

## COLAGEM POÉTICA E ORFISMO NA LÍRICA FINAL DE JORGE DE LIMA\*

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp)/Pós-doutorando (UNESP/Araraquara)

**RESUMO:** Este texto pretende examinar o recurso da montagem poética e a presença da figura mitológica de Orfeu na lírica final de Jorge de Lima. Para isso, apresentaremos e discutiremos o recurso da montagem utilizado pelo Poeta em suas fotomontagens e seu emprego em alguns poemas pertencentes a sua obra máxima, relacionando-o à figura mítica de Orfeu.

**ABSTRACT:** This text aims at examining the resource of the poetical assembly and its relation with the mythology of present Orpheus in the lyric end of Jorge de Lima. For this, we will present and argue the resource of the glue used for Poetry its photomontages and its job in some pertaining poems its maximum workmanship, relating it mythical figure of Orpheus.

Jorge de Lima é um poeta reconhecidamente múltiplo, conforme atesta sua produção artística em geral. Percorreu vários caminhos em sua atividade literária: poeta, romancista e crítico. Além de sua atividade literária também foi médico, vereador da Câmara do antigo Distrito Federal e professor de Literatura Brasileira na Universidade do Brasil. Soma-se a estas, a sua atividade de pintor, escultor e de operador de fotomontagens. Uma faceta de grande importância, pois está intrinsecamente ligada a uma das técnicas fundamentais de sua obra poética final, a montagem e/ou colagem, como também ao misticismo, que o levou ao terreno da fantasia, do sonho e do insólito.

A *collage* é uma técnica originária dos *papiers collés* cubistas, que consiste em aproximar duas realidades distintas num plano que não lhes era próprios, criando uma imagem inusitada, diferente do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho. De acordo com Sérgio Lima, o termo *collage* indica um modo preciso e diferente daquele conhecido como colagem:

o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/19. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de “*papiers-collés*”, pois a expressão de Ernst só foi surgir após Dada), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. E não no sentido como na expressão *collage*, inaugurada assim por Max Ernst nas artes plásticas. (LIMA, 1995, 358).

---

\* Texto referente à pesquisa de pós-doutorado, em andamento, denominada “Mito e poesia na lírica final de Jorge de Lima”, junto ao departamento de Literatura/UNESP-Araraquara financiada pela FAPESP.

Em um processo análogo à colagem surrealista; no Brasil, Jorge de Lima praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro *Pintura em Pânico* (1943), prefaciado por Murilo Mendes, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade e do próprio Murilo Mendes. O primeiro, de forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação.

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987, 09).

Murilo Mendes caracterizou o processo da feitura da fotomontagem como desforra contra a restrição e a ordem, também a associando à infância.

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo ao folhearem um álbum de família. (MENDES, 1987, 12).

Portanto, a construção da fotomontagem está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o fotomontagista tem em suas mãos uma técnica de forte criação imagética a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

Otto Maria Carpeaux, em introdução a *Obra Poética* de Jorge de Lima, organizada por ele, dizia que quando “as palavras já não pareciam capazes de exprimir tudo aquilo que o poeta [Jorge de Lima] pretendeu dizer, recorreu ao recurso da fotomontagem” (CARPEAUX, 1949, VII). Acrescenta-se a esta perspectiva outra, a de Murilo Mendes que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente.

“As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se

aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada. (MENDES, 1987, 12).

O uso da fotomontagem feita por Jorge de Lima o associa ao Surrealismo, perspectiva estética que também lhe fornece uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional com seus relógios maleáveis) e como apontou Murilo Mendes, de *La femme 100 Têtes*, motivadora das montagens, e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação desse mundo onírico na obra limiana.

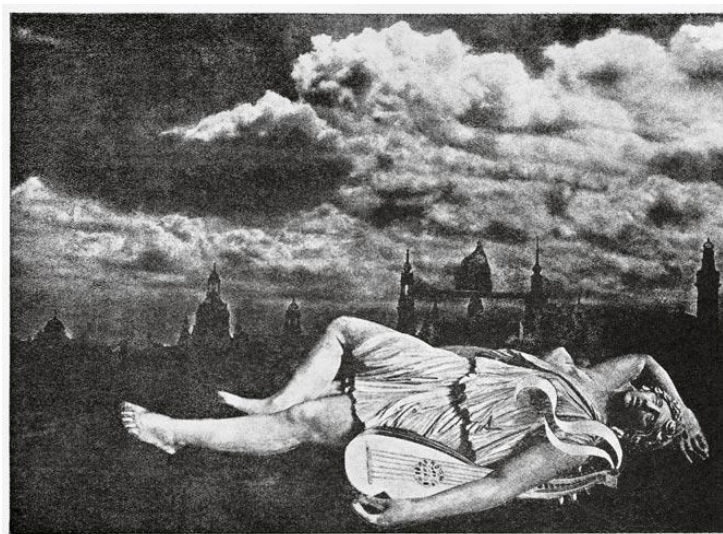
É importante frisar (mesmo crendo que Jorge de Lima não é um surrealista de “Escola”<sup>1</sup>) que a utilização de elementos muitas vezes similares ou provenientes dessa tendência estética enriqueceu sua lírica, como é exemplar a relação que sua poética estabelece com o onirismo, o sobrenatural e a fantasia. Não podemos nos esquecer de que foi também 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 excluía 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, 16-17).

