



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 26 - julho de 2021**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p193-206>

**Geografias de Orfeu: considerações sobre o hermetismo e o lastro  
histórico em dois poemas de Jorge de Lima**

**Geographies of Orfeu: thoughts on hermetism and historical base in  
two poems of Jorge de Lima**

*Rafael Iatzaki Rigoni\**

#### **RESUMO**

O objetivo do artigo é apontar elementos da poética de Jorge de Lima que nos permitem questionar e problematizar o conceito de hermetismo ampla e solidamente difundido em sua fortuna crítica. Inicialmente elencamos algumas leituras canônicas da fortuna crítica do escritor, para em seguida desenvolver uma análise de dois poemas de fases distintas da carreira do autor e compará-los com as perspectivas críticas literárias elencadas anteriormente. Por último, conclui-se que os elementos entendidos por parte da crítica literária como herméticos não são as forças motrizes da obra do poeta alagoano, mas, antes compõem um dos polos da tensão que estrutura a obra e está em constante embate com o outro polo, seu caráter histórico e social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira; Poesia lírica; Jorge de Lima; Invenção de Orfeu; Aspecto social

#### **ABSTRACT**

This paper aims at pointing some elements of the poetics of Jorge de Lima that allow one to question and problematize the concept of hermetism wide and solidly spread in the critical studies of Lima's works. Initially I elicit some traditional readings from Lima's critics and then I develop an analysis of two poems from different moments of his literary career and compare them to the literary critical studies previously elicited. Lastly, it is claimed that the elements previously understood as hermetic are not the driving force behind the work of Jorge de Lima, but rather form one opposite end of the tension that lies in constant conflict with the other end, that one of both historic and social nature.

**KEYWORDS:** Brazilian Literature; Lyric poetry; Jorge de Lima; Invenção de Orfeu; Social aspect

---

\* Universidade Federal do Paraná – UFPR; Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR – Curitiba – Paraná – Brasil – [rafo286@gmail.com](mailto:rafo286@gmail.com)

Jorge de Lima é um exemplo de autor cuja fortuna crítica acabou criando chaves de leituras que ao invés de tornarem possível que os leitores fruissem os textos de modo mais intenso e significativo, aprisionaram a obra literária a determinadas categorias limitantes e improdutivas. Inicialmente direcionados pelo anseio de dialogar e até mesmo fazer circular uma obra de alto calibre, seus críticos muitas vezes restringiram o autor a um poeta de fases e modismos muito bem definidos; como se a cada nova fase fosse eliminado o lastro das experiências anteriores; fecha-se um ciclo artístico e inicia-se outro a partir do zero, um ciclo com novas características e novas tensões. Para além dessa simplificação altamente questionável, soma-se ao problema o fato de que toda sistematização de sua trajetória artística aponta para o que se considera muitas vezes o ápice de sua poética, sua *masterpiece* *Invenção de Orfeu* publicada em 1952, como representação máxima do caráter hermético da produção do autor alagoano.

Corroboram com essa perspectiva críticos perspicazes, atentos e comprometidos com o texto literário, mas que, na tentativa de munir os leitores de ferramentas e mapas para entrarem na *selva selvagem* que são os poemas de Lima, podem ter obliterado elementos centrais para a arquitetura da obra. É o que acontece com críticos como Alfredo Bosi, que, em sua antológica *História concisa da Literatura*, caracteriza Jorge de Lima como “[...] poeta sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético.” (BOSI, 2006, p.425). Tendo em vista o grau de síntese que a obra de Bosi apresenta, tal condensação é compreensível, ainda que questionável. A questão intensifica-se quando se identifica que tal síntese tem sido o ponto de partida e de chegada de autores importantes para a fortuna crítica de Jorge de Lima ainda no momento atual. Davi Arrigucci Jr., ao prefaciá-la obra *O Engenheiro Noturno* (1997), de Fábio de Souza Andrade, afirma que o poeta “[...] rumou para muitos lados: o parnasiano [...], o modernista que canta sua terra, a poesia negra e a religiosidade [...].” (ARRIGUCCI, 1997, p. 13) e que encerra sua obra como poeta hermético. Por sua vez, Fábio de Souza Andrade (1997) procura enxergar, nas várias fases da obra, um caráter progressivo até a sua maturação final, percurso que é visto pelo crítico como “interiorização progressiva”, que resulta “[...] em um estilo complexo, hermético e elaborado [...].” (ANDRADE, 1997, p. 21) e elege o *hermetismo* como elemento motriz de sua interpretação da lírica final de Lima. Ainda, Luciano Cavalcanti (2014), ao estudar a utilização da fragmentação e a reconstrução da imagem em “Túnica Inconsútil” (e em muitos outros textos também), declara: “[...] aspectos [fragmentação e recomposição] que o levam a

