

**ORFEU REVISITADO NA ÉPICA DE JORGE DE LIMA.**  
**ORPHEUS REVISITED IN JORGE DE LIMA'S EPIC**

**Luciano Marcos Dias Cavalcanti<sup>1</sup>**

RESUMO: Neste texto, pretendemos analisar como Jorge de Lima se utiliza do elemento órfico na construção de *Invenção de Orfeu*. Nessa perspectiva, a poesia limiana priorizará o ato da criação concordando com o significado constitutivo da imagem órfica que se dá, principalmente, na utilização que o poeta faz da inspiração noturna e do mito como espaço de elaboração de sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: *Invenção de Orfeu*. Mito. Poesia. Jorge de Lima.

Uma importante característica presente em *Invenção de Orfeu* é a estreita relação da poesia com o mito. Poesia e mito estão entrelaçados em todo o poema no sentido de que o poeta recria a história total: do tempo anterior à Queda até o tempo futuro, em que ele espera o juízo final, momento em que o homem será salvo definitivamente de todo seu sofrimento. Em uma investida mitopoética, através do verbo, o poeta busca recompor o mundo. Desse modo, ele une a poesia ao mito e também à religião. Desarticulando a linguagem que procura 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 de seu poema.

O mito de Orfeu é assim contado: Orfeu desceu ao mundo subterrâneo para resgatar sua amada e companheira Eurídice, que havia morrido ao ser mordida por uma serpente. Com seu canto e o dedilhar da lira, conseguiu comover os senhores do mundo subterrâneo de maneira que lhe devolveram a companheira, embora sob a condição de que ele não deveria voltar-se para olhá-la enquanto não tivesse alcançado a superfície. Forçado, porém, pela dúvida e pela saudade, ele desobedeceu esta proibição e por isso, Eurídice, que de fato o seguia, teve de voltar para o mundo subterrâneo enquanto ele retornou sem a companheira: é nessa forma que se encontra a saga, primeiramente em Virgílio (*Culex* 268-295; *Geórgias* (I, 454 até 503). (*ARTE E PALAVRA: ORFEU*. UFRJ/FCC: 1984).

Em uma das muitas versões do mito Orfeu tenta voltar ao inferno, mas o barqueiro Caronte não o permite. Com a perda definitiva de Eurídice, o Poeta então resolve nunca mais se relacionar com nenhuma outra mulher. As *Mênades*, enfurecidas com esta atitude de

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária – UNICAMP ([bavarov@terra.com.br](mailto:bavarov@terra.com.br))

extrema fidelidade à memória da esposa, o matam, despedaçando seu corpo. Punindo o crime das mulheres trácias, os deuses devastaram-lhe o país com uma grande peste. A devastação só se cessaria quando fosse encontrada a cabeça do vate. Após as buscas um pescador a encontra no rio Meles, na Jônia, em perfeito estado de conservação, onde foi erguido um templo em sua honra, cuja entrada era proibida às mulheres.

A cabeça sagrada do cantor passou a servir de oráculo. Se a *lira* do poeta, a qual após longos incidentes, foi parar na ilha de Lesbos, berço principal da poesia *lírica* da Hélade, a psique do cantor foi elevada aos Campos Elísios, aqui no sinônimo da Ilha dos Bem Aventurados ou do próprio Olimpo, onde, revestido de longas vestes brancas, Orfeu canta para os imortais. (BRANDÃO, 1996: 143).

Orfeu se originaria da Trácia, ao norte da Grécia, nas vizinhanças do monte Olimpo, filho da musa Calíope e de Oeagro, um rio da Trácia, e, segundo uma versão, seria filho do próprio Apolo. (TRINGALI, 1990: 16). De acordo com Junito de Souza Brandão, o sentido etimológico permanece sem definição: “ORFEU, em grego *Ορφεύς* (orpheús); por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citaredo trácio, ao menos por etimologia popular, com *ὄρφυός* (orphnós), ‘obscuro’, *ὄρφνη* (órphne), ‘obscuridade’, mas não se conhece, realmente, a etimologia do herói”. (BRANDÃO, 1996: 141). De acordo com a tradição, Orfeu sempre esteve associado ao mundo da música e da poesia, pois era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas, e de Oeagro. Destacava-se como cantor e tocador de lira. Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando a todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Ele é, pois, herói da paz e não da guerra. Cumpre notar que, além da harmonia divina de sua música e de seu canto, revelava aos homens os mistérios de uma nova religião. Orfeu se notabilizou como músico, poeta, cantor, teólogo, um herói civilizador, na concepção de Horácio. (TRINGALI, 1990: 10): “De retorno do Egito, divulgou na Hélade a idéia da *expição das faltas e dos crimes*, bem como os cultos de Dionísio e os mistérios órficos, prometendo, desde logo, a imortalidade a quem neles se iniciasse”. (BRANDÃO, 1996: 142 – grifos do autor).