Nesse sentido, é exemplar a fotomontagem “O Poeta trabalha”, de Jorge de Lima, que ilustra bem essa experiência artística.

---

<sup>1</sup> 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, 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.

(*O Poeta trabalha* – Fotomontagem de Jorge de Lima)



Em primeiro lugar, é interessante notar que esta fotomontagem traz a figura exemplar da poesia limiana: Orfeu. O citaredo encontra-se deitado, abraçado à sua guitarra, em um sono que parece profundo e tranquilo, como se estivesse aparte do mundo exterior. Situação que se confronta ao ambiente que aparentemente mostra-se turbulento, sugerindo uma tempestade próxima. Em sono profundo, em sonho e em um mundo turbulento a sua volta é que o poeta vive e não deixa de representar em suas fotomontagens e em sua poesia. É também relevante apontar que Orfeu, o poeta dos primórdios da poesia, se encontra fora de seu tempo, está situado no mundo moderno. O que demonstra o desejo do poeta retomar o mito de Orfeu e seus valores no tempo presente.

É importante lembrar que as fotomontagens de *A pintura em Pânico* foram, em sua grande parte, compostas três a quatro anos antes. Isto quer dizer que foram realizadas em plena II Guerra Mundial. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta. Não é difícil perceber essas intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias fotomontagens do livro – seres humanos com membros deslocados de seus locais originais, mulher fera, cabeças sem corpos, esqueletos suspensos no ar, etc. – assim como em algumas de suas legendas: “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, “A paz das famílias”, “As coisa começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria”, “Pois sempre desejávamos a paz, a paz dentro de um saturno diário”, “Será revelado o final dos tempos”, “A

invenção da política”, “O anunciador da catástrofe”, “A poesia de uns depende a asfixia de outros”, “Alfa & Omega” e “O julgamento do tempo”. Como veremos mais adiante, fica clara a importância do procedimento da fotomontagem para obra poética de Jorge de Lima, técnica fundamental de construção da imagem em sua poesia, a montagem.

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 afastarem 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, que Jorge de Lima glosa ao nomear sua fotomontagem mostrada acima; 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”.

Parece razoável dizer que o sonho<sup>2</sup> pode servir de instrumento inspirador ao artista que, posteriormente, dá prosseguimento ao seu trabalho, utilizando-se do pensamento intelectual. Mas,

---

<sup>2</sup> 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. No seu sentido geral, as ideias essenciais do onirismo para Freud podem ser resumidas em duas palavras chaves: deslocamento e condensação, características essenciais da imagem poética. Essas duas formas conectivas típicas da imagem onírica correspondem a um princípio agregador e ou comparativo, próprios da metonímia e da metáfora.

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. Soma-se a isso outra importante característica presente na lírica final limiana, a estreita relação entre a poesia e o mito. Em uma investida mitopoética, através do verbo, o Poeta busca recompor o mundo unindo a poesia ao mito. Desarticulando a linguagem que busca imitar o real, o poeta volta-se para o irracional e para o mágico na procura da linguagem primordial do homem, em que a metáfora, o mistério e o sagrado são privilegiados. Nesse sentido, não é gratuita a escolha de Orfeu como figura central da presente fotomontagem, como também de *Invenção de Orfeu*.

O mito de Orfeu chega até a poesia moderna reinterpretado por grandes poetas. Nesta lírica, Orfeu, primeiro poeta, leva à poesia seus significados característicos do canto, o ritmo, a melodia, o seu caráter divino, sonoro e musical, o que está intrinsecamente ligado à sua mitologia. O poeta que quando canta encanta constitui-se como mago, utilizando-se do ritmo e da sonoridade no seu canto. Esta retomada do mito de Orfeu por Jorge de Lima está estreitamente relacionada ao desejo do Poeta em buscar o tempo da origem e também da linguagem desse tempo. Nada mais coerente do que buscar essa poesia em estado original, no poeta primordial e em seus valores.

O mito de Orfeu foi revisitado por Jorge de Lima como uma 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 presentifica 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 na sua representação figurada).

No Canto Primeiro de seu “épico”, Orfeu aparece na sua última estância: XXXIX, encerrando, portanto, o canto de forma exemplar e em seu significado múltiplo. O poeta é representado nas figuras do pantomimo, do monstro, do semideus, de Orfeu e de Polichinelo. Em um caráter paradoxal o poeta é apresentado através da comparação de elementos contrários: ele é ao

mesmo tempo racional e intuitivo, lógico e ilógico, sendo ainda apresentado como um ser dançante, um bailarino, caracterização que nos remete imediatamente a seu caráter dionisíaco.

