



Maria da Conceição Paranhos

## OS REINOS DE JORGE DE LIMA

Singular na literatura de sua época, Jorge de Lima (1893-1953) continua a ser um desafio para a crítica e a interpretação de sua obra, principalmente a partir de *Tempo e Eternidade* (1935), escrito em parceria com Murilo Mendes (1902 – 1975) – época da conversão do alagoano ao Catolicismo como ele próprio assinalou.

Nos primeiros decênios do século XX passa a ser conhecido por alguns de seus poemas: o soneto “O Acendedor de Lampiões” (1907), escrito aos 14 anos, “O Mundo do Menino Impossível” (1925) e mais que todos “Essa Nega Fulô” (1928). Na Bahia, para onde veio aos 15 anos cursar Medicina, compõe o poema “Bahia de Todos os Santos” (1908), e desta terra absorve grande riqueza temática. À parte o valor intrínseco dos poemas mencionados e o da sua produção poética até os anos 50 do século passado, pode-se afirmar que o poeta chega ao ponto mais alto do seu gênio criador na *Invenção de Orfeu* (1952), “filho pródigo, querendo regressar” (II, 9) e libertar-se do que chamou de “inlucidez humana” (I, 18). E assim seria, em 1953, há cinquenta anos atrás. Há, todavia, a controvérsia do hermetismo em Jorge de Lima, principalmente quando se fala da *Invenção*. Por isso levo ao leitor algumas reflexões sobre este livro.

A poesia de Jorge de Lima e sua obra, como um todo, percorre um curso que vai desvelando diferentes faces de uma percepção dos mundos humano e divino, e do seu dom de expressá-los pela linguagem na qual se esmera na procura da forma mais congenial àquela percepção. Nessa direção, a poesia do autor de *Livro dos Sonetos* mobiliza profundamente os dois grandes sentimentos que propiciam o advento do sublime: o prazer e a dor. O resultado – após toda a intensa purgação dos excessos e das “invenções em seu fictício arranjo” (I, 5) – é a beleza que é verdade, e a verdade que é beleza. O poeta traça uma linha ascensional, mostrando ao leitor o seu **processo** criador cujo ápice é a *Invenção de Orfeu*. Aqui está contida e referenciada toda a sua criação anterior, já que intertextualiza e cita não apenas obras anteriores à *Invenção*, mas a sua obra até ali erigida.

*Chegados, nunca chegamos,  
eu e a ilha movediça.  
Móvel terra,  
céu incerto,  
mundo jamais descoberto. (I, 2).*

Ao ressaltar o processo, quero chamar a atenção para um traço fundamental de Jorge de Lima, embora o seja do criador em geral: não se oferece ao leitor um **produto** acabado e irretocável, o que, aliás, parece irrelevante para um grande artista, pelo menos após o Renascimento. Mostra-se, sim, o texto que se aperfeiçoa e se aprofunda com o tempo e o labor. Dizer de Jorge de Lima, então, que sua obra é irregular e que “possui altos e baixos” (ou dizer isso de qualquer poeta / artista que realmente o seja), expressão corriqueira em nossos dias, é ignorar que qualquer trabalho humano se faz desse modo, já que estamos imersos na relatividade própria à criatura. Diz o poeta na *Invenção*:

*E eis os climas por dentro de outros climas,  
no âmago dos âmagos – esse ovo,  
e esse silêncio trágico nesse ovo,  
todavia raspemos esse pelo  
que há na face de toda as criaturas  
os bigodes que afogam as crianças  
e os véus fixos nos olhos das mulheres. (I, 7)<sup>1</sup>.*

O trecho do poema acima é uma das chaves para o entendimento das idéias limianas sobre a poesia e a vida, ao indicar a oposição entre essência e aparência, e a dificuldade para atingir-se a primeira, o que, paradoxalmente, só se realiza por intermédio da segunda.