Orfeu participou da aventura dos argonautas, que pretendiam, sob a chefia de Jasão, conquistar o velocino de ouro, guardado por um dragão. Cada argonauta levava como apoio uma virtude que lhe era específica. Desse modo, Orfeu ingressa com o poder mágico de sua lira e de seu canto capaz de conter as discórdias dos homens e da natureza e também ingressa nessa viagem como sacerdote e chefe espiritual, além de, com o seu canto, fornecer estímulo e ritmo aos remos. Esse episódio foi narrado por Apolônio de Rodes (séc. III a.C.) em sua obra

denominada *Argonáutica*. Em seu primeiro livro, Apolônio mostra o antigo poeta sentado na proa do navio cantando sua teogonia. Como observa Brandão, “os temas da viagem como forma de conhecimento e do canto como revelação do conhecimento estão aí presentes.” (BRANDÃO, 1990: 34).

O mito de Orfeu e as manifestações do espiritismo órfico subsistem através de seus motivos, temas e arquétipos nas mais diversas áreas artísticas, com singular predileção na literatura e na música. Em um sentido amplo, a arte órfica é concebida como criação livre e não como imitação.

O orfismo também vai se associar ao cristianismo.

Acredita-se num contato entre ambos os movimentos e, senão influências, ao menos analogias inúmeras. A filosofia grega teria penetrado no cristianismo através do orfismo. Defende-se a tese de que São Paulo teria sido órfico antes de se converter ao cristianismo. Qual o significado da representação da figura de Orfeu nas catacumbas cristãs? É que, sem dúvida, os cristãos viam nele uma prefiguração de Cristo, um profeta iluminado que teria participado da revelação mosaica! Só isto explicaria tanta sabedoria num pagão.

Se, de um lado, o cristianismo repudia o panteísmo, a mentapsicose, em compensação aceita a existência de um além, o pecado original, o dualismo do corpo e alma, sendo o corpo o cárcere da alma e este mundo um vale de lágrimas; a divisão do homem em uma parte boa e outra má, o aspecto titânico e dionisiaco, traduzido por São Paulo no antigo testamento o “homem novo” e o “homem velho”.

Entre ambas as religiões se faz presente o mesmo ideal de salvação e de purificação servidas por uma estrutura eclesíastica (TRINGALI, 1990: 22).

Uma das grandes questões que o mito de Orfeu nos apresenta é o fato dele ter olhado para trás antes de terminar sua “missão”. Por que ele teria agido assim? Por achar que estava sendo enganado pelos seres infernais? Por saudades de sua amada? Por não acreditar em sua punição? Por não conter o desejo de ver Eurídice? Por impaciência? Por imprudência? A respeito dessas questões, derivadas desse tema, é interessante notar a posição de Maurice Blanchot e o modo como ele o relaciona ao ato da criação artística.

ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ela a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar para fazê-la viver mas ter viva a plenitude de sua morte.

Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação. Olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece. (BLANCHOT, 1987: 172).

Para o crítico, o artista cria somente a partir de uma *falta*<sup>2</sup>, se ele está completo a necessidade de criação desaparece. Orfeu só pode continuar a cantar se não tiver consigo a sua musa, caso contrário cala-se. Mas de forma dialética e problemática surge a questão: como se salvar dessa situação se mesmo o artista em criação sofrerá por causa da ausência da amada? Talvez para se livrar desse conflito a única saída seja privilegiar o humano ao criador. Mas essa solução finda o seu canto e, para Orfeu, esta não é uma boa saída, pois representaria o seu próprio fim.

Blanchot continua sua reflexão apresentando o seguinte argumento:

O erro de Orfeu parece estar, então, no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz Orfeu uma sombra e não o liberta, vive e soberano, senão no espaço da medida órfica. Sim, isso é verdade: somente o canto de Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o “infinitamente morto” que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessário ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna. Orfeu é culpado de impaciência. Seu erro é ter querido esgotar o infinito, pôr um termo ao interminável, não sustentar sem fim o próprio movimento do seu erro. A impaciência é a falta de quem quer subtrair-se à ausência de tempo, a paciência é o artifício que procura dominar essa ausência de tempo fazendo dela um outro tempo, medido de outro modo. Mas a verdadeira paciência não exclui a impaciência, está na sua intimidade, é a impaciência sofrida e suportada sem fim. A impaciência de Orfeu também é, portanto, um movimento correto: nela começa o que virá a ser a sua própria paixão, sua mais alta paciência, sua morada infinita na morte. (BLANCHOT, 1987: 173).

Maurice Blanchot vê no olhar de Orfeu o próprio cerne da inspiração criadora e, em Eurídice, o centro convergente para o qual a arte, o desejo, a morte e a noite parecem dirigir-se. Portanto, a obra nasce da “falta” e da inspiração arrebatadora, e a procura de Orfeu representa o percurso perigoso que o artista empreende em busca da criação.

