

JORGE DE LIMA E A INVENÇÃO DE ORFEU

POR

SONIA BRAYNER

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Começando aos 21 anos de idade com um volume de sonetos de cunho parnasiano, a obra de Jorge de Lima (1893-1953) é uma extensa e complexa pesquisa no campo do poético do século xx. Os *XIV Alexandrinos*, título deste primeiro volume editado em 1914, vão colocá-lo ainda bem distante das ebulições posteriores que o Modernismo virá trazer ao movimento literário brasileiro, ao qual irá aderir lá de sua longínqua Alagoas, e, mais tarde, no Rio de Janeiro.

A modificação de uma postura diante do mundo e da linguagem vai levá-lo a incorporar não mais um modelo distante e clássico, já desgastado, substituindo-o pela sua terra mestiça, rítmica, mágica. Dominado pela paisagem, substrato constante em seus poemas, a atitude diante dela será de uma verticalidade progressiva, saindo do pitoresco, passando pelo social, até, apreendê-la na voz do inconsciente que brotará de maneira excepcional em seu maior poema, *Invenção de Orfeu* (1952).

Muito já se escreveu sobre este longo e paradoxal texto, nem sempre estando de acordo os críticos em suas tentativas de penetração e exegese, envoltos no labirinto de metáforas em que a expressão poética assume um aspecto de rigor inusitado, mágico e essencial. O poder de expressão da palavra passa a independer de referências às habituais formas da realidade sensível, e ele mesmo afirma, em uma entrevista a Paulo de Castro, em 1952, que o poema «foi feito como criação onírica». E retoma várias vezes durante os dez «Cantos» em que se divide a obra, as considerações metalinguísticas acerca do fazer poético. Veja-se, por exemplo, no «Canto I», poema XXIII:

Pra unidade deste poema,
ele vai durante a febre,

ele se mescla e se amalha,
 e por vezes se devassa.
 Não lhe peças nenhum lema
 que sua mágoa é engolida,
 e a vida vai desconexa,
 completando o que é teoria,
 andaime, saibro, argamassa,
 façanha heróica, impudências,
 covardias, sim que as tive,
 tive-as, terei, terei tido,
 palavras quase poluídas,
 e uns sobroços e uns regressos...

A metáfora assumida continuamente por Jorge de Lima como a única forma de expressão para o adentramento no Ser é a estratégia de sua linguagem ao desenvolver a idéia central de uma epopéia na qual o poeta é o herói envolto pelas vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço. Assim, no dizer do autor, «o poema abrange o cotidiano, o natural, o preternatural, o sobrenatural e o angélico» (mesma entrevista a Paulo de Castro).

Sendo este o processo imagístico o operador poético de sua «Ilha», Jorge de Lima lança-se numa viagem pela linguagem, em que a lógica é substituída pela intuição, diante da complexidade de um real percebido através da memória, sensações e obsessões da subjetividade do herói-autor. Como afirmou Octavio Paz a respeito da natureza da imagem, «a imagem reconcilia os contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada por palavras —exceto pelas da imagem, que deixam então de sê-lo—. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos expressar a experiência terrível de tudo que nos rodeia e de nós mesmos»¹.

E neste projeto em que a imagem é seu próprio sentido, insere-se Jorge de Lima em um momento estético-filosófico de linhagem surrealista, produto muito mais de uma contaminação cultural a partir da década de quarenta, na América Latina, como afirma Guillermo de Torre², do que de uma influência claramente identificável sobre a literatura brasileira da época e posterior. Entretanto, é interessante observar que críticos como Péricles Eugênio da Silva Ramos, vejam na concepção multifária da *In-*

¹ Octávio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 111.

² Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1965), p. 384.

venção de Orfeu, traços de uma escrita automática, pedra de toque dos surrealistas.

O elemento plasmador desta contemporaneidade acha-se na visão do poema como matriz-autônoma, entretecido por analogias profundas, longínquas, inconscientes. Vê-se, pois, a identidade da concepção da imagem como «*lumière*», proposta por Breton no *Primeiro Manifesto*, na qual, quanto mais distantes forem os termos, mais fulgurante será, e «mais forte é aquela que apresenta o grau de arbitrariedade mais alto».