estar cada vez mais perto do hermetismo característico de *Invenção de Orfeu*.” (CALVACANTI, 2014, n.p.).

Grande parte do esforço da crítica literária brasileira por classificar e reconhecer o *hermetismo* presente em Jorge de Lima talvez seja resultado de uma tendência dos estudos literários pós-Antonio Candido de enxergar na *poésie pure* dos franceses, particularmente de Valéry e Mallarmé, a quintessência da verdadeira poesia e, portanto, acreditar que é mérito para o poeta brasileiro parecer-se com tais poéticas. Em outros termos, procura-se apontar nas letras locais os elementos caros à estética francesa finissecular de maneira a provar seu valor, provar que a literatura brasileira deixou de ser “[...] galho secundário da [literatura] portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas.” (CANDIDO, 2000, p. 9). Contudo, tal zelo e preocupação com o *status* de nosso cânone, sua qualidade e validade, elidem suas tensões e contradições, elementos que tornam as obras desafiadoras e dignas de serem lidas e debatidas. Semelhantemente ao avaro que acaba por perder ou estragar aquilo que ama, a tentativa de superação da condição de marginalidade da literatura brasileira diante de outras literaturas de prestígio por meio da aproximação, oblitera a grandiosidade das contradições e tensões das letras locais.

Assim, entende-se a insistência da fortuna crítica de Jorge de Lima em enfatizar o caráter complexo, obscuro e desafiador de sua lírica final, rotulando-a de hermética. Fazendo isso, sem nem ao menos problematizar e relativizar o conceito de hermetismo, escamoteia-se o caráter idiossincrático, geográfico e historicamente marcado e até mesmo contraditório de sua obra. Diante de tal cenário, propõe-se a análise de dois textos de épocas distintas da carreira do poeta alagoano procurando elucidar elementos que permitam reavaliar a natureza do hermetismo e da relação do sujeito-da-enunciação-poética com seu tempo e seu espaço.

## O GRANDE DESASTRE AÉREO DE ONTEM

Para Cândido Portinari

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada

ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranquila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol. (LIMA, 2006, p. 128)

O poema “O Grande desastre aéreo de ontem”, publicado em 1938 no livro *Túnica Inconsútil*, é dedicado a Cândido Portinari e foge das formas clássicas da poesia lírica por ser estruturado em prosa e em um único parágrafo. A cena descrita nesse poema é de fácil compreensão: o sujeito lírico descreve a queda dos passageiros de uma aeronave que não se sabe porque caiu. O poema, como toda grande obra, tem suscitado diversas leituras e interpretações, e, logo que foi publicado, Mário de Andrade pontuou a importância e a grandiosidade da composição<sup>1</sup>. O texto apresenta-se significativo da produção poética de Lima na medida em que revela características que serão mais tarde aprofundadas na obra de 1952, mas que já estão operando na obra de Lima tempos antes da publicação de sua “Biografia Épica”. Principalmente chama atenção a maneira como, nesse texto, Lima fornece uma importante chave de leitura para a compreensão de sua obra: a característica histórica e social dos símbolos e imagens utilizados em sua lírica não pode ser posta de lado, pois, assim, perder-se-ão camadas de sentido ou mesmo mecanismos de produção de sentido centrais ao texto.