O Orfismo atravessou o tempo e o seu mito foi reinterpretado por vários poetas da era moderna. Sua influência iniciou-se em Píndaro, Pitágoras, Platão (com a “nova mitologia da alma”). Chegou até a era cristã e, em seguida, foi se apagando. Assim, passou-se a reinterpretar a sua própria figura pelos teólogos judaicos e cristãos, pelos hermetistas, pelos

---

<sup>2</sup> A “falta” é um sentimento universal e inerente ao ser humano e especialmente ao artista, assim Valéry o descreve: “Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la – e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa. Vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seus organizadores. O que há de mais extraordinário para se tentar conceber, e o que pode haver de mais ‘poético’ para se fazer do que essa força irreduzível que é tudo para cada um de nós, que coincide exatamente conosco, que nos movimenta, que nos fala e é falada em nós, que se transforma em prazer, dor, necessidade, desgosto, esperança, força ou fraqueza, dispõe valores, torna-nos anjos ou bestas conforme a hora do dia?” (VALÉRY, 1999: 81).

filósofos do Renascimento, também pelos poetas, desde Ploiziano até Pop, de Novalis a Rilke e Pierre Emmanuel. Na língua portuguesa, há o referencial poema “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes, como observou Junito Brandão (1996: 170).

O grande estudioso da escrita de Orfeu, Marcel Detienne, classificou-a como caracteristicamente inventiva e polifônica (DETIENNE, 1991, p.188/89). Além disso, os órficos eram “renunciantes” e buscavam a idade de ouro, no pensamento órfico a grande divindade oracular é a noite recebedora do saber mântico mais alto. Diferentemente do mito de Prometeu, considerado o herói cultural que representa o esforço laborioso, a produtividade, o progresso ligado ao “princípio da realidade”, Orfeu representa o pólo oposto. Para Marcuse, a experiência órfica rompe com a oposição do homem à natureza, nesse sentido a linguagem de Orfeu representa a “*Diminution des traces du péché originel*” e se fundamenta contra a labuta sofrida na dominação e na renúncia. Para o filósofo, as imagens órficas e narcisistas são as da grande recusa, e Orfeu “é o arquétipo do poeta como libertador e criador”, estabelecendo “uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão.” (MARCUSE, 1978, p.154). Dessa forma, como nos explica Brandão, Baco será a divindade mais importante para os órficos<sup>3</sup>.

Um fragmento da tragédia euripídiana. (...), *Os Cretenses* (frag. 472), atesta a presença na ilha de Minos, terra das iniciações, da religião de Zargueu e, portanto, do Orfismo. O poeta nos apresenta um coro de adeptos de Zargueu, numa palavra, de iniciados órficos, que “era na noite” e se alegra “por haver abandonado os repastos cruentos”: “Absolutamente puro em minha indumentária branca, fugi da geração dos mortais; evito os sepulcros e me abstenho de alimentos animais; santificado, recebi o nome *bákkhos*”. Este nome, que é, ao mesmo tempo, o nome do deus, exprime a comunhão mística com a divindade, isto é, o núcleo e a essência da fé órfica. *Bákkhos*, Baco é, como se sabe, um dos nomes de Dionísio, que era, exatamente, sob seu aspecto orgiástico, a divindade mais importante dos órficos. Nome esotérico e sagrado, *bákkhos*, “baco”, servirá para distinguir o verdadeiro místico, o verdadeiro órfico, o órfico que conseguiu libertar-se de uma vez dos liames do cárcere do corpo. (BRANDÃO, 1996: 168).

Se a lira de Orfeu é situada no berço da poesia lírica, como nos apontou Brandão (1996:143), nada mais equitativo que o parecer de Cassirer quando nos diz que a poesia lírica é a forma poética mais próxima do mito. Para o crítico,

---

<sup>3</sup> De acordo com Dante Tringali (1990: 15), o orfismo é uma religião de Baco reformada de acordo com o espírito de Apolo. Nesse sentido, há diferenças entre o orfismo e o dionisismo que merecem ser apontadas. Para Jacinto J. L. Brandão, “é preciso esclarecer que o orfismo participa do dionisismo mas não se confunde com ele. É difícil distinguir os detalhes em que se diferenciam, mas fica claro que, tratando do mesmo deus, pregam práticas diferentes. O ritual basilar do dionisismo consiste na omofagia, isto é, na prefiguração de um animal pelos fiéis tomados de furor báquico, no seu esfacelamento e na ingestão de sua carne crua. Assim, o fiel assimila o deus, assinala de forma concreta pela divindade. Ora, o orfismo proíbe todo derramamento de sangue. O fiel deve alimentar-se apenas de coisas inanimadas, pois qualquer morte repete o sacrilégio dos Titãs ao matarem e ingerirem Dionísio.” (BRANDÃO, 1990: 31).

a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. Os maiores poetas verdadeiramente líricos, por exemplo Höderlin ou Keats, são homens nos quais a visão mítica se desdobra novamente em toda a sua intensidade em todo o seu poder objetivamente. Esta objetividade desembaraçou-se, porém, de toda coação objetual. O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta nem pela aquela. O que chega à expressão em tal poesia não é o mundo mítico dos demônios e deuses, nem a verdade lógica das determinações e relações abstratas. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como o mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo de puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta atualidade. A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despejam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta libertação não se produz porque a mente abandona a casa sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria auto-revelação. (CASSIRER, 2000: 115-116).

Desse modo, a utilização do mito antigo permite apreender dois objetivos artísticos: rejuvenescer uma forma e, transcendendo o tempo, ascender ao eterno. Acrescenta-se a isso, o fato de que os mitos representam a expressão poética e simbólica das perguntas essenciais do homem: De onde viemos? Para onde vamos? O que faremos?