Antecipo-me em dizer que sua obra mantém uma unidade de concepção, antes de justificar esta afirmativa. O que se considera fragmentário no processo criador é inerente à vocação da obra poética, tanto na concepção quanto na formalização – ou seja, quer em se tratando de temas e motivos, quer da realização formal. A poesia ela mesma já é um paradigma do pensamento fragmentário, traço caracterizador dos aforismos e de algumas outras formas textuais – aspecto que o Romantismo de época conceituou e praticou antecipadamente às teorias pós-modernas. Penso mais especificamente no Romantismo alemão (ou pré-romantismo, como preferem alguns) da escola de Iena, a partir das idéias dos irmãos Schlegel, sobretudo Friedrich, e das de Novalis.

Ao falar do processo poético de Jorge de Lima não se quer colocar em segundo plano nenhum dos livros anteriores à *Invenção*, portanto, pois cada um deles possui um significado preciso no seu roteiro poético, desde o primeiro publicado, os *XIV Alexandrinos* (1924).

Já então, e desde o primeiro poema divulgado na imprensa, era o poeta um criador de possibilidades **abertas**. O vocábulo em grifo quer apontar para esta característica fundamental: ele se foi tornando cada vez “melhor” poeta no decorrer de sua vida, o que não é comum na Literatura Brasileira e, de modo geral, em outras literaturas.

O fato é que, cinqüenta anos após sua morte, parte significativa de sua obra tem-se mostrado um dilema para muitos leitores, incluindo-se aqui o leitor especializado. Murilo Mendes, à sua época, ao ler a *Invenção* ficou profundamente impressionado com o “salto” de seu amigo para um tipo de poesia apenas comparável às obras maximais da história da literatura do Ocidente – a *Divina Comédia*, de Dante; *Os Lusíadas*, de Camões; *O Paraíso Perdido*, de Milton, para citar algumas das poucas que mantêm seu poder de concepção verbal e temática e seu frescor permanente, continuando como um desafio e um renovado encantamento para as sucessivas gerações de leitores. O Mário de Andrade crítico, em 1939, nos relata a perplexidade suscitada pela obra de Jorge de Lima, comparando essa reação com aquelas diante de *Os Lusíadas*, de Camões e do *Ulysses*, de James Joyce.

Não que sua fortuna crítica não tenha trazido significativa contribuição para a leitura do poeta de *Poemas Negros*. Penso no próprio Murilo, em Georges Bernanos, João Gaspar Simões, Manuel Anselmo, Luis Santa Cruz, César Leal, Luís Busatto<sup>2</sup>, Judith Grossmann<sup>3</sup> e, mais recentemente, Marco Lucchesi e Cláudio Murilo Leal.<sup>4</sup>. Nos autores citados, há contribuições mais ou menos extensas, mais ou menos verticais, mas cada uma, a seu modo, valiosa. Haveria mais outros tantos a citar em favor da justiça, o que farei em outra oportunidade. Referi-me a alguns dos quais tenho leitura ou releitura mais recente.

Hoje, mais que antes, já podemos merecer mais Jorge de Lima. Já estamos mais alertas para algumas coisas, as quais, aliás, comparecem nas artes ocidentais antes de terem sido fixadas pelo espírito de época (*Zeitgeist*). As noções de polifonia – vinda da Música; da colagem e da montagem – vindas das Artes Plásticas; do intertexto e da influência – esta, sob a égide da Literatura Comparada, disciplina que se revela das mais adequadas para o entendimento (*Verstehen*) do texto da *Invenção*, abriram muitas das portas da obra limiana. Também melhoramos nossa apreensão dos conteúdos (a partir dos depoimentos dos familiares e contemporâneos de Jorge de Lima inclusive), como também do especificamente poético (já sabemos mais um pouco sobre o uso da alegoria em Baudelaire, da música em Mallarmé, da “metáfora pura” em Rimbaud). Enfim, já estamos mais aptos para ler a *Invenção de Orfeu*. Acresce que não se pode perder de vista, a partir de *Tempo e Eternidade*, as remissões à Teologia católica – tanto a Dogmática como a Moral – e a Exegese Bíblica, enquanto áreas de estudo. Ao lado desse juízo, as remissões a várias religiões e credos como o Judaísmo, o Hinduísmo, o Tantrismo, o Bu-

dismo, o Xintoísmo, a Cabala, o Candomblé – entre outros, que já são mais familiares ao nosso ideário.