O caráter múltiplo do poeta é ressaltado pelo uso dos substantivos “funâmbulos” (que em seu sentido figurado significa indivíduos inconstantes e, no denotativo, artista hábil que se equilibra sobre a corda) e “fulanos” (pessoa incerta), características que nos remetem, por um lado, à oscilação do herói na multiplicidade de seres que irá incorporar durante a viagem imaginada e interior; por outro, a seu caráter metalinguístico, revelando o modo como o poeta se portará na construção de sua pretendida epopeia, artista oscilante e hábil que se equilibra na “corda bamba” da criação poética, entre o racional e o intuitivo ele elabora seu poema no mundo moderno.

Nessa geografia, eis o pantomimo.  
Ah! O pantomimo! Múltiplo imitando  
mitos, seres e coisas. Pessoalmente.  
Convictamente é tudo em potencial.  
Mais vale a convicção que essa teoria,  
que aquele dicionário, e aquela Cólquida.  
Mímico racional. Ah! O pantomimo,  
\_ esse intuitivo. Monstro e semideus.  
Ele povoa a ilha, ele dança a ilha.  
Ele heroíza a ilha, ele epopeíza.  
Desarticulação fulanamente.  
Muda dramaturgia se possesso,  
se fábula, se intui, se histrião, se bufo.  
Ah! coribante ilógico, aliás lógico,  
linguagem transparente, angústia \_ a face,  
flexíveis olhos, membros palavreando.  
Desarticulação, libertação.  
Ó contingência: desarticular,  
dançar, parecer livre, exteriormente;  
e ser-se mudo, e ser-se bailarino,  
nós bailarinos, todos uns funâmbulos,  
todos uns fulanos. Então, dancei-me.  
Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.  
Polichinelo, polichão dessa ilha. (O.C., 1958, 667).

A presença do herói cultural no poema, caracterizado como sobre-humano e demiurgo, também nos revela um componente característico do mito. No entanto, na poesia moderna, ele se configura mais precisamente como um anti-herói; transformação causada pelo desencantamento com o mundo sentido pelos poetas desse tempo. É este tipo de herói que encontraremos em *Invenção de Orfeu*: um herói que se refugia na interioridade, na metapoesia, no lirismo e no

distanciamento entre o poeta e a sua sociedade, levando-o a se caracterizar como clone, palhaço, pantomimo, etc.

Como é característico em *Invenção de Orfeu*, alguns de seus poemas ou fragmentos destes, com o seu poder de concisão – fato característico da linguagem poética –, abarca, muitas vezes, uma espécie de síntese de todo poema e, em alguns casos, até mesmo de toda sua poética. O poema apresentado acima parece representar o primeiro momento, em que podemos notar uma variação de temas constantes em *Invenção de Orfeu*: a multiplicidade do herói, o trânsito entre o racional e o intuitivo, a presença da ilha maravilhosa (que representa a harmonia frente ao caos), o mundo fabular caracteristicamente infantil e imaginoso sugerido pelo mundo circense.

Esse lugar fabuloso (como marca a presença da Cólquida: país fabuloso da Ásia, do Cáucaso, célebre pela fábula do Velo de Ouro, pele de carneiro, mas de ouro roubado por Jasão), habitado pelo poeta múltiplo e os seus pares (uma variação de seres extraordinários pertencentes ao mundo do teatro e do circo), é criativo e potencial, privilegiando a criação e a transformação. O poeta é intuitivo e racional e povoa uma ilha fantástica e libertária, onde se celebra a felicidade pela dança. É um poema tipicamente metalinguístico e também múltiplo como a própria imagem do poeta, que transita entre a dramaturgia, a fábula (imaginação e também gênero infantil) e o transe: no jorro da emoção e da angústia. O poema busca a desarticulação poética e sua libertação se converge em Orfeu perpétuo.

Jorge de Lima reservou um Canto inteiro a Orfeu, denominado “Audição de Orfeu” (Canto VII). A sua primeira estância é uma metáfora metalinguística que nos apresenta Orfeu (seu poema) a partir de uma linguagem sofisticada, quando aconselha o seu leitor a ler as entrelinhas do texto. Este canto mostra, principalmente, a linguagem poética do poema limiano, caracterizado por meio da figura de Orfeu. O soneto que abre o canto mostra como se deve lê-lo: a partir da transcendência e da imanência da linguagem poética. O sentido de sua poesia está, portanto, “além” e “aquém”<sup>3</sup> do campo denotativo das palavras, que não devem ser lidas de maneira literal: “A linguagem/parece outra/mas é a mesma/tradução.//Mesma viagem/presa e fluente,/e a ansiedade/da canção.//Lede além/do que existe/na impressão.//E daquilo/que está aquém/da expressão.” (I.O., 1958, 791).