O nosso século presenciou o retorno dos mitos por causa de uma série de fatores como o desenvolvimento da Psicologia de Freud e Jung: o primeiro viu o mito pela perspectiva dos complexos individuais; o segundo, pela perspectiva do inconsciente coletivo. Somado a isso, a Primeira e Segunda Guerras Mundiais desestabilizaram o homem moderno colocando em risco sua própria sobrevivência. Nesse sentido, a revisitação do mito de Orfeu pode ser entendida como uma tentativa de buscar respostas para o homem de nosso tempo.

O mito de Orfeu chega até a poesia moderna reinterpretado por grandes poetas. Nesta lírica, Orfeu, o primeiro poeta, leva à poesia os 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 caracteristicamente como mago utilizando-se do ritmo e da sonoridade no seu canto. Esta retomada do mito de Orfeu por Jorge de Lima se justifica e se associa a seu projeto “utópico”, no sentido de que serve como tentativa do poeta 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.

Se considerarmos o possível significado etimológico de ORFEU, apresentado anteriormente por Junito de Souza Brandão (1996:141) como “obscuro”, veremos que esse significado se ajusta perfeitamente à caracterização comumente dada à poesia moderna. A título de exemplo vejamos como Hugo Friedrich a denomina em seu livro, *Estrutura da lírica*

*moderna*: “A lírica moderna europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de produtividade surpreendente.” (FRIEDRICH, 1991: 15). Nessa acepção a obscuridade traz, de acordo com o crítico, o sentido de dissonância à lírica moderna.

Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”, observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRICH, 1991: 16).

Nesse sentido, a lírica moderna apresenta várias características que dificultam a sua compreensão – mas que enriquecem sua expressão artística: *seu caráter predominantemente metalingüístico* (a poesia que fala dela mesma); *o rompimento da idéia da linearidade do tempo cronológico* (o tempo mecânico e o relógio, são símbolos odiados da civilização técnica – o tempo interior será o abrigo de uma lírica que se esquivava à realidade opressora); *a supressão da diferença entre fantasia (sonho) e realidade* (anteriormente concebida por Rousseau – só a fantasia traz a felicidade; acrescido a esta o conceito de fantasia ligada à criatividade); *o privilégio da forma ao conteúdo* (a poesia consiste na linguagem, enquanto conteúdo permanente em sua insolubilidade); *o caráter mágico da poesia* (a linguagem deixa de ser um veículo apenas de comunicação, o poema passa a ser criado por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como fórmulas mágicas); *a poesia é caracteristicamente feita através do trabalho poético* (nela pode comparecer “a embreaguês do coração”, mas é considerado apenas mero material poético. O ato que conduz à poesia é o trabalho, a construção sistemática de uma arquitetura.), etc.

Hugo Friedrich conta que Mallarmé afirmou, numa conversação, que a poesia perdeu o seu caminho a partir da “grande aberração de Homero”, e quando perguntado sobre os precedentes do grande autor épico respondeu: Orfeu.

Decorreu a um tempo remoto, a uma figura mítica, ao símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa. Talvez o fizesse porque percebia um parentesco com a arte poética órfica, ou talvez também porque a primordialidade desejada de sua própria linguagem lírica o impelia a torná-la compreensível, aludindo à origem mítica mais longínqua da poesia. (FRIEDRICH, 1991: 139).

Acreditamos que *Invenção de Orfeu* é um poema caracteristicamente moderno e, nesse sentido, vai apresentar de modo explícito características apontadas acima e outras, sobretudo no que diz respeito ao caráter órfico.

A poesia de Jorge de Lima vai priorizar o ato da criação, concordando com o próprio significado da imagem órfica. *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* já prenuncia a acentuada dimensão transformadora da poesia de Jorge de Lima, que se realizará plenamente em *Invenção de Orfeu*. Luciana Stengano Picchio considera-o “Livro utopia, livro interrogação, livro périplo.” (PICCHIO, 1988: 85), como demonstra o seu poema 58:

Nós os poetas, dentro da morte e libertados pela morte,  
somos os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal,  
porque nos transformamos a nós próprios  
em périplos verdadeiros e imperecíveis.  
Já possuímos todos os fios em nossas mãos,  
e ordenamos com sabedoria nossos próprios avanços  
e as pausas dentro de todas as distâncias  
que correspondem a mesma órbita divina.

No *Livro de Sonetos*, considerado por muitos uma espécie de livro síntese e introdução à *Invenção de Orfeu*, há uma série de poemas em que Jorge de Lima desenvolve a arte poética característica dessa perspectiva órfica. Em seu livro *O Engenheiro Noturno: a lírica final de Jorge de Lima*, Fábio de Souza Andrade destaca algumas dessas imagens órficas, como as de: “investigação noturna e do sonho como espaço de criação” ou “da dificuldade da tentativa de capturar na forma exata uma imagem complexa, da realidade em fuga na metamorfose constante do objeto poético que corresponde à inquietação do sujeito”. (ver: ANDRADE, 1997: 85).