O poema apresenta uma narrativa que se inicia *in media res*: não existe um contexto, um pano de fundo ou um início para o evento. O narrador coloca os leitores no centro do acontecimento sem fornecer qualquer relato ou descrição das ações que o precederam. Não existe nenhum interesse jornalístico ou histórico por parte do sujeito que fornece o relato: os seres retratados não possuem nome, história ou qualquer outro atributo; o pouco que se sabe desses personagens é graças as suas vestimentas, objetos que carregavam no momento do acidente ou suas profissões: o piloto e as flores para sua noiva; o violinista e seu stradivarius; uma dançarina; uma nadadora; três meninas; uma louca e seu ramalhete de rosas; uma prima-dona; um sino; uma moça que dorme e um paralítico. Tendo em mente os três elementos básicos que constituem um poema para Pound, em seu *ABC da literatura*, pode-se afirmar que no texto a matéria visual, a

<sup>1</sup> Em artigo para o *Estado de São Paulo*, publicado dia 08 de janeiro de 1939, assim dizia Mario de Andrade: “Página admirável em que o poeta não descobre a poesia dos *fait divers*, o que me parece mais ou menos fácil, mas se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística.” (ANDRADE, 1997, p. 90).

fanopeia, é o eixo estrutural do poema. A história de tais personagens não nos interessa porque eles são tratados como meras imagens em uma composição, figuras de um quadro moderno.

A característica fanopeica do poema destaca-se a partir do uso recorrente e insistente do verbo “ver” no presente do indicativo, algo que faz com que o discurso se assemelhe a uma *ekiphrásis*. Diante de um quadro – lembre-se que o poema é dedicado a um dos maiores pintores brasileiros, Cândido Portinari –, o sujeito lírico descreve em voz alta o que seus olhos captam da tela. Há também o fato de que a própria estrutura em prosa do texto nos direciona para um discurso mais calcado nas imagens e no desenvolvimento lógico do que em um texto onde a trama dos sons e sentidos seja enfatizado. Contudo, o leitor deve ater-se aos últimos períodos do texto para compreender que, mesmo que com seu conteúdo altamente imagético e sua ênfase na qualidade pictórica de sua linguagem, o texto é algo muito além de uma simples descrição de um quadro.

Cavalcanti (2017), em seu estudo entre a relação do poema em questão e a obra do artista russo Marc Chagall, assim afirma sobre o texto:

‘O grande desastre aéreo de ontem’ é um poema em prosa que Jorge de Lima dedica ao pintor Cândido Portinari. Em termos sintéticos, o poema trata de um acontecimento conhecido por uma notícia de jornal, que o poeta, por meio de uma visão onírica, elenca objetos, seres e situações participantes de um desastre de avião. Portanto, o poema é uma espécie de transfiguração poética de um acontecimento real, que transforma um fato prosaico em poesia, por meio do trabalho com a linguagem, no uso do onirismo, de metáforas singulares, imagens visuais, ritmo intenso etc. Tal trabalho faz com que um acontecimento real atinja o estatuto literário, válido por si mesmo. (CAVALCANTI, 2017, p. 249).

É preciso que o leitor não negligencie essa relação do poema com os eventos e fatos mundanos, isto é, ações e acontecimentos que existiram na realidade empírica compartilhada. Contudo, o poema não é uma *ekphrasis*, ainda que o texto nos remeta a esse tipo de discurso, nem mesmo uma reportagem jornalística ou um conto ficcional; antes, o poema é a elaboração da experiência de leitura do sujeito Jorge de Lima e das emoções e reflexões causadas por um evento. O *estatuto literário* da composição é oriundo da ambivalência dos signos e sua organização no poema, isto é, o fato passa a ser algo literário, artístico, porque passou e foi elaborado pela sensibilidade e intelectualidade do sujeito enunciador do discurso. Em outras palavras, entende-se a