---

<sup>3</sup> É desse modo (com estes mesmo termos: *além* e *aquém*) que o poeta localiza de forma indefinida e/ou totalizadora a ilha que busca em seu poema, como podemos ver na primeira estância do Canto Primeiro: “dia e noite navegar,/que é de aquém e de além-mar/a ilha que busca e o amor que ama.”. O que também caracteriza de forma indeterminada o significado de seu poema.



No Canto Décimo, estância VI, 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, nessa estância, novamente 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, também notamos a preocupação metalingüística 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. (O.C., 1958, 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. Desse modo, o poeta busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo utópico (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, primeiro poeta e 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, no qual a

palavra recebe um caráter mágico e transformador, características estas também próprias da poesia moderna. Nesse sentido, o poema limiano relacionará o mito à poesia de maneira intrínseca.

A poesia moderna da metade do século XIX e meados do século XX se relacionará de maneira estreita ao onirismo. Para isso, ela não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. Dessa maneira, a lírica moderna 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.

Por estas características a poesia moderna se apresenta como de difícil compreensão, em que a surpresa e a estranheza se tornam seu conceito. Notoriamente é uma poesia de difícil compreensão e que não satisfaz um leitor de hábitos fáceis. A interpretação possível desses textos segue “enfim, a pluralidade desses textos, na medida em que ela própria se insere no processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto”. (FRIEDRICH, 1991, 19). Nesse sentido, a lírica moderna renuncia a ordem objetiva e a lógica para se colocar ao lado de outra característica marcante: a magia. Esta se apresenta no texto poético principalmente através de sua potencialidade sonora e dos “impulsos da palavra”, características estas que não caberiam na reflexão planejada.

A lírica moderna não almeja 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. Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta a fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno. O “esfacelamento da sintaxe” e a “dissipação da imagem” presentes na poesia limiana exigem uma leitura mais apurada, pois seu leitor terá que estabelecer uma espécie de leitura dupla exigida pelo próprio texto, maior que a simples observação do plano mimético. Esse aspecto revela também, como ocorre com Rimbaud, segundo afirma Walter Benjamin, um tipo de atitude moderna da poesia que se apresenta como “respostas adequadas de uma consciência de criação às voltas com as inadequações de relacionamento entre poeta e sociedade.” (*apud* BARBOSA, 1986, 19).

O surrealismo renovará a imagem poética utilizando-se desses recursos, principalmente se vinculando ao onirismo. Comumente, na poética tradicional, a imagem tem como característico 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.

Max Ernest explica o procedimento que forma a imagem surrealista através das palavras de Lautréamont, que se tornou a definição da beleza surrealista: “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre a mesa cirúrgica”.

Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente a presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *estranha* (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo em um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do procedimento parece-me revelado por esse exemplo simplíssimo. A transformação completa, seguida por um ato puro como o do amor, produzir-se-á forçosamente todas às vezes que as condições serão tornadas favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente inconciliáveis num plano que aparentemente não é conveniente para elas.* (apud DE MICHELI, 1991, 161 – grifos do autor).

É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Um exemplo claro disso pode ser notado nas palavras de um dos seus grandes representantes, o poeta-crítico Octavio Paz, quando caracteriza a imagem através da identidade de elementos contrários.

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda a imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. (...) A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles. (PAZ, 1972, 38).

Na conjugação de elementos opostos também há o momento da convergência desses termos. Nessa ocasião, como nos diz o crítico, “pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa”. (PAZ, 1972, 42).<sup>4</sup> Desse modo, a imagem poética funde

---

<sup>4</sup> A conciliação dos opostos aponta para “a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todos os nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua original identidade.” (PAZ, 1972, 42).

elementos muitas vezes díspares numa espécie de renomeação e recriação do mundo de modo que o poeta, como no tempo primitivo, nomeia novamente as coisas. Como nos diz Octavio Paz “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 1972, 44). Outro ponto importante para o crítico diz respeito ao fato de que não precisamos recorrer a outras palavras para explicar a imagem, pois o seu sentido está nela mesma.

A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre a as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mas aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ, 1972, 49).

Portanto, uma poesia imagética como esta, em que uma gama enorme de elementos que em épocas anteriores à modernidade raramente eram associados (relativamente presente em poucos poetas como Gongora, Baudelaire e Rimbaud – quero dizer, não era uma prática corrente na literatura), aumenta em muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora pelos poetas modernos. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o “meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991, 206), e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos: “Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem...”. (FRIEDRICH, 1991, 207). Nas palavras de Reverdy “a imagem é uma criação pura do espírito” e é “próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (*apud* RAYMOND, 1997, 249). Nessa perspectiva, querer traduzi-las é o mesmo que matá-las.