O que o poeta faz é, na verdade, uma desarticulação da linguagem poética assimilada por toda uma geração neo-parnasiana, desfazendo-a e criando uma nova perspectiva para o discurso poético, preponderantemente moderno.

O mito de Orfeu foi revisitado por Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* numa tentativa de recuperá-lo em seus múltiplos significados na modernidade. O poeta procura explorar e transcender algumas possíveis significações, recriando-o ou simplesmente concordando com sua origem antiga. Em uma nova escritura, Jorge de Lima traz para a modernidade suas reflexões sobre o sentido do mito e a respeito do próprio Orfeu, numa espécie de revalorização de concepções necessárias ao mundo moderno, que no momento da criação do poema 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, 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 semi-deus, 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, e também ele é 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 metalingüístico, revelando o modo como o poeta se portará na construção de sua pretendida epopéia, 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.

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 metalingüístico 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.

No Canto Segundo, estância XI, Orfeu aparece exilado e o exílio do citaredo representa o mundo sem guia e poesia.

A mão de Orfeu enorme destra  
abateu-se no peito, funda ausência,  
tão suave inexistente mão;  
foi delação das coisas,  
inibida mão, ecos martelando-a,  
ecos que são cruéis e inexoráveis  
como as sublevações que retornaram  
e retornaram quando o deus construía;  
e agora há éguas nulas no silêncios,  
as éguas da fecundação final  
planturosas e cheia de pistilos  
viscosos como suas lesmas,

vermelhos como os seus com seus relinchos que martelam  
a mão êxul de Orfeu, os retinidos ecos  
temperados de cor, eram dele, de Orfeu  
deus sonoro e terrível, hoje vago, vago  
tão vago como sua vaga destra;  
nem mais diuturna nem com os androceus  
dos dedos musicais, amanhã cinco  
apenas dedos reais humanos, cinco  
apenas, cinco sinos sem seus íris;  
funda submersão desse deus,  
agora com seu deão de cerimônias  
inventando-lhe os gestos,  
conduzindo-lhe a mão ao seio dos infernos,  
contando-lhe até cinco apenas dedos  
fiéis à delação desse deão que aponta  
a aparência de Orfeu.

É importante notar que Orfeu, poeta inventor e condutor da poesia de Jorge de Lima, também é considerado o primeiro poeta de todos os tempos e se, como acreditamos, Jorge de Lima pretende com seu poema reconquistar o início dos tempos nada mais justo que a eleição de Orfeu como condutor dessa busca. A ausência da força criadora de Orfeu (nesse momento, comparado a Cristo e sua crucificação, como está expresso nos versos “inibida mão, ecos martelando-a,/ecos que são cruéis e inexoráveis”, dessa forma Orfeu e Cristo juntos serão o guia do poeta em sua aventura épica) e o seu exílio do mundo, certamente significará uma estagnação ou retrocesso da construção deste através da beleza e da magia órfica, aludindo até mesmo à esterilidade deste mundo. Como bem mostra o poema com Orfeu sendo conduzido ao inferno. Outro ponto de vista que o poema revela é a insatisfação do poeta com o mundo em que vive, que se caracteriza justamente pela imagem da negação de Orfeu e seus possíveis significados: harmonia, beleza, inspiração, poesia, etc.

A estância XX, que fecha o mesmo Canto, assinala bem este clima e nos coloca a importância e a necessidade de cantar como um novo Orfeu para se restaurar este mundo da beleza perdida. Essa situação nos remete a uma das mais importantes características do mito, que podemos relacionar a *Invenção de Orfeu*: a transformação do caos em cosmos, aspecto que pode ser considerado a própria essência do mito. Nesse sentido, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo, dando-lhe a possibilidade de procurar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Para Mielietinski “a mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético.” (MIELIETINSKI, 1987: 196).

De acordo com Mielietinski, no século XX ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura, quer como “fenômeno artístico”, quer como “visão de mundo”, fato diretamente relacionado ao seu tempo que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a História da humanidade abalando toda sua estrutura social. É por isso, o “caos” em que o mundo se encontra que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar os limites “histórico-sociais” e “espaços-temporais”, o que lhe acarretou um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

É a bela natureza com seu ouros,  
relembanças incertas, noviciados,  
fagotes bifurcados e barrocos.

Quereis pleonasmos, grandes beija-flores?  
Tereis de pré-memórias e pecados,  
tereis dessas palavras mas não loucas.

Mas contra-sensos soltos vos são dados,  
filhos de ventanias, verdadeiros,  
idas e vindas, filhos de outros filhos.

Só vejo referências e sigilos,  
que o mais é necessário esclarecer  
em meio aos sedimentos desse breu.  
E é preciso dar formas a esses trigos,  
ensinar os casuais a acontecer,  
cantar de cantos como um novo Orfeu.

Mais uma vez, como é freqüente em todo poema, notamos a preocupação metalingüística do poeta. E junto a isso, talvez, um dos temas de maior importância da poética de Jorge de Lima, a memória como artifício utilizado para a elaboração do poema. Temática importante porque será uma das marcas mais visíveis de *Invenção de Orfeu*, e também pode ser considerada a mais problemática, pois é através da desconstrução do tempo linear e cronológico que o poeta busca reencontrar o tempo original antes da Queda, de acordo com a mitologia cristã.