literariedade do texto poético tanto como o tratamento dado ao signo linguístico que o torna apto a abarcar um sentido exclusivo, único, particular, oriundo das experiências subjetivas e da vontade do sujeito quanto um sentido compartilhado, coletivo, histórico e social. Poder-se-ia afirmar, contudo, que todas as línguas funcionam dessa maneira e existe algo de individual e coletivo em toda e qualquer palavra porque ela é o meio de comunicação entre os indivíduos e seus semelhantes, portanto, cada um moldaria a linguagem conforme o seu propósito dentro de uma gama de opções fornecidas pelo uso pragmático de certo léxico ou discurso. Porém, o signo poético apresenta uma função que não encontramos na linguagem em sua função referencial ou como usada no cotidiano: a função reprodutora e formadora de experiências. A linguagem não procura somente representar um evento, mas também recriar naquele que a recebe as emoções e sensações sentidas pelo sujeito enunciador do discurso. O filósofo alemão Ernst Cassirer denominou esse aspecto da arte como *força primeva formadora* e assim o definiu:

Toda autêntica função do espírito humano partilha com o conhecimento a propriedade fundamental de abrigar uma força primeva formadora, e não apenas reprodutora. Ela não se limita a expressar passivamente a presença de um fenômeno, pois possui uma energia autônoma do espírito, graças à qual a presença pura e simples do fenômeno adquire um determinado ‘significado’, um conteúdo ideal peculiar. (CASSIRER, 2001, p. 19).

Em resumo, atenta-se nesse momento para a dimensão histórica e social do texto poético que, desde seu título, ao apresentar a palavra “ontem”, procura marcar a relação de seu lirismo com uma dada temporalidade. Ainda que não haja uma especificação e que o termo seja um dêitico, que exige um contexto de fala para que o interlocutor possa construir o sentido de maneira completa, mesmo assim o sujeito lírico procura demarcar a relação histórica de seu discurso ao tentar delimitá-lo no tempo. Mesmo que críticos como Cavalcanti leiam-no como produto de uma representação onírica, ainda assim pode-se afirmar que no texto o sujeito lírico procura estabelecer uma relação entre o sonho descrito, produto de sua subjetividade, e uma experiência socialmente compartilhada, produto de seu mundo empírico.

No poema, há referências a quatro grupos de sujeitos distintos: primeiramente existe o sujeito enunciador do discurso, o sujeito que vê o desastre e descreve sua visão; existe o grupo dos sujeitos envolvidos no desastre aéreo, os protagonistas do quadro; há, ainda, a representação dos leitores virtuais do texto, denominados de “amigos”, termo esclarecedor das intenções de comunicação e interação entre texto e leitores aí presente;

e, por último, encontramos um quarto grupo denominado “poetas míopes”, mencionados apenas uma vez ao término do texto. A menção aos “poetas míopes” nesse poema corrobora a complexidade e a pluralidade de sentidos da composição literária. Aqui, o aparente detalhe, a menção única ao quarto grupo, abre uma nova camada interpretativa, uma nova dimensão textual que deve ser explorada.

As últimas orações do poema, “Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.”, leva os leitores a um direcionamento diferente sobre a própria natureza do texto poético, porque encontra-se nesse trecho uma linguagem voltada para a análise e a crítica do próprio fazer poético. O poema encerra-se como um texto metacrítico, um poema que elabora reflexões sobre a confecção do discurso literário e sobre o estatuto e consistência de outras obras e autores. O que, então, critica ou ensina o texto aos poetas míopes? Critica-os por não saberem distinguir o arrebol de um acidente; critica-os por fazerem uma leitura errônea de um quadro trágico, tomando-o por espetáculo de beleza. A miopia é um problema oftalmológico que faz com que o sujeito enxergue com nitidez os objetos que estão próximos a si, porém, não consiga distinguir os objetos distantes. Transferindo tal metáfora para o ato de leitura e interpretação do texto literário, entende-se que os leitores são míopes quando incapazes de reconhecer as histórias ou mesmo as tragédias por trás das imagens, símbolos e metáforas presentes em um poema; ou então quando tomam por certa uma unicidade do discurso poético, sendo que o mesmo tem por essência a multiplicidade de planos e sentidos; ou ainda, quando se atribui certa refração do discurso ao mundo que o cerca, uma vez que, ainda que obscuro ou complexo, todo poema é um ato comunicativo, diz algo a alguém.