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza em 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 *Anúnciação e Encontro de Mira-Celi*, aspectos que o levam a estar cada vez mais próximo do hermetismo característico de *Invenção de Orfeu*. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem provêm, seguramente, da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou contraditórios era usada para criar uma imagem nova, muitas vezes insólita, conforme atesta a poesia de Jorge de Lima e suas fotomontagens.

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 neste. 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, 94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia.

Um dos poemas que caracteriza bem o recurso da montagem e do onírico no “épico” limiano pode ser visto na estância XVIII, do Canto I, 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 ele.<sup>5</sup>

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

---

<sup>5</sup> 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 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, 194).

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. (O.C., 1958, 638).

Outro poema que caracteriza bem a importância que Jorge de Lima dá a imaginação para sua criação poética está na estância XXIII, do mesmo Canto. Neste momento, o poeta reforça todos os elementos presentes nos versos anteriores, mas o que está mais patente é a forma que ele pretende dar a seu poema.

Ó dilatada criatura,  
ó sonda perenemente,  
porém falo do meu ser  
todo poros, todo antenas,  
informe poema biforme,  
espesso, áspero, conjunto,  
negando a vida linear,  
herói de mãos amarradas  
a galeras afundadas,  
vate de ouvidos atados  
aos caramujos e aos cais,  
às luas semigastadas,  
mãos raiadas de mil dedos,  
ó sentidos simultâneos,  
boca rasgada nos aços,  
trombeta de carne e sangue,

arco de cordas, arco-íris,  
respiração ventaniada,  
gongo dos braços em cruz,  
centopéia do Senhor,  
amora plura sangrada,  
cacho de faces nascendo,  
unidade da Trindade,  
coral de voz e do mar,  
repetida anunciação,  
febre de ilha, mas benigna,  
ressurreição entre as águias,  
mas em fim um céu sem dias,  
unidade da Trindade,  
esboço-me em ti meu poema,  
maleita diante do mar,  
febre de ilha, calor, frio,  
dentes rangidos em seco,  
mão tremendo no papel,  
geografia, geografia,  
mas nos barcos e nas velas,  
unidade da Trindade. (O.C., 1958, 645).

O poeta é caracterizado como uma espécie de explorador, capacitado por sua dimensão e seus sentidos, das entranhas profundas do ser. Este poeta está amalgamado à própria forma do poema que juntos se caracterizam de maneira problemática, pois ambos não têm uma forma determinada: “biforme”, “espesso”, “áspero”, “conjunto”, negando “a vida linear”, com “as mãos amarradas” e os “ouvidos atados”, suas mãos têm “mil dedos” e seus sentidos são “simultâneos”. Essa multiplicidade de elementos caracterizadores do poema parece demonstrar que o projeto poético de Jorge de Lima se dá a partir de uma busca utópica, na medida em que concentra uma enormidade de coisas e tenta abarcar, através da pluralidade de elementos e de formas poéticas, um imenso emaranhado da vida e da cultura ocidental. Toda essa massa seria o material que o poeta utilizaria para elaborar seu poema.

Em síntese, notamos que o poema é feito em estado febril, num ritmo acelerado que parece abarcar um emaranhado de significações metafóricas e simbólicas, apresentando-se como uma espécie de síntese de quase todo *Invenção de Orfeu*, numa série de temas ou situações que aludem sempre ao seu caráter metalinguístico. Um poema que busca sua unidade durante a febre certamente não propõe uma organização no sentido cartesiano do termo, poderíamos dizer que é uma espécie de ordem na desordem. Sem lema em uma vida desconexa o poeta em estado de febre habita um mundo entre o sono e a insônia, onde as coisas se misturam e se metamorfoseiam. Este estado febril é que possibilita a construção do poema/ilha, e é por isso que este estado é tão benigno.

À multiplicidade do poeta se junta à diversidade de elementos, um “mosaico de memórias”, tal qual uma colagem surrealista. Dessa forma, o poeta não consegue ver sua imagem refletida no espelho quebrado, multiplicado em vários pedaços onde é possível apenas, através desses fragmentos, montar um mosaico de imagens dispersas no tempo; numa “exumação” desse ser fragmentado subverte-se o tempo cronológico e a matéria, e o poeta se vê, mesmo que numa espécie de totalidade fragmentada, entre o presente passado e o futuro. Em termos metalinguísticos, isso mostra o projeto poético limiano em *Invenção de Orfeu*, construído através de uma concepção similar à que caracteriza o “herói” do poema: múltiplo, fragmentado e também órfico. Vejamos os fragmentos da estância XIV, do Canto Segundo.

Mosaico de memórias nele nado,  
comendo peixes e recordações,  
encerrando em cubículos de espelhos  
em que meu rosto não se vê, mas os  
dos passados e os dos presentes rostos,  
que emergiram de baixo, do subsolo,  
da mor comunidade, borra viva,  
sol soterrado pelas cordilheiras  
em que temores e ódios são iguais.  
(...)