Partindo das pesquisas linguísticas do Simbolismo a atitude surrealista e com ela, toda a poética moderna, levará a palavra a uma liberação de seu «dever de significar», como afirmara Breton a respeito de Rimbaud, para exaltá-la como idéia-coisa, engrenagem mágica de vida própria e com propriedades recônditas e potencialmente abertas.

Agir sobre as palavras é agir sobre o universo, do qual elas são sua forma de manifestação: poder criador, cuja arbitrariedade é negada em favor de um valor iniciático sempre acentuado por Breton. E comentará seguidamente na *Invenção* o poeta em estado de poesia:

Porquanto
 como conhecer as coisas senão sendo-as?
 Abrigo as minhas musas, amam sobre.
 Aflijo-me por elas, sofro nelas,
 encarno-me em poesia, morro em cruz,
 cravo-me, ressuscito-me. *Petrus sum.*

(«Canto VII», poema XIV.)

Breton testemunha no *Primeiro Manifesto Surrealista* (1924) como ficara fascinado pelas experiências de Rimbaud e Mallarmé, percebendo desde então (aproximadamente por volta de 1916) que a «linguagem pode e deve fugir ao desgaste e desbotamento, resultado de sua elementar função de comunicação». Daí, continua, «deve ela se distinguir o mais possível da linguagem usual», apelando para o «valor emocional das palavras».

Agrupadas «segundo as afinidades secretas que lhes permitem uma infinidade de novos meios de combinação», devem ser a porta aberta para a mensagem do inconsciente. Assim, o valor dado à escrita automática é o projeto estético surrealista de «praticar a poesia», sem intervenções do intelecto, simplesmente «fazer poesia», para tentar a desejada comunicação com as «sombras do ser», onde subjazem os mistérios inexplicáveis do universo.

A elaboração imagística de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* e anteriormente em *Anúnciação e encontro de Mira-celi*, escrito em 1943, muito se aproxima das técnicas surrealistas já experimentadas nas fotomontagens de seu volume *Pintura em Pânico* (1943), em que os segmentos visuais se interseccionam, se superpõem, se juxtapõem, na intenção de alcance de uma síntese altamente conotativa, liberta de padrões fixos de significação, para atingir e desvendar a radical linguagem do inconsciente, através do apelo visual.

A Nota Liminar feita por Murilo Mendes, seu inicial co-autor, afirma o conhecimento da obra e teorias de Max Ernst e Salvador Dalí. Em *Le Surréalisme et la peinture*, diz Breton a respeito do encontro em 1920 com os trabalhos de Max Ernst:

Efetivamente, o surrealismo estava totalmente nos *collages* de 1920, nos quais se traduz uma proposição de organização visual absolutamente virgem, mas correspondendo ao que, em poesia, desejavam Lautréamont e Rimbaud. (...) O objeto exterior romperá com seu campo habitual, suas partes constituintes emancipavam-se de algum modo, de forma a estabelecer relações inteiramente novas com os outros elementos, escapando ao princípio de realidade mas não menos fazendo estremecer a noção de relação. Guiado por esta luz que foi o primeiro a acender, Max Ernst, em suas primeiras telas aceitou correr o risco: cada uma delas depende pouquíssimo da outra, o conjunto respondendo à mesma concepção que os poemas escritos por Apollinaire em 1913, sobre a guerra, em que cada um apresenta um valor de acontecimento³.

Observe-se o que Murilo Mendes diz na Nota anteriormente citada: «A desarticulação dos elementos, aconselhada por Rimbaud, essa desarticulação resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.» E continua: «Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade: atingimos enfim a inevitável transfiguração do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística.»

Para o poeta Murilo Mendes é importantíssima a relação deste livro de fotomontagens com o resto dos poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros de Jorge de Lima.

A sucessão não linear, a alta concentração imagística em contínuo progresso na obra do poeta e que atinge em *Invenção de Orfeu* um grau

³ André Breton, *Le surréalisme et la peinture* (Paris: Gallimard, 1965), p. 66.

de excepcionalidade como instrumento lírico —sequências e segmentos dispostos de forma contrastante visando ao inusitado encontro de contrários— são bastante exemplares desta visão compósita já realizada e pesquisada visualmente em *Pintura em Pânico*.