Da mesma forma que a condição oftalmológica da miopia é considerada muito comum em nosso tempo, mais de dois milhões de brasileiros por ano desenvolvem tal condição; assim, também esse estilo de leitura, ou mesmo de escrita poética, é frequente. Essa dissociação entre poema e realidade empírica, entre a própria arte e a vida cotidiana, a vida do homem comum – essa miopia nos termos de Jorge de Lima –, é uma das grandes mazelas e problemas da lírica moderna e parece afetar tanto leitores quanto críticos e autores. Explica-se: a perda do espaço da poesia e, conseqüentemente, do poeta, em uma sociedade moderna marcada pela expansão do capital, pela constante mercantilização da vida, levou as grandes massas a perderem o interesse pela poesia, que por sua vez levou parte dos poetas a se isolar e afastar a vida das massas de suas

páginas, criando o abismo entre o público leitor e os próprios escritores<sup>2</sup>. Isso traz uma série de desdobramentos para a própria arte, como é o caso da consciência da crise em que se encontra a literatura moderna, mas especialmente a poesia moderna. Primordial para a compreensão da lírica moderna é o fato de que o *sentimento de crise* é considerado como elemento constituinte e fundador da própria modernidade: “[...] o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade.” (SISCAR, 2010, p. 21). Esse sentimento, ou ainda, o discurso de crise, relaciona-se com “O grande desastre aéreo de ontem” na medida em que o poeta configura um discurso lírico próximo do cotidiano e das relações humanas e indica a recepção de outros escritores (“há poetas”, diz o poema) que procuram afugentar, rechaçar o elo, a ligação entre a poesia e seu quinhão humano, poetas que procuram apagar as relações humanas da poesia. Poetas que, ao procurarem distância da realidade humana em sua qualidade mais corriqueira e banal, tiveram suas capacidades visuais reduzidas e limitadas ao ponto de tomarem por espetáculo, experiência estética autocentrada, aquilo que é abjeto e aterrorizador.

Nota-se que a crise na qual o sujeito-da-enunciação-lírica articula seu texto é da mesma natureza da crise que encontramos na obra do artista ao qual o poema é dedicado, Portinari. Acredita-se que a melhor definição da matéria retratada por Portinari em suas obras foi feita por Carlos Drummond de Andrade em seu texto-homenagem ao pintor brasileiro: “A mão cresce e pinta / o que não é para ser pintado mas sofrido.” (DRUMMOND, 2012, p. 842). A crise que constitui o elemento fundador do texto poético é desdobramento do material que não era para ser pintado ou versado, mas antes sofrido. É o sofrimento humano e suas mazelas que impõem aos artistas novas maneiras e formas de os plasmarem e os transformarem em informação estética capaz de ser recriada e revivida. Contudo, como orienta o poema em questão, é necessário cautela para não tomarmos por espetáculo, “arrebol”, aquilo que é ferida viva, “chuva de sangue”.

Tendo em mente essa perspectiva que admoesta contra o miopismo de não enxergar na obra artística o elemento controverso e complexo da matéria da vida dos homens e de seus tempos, o próximo texto a ser analisado é o poema de número cinco do primeiro canto, “Fundação da Ilha”, do livro *Invenção de Orfeu* (1952). O poema é

---

<sup>2</sup> Esse é um dos elementos que torna a obra de Charles Baudelaire paradigma máximo da modernidade, uma vez que a falta de lugar do artista na sociedade moderna é tema de diversos textos, como *O Albatroz*, *A musa Venal* ou o poema em prosa *A perda da Auréola* e muitos outros.



um dos vários sonetos encontrados na obra no qual a relação do texto com o momento e a região nos quais o poeta se insere se apresenta de forma simultânea à reflexão sobre a natureza do ofício poético. É importante estabelecer um paralelo entre a lírica final e os momentos anteriores da carreira do poeta alagoano, pois a preocupação com o mundo circundante é algo constante em sua obra. Assim versa o texto:

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

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

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

E os pequenos orgulhos, sempre quando  
quereis fugir ao mundo persignado,  
ó impenitente e despenhado arcanjo.  
(LIMA, 2013, p. 22).