Massaud Moisés, ao referir-se à obra de Jorge de Lima como um todo, estranha-a pela “ciclotimia”. É uma observação arguta para ler-se a *Invenção* num sistema de fases e ciclos.

Não é gratuito indicar a coincidência que existe entre os três reinos da *Invenção* com o que Giambattista Vico assinala como os três estágios das civilizações:

1. quando os povos criam os deuses (idade divina);
2. quando os heróis fazem os mitos (idade heróica);
3. quando descobrem a concretude (idade humana).

Para Vico, tais idades ocorrem ciclicamente na história da humanidade. Em Jorge de Lima, a saída para o ser humano situa-se fora do plano da historicidade no que se refere à salvação, conforme Vico até aqui, na *selva selvaggia* da experiência humana na história. Mas, para o poeta de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, existe a possibilidade de progresso na história– onde se distingue um plano de perdição (identificado com as noções de pecado, queda, traição) e um plano de redenção (identificado com as noções de ascese e de passagem das trevas para a luz).

Comparecem outros ciclos na *Invenção*. A poesia e o seu destino no tempo humano processam-se em fases. As trevas são identificadas muitas vezes com o silêncio de antes da articulação poética, e a luz com a fala poética, vista como “milagre”; outras vezes as trevas correspondem a um estágio límbico, e a luz ao estágio edênico. Essas fases são continuamente desfeitas e refeitas, no entanto acumulando-se às anteriores. Pode-se também indicar três reinos, conforme o poeta verbaliza, que vão sendo constituídos e reconstituídos.

1. O reino mineral, quando é tratada a problemática do poeta imerso na escuridão da culpa, portador do gérmen da destruição e da construção. A pedra e seus equivalentes são das metáforas mais constantes na indicação do período de mineralidade, princípio da vida e da morte, que aparece com frequência e recorrência de significações no decorrer do texto:

*Quem te fez assim soturno  
quieto, reino mineral,  
escondido em chão noturno?*

*Que bico rói o teu mal?  
Quem antes dos sete dias  
te argamassou em seu gral?  
Quem te apontou pra onde irias?  
Quem te confiou morte e guerras?  
Quem te deu ouro e agonias?*

*Quem em teu seio de terra  
infundiu a destruição?  
Quem com lavas em ti berra?  
Quem te fez do céu o chão  
Quieto reino mineral?  
Quem te pôs tão taciturno?*

*Que gênio fez por seu turno  
antes do mundo nascer:  
a criação do metal:  
a danação do poder? (I, XI)*

Nessa fase existe uma perecibilidade de ordem humana, uma inclinação à corrupção própria do homem, e o poeta inquire a causa primeira de sua própria existência, as suas raízes – em que as tensões se resolvem num princípio unificador e identificador, o próprio princípio poético.

2. O vegetal, quando a realidade é mitificada e reificada. Corresponde ao momento da perda do Paraíso. Daí emerge a culpa, e a poesia aparece como ré de um crime que irá sendo esclarecido na obra. Esse processo não se dá no interior do tempo humano, mas o poeta é seu cúmplice – homem, continente do princípio divino e demoníaco, evocando o relato bíblico do Gênese, quando Eva se deixa fascinar pela serpente. Todavia, na figura do poeta encontram-se confundidos fascinador e fascinado, inocência e culpa, e o resultado final é a conquista da santidade, mencionada no fim da *Invenção de Orfeu*.