Chegamo-no. Perjura exumação:  
esse dorso de mármore perfeito,  
esses pés, essas mãos antecedentes,  
essa fusão de joelhos e de ventres,  
esse corpo tão belo e tão confuso;  
subvertimento antigo da matéria,  
sutileza das formas misturadas  
como se misturassem agonias,  
coisas presentes com futuras coisas. (O.C., 1958, 698).

Esse caráter múltiplo do poema também aponta para o desejo do poeta em alcançar uma forma que contenha o “universo inteiro”. Essa situação nos remete ao desejo utópico do poeta em criar o Livro único e total, anseio também de outros escritores modernos, como são exemplares os casos de Mallarmé, Borges, Joyce, etc.. Este Livro total conteria qualquer conteúdo e imbricaria uma rede de relações, permitindo a “navegação” em todas as direções como uma espécie de nostalgia da totalidade perdida. Para Jorge de Lima o modelo do Livro total é o texto sagrado (bíblico e mítico), representando uma tentativa de resgate do verbo equivalente ao “escrito” por Deus no momento da gênese do mundo. Desse modo, a “obra total” se assemelharia à “obra aberta”, já que esta produziria o(s) seu(s) sentido(s) no próprio ato de sua leitura. Assim, a estrutura da obra se formaria por um conjunto de linhas de força que orientariam as possíveis direções de sua leitura e sua unidade se daria de forma flexível, não obedecendo apenas uma



direção rígida de sentido. A cada momento que vamos adentrando no poema, nos aproximamos mais da concepção do poeta como um ser especial e que possui o dom da revelação. A linguagem poética é resultado de um processo de misturas e experiências alquímicas executadas pelo poeta-mago-profeta<sup>6</sup>.

No Canto Quarto, estância III, podemos observar um soneto exemplar para caracterizar a construção do poema através da técnica da colagem surrealista, em que a aproximação de elementos opostos e dispares convergem para formação de elementos fora do padrão mimético e realista do mundo. Assim demonstram as figuras do “fagote inúmero” (o que também caracteriza a multiplicidade de vozes no poema), das “teclas submarinas”, “os sons encachoeirados estrugindo” (sugestão da fluência verbal) e os “delfins com rosto humano”. Numa sucessão de imagens, que intercambiam diversos seres e diversos reinos da natureza, efetuam-se mutações extraordinárias, renovando a linguagem e deixando-a mais livre, trazendo mais mobilidade ao poema, que, por conseqüência, traz também mais obscuridade. Isso é demonstrado pela presença do “insano”, de um lugar que não é possível ser localizado (“desse mar que nos mapas não se vê,”) aproximando-se do significado etimológico da palavra “utopia” (“não lugar”) – e pela situação do homem -“ave” que se encontra perdido.

Qual um fagote inúmero a ave aquática  
com uma ostreira de teclas submarinas,  
os sons encachoeirados estrugindo  
pelos goles das águas empoladas

conclamando os delfins de rosto humano,  
cabeleiras de polvos e de fúrias,  
com um severo clangor, uma lamúria,  
um apelo profundo, tão insano

desse mar que nos mapas não se vê,  
abrasado de raios e ardentias,  
devorado por duendes que eram seus,

e voz tão rubra de cains oriunda;  
que as águas se enrugavam e a ave ia  
ia perder-se nos confins do mundo. (O.C., 1958, 728).

---

<sup>6</sup> É interessante notar que a designação do poeta arcaico como *Vates*, o inspirado por Deus – que cria pelo estado de transe ou em possessão – se assemelha muito à apresentada por Jorge de Lima em seu poema. De acordo com Huizinga, “estas qualificações implicam ao mesmo tempo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, *Sha'ir*, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparada com o sangue de Kuasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o *Vates*. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. São os líderes da nação, cujo lugar foi mais tarde usurpado pelos sofistas.” (HUIZINGA, 2005, 135).

Na estância XXIV, do mesmo Canto, o poeta mostra uma espécie de visão ou alucinação quando escreve ou biograficamente quando está doente. Ele se diz insano<sup>7</sup> por causa da febre, mas é neste momento de possessão alucinante que o poema nasce. O delírio pode ser considerado, assim, sua fonte de criação, não bastando a ele apenas o componente lógico e/ou o manejo verbal. O que se impõe no poema é a idéia de que é necessário o dom (vindo do delírio) concedido por Deus ou pelas musas para a concepção do poema. Toda a ambientação é voltada para um mundo absurdo ou mesmo mitológico, onde habitam harpas e harpias, estas caracterizadas como seres monstruosos, (originalmente são descritas com corpo de ave e cabeça de mulher, com garras acirradas e com atitudes permanentemente agressivas, dedicadas a hostilizar os mortais). No poema, a harpia aparece redefinida com faces em forma de “lentas dalias” e misturada à harpa (instrumento musical) associando-se à poesia dos primórdios e sugerindo uma metamorfose desses dois seres em outro ser insólito. Tudo isso é misturado, metaforicamente, à insânia do poeta, que não tem os pés no chão. Como uma colagem, estes versos mostram a junção de elementos desconexos, cuja aproximação nos causa um imediato estranhamento, proporcionado justamente por esta união singular que influencia um elemento pelo outro. Este poema revela-nos ainda o estado alucinatório e íntimo do poeta em criação, como aponta a sua última estrofe.