Posicionado entre um texto que trata de uma visão infernal, poema de número quatro, e um texto metalinguístico, poema de número seis, esse poema aborda o ofício do escriba e seu dever de registrar até mesmo as pequenezas que se veem ao redor. Escrito em versos decassílabos rimados e no molde clássico do soneto, mas versando sobre algo banal como a regulamentação de um ofício, cria-se no texto tensão entre o prestigioso e o menor, o desimportante. É justamente tratando daquilo que é pequeno, “os somenos”, que o sujeito do discurso inicia sua aparente admoestação aos escribas: pede o primeiro que os últimos não esqueçam “as geografias pobres”, “os nordestes vagos”, “os setentriões desabitados” e, por último, “essas flores pétreas antilhanas”. Adiante, afirma que nesses lugares existem “números pequenos”, “tempos esbraseados para pestes”, “muitos ossos túbios chamuscados”, “faces perdidas”, “formas inumanas”: uma visão horrenda do que parece um deserto ou um vale de ossos. Na terceira estrofe, encontra-se a reiteração da advertência, “não esqueçais”, aos escribas e a recomendação de que se conte nas missivas “o que está aparente, ao lado/ das invenções”, ao lado daquilo que é ficção. Por último, acrescenta a conjunção “e” que adiciona à lista de

coisas a se contar e não se esquecer “os pequenos orgulhos” nos momentos em que se procura fugir do mundo, e encerra o poema em uma exclamação a um arcanjo caído.

Diferentemente de muitos outros textos presentes no livro, o soneto em questão aparenta uma lógica linear e um desenvolvimento relativamente claro: no primeiro momento, há a referência a lugares que não devem ser esquecidos, depois, na segunda estrofe, uma descrição do que é possível encontrar nos lugares antes mencionados e, em seguida, a localização de tais geografias, ao lado do que é criado e organizado pela ficção. Outro elemento de simples constatação é a identidade do sujeito, ou sujeitos, a quem o texto poético se remete ou parece dialogar, os escribas. Sabe-se que, na tradição judaica, os escribas eram os mestres e doutores da lei, da Torá, que exerciam importante tarefa e, por isso, possuíam prestígio e destaque em sua comunidade. Mas em uma sociedade onde a arte e as letras, mesmo as letras consideradas sagradas, não influenciam e não são reconhecidas como antigamente – uma sociedade moderna na qual a arte é uma *musa venal*, uma sociedade onde o escritor, e junto com ele a própria poesia, já perdeu sua *aura*, para utilizarmos os termos de Baudelaire –, mais especificamente uma sociedade desigual e conturbada como a sociedade brasileira, qual seria o lugar e a função de tais escribas? Não seria o texto uma elaborada resposta a tal pergunta?

Sabe-se que em português o termo escriba também indica *um mau escritor* e, portanto, deve-se reler o texto e, dessa vez, lê-lo como uma *Epistola ad Pisones*, uma *Ars Poetica* da obra de Jorge de Lima. A partir de tal perspectiva, o texto pode ser entendido como uma *ode* à poesia que fala do e para o mundo, uma poesia que ao contrário de apagar as referências ao mundo empírico as privilegia, uma poesia que não se fecha em si mesma; em suma, uma poesia *não hermética*. Nota-se, ainda, a transformação ocorrida na referência aos escribas durante o texto: no primeiro verso o termo funciona como sujeito da oração e, por isso, está em posição de destaque na primeira estrofe. Três dos quatro versos que compõem a estrofe são apenas uma enumeração de objetos (os somenos, as geografias pobres, os nordestes vagos etc.) cujo sujeito, os escribas, não devem esquecer. No primeiro terceto do poema, os escribas voltam a aparecer, porém, agora, como um simples vocativo, e são admoestados a escreverem em suas cartas não só o que é produto da imaginação, mas também aquilo que está ao lado, a realidade. Por último, o primeiro verso da última estrofe inicia com a conjunção aditiva “e” e ordena aos escribas não se esquecerem de escrever sobre “o que está aparente” e também sobre os “pequenos orgulhos”. Porém, o que compõe esses