*Padeço, Ré vegetal  
por ti.  
Estavas no meio do éden.  
Uma voluta cingia-te,  
voluta que tinha voz,  
voz que tinha sedução.  
Cedí.  
Num momento rei e ré,  
eu e tu, sombras ali.  
Fronde e entrelaçadas,  
reino, rei, ré renegados*

*de si. (1, XII).*

3. No terceiro estágio, animal, ocorre a humanização do plano divino. É quando o poeta institui-se como interlocutor em relação à poesia ou ao princípio poético, ao mesmo tempo assumindo a voz da humanidade, enquanto seu representante. As noções de queda, imperfeição, culpa, servidão conduzem à morte. Todo ato humano, enquanto incompleto, diferencia-se do princípio divino. Mas pela continuidade, pela ação resultante da inação (“Ierdice postedênica”, I, 8), o agir poético irá funcionar como ato unificador. A poesia encaminha-se para o princípio absoluto – Deus ou a força original e originante – em planos temporais diferenciados, a partir do estágio da humani-

dade como a conhecemos e além da qual pode levar-nos o poeta na proporção de sua medida: "*Se vós não tendes sal gema/não entreis nesse poema*" (IV, 1). Ao poeta cabe a ciência das coisas, segundo testemunha o poema XIII:

*Conheço quem vos fez,  
quem vos gerou,<sup>5</sup>  
rei animado e anal, chefe sem povo,  
tão divino mas sujo, mas falhado,  
mas comido de dores, mas sem fé,  
orai, orai por vos, rei destronado,  
rei tão morrido da cabeça aos pés* (I 13).

Nessa incessante atividade, o poeta se move em favor de uma neutralidade da palavra, para que esta se torne veículo condutor da força do absoluto, instrumento de passagem, religião (v. *re-ligare*, unir de novo). Esse estado é referido diversamente no plano dos significantes: sono, sonho, embriaguez, febre, maleita, delírio – percurso para a visão clara e unívoca da origem, com seu trabalho na sincronia do poema, para re-obter o mundo perdido pela Queda, dentro da concepção bíblica.

Além disso, as palavras, na poética limiana, deixam perceber o ainda não nomeado, pelo seu oposto, a loquacidade – geradora de um léxico exuberante, incluindo-se os neologismos – jamais gratuitos. Os vocábulos surgem de uma linguagem interior e anterior, princípio oculto que informa todo o percurso, indicado, no edifício poético, pelo labor com a linguagem. O poeta decifra o enigma, enquanto a linguagem à qual dá forma captura e retém o indizível<sup>6</sup> que percebeu. Para alcançar este momento, funde sua experiência à experiência humana em sua totalidade, fixando no seu discurso as significações deterioradas na história, rumo a uma história da verdade – "fábula", como diz – em que os acontecimentos são falados no seu futuro, na sua probabilidade de ser. Orfeu-poeta lida com o esquecido, o não-narrado, o negligenciado da história humana, perquirindo essa "sub-solo" esquecido, ouvindo do "super-solo" o que não é audível antes do poema – para daí extrair a fala do silêncio, fala do criador.

Atente-se para os versos a seguir transcritos, todos referentes à indizibilidade e seus correlatos:

– "astro privado" (II, 14); "rosas sem pétalas" (II, 14); "mão sem braço" (V, 13); "ausentes palavras" (III, 15); "canto sem lábios proferido" (III, 23); "grito mudo" (V, 8); "oceano sem murmúrios" (V, 13); "permite-me falar sem minha língua" (V, 3): e assim sucessivamente, numa profusão de ocorrências expressadas muitas vezes por imagens de privação. Logo no início do livro, no Canto I, 5, ele instiga o leitor – o que, aliás, é freqüente na *Invenção*:

.....  
*Que capítulo sumiu?  
Que se contava ainda ontem?  
Que ilha no mundo nasceu?  
Que pintura foi atual?  
Que formalismo, que abstrato  
anseiam por transmitir-se?  
Preâmbulos sempre constantes,  
depois choro no mirante,  
e a privação dos sentidos,  
e esse tatear de pesquisas  
e essa tortura espacial  
e essa unidade na dor  
e essa roca de silêncio [...]. (I, 23).*

Adiante, no Canto III, 8: *E compreendeis agora essa equação, / esse canto sem lábios proferido / e escutado por ouças sem ouvidos?*

Não há, na Literatura Brasileira pelo menos, poeta tão debruçado na busca da forma mais visceral aos conteúdos que quer expressar. Esse esforço identifica-se com seu movimento em direção a uma purificação, desejo verbalizado em vários momentos de sua obra, mais freqüentemente ainda na *Invenção*, mesmo porque, neste livro, só após a purificação é que emerge o universo de sentido e o alcance do processo poético em sua forma sempre a refazer-se pela nomeação do mal nomeado e do inominado. [...]. *Denomino-vos, chamo-vos de novo / águas descomunais, estrelas virgens, / peixes vivendo em aves, anjos de antes, / sem cartas de viajar, tão doces sumos / derramando nos ares pressentidos. / Desejo lavar tudo: o fogo, a água, o ar, / - seres antigos que o homem corrompeu; / desejo ver de novo, andar de novo [...].*

Configura-se um percurso para o que poderíamos considerar uma escatologia, levando-se em consideração os elementos de Teologia presentes na obra. A diferença entre essência e aparência – encontradas e reencontráveis, após a Queda, na unidade do estágio edênico, pode ser alcançada pela ação poética, que metaforiza a *parusia*[7]

Sob essa perspectiva podemos chegar um pouco mais perto da obra de Jorge de Lima, revogando a qualificação de hermetismo, mesmo porque o hermetismo, se existe, é sempre provisório. Ben Jonson (1572- 1637), crítico inglês, denomina isto de “lucidez poética”. A busca deste poeta é a da clareza, da nitidez. Escuro é o real com seu horror, obscura é a linguagem sem relação íntima com os conteúdos que veicula.

## Notas

<sup>1</sup> Os algarismos romanos referem-se ao *Cantos* e os arábicos aos poemas na seqüência em que aparecem nos cantos, divisão própria à poesia épica..

<sup>3</sup> Busatto trabalhou com a intertextualidade em JL, seu sistema de alusões e remissões, deslocamentos e descentramentos detendo-se mais proximamente nas obras de Virgílio, de Dante, e, mais particularmente, de Camões

<sup>4</sup> Judith foi aluna de Jorge de Lima no Colégio Pedro II (RJ) e, no decorrer de sua relevante obra crítica (ao meio da obra ficcional e poética) tem-se ocupado, em vários momentos, de um dos poetas de sua predileção, com significativa contribuição à fortuna crítica do alagoano.

<sup>5</sup> Dissertação de Mestrado em Letras na UFRJ.

<sup>8</sup> Consta "gorou" nas edições Aguilar e Nova Aguilar.

<sup>9</sup> Palavra condutora de conceito basilar do Romantismo, que irá reaparecer no Simbolismo. Há alguns vocábulos e expressões com os quais mantém sinonímia: "inominável", "inominado", "não-dito", "latente", etc., a partir da perspectiva da interpretação do texto ou do discurso.

<sup>10</sup> O trecho do *Credo*: "E de novo há de vir e julgar os vivos e os mortos" ensina que no fim do tempo, Cristo virá pela segunda vez à terra, gloriosamente, para o julgamento de todos os homens. No Juízo Final, essa vinda gloriosa de Cristo se chama "parusia". A palavra *parusia* vem do grego, *parrhesia*, que significa "liberdade de tomar a palavra" ou seja, na assembléia do povo, falar francamente.

Maria da Conceição Paranhos é poeta, ficcionista, ensaísta, autora de *O Delírio do Ver* (poesia, 2002, Rio/Bahia, Imago).