Em *Invenção de Orfeu*, como veremos, o tempo passado é encarado de forma dupla: é angustiante, pois o tempo perdido não volta mais, e desejado, já que é no passado que o poeta revive o tempo agradável da infância e que simbolicamente se associa ao tempo anterior à Queda. É por isso que o poeta o reconstrói em sua poesia, única forma de não perdê-lo definitivamente. O tempo presente é considerado ruim porque vivemos num tempo de

variadas conturbações: opressão, desigualdade social (tema freqüente em *Invenção de Orfeu*, recuperada de sua poesia mais social, voltada, sobretudo, para a temática do negro e do Nordeste), falta de solidariedade entre os homens, excesso de perturbações provenientes do mundo moderno, guerra etc. Só no tempo futuro (que paradoxalmente remete ao passado paradisíaco, o que dá um caráter circular ao poema), que ainda não existe, o homem poderá redimir-se de sua queda original e reconquistar o paraíso.

No Canto Terceiro, estância XX, a constante metamorfose do poeta continua e ele diz ter um sósia; na verdade, este sósia não é apenas um, mas vários: Orfeu (aqui claramente associado à lenda da viagem dos argonautas em busca do *Velocino de Ouro*), a criança, o profeta<sup>5</sup>, Jesus. Se considerarmos a proximidade do mito de Orfeu à filosofia cristã, à percepção visionária do poeta-profeta, à pureza e a verdade infantil, notamos que o poeta, mesmo na diversidade, é uno, pois há uma convergência de virtudes próprias a todas as figuras as quais o poeta incorpora. Uno no desejo da criação, na solidariedade e na busca da verdade do início dos tempos.

Aqui e ali  
me encontrareis,  
entre um poema  
ou em seu curso,  
oculto e claro,  
vivo ou demente,  
ou mesmo morto,  
ou renascido  
como meu sósia,  
intermitente,  
ferida tórpida,  
Pulso de febre,  
nesse cavalo,  
naquela tinta,  
naquele poema  
quase alicerce,  
quase esse infante,  
esse anjo surdo.  
Ia esquecendo:  
eu e meu sósia  
somos momentos  
entrelaçados.  
(...)  
jamais verdugo,  
mas palma incerta,  
sendo meu pai,  
meu filho e neto  
e aquele longe  
porém limiar,

---

<sup>5</sup> Segundo Octavio Paz, “entre muitos povos os poetas eram considerados videntes e adivinhos. Foi uma crença generalizada que se explica, muito provavelmente, pelo seguinte: o poeta conhecia o futuro porque conhecia o passado. Seu saber era um saber das origens. Em todas aquelas sociedades o presente e o futuro eram, no sentido matemático da expressão, funções do passado.” (PAZ, 1993: 97).

malgrado a clâmide  
aberta e alípede,  
foi argonauta,  
podia sê-lo  
se esse jacinto  
não fosse canto,  
canto de galo  
crepuscular,  
profusamente  
cedo se oculta  
por essas laudas  
sem perceber  
seu fácil ímpeto  
ante a palavra  
visualizada;  
mas de repente  
desaparece.  
Agora eu surjo  
naquela esquina,  
naquele pórtico  
falam de mim;  
ouço transido  
esses vocábulos  
desconhecidos  
(...)  
se os seus presságios  
remanescidos,  
salvo-condutos  
manifestados;  
correm desvios  
vulgares trilhos  
que todavia  
prossigo em mim,  
minha progênie,  
uns dementados,  
outros co-réus,  
reconciliando-me  
com os mutilados  
e este glossário  
que é de meu sósia;

Outra categoria importante presente e redimensionada nesse fragmento diz respeito ao Tempo e ao Espaço que, concordando com o caráter múltiplo do herói limiano, se entrelaçam em significados diversos, formando uma espécie de organização de contornos ora claros e ora confusos da linguagem que está se formando no próprio poema. Estas duas categorias estão entrelaçadas, no sentido de que tanto o Tempo quanto o Espaço se mostram ilimitados, o que revela na elaboração do texto limiano uma concepção espacial e temporal sem fronteiras e, por isso, arquetípica.

Nesse sentido, o Tempo, no poema, se relacionará de maneira estreita ao mito. O tempo mítico consiste, justamente, na competência poética de resgatar do passado, de revocá-lo, abolindo a distância. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária,

expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, que no mito se revela tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. Desse modo, como aponta Eliade, sentimos na literatura, de maneira mais intensa que em outras expressões artísticas, o anseio de atingir um tempo diferenciado daquele que somos “obrigados a viver e trabalhar” revelando que o homem moderno preserva, ainda que pouco, um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento “revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’”. (ELIADE, 1998: 164-165).

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

Nesta estância revela-se, ainda, o valor do canto concebido como Palavra, o que reforça o seu caráter órfico. Em meio ao emaranhado de imagens que fluem no poema a referência à Palavra se dá como uma espécie de “veículo” organizador. Nesse sentido, é a Palavra (o verbo) que cria tudo e é por ela que o mundo se revela.