pequenos orgulhos? O verso seguinte explica, eles são a vontade e o desejo de fugir ao “mundo persignado”. Note-se que o uso do verbo “fugir” como transitivo indireto, “fugir ao mundo persignado”, remete à ideia de *evitar* o mundo, não o figurar ou dele não escrever. O texto apresenta os conselhos do sujeito da enunciação lírica a outros escritores, mas, ao mesmo tempo, revelando a presença do anseio de evitar tratar de tais assuntos. Ao discorrer sobre tal assunto o texto não mais nomeia seu interlocutor como os escribas, mas a ele se refere como “impenitente e despenhado arcanjo”. Arcanjos seriam os “mensageiros de Deus”, aqueles que levam as palavras do Senhor, porém, o soneto o caracteriza como “impenitente”, isto é, aquele que não se arrepende, que insiste no erro, e “despenhado”, em outros termos, caído, aquele que caiu de uma grande altura. Em síntese, existe uma alteração na caracterização dos escribas após a revelação dos desejos que possuem de evitar escrever sobre o mundo que os cerca, sobre o mundo que está *ao lado* do que é fictício e imaginário. É natural que esses escribas aos quais o texto se refere procurem “fugir ao mundo persignado”, pois o mundo que os circunda aproxima-se de uma visão assustadora de desertos abrasadores e sem vida, repletos de ossos queimados e formas inumanas. Em outros termos, diante de uma realidade tão horrenda quanto a descrita no soneto, é natural que haja uma tendência ao escapismo na arte desses escribas.

A linguagem volta-se sobre si própria no poema não para fugir ao mundo ou negá-lo, mas, antes, para admoestar leitores e escritores a notarem e não fugirem da presença da realidade mundana do homem comum no espaço do texto. Importante ressaltar a dureza e o horror que essa realidade paralela à realidade fictícia apresenta, pois o leitor poderá sem muito esforço relacioná-la com a realidade do Brasil que, naquela época, mais agravada a situação do que hoje, vivia no mapa da fome e da miséria desoladora. Arte poética dividida entre o falar do mundo, da realidade que a cerca, e os encantos da criação e da arte, a tensão estruturante em *Invenção de Orfeu* é o amálgama entre o mundo e suas mazelas e também cria uma ordem nova, uma realidade onde o sonho e a imaginação imperam. Em síntese, acreditamos que, em *Invenção de Orfeu*, a realidade disjuntiva da sociedade brasileira faz parte estruturante da obra, pois tensiona a relação do fazer poético por si só, ou mesmo o falar de si e de suas próprias emoções, ao ato de descrever a dura realidade que cerca autor e leitores.

### Considerações finais

É importante que tais elementos sejam considerados e avaliados ao se estudar a obra de Jorge de Lima, porque eles permitem entender o porquê grandes clássicos, como afirmou Ítalo Calvino (2007), convidam uma nuvem de outros discursos sobre si e de tempo em tempo os refutam, convidando, dessa forma, uma nova leva de discursos sobre si. São características e tensões como as que foram apontadas que mantêm uma obra viva e operante na cultura de um povo. Por isso, faz-se pertinente considerar e valorizar os elementos das obras literárias que muitas vezes não se permitem enquadrar ou operar em generalizações abstratas. Tais considerações também ajudam a enxergar um elo entre a primeira produção do escritor alagoano e sua produção tardia, sua fase “hermética”, indicando a presença da *cor local* como elemento estruturador e contínuo em sua *Ars Poética*. Isso, por sua vez, talvez possa indicar que a divisão estanque e clara em fases e períodos distintos está mais atrelada a uma forma de versificação ou materialização do fenômeno poético do que a um conjunto de valores que informam os poemas. Isto é, o que se encontra em Lima pode ser visto como a evolução e a maturação da abordagem de questionamentos e tensões que estavam presentes em sua obra desde o início.