Os termos «desarticulação», «libertação», várias vezes surgidos no poema, estão propostos definidoramente na última estrofe do «Canto I», Fundação da Ilha, poema XXXIX:

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.

Este deslocamento do conteúdo linguístico e imagístico reconhecido desencadeia um deslocamento mental. Segundo Aragon, não há apenas surpresa mas também a tomada de uma posição moral por parte do observador. A junção de áreas semânticas heterogêneas, como sucede no *collage* ao indiciar a insuficiência das relações usuais, apela para o nascimento de um outro mundo, já dando ao observador ou leitor esta figuração do imaginário numa existência primeira, em que fictício e real acham-se unidos: o sobrenatural não está afastado do real, mas oculto nele, por trás dele, instilado em seu significado.

Esta «desarticulação» no campo metafórico característico da modernidade foi definida por Ortega como «a álgebra da metáfora». Desde o experimentalismo técnico e estilístico do Simbolismo até esta nova «poética do Verbo» estarão sempre conjugadas numa tensão absoluta, som e símbolo.

É importante considerar-se a escolha do título para este poema épico da subjetividade: *Invenção de Orfeu*, a poesia como o duplo, na qual o poeta Orfeu, personagem mítico, sagrado e visionário, traria a magia da linguagem que transmuta o homem, metamorfoseia-o através da imagem, e o reconduz à Unidade perdida pela Queda, separação indefinida que o desgarrou no múltiplo e na contradição. E diz claramente Jorge de Lima, no «Canto VII», poema I, intitulado «Audição de Orfeu»:

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.

E retoma, em um jogo semântico, a reminiscência intelectual de Rimbaud, ao explicar que

Viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
banhando livre
o poema *ivre*.

A poesia conduz o homem ao encontro consigo mesmo e esta é a pretensão fundamental de Jorge de Lima. Identidade na busca do universo, cuja mensagem cifrada e permitida pelo aspecto órfico que assume então a palavra como *numen*.

Transcendendo o mito de Orfeu, o orfismo em Jorge de Lima representa a busca do conhecimento, o tema fundamental do encontro com o Absoluto, cristão em sua perspectiva. Atuando como uma conquista sobre a verdade recôndita do inconsciente —jazida de camadas superpostas a serem exploradas pela metáfora— conduz à conotação advinda do próprio mito da viagem a ser empreendida por um protagonista. Aventura de uma subjetividade, *Invenção de Orfeu* organiza-se em torno do protagonista-ator, que lançará mão de uma representação da realidade interior, vazada através de emoções, sensações, obsessões, frutos nascidos da imensa árvore da Memória e das aventuras do Intelecto.

Jorge de Lima para o desenvolvimento de tão extenso projeto poético valeu-se de sobrevivências literárias já existentes e cultivadas por ele que serão, doravante, iluminadas pela luz de uma inspiração encantatória advinda do tema órfico, adquirindo então nova dimensão de vidência, de contemplação metafísica, de deslocamento em um Tempo e Espaço poéticos e míticos.

Na construção deste universo imaginário, cuja estrutura fundamental foi anteriormente descrita —a realidade como dupla— satura os dez can-

tos com sínteses temáticas e motivos representativos dos momentos de apreensão da subjetividade. Assim, o desvendamento das coisas, animais e minerais componentes de um mundo material encerrado na memória desde a infância do poeta; a viagem abissal do exterior para o interior em que mar e naus transpõem os caminhos marítimos da aventura anímica; a sacralização do terrestre para o encontro com a Graça, ponto importante para a compreensão de sua visão de mundo, dentro de um dos aspectos mais profundos da teologia do apóstolo São Paulo⁴, são os grandes componentes deste universo no qual a liberação da imaginação verbal, remete à libertação do poder original do Verbo, do amor e da morte.

O processamento temático-simbólico deste poema deve ser rastreado desde a edição de *Tempo e Eternidade* (1935) em que se observa a correlação conceptual da integração do Eu numa visão cristocêntrica, através da perspectiva paulina. No «Canto X», afirma «escrevo para me encontrar no tempo», e pouco depois, registra, «o trânsito de Orfeu para a pureza». Como já observou Tristão de Ataíde⁵, «Jorge de Lima é poeta católico no sentido adjetivo da universalidade e no sentido substantivo da filosofia intrínseca de vida». E Cristo, em diversas versões —flagelado, encarnado, supliciado, ressurrecto, trino, na Parusia— é um dos personagens mais frequentes de suas visões.