Eram harpas com asas as harpias  
que vinham logo desferir seus ais,  
As suas faces eram lentas dalias,  
as suas unhas cordas retiniam.

E elas tangiam suas harpas tristes,  
as belas brancas agitavam,  
iam e vinham em seus próprios giros,  
e em torno de seus cantos adejavam.

Minha cabeça voava sobre as asas  
e esses ais e esses giros repetia,  
repetia e essas dalias respirava.

Insânia: era em mim próprio que eu cantava,  
e era em mim próprio que eu gemia,  
aquelas vozes todas que se harpiam. (O.C., 1958, 753).

No Canto Sétimo (estância III), o ambiente do poema é visivelmente surrealista, como demonstram a presença de “sois duplos” e do “barco bêbado” de Rimbaud. A direção tomada pelo poema-

---

<sup>7</sup> Em *Invenção de Orfeu*, há vários momentos em que o poeta é assemelhado ao louco. De acordo com Curtius “A teoria da ‘loucura do poeta’ baseia-se no pensamento profundo da inspiração numinosa da poesia – ideia que reaparece de tempos em tempos, por assim dizer, como saber esotérico da origem divina da poesia.” (CURTIUS, 1996, 576).

navio dá-se através do desejo e do sonho, e não segue nenhuma direção pré-determinada. Sua viagem segue mesmo sem bússola e sem mapa (como “O barco bêbado”). É a multiplicidade e a incoerência que o poeta deseja captar em seu poema. Desse modo, a paisagem representada no poema é dessemelhante ao real e se desenha com “sóis duplos”, assim como sugere também o neologismo “oniforme”, soma do onírico à forma do poema, ou seja, uma forma poética que privilegia o sonho para a sua constituição. Soma-se a isso a imagem metonímica e noturna dos “(...) olhos que me espiam, entrados seres e outros vindos das/anteportas e salas, da grei prévia.”.

Cintilações, sóis duplos, ó grandezas,  
meu batel é tão ébrio, tão sem mapa,  
que meus mares não sei nem minhas bússolas.  
Sou o velho pai dos verbos que me negam,  
- rei Lear nesse planeta, desterrado,  
de astrolábio canhoto e venda cega,  
nos ocasos espelhos, e os azougues  
Do sangue destronado. Flutuando.  
Como julgar? Não há balança em paz.  
O jogo é um dom dos anjos informados  
que eu sou antes de mim. Ó solilóquio.

Secretos numes, causas, entidades,  
mãos vigilantes, vinde e dispersai-me,  
pelas fontes da vida e da expressão;  
que eu aspiro captar esses espelhos,  
incoerentes espelhos oniformes,  
indagado das trevas e das luzes.  
Emergem deles olhos que me espiam,  
entrados seres e outros vindos das  
anteportas e salas, da grei prévia.  
Vosso apólogo antigo me noviça  
vosso apresto me ofusca em circo irado. (O.C., 1958, 792).

No Canto X, estância VII, em termos metalinguísticos, o poeta nos mostra como foi feito o seu poema, por meio de um amontoado de coisas, das quais se destacam as situações biográficas e históricas, as relações com a tradição literária e, principalmente, por meio do seu delírio lírico em busca da utopia (“do começo das coisas precursoras?”).

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

Que se dirá de mais dessa mensagem?  
Da essência em seu pedúnculo amoroso?  
Dessa presença, desse ofício nado

do começo das eras precursoras?

Adeus! Quem diz adeus? Quem se despede?  
Quem se anuncia para após o fogo?  
Ó mortos replantai as vossas setas:  
no outro lado das pontas nascem flores. (O.C., 1958, 884).

Como vimos, a expressão onírica está presente na poética de Jorge de Lima de maneira privilegiada. Esta expressão pode ser notada na associação à estética surrealista a partir dos seus diversos desdobramentos: a utilização da colagem, a metáfora construída por meio de associações de elementos díspares, na utilização mesma do sonho como elemento que propicia o impulso poético, quando a expressão onírica ganha um sentido mais profundo e corresponde à própria concepção do “fazer poético”, quando se associa ao fato de que a linguagem dos sonhos revela o desejo do poeta de reencontrar o paraíso perdido – o tempo original em que a palavra primordial está situada. 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.