Particularmente, tal perspectiva articula-se como tributária, mas divergente de visões e abordagens correntes da obra do poeta alagoano e, o que pode ser sucintamente demonstrado por Andrade (1997):

Se a negatividade de Jorge de Lima não é dessa matriz Cabralina, na sua obra evidencia-se também um momento de recusa à cultura assimilada à vida que constitui o *Umwelt*, o mundo-ao-redor, do homem moderno.

O que move a obra final é a nostalgia do momento primitivo em que a palavra tinha força de mito, nostalgia do Orfeu que menciona Mallarmé, figura mítica que evidencia a proximidade entre o fluxo natural e o fluxo da linguagem: ambos cursos de criação e resistência à passagem dos tempos. (ANDRADE, 1997, p. 97).

Não se nega o fato de que existe uma “nostalgia do momento primitivo”, de um tempo e uma linguagem adâmica nos quais o nome e a coisa estão em sintonia e são um só e, até mesmo por instantes, uma “recusa à cultura assimilada à vida [...] do homem moderno”. Porém, acreditamos que o que move a obra é o conflito entre o falar e o direcionar-se à vida imanentemente histórica e pessoal, às memórias individuais e coletivas, e um anseio por direcionar-se e perder-se na transcendência a-histórica impessoal do que está para além do homem. A obra de Jorge de Lima provoca e

angustia porque se apresenta torcida e entrelaçada pelo anelo do divino sagrado redentor e a concupiscência da ânsia pela vida rasteira cotidiana; provoca e angustia porque usa o vocabulário do arrebol para descrever e fazer sentir “a chuva de sangue” que é viver em um país cuja geografia – somada aos abismos sociais – nos permite encontrar, ao lado dos “fictícios arranjos” que o luxo e a riqueza proporcionam, “faces perdidas e formas inumanas”.

*Invenção de Orfeu* é uma obra genuinamente brasileira porque, ainda embebida da tradição europeia, apropria-se de um elemento da realidade sócio-histórica do país e o incorpora na própria estrutura do texto poético, fazendo com que a disparidade das formas e vidas na sociedade brasileira sejam elementos estruturadores da arquitetura do livro. Não apenas se tematiza e figura a pobreza e a miséria do mundo, e especificamente da realidade local brasileira, mas a estrutura em um amálgama com os sofrimentos da alma que anseia por salvação e procura refúgio em um tempo fora do próprio tempo humano, no *eterno*. Discurso que, de tempo em tempo, recusa a vida ao redor porque dela satura-se e extravasa-se, rio que seca após muito transbordar. Em síntese, acreditamos que não é o hermetismo que move a lírica final de Jorge de Lima, mas, sim, a tensão entre “o sentimento do Nordeste” – segundo José Américo de Almeida essa era uma das “faces mais amáveis” de seu livro de estreia (1997, p. 71) – e a preocupação com a transcendência, com o que está para além do homem e da história.

## REFERÊNCIAS

AMÉRICO, J. Poemas. In: **Jorge de Lima: Poesia Completa: Volume I**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ANDRADE, C. **Carlos Drummond de Andrade: Poesia de 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, F. **O Engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima**. São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, M. A Túnica Inconsútil. In: **Jorge de Lima: Poesia Completa: Volume I**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ARRIGUCCI JR, D. **Prefácio**. In: ANDRADE, F. S. **O Engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima**. São Paulo: Edusp, 1997.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 45. ed. Cultrix: São Paulo, 2006.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 2000.

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAVALCANTI, L. **Invenção de Orfeu**: a "utopia" poética na lírica de Jorge de Lima. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo, 2007.

CAVALCANTI, L.. ‘O Grande Desastre Aéreo de Ontem’: Onirismo, montagem poética e ressonâncias de Marc Chagall em Jorge de Lima. **Raído**, Dourados, MS, v. 11, n. 28, jul./dez. 2017.

LIMA, J. **Invenção de Orfeu**. Posfácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, J. **Anunciação e Encontro de Mira-Celi**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SISCAR, M. **Poesia e Crise**: Ensaio sobre a “crise na poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

*Data de submissão: 13/03/2021*

*Data de aprovação: 19/04/2021*