Entretanto, como já acentuou o crítico Luis Santa Cruz, partindo de próprias afirmações do poeta, foi a obsessão da infância, este «mundo do menino impossível» o revelador do encontro com a Graça e a perspectiva epifânica da pureza. O binômio catolicismo-infância sofre em seus Cantos as mais ricas e diversas estilizações temáticas da literatura brasileira.

Das noites de insônia de menino asmático recuperou a fantasmagoria das sombras como no poema XV do «Canto I» —«A garupa da vaca era palustre e bela»— em que se fundem a imagem do animal e da ama, no leite «profundo emergido do sonho» em que «coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio» com que continua no poema XVI, seguinte.

E a infância-sonho, acesso às raízes, é constantemente invocada para o mergulho na compreensão do mundo interior, para a recuperação dos seres e das coisas através da memória:

Ó céus jamais me dê e tentação funesta
de adormecer ao léu, na lomba da floresta,

onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,
carnívora decerto o sono nos espia,

⁴ Murilo Mendes, Apêndice à *Invenção de Orfeu*, em Jorge de Lima, *Obra completa* (Rio de Janeiro: Aguilar, 1958), p. 915.

⁵ Tristão de Ataíde, *Diário de Notícias*, 1953.

que culpa temos nós dessa planta da infância
de sua sedução, de seu viço e constância?
.....

Ó seres primordiais que sois testa e viseira,
restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,

desejo de esquecer tempo e espaço existidos;
e em vós e em vossa paz meus solilóquios paro-os,

penetro-me do Verbo em seus silêncios claros,
invisto-me de vós, vossa fronte me espia

através dessa pedra em que nasce o meu dia.

(«Canto I», poema XXII.)

Como estimulador onírico, a infância leva-o ao caminho da Pureza da visão cristã e simultaneamente, povoa-lhe o universo com os dados de um olhar novo sobre o mundo, recuperado poematicamente. Olhar desprevidido sobre as coisas, seria o mais simples e original, num nível de pensamento que escapa à lógica e à reificação do mundo adulto.

A ingenuidade e o primitivo foram os equivalentes mais próximos de que o surrealismo lançou mão para o reencontro deste comportamento despojado. Entretanto, para Jorge de Lima a infância não é apenas tema ou atitude de equivalência: é a permanência inconsciente a emergir das experiências geofágicas, comuns no Nordeste brasileiro e já relatadas ficcionalmente no seu romance *Calunga* (1935) («Inda meninos, íamos com febrê / comer juntos o barro dessa encosta / será talvez, por isso, que o homem goze / ser a seu modo tão visionário e ébrio» [«Canto I», poema XXX]). São complexos imagísticos, ora correspondendo à vivências pessoais («... quem me vê, / vê janelas de infância num sobrado...» [«Canto I», poema XIX]), ora transmutadas em sobrevivências oníricas e ancestrais:

Folhearia eu um livro de gravuras,
revendo-me e revendo vidas nossas:
tua filha embricada em meu bisneto,
meu avô na cantiga dessa roda.

(«Canto IV», poema IX.)

E é deste sentir infantil, deste auscultar o mundo que lhe sai a reconquista da percepção de uma forma natural e poética do saber, como uma re-invenção da mentalidade primitiva tão cara aos surrealistas, a *comu-*

nhão com o mundo pela capacidade de expressão interpenetrada do físico e do mental. E expressa o poeta:

Ó dilatada criatura,
 ó sonda perenemente,
 porém falo de meu ser
 todo poros, todo antenas,
 informe poema bifronte,
 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...

(«Canto I», poema XXIII.)

Como já notara o percuciente crítico da obra de Jorge de Lima, Euryalo Cannabrava, a propósito da *Invenção de Orfeu* para a qual fez um dos prefácios, «proliferam as imagens e metáforas impregnadas de resíduos sensoriais. A experiência poética de Jorge de Lima está enriquecida pelas contribuições da vista, ouvido, gosto, olfato e, sobretudo, do sentido qui-nestésico ou muscular. O poeta vive em contato com a natureza e em comércio frequente com as cousas e os homens». E é exatamente neste sentido que caminha a teologia paulina a que já nos referimos, quanto o Poeta sacraliza a Criação, ó elemento terrestre precedendo o celeste no plano da criação natural.