Nas estâncias XXIII e XXIV do mesmo Canto, vemos a relação direta do poema ao mito de Orfeu, sendo que na primeira estância Orfeu se associa claramente à figura de Cristo (vida, paixão e morte) e à morte (a extinção de seu canto).

Quando menos se pensa  
a sextina é suspensa.  
E o júbilo mais forte  
tal qual a taça fruída,  
antes que para a morte  
vá o réu da curta vida.

Ninguém pediu a vida  
ao nume que em nós pensa.  
Ai carne dada à morte!  
Morte jamais suspensa  
e a taça sempre fruída  
última, única e forte.

Orfeu e o estro mais forte

dentro da curta vida  
a taça toda fruída,  
frente que já não pensa  
canção erma, suspensa,  
Orfeu diante da morte.

Vida, paixão e morte,  
\_ taças ao fraco e ao forte,  
taças vida suspensa.  
Passa-se a frágil vida,  
e a taça que se pensa  
Eis rápida fruída.

Abandonada, fruída,  
Esvaziada morte,  
Orfeu já não mais pensa,  
calado o canto forte  
em cantochão da vida,  
cortada área, suspensa  
lira de Orfeu. Suspensa!  
Suspensa! Área fruída,  
sextina antes da vida  
ser rimada na morte.  
Eis tua rima forte:  
rima que mais se pensa.

Na segunda estância, o mito se remete à figura de Eurídice comparando-a a Eva, e estreitando ainda mais a relação entre a mitologias órfica e cristã. Retomando o mito de Orfeu que busca libertar Eurídice do Inferno (na concepção bíblica Cristo veio libertar a humanidade após a Queda “causada” por Eva), o poeta descreve a sua busca pela poesia (Eurídice) e pela libertação do homem. Este poema ilustra bem a situação dificultosa que o homem moderno enfrenta em busca da Paz e da poesia. Em um mundo que se mostra problemático e instável no sentido de que parece não haver nada de sólido para que o homem possa se firmar, pautado por crises: ideológicas, institucionais, religiosas, etc., o poeta busca em Cristo e/ou Orfeu as referências para a vivência e a criação.

Dessa forma, a volta à mitologia no poema aponta para a captação do essencial do drama humano através do mitológico, que pode ser utilizado como “tema”, “motivo de enriquecimento estético”, “meio de materialização referencial”, “elemento criativo e divulgador”, e também por sua “universalidade” e “atemporalidade”. Além desses pressupostos, o poeta ao recorrer aos mitos de Eurídice e Eva está, na verdade, em busca de um elemento intemporal e exemplar para representar o drama do homem no seu tempo. Nesse sentido, os mitos atingem o leitor do poema principalmente através da memória coletiva, veiculado por meio da tradição clássica (Eurídice) e/ou arcaica (Eva) dos povos primitivos que são transpostos para forma do poema, o que possibilita a sua permanência, seu desenvolvimento e sua atualização.

A sextilha começa  
de novo uma área espessa,  
(sextina de procura!)  
Eurídice nas trevas,  
Ó Eurídice obscura,  
Eva entre as outras Evas.

Repousai aves, Evas,  
que busca recomeça  
cada vez mais obscura  
da visão mais espessa  
repousada nas trevas.  
Ah! difícil procura!  
Incessante procura  
entre noturnas Evas,  
entre divinas trevas,  
Eurídice começa  
a trajetória espessa,  
a trajetória obscura.

Desceu à pátria obscura  
em que não se preocupa  
alguém na sombra espessa  
e onde sombras são Evas,  
e onde ninguém começa,  
mas tudo acaba em trevas.

Infernos Evas, trevas,  
lua submersa e obscura.  
Aí a área começa,  
e não finda a procura  
entre as celestes Evas  
a Eva da terra espessa.  
Eurídice, Eva espessa,  
musa de doces trevas,  
mais do que todas as Evas \_  
musa obscura, Eva obscura:  
sextina que procura  
acabar, e começa.

*Invenção de Orfeu*, assim como toda poética de Jorge de Lima, está repleta de recorrências a uma série de musas que o poeta elege como fonte de sua inspiração: Inês de Castro, Beatriz, Lenora, Mira-Celi, entre muitas outras. Nessa Sextilha, poema de forma fixa constituído por seis sextilhas e um terceto em que cada uma das últimas palavras dos versos da primeira sextilha se repete no fim dos versos das estrofes seguintes, mudando, porém, de posição (nestas, Jorge de Lima elimina a presença do terceto), a amada de Orfeu é comparada a Eva, revelando ainda, sua inspiração literária e cristã.

Jorge de Lima reservou um Canto inteiro a Orfeu, denominado “Audição de Orfeu” (Canto VII). A sua primeira estância é uma metáfora metalingüística 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>6</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.

Na estância III descreve-se o paraíso “País comum” e o poeta nos afirma que Orfeu o desperta trazendo boas novas.

Admoestador de alarmes consentidos,  
onde labora o ser (onde contínuas  
as manhas infantis e as borboletas  
rodeiam cofres cheios de raízes  
e sementes e bulbos maternos;  
onde tudo é perpétuo como o vento).  
E, conseqüentes, eis os outros testes:  
a neblina no rio, os seios vistos,  
a asma colegial, as noites vivas,  
as falenas no teto... O poema nasce:  
Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.

