA, 1958, p. 683). Desse modo, impõe-se o desejo do poeta de renovar “tudo” através da volta ao tempo original, demonstrando que este desejo almejado por ele está estreitamente relacionado ao passado mítico (são exemplares os elementos básicos e por isso simbólicos, da natureza: fogo, água e ar presentes no poema), e o seu descontentamento com o tempo presente.

Denomino-vos, chamo-vos de novo
águas descomunais, estrelas virgens,
peixes vivendo em aves, anjos de antes,
sem cartas de vigiar, tão doces sumos
derramados nos ares pressentidos.

Desejo lavar tudo: o fogo, a água e o ar,
— seres antigos que o homem corrompeu;
desejo ver de novo, de andar de novo (LIMA, 1958, p. 683).

Na estância X, do Canto Décimo, o poeta valoriza a palavra precisa, expressiva e verdadeira que vem do início dos tempos e se direciona para a eternidade. Isso também nos remete à preocupação formal do poeta somada à palavra metafórica na construção do poema. Isto se dá justamente por causa das singularidades da inovação semântica representada pelas metáforas inovadoras utilizadas em *Invenção de Orfeu*, o que também pode representar um caminho em direção à salvação. O poeta artesão busca a palavra poética como meio de alcançar seus anseios e a salvação. E esta palavra ideal é a que vem do início dos tempos, sendo, por isso, eterna. O poeta pretende resgatar esta palavra divina que nomeou os elementos do mundo no seu início perfeito, ainda do tempo paradisíaco.

Não a vaga palavra, corrutela
vã, corrompida folha degradada,
de raiz deformada, abaixo dela,
e de vermes, além, sobre a ramada;

mas, a que é a própria flor arrebatada
pela fúria dos ventos: mas aquela
cujo pólen procura a chama iriada,
– flor de fogo a queimar-se como vela:

mas aquela dos sopros afligida,
mas ardente, mas lava, mas inferno,
mas céu, mas sempre extremos. Esta sim,

esta é que é a flor das flores mais ardida,
esta veio do início para o eterno,
para a árvore da vida que há em mim (LIMA, 1958, p. 885).

No novo mundo que está para surgir o poeta é o novo Adão ou “Adão segundo”, conforme enuncia a estância XIV, representando a reconquista do paraíso pelo homem-poeta. A nostalgia dos primórdios

revela-se no desejo da volta ao mundo “puro” tal qual foi criado por Deus, isto é, o mundo da perfeição. A poesia então está situada no (re)começo da humanidade. Nesse sentido, a realização da criação poética se dá por meio da inocência dos primórdios, tempo anterior à Queda onde o homem não conhecia o pecado. E a palavra poética estabelecerá uma relação estreita com o Verbo divino, como no momento primeiro da criação. Em síntese, o poeta busca por meio da redenção reencontrar o paraíso perdido.

Pra conhecer a calma que há na vida
isolemos-nos dentro desses frutos.
Que doçura perene nesses sumos
de cavilosos ácidos despídos!

Os pomares repousam nesses úteros
de rubis, ó maçã redescoberta;
repouso no teu seio como um púreo
pois nesses fins de tempo sou um certo

cavaleiro chamado Adão segundo
flagelado de quedas, e barão
de azorragues de fogo assinalado;

que deseja na beira desses mundos
dormir nas frondes que amanhã virão,
dormir já morto nos futuros pomos (LIMA, 1958, p. 888).

Como Orfeu despedaçado após o ataque das *Menades*, Jorge de Lima constrói seu poema através de fragmentos líricos, míticos, oníricos, históricos, biográficos, metafísicos, religiosos. Em busca de uma harmonia mítica, quer transformar o caos presente em um cosmos futuro, perspectiva esta que encerra todo o poema. Numa espécie de eterno retorno, dado pela circularidade do poema e pela imagem da espiral do tempo e do espaço, o poeta tenta resgatar o início dos tempos a partir de metáforas referentes ao paraíso perdido e ao éden cristão, da memória, do poder encantatório órfico e também do sonho, que se revelam por meio da linguagem renovada e das metáforas inusitadas, comparadas às do início da nomeação das coisas. Desse modo, o poema se compõe pelo cruzamento de temas e situações que reaparecem de várias formas ao longo de cada trecho.

Invenção de Orfeu apresenta-se, muitas vezes, de forma obscura justamente devido a essa tentativa do poético reviver uma linguagem perdida há muito tempo, uma linguagem mágica cantada por um poeta ébrio, que se associa (de modo direto) à poesia moderna no questionamento que esta faz da linguagem usual. Dessa maneira, a expressão poética do poeta se enuncia pela transcendência, está ligada ao mistério das coisas e aos valores inerentes à vida. Como disse Bastide, Jorge de Lima desejou “criar uma língua sagrada’ através da transformação da experiência mística (‘os símbolos correntes’) do poeta convertida em experiência poética, por meio da criação de seus próprios símbolos” (BASTIDE, 1997, p. 129-130).

Na antiguidade, era dado à poesia o poder de tornar presentes os fatos passados e futuros, de renovar e restaurar a vida. A palavra cantada “tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação dos cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre o ouvinte” (TORRANO, 1995, p. 20). É este poder ontopoético que Jorge de Lima busca trazer para *Invenção de Orfeu*, o poder de instaurar uma realidade própria à poesia, de iluminar o mundo que sem ela se extinguiria.

Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Org. de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Trad. de Samuel Titan Jr. e José M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- BASTIDE, Roger. “Estudos sobre a poesia religiosa brasileira; A incorporação da poesia africana à poesia brasileira”. In: _____. *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.
- BENJAMIM, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Org. e apres. De J. M. Gagnebin. Trad. de Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. Trad. de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

JABOULLE, Victor. “Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental”. In: _____. *Mito e literatura*. Mem Martins, Portugal: Inquérito, 1993.

LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

TORRANO, Jaa. “Estudo”. In: HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TRINGALI, Dante. “O Orfismo”. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: EdUnesp, 1990.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. e Int. de João Alexandre Barbosa. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. Posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERNANT, J. P. “Aspectos míticos da memória e do tempo”. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Recebido em 22 de setembro de 2011

Aprovado em 15 de outubro de 2011