A imperiosa presença dos sentidos é componente importante para o desenvolvimento da *busca contemplativa* do mundo visível que ora virá transposto da infância, como já foi visto, ora fará o trânsito do mundo exterior para o mundo interior, do sonho, ora será o conteúdo manifesto de uma supra-realidade perceptível para o poeta-vidente, protagonista desta busca. Estes são apenas alguns dos casos exemplares das possibilidades contidas na analogia do microcosmo com o macrocosmo, fundamental à concepção órfica do instrumental imagístico onírico de *Invenção de Orfeu*.

Uma das imagens mais recorrentes nesta vertente da busca contemplativa que se encontra neste longo poema é a do *reflexo*⁶, desenvolvendo-se

⁶ Hermione Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie romantique* (Paris: Nizet, 1970), p. 137.

a partir da situação de visão, em torno da área semântica sempre explorada do olhar:

Fiquei então ao alto, nesses frisos.
 (Eis um pastor oculto me rondando.)
 Meu ânimo querido dos estilos
 olhava do alto o chão e o pastor, quando

a vida era contínua; e as sombras n'água
 tremiam o reflexo das ruínas.
 Decidi-me de cima desabar-me.

(«Canto VII», poema XI.)

A imagem do reflexo é dupla, pois, se encerra um significado anímico, representa Deus no mundo e simultaneamente o mundo no olhar interior do homem. Daí, desdobrem-se em volta de seu amplo campo temático as áreas semânticas de obscuridade e de invisibilidade, ou ainda de possível transparência, que, afinal, nada mais são que a continuada obsessão do desconhecido, do Outro. O tema do espelho, cuja etimologia vem do latim *speculum*, dando a forma erudita especular, tão bem traduz o desejo do saber, da premonição, da vidência de um mundo profundo e duplo:

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,
 indagados 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 iriado.

(«Canto VII», poema III.)

Esta organização recôndita do mundo é colocada em realce nesta fase de busca contemplativa sempre que o protagonista — autor ou algum personagem instituído para representá-lo estiver desprovido de visão, *cego*, mas vidente pela alma interior que desenvolve em grau superlativo as funções sensoriais. Dirá dele mesmo,

Sou o velho pai dos verbos que me negam,
 — rei Lear nesse planeta, desterrado,
 de astrolábio canhoto e venda cega,
 nos acasos espelhos, e os azougues
 do sangue destronado flutuando.

(«Canto VII», poema III.)

O encontro com Mira-Celi, Sangraluz, Belatrix, Lis, Vivantares, Liriana, todos guias-luz de uma vidência poética são assumidos em lento ritmo e prolongado espaço de reverberações transcendentais, ora brilhantes, ora de densidades e escuridão, quando «nasço floresta, grasso grandes pestes, / porquanto, / jazo em mim mesmo, rejo-me, reflito-me».

A outra constante vertente temático-semântica de *Invenção de Orfeu* refere-se à *busca exploradora* do poeta através das imagens de deslocamento espacial, sobretudo viagem de navegação. Mar, naus, e toda uma população de seres marítimos, míticos ou naturais, ares, ventos, tempestades, maresia e, a partir da inspiração camonianiana de *Os Lusíadas*, situações emanadas do poema épico português.

É importante lembrar que a vertente da busca através de uma viagem concreta faz parte do mito da descida de Orfeu aos Infernos, onde fora buscar Eurídice. E diz explicitamente o poeta sua obsessão pelo profundo das águas, também imagem do desconhecido:

Amo os heróis do poema iguais ao canto
 em si, comunicantes, sobre as águas,
 e mesmo informações de musas nossas,
 dançarinos nevados, naves, falo
 de tudo, de engenheiros, de maxilas,
 de vimes, vice-reis, Camões meu bardo,
 e os vivários, salitres, equinócios,
 esse mapa venoso irriga os versos
 orograficamente os montes máreos,
 selvas selvagens, dores fomentadas,
 atrizes, belatrizes, temos isso,
 temos lutas e tosses pela noite,
 e esse sangue escondido, explicativo,
 como os mares se explicam, como os versos
 se encachoeiram em ondas, em tormentos
 em mulheres de amor e vice-deuses
 pois tudo é um mar.