Está ele de alvíssaras nos olhos,  
apenas reclinando, apenas arco-  
íris desmortalhado, mas ode, e arde.  
E aí estão, estes túneis tão compactos  
que cruzam o silêncio das palavras.  
Que relativas sombras o aspergiram?  
Que arcanos sucessivos o inspiraram?  
Que flamantes luzeiros imprevistos!  
Mas que fragor de brilhos profanados!  
Ó véu oculto em sol recém-finado!  
Ó monte sumo em Javas mergulhadas!

---

<sup>6</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.

Associado à figura de Orfeu, enfatizada na evocação de seu nome por três vezes, e à valorização do tempo da infância lembrado pelo poeta, como aponta a referência à sua biografia, o poema apresenta uma relação intrínseca entre a visão órfica e a linguagem poética: “(...) O poema nasce:/Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.”

É dessa experiência do sonho e da infância aqui associada a Orfeu, que o poeta desperta para a poesia. O mundo infantil do poeta é representado biograficamente pelas experiências do passado, associado ao mundo mágico, em que o poeta-menino se lembra de alguns acontecimentos importantes: a visão dos seios das escravas que banhavam nos rios; a febre do menino doente; a imaginação noturna que vê falenas no teto – que traz novamente a emoção inspiradora do poema.

Orfeu é um ser premiado, pois traz boas novas vindas desse mundo imaginativo, noturno e infantil. Desse modo, pelo caráter simbólico que carrega, a utilização do mito no poema pode ser considerado manifestação artística e geradora de arte<sup>7</sup>. Em todas as civilizações, os mitos são fonte de inspiração para as mais diversas obras de arte, assim como as fantasias e criações imaginárias dos sonhos são também estímulos à atividade artística.

A estância XIII nos proporciona uma espécie de síntese das principais temáticas presentes em todo o poema: a situação insólita (a mão sem braço); a imagem das musas (Lenora e outras); o estado de transe, de loucura e o insólito que dificultam a compreensão dos versos (que loucura o escureceu); a memória (o tecido da memória é feito das lembranças recalçadas do poeta); o ambiente noturno (noites clavculares); a epopéia sem heróis, contraposição ao sentido clássico do termo (epopéia sem guerreiros).

E esse velho e atroz poema?  
Quem acaso o arquitetou?  
Que mão sem braço o escreveu?  
Que Lenora os mereceu?  
Que mulheres vivem nele?  
Que loucura o escureceu?  
Ó tecido de memória  
recuadas de meu tempo  
que a eternidade comeu!  
Ó noites clavculares,  
epopéia sem guerreiro,  
humana sobrevivência  
das lembranças recalçadas,  
cem avós em cada cântico  
prévio nunca amanhecido.

---

<sup>7</sup> Huizinga vai além dessa premissa nos dizendo que “seja qual for a forma sob a qual chegue até nós, o mito é sempre poesia. Trabalhando com imagens e a ajuda da imaginação, o mito narra uma série de coisas que se supõe terem sucedido em épocas muito recuadas. Pode revestir-se do mais sagrado e profundo significado. Pode ser que consiga exprimir relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo racional. (...) Tal como tudo aquilo que transcende os limites do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica.” (HUIZINGA: 2005: 144).

Deixai-me nele.

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 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 elaborar-lo se apropria do mito de Orfeu, o primeiro poeta e o pacificador da natureza, que mediante seu canto possibilita a criação de um novo mundo por meio da crença no poder restaurador da palavra. Assim, o poeta tenta recompor o mundo original através da volta a um tempo mítico, em que a palavra recebe um caráter mágico e transformador, características

estas também próprias da poesia moderna. Nesse sentido, o poema de Jorge de Lima relacionará o mito à poesia de maneira intrínseca.

*ABSTRACT: In this text, we intend to analyze how Jorge de Lima uses of the Orphic element in the construction of Invenção de Orfeu. In this perspective, Lima's poetry will prioritize the act of creation, agreeing to the Orphic image constituent meaning, i. e., the poet's use of t nocturnal inspiration and of myth as the space for the poetic elaboration of his poetry.*

*KEYWORDS: Invenção de Orfeu. Myth. Poetry. Jorge de Lima.*

## **BIBLIOGRAFIA**

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ARTE E PALAVRA: ORFEU. Fórum de ciências e cultura UFRJ-IDEA (Vol.4) Rio de Janeiro: UFRJ/FCC, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário* (Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.
- 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.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma introdução filosófica do pensamento de Freud*.(trad. Álvaro Cabral) Zahar editores. Rio de Janeiro: 1978.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro; Forense – Universitária, 1987.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: Cia. Editora Nacional/EDUSP, 1965.
- PAZ, Octávio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PICCHIO, Luciana Stengagno. O Poeta e sua dimensão universal. In: RÈBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano)*. Maceió: UFAL, 1988.
- TRINGALI, Dante. O Orfismo. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp. 1990.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. e Int.: João Alexandre Barbosa – Trad. Maiza Martins de Siqueira – Posfácio. Aguinaldo Gonçalves) São Paulo: Iluminuras, 1999.