Um poema longo como *Invenção de Orfeu* primeiramente chama a atenção pelo modo como é organizado todo o seu material. Recorre à poética clássica; cria uma “biografia épico-lírica”, no sentido de tentar interpretar as dores íntimas e coletivas; nele combinam-se formas poéticas múltiplas, mundo particular e místico; em dez cantos, distribuídos por temas, subtemas e motivos, num verdadeiro rio metafórico. Formalmente, utiliza-se da montagem, da superposição de diferentes moldes poéticos, do soneto, do alexandrino clássico, da redondilha popular e das sextilhas trovadorescas. Essa mistura de elementos muitas vezes díspares e misteriosos de *Invenção de Orfeu* causa ao leitor estranhamento e desconforto, em consequência da obscuridade imposta ao poema por tais elementos amalgamados.

A multiplicidade de componentes formais ou de conteúdo constituintes do poema atesta o seu caráter fragmentário. Os seus dez Cantos são compostos por uma série de poemas curtos que podem sobreviver por eles mesmos, separados de seu conjunto, característica que aponta para a dificuldade de se encontrar em *Invenção de Orfeu* uma unidade claramente visível. Não é fácil perceber a ordenação do poema, uma imensa massa de linguagem, de imagens e de ideias que não está submetida a uma lógica de conceitos, mas a uma “lógica da imaginação” (ELIOT). Toda essa multiplicidade também guarda uma unidade, mais ou menos misteriosa, mesmo que seja a unidade do fragmento, do recomeço, do fluxo, que também têm sua retórica específica. É isso que *Invenção de Orfeu* parece nos oferecer, um projeto poético

que contrapõe a falta de sequência narrativa à de unidade compositiva, a estrutura preconcebida à inspiração poética, a ausência de sentido à busca pela totalidade.

*Invenção de Orfeu* apresenta-se como um texto poético que está sempre em tensão e que sugere variadas leituras. Como já é corrente na fortuna crítica do poema, é inútil procurar um princípio no poema para assim seguir seu desenvolvimento. Talvez seja mesmo por essa condição intrínseca do poema (um recomeço constante e/ou o eterno retorno) que o leitor tem a sensação de uma excessiva repetição. Nesse sentido, rompe-se em *Invenção de Orfeu* uma sequência narrativa (no intuito mesmo de desfazer essa estruturação narrativa clássica – como escreveu Jorge de Lima, “nem tudo é épico e oitava-rima.”) em intensos lances líricos o poeta aspira, através do épico-redimensionado, conjugar a expressão do poema curto com a abrangência do poema longo, concentrando em seu poema o fragmentário, o excesso de imagens, o metalinguismo, o onírico, a memória, etc. Pautando-se numa espécie de tensão entre extensão e concentração, desdobramento e intensidade, improvisação e articulação, Jorge de Lima quebra a linearidade do poema e contraria a forma tradicional do enquadramento épico.

A única edição de *A Pintura em Pânico*, com duzentos e cinquenta exemplares, consta quarenta e uma fotomontagens acompanhadas de legendas que estabelecem um diálogo do verbal com o visual formando uma unidade complexa, fragmentada e misteriosa. Situação que se agrava com a não numeração de suas páginas, sem estabelecer um roteiro prévio para seu “leitor”, o que sugere a liberdade total para sua apreciação e também aponta para uma unidade que está mais no plano subjetivo do que numa arquitetura preconcebida. Subvertendo qualquer possibilidade de interpretação unívoca, circunstância que provoca o pânico nomeado em seu título, causado principalmente pela combinação de elementos fotográficos díspares. Situação que, no parecer de Ana Maria Paulino, nos deixa frente uma questão problemática: “Diante dos muitos caminhos que atraem a análise [do livro] surgirão sempre interrogações, muitas vezes sem resposta. A mais simples é, quem sabe, indagar se as colagens teriam sido elaboradas com o intuito de, obedecendo a uma determinada sequência, compor uma narrativa surrealista.” (PAULINO, 1987, 48).

Como as fotomontagens, *Invenção de Orfeu* não se apresenta como uma narrativa linear. Nesse sentido, tanto as fotomontagens quanto o poema, apresentam-se como obras que permitem múltiplas possibilidades interpretativas. Trata-se de “narrativas” simbólicas e míticas, em que o seu observador encontra imagens que fogem à representação prosaica e que subvertem o tempo e o espaço ordinário. Desse modo, os procedimentos técnicos utilizados para criação das fotomontagens limianas podem ser considerados um recurso antecipador da sua futura montagem poética, uma busca de criar uma imagem nova e original, como se fosse vista pela primeira vez.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. *Organização e Introdução a Obra Poética - Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1949.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. (Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai) São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

DE MICHELI, Mário. Sonho e realidade do Surrealismo. In: *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins, 1991.

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.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

LIMA Jorge de. A mystica e a poesia. In: *A Ordem*. (vol. XIV – julho a dezembro) Rio de Janeiro: Órgão do Centro Dom Vital, 1935.

LIMA, Sérgio. *A aventura Surrealista. (Tomo I)*. Campinas. S. P.: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LINS, Álvaro. Poesia e Forma. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAULINO, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

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

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