(«Canto X», poema V.)

Observa-se a utilização de personagens que, como o protagonista-vidente também empreenderam viagens através do Tempo e do Espaço, subordinados alguns a uma elaboração literária semelhante à sua *Invenção*. São, geralmente, seres cujos traços constantes identificam-se com a mesma estrutura temática, cuja principal característica encontra-se no *desafio dos limites*, na obsedante exploração de horizonte infinitos que escolheram como meta interior. A armação operacional do poético, de base camoniana, foi intencionalmente reelaborada pelo poeta que diz textualmente: «Dou nova interpretação a muitos episódios. Por exemplo: Em *Invenção de Orfeu*, o episódio de Inês de Castro representa um símbolo poético correspondente à própria perenidade da poesia. Portanto, em vez de uma Inês posta em sossego é uma Inês que transforma a todo momento, mas conserva a sua integridade e perfeição através do tempo e do espaço»⁷.

A Inês camoniana, é agora imagem espiritual de iluminada e, sobretudo, traço comum aos outros personagens-temas, audaciosa na busca, na transgressão fundamental de um conhecimento, aqui amoroso:

Ó vidente através, ó inês mirante,
em nós mortes sofridas para versos,
para que nesta vida o mudo cante
e o cego e o surdo e os homens controversos
apreendam todos teu geral instante,
teus pequenos e grandes universos,
teu aparecimento em Mira-Celi,
para que tua face se revele.

(«Canto IX», poema I.)

Virgílio, Tomas Morus, Dante, poetas, políticos, sábios e pensadores, todos reumem-se no mesmo fito gnóstico: o guia, o utopista, o criador do fantástico universo poético-teológico, todos prefiguram a clarividência dos escolhidos, símbolo contínuo da pergunta assim expressa no «Canto V», poema XII:

Tendo essa ilha calado em furor santo,
perguntei à conção: que é que contém
em teu sopro, em teus olhos, em teu sonho,
que é meu doce e constante pensamento?

⁷ Jorge de Lima, *Introdução à Obra completa* (Rio de Janeiro: Aguilar, 1958), p. 93.

Jorge de Lima, poeta fecundo e constante no aprofundamento de seu fazer literário chegou à *Invenção de Orfeu* mantendo-se fiel às tendências desenvolvidas no labor da expressão. Atravessou diversos momentos na poesia brasileira — a crise iconoclasta de 22, uma conquista substantiva dos direitos libertos a uma linguagem ficcional e poética em trinta e, sobretudo, a volta a um certo formalismo em 1945, numa geração que o crítico Eduardo Portella chamou de «instrumentalista», que nem sempre foi muito feliz nas suas formulações medidas. E é neste momento que se insere este longo e, às vezes, desigual poema: entrega a uma elaboração da linguagem em que, como Orfeu, cria ao nominar, lançando mão de todos os metros e ritmos à disposição na tradição portuguesa. Por isto, em relação à sobrevivência de uma expressão surrealista em Jorge de Lima resta apenas a inspiração onírica em que foi concebida. E como muito acertadamente diz Octavio Paz, «o que distingue o romantismo e o surrealismo de todos os movimentos literários modernos é seu poder de transformação e sua capacidade para atravessar, subterraneamente, a superfície histórica e reaparecer de novo. Não se pode enterrar o surrealismo porque não é uma idéia e sim uma direção do espírito humano»⁸.

Longa construção poética, a *Invenção de Orfeu* é sempre um desafio ao crítico, ao leitor, ao poeta. Linguagem fascinante, traz consigo a fundamental postura problemática do homem: seu Ser e seu existir, problema ontológico sempre em aberto.

Barroco para uns, expressionista para outros, o aspecto basilar deste estranho poema é de tentar sempre a transgressão fundamental do mundo que só é dada alcançar através da linguagem. É ela que permite dizer o indizível, designar realidades sem termo próprio, através do veículo da metáfora, instrumental dos místicos e ao depassar a lógica comum entra na ordem superior da arte e da vida.

⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 249.

