

# O SURREALISMO À BRASILEIRA DE JORGE DE LIMA

## JORGE DE LIMA'S BRAZILIAN-STYLE SURREALISM

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (Iel/Unicamp)

[luciano.dias.cavalcanti@gmail.com](mailto:luciano.dias.cavalcanti@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-3990-1493>

**RESUMO:** *A presença do Surrealismo no Brasil oferece algumas controvérsias. Existe uma tendência crítica (Candido 1992 e Paes 1985) que considera que esta expressão artística não teve uma importância real no cenário literário brasileiro. Apresentando-se de maneira dispersa por poucos poetas, apenas registrada pela utilização de algumas técnicas surrealistas para composição de seus poemas. Portanto, sem a consistência de uma “escola” ou “tendência estética” significativa. Contrária a esta perspectiva, Sérgio Lima e Valentin Facioli (1999), afirmam que o surrealismo está presente no Brasil desde os anos 20 e creem que o Brasil e a América Latina apresentavam condições muito favoráveis para uma relação profícua com o surrealismo organizado e combatente. Para discutir a presença do surrealismo no Brasil, utilizaremos a obra poética de Jorge de Lima, poeta que, principalmente, na sua lírica final, apresenta contatos estreitos com os elementos formais do surrealismo.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Surrealismo; Brasil; Jorge de Lima*

**ABSTRACT:** *The presence of Surrealism in Brazil offers some controversies. There is a critical tendency (Candido 1992 and Paes 1985) that considers that this artistic expression did not have a real importance in the Brazilian literary scene. Presenting itself in a dispersed way by a few poets, only registered by the use of some surrealist techniques for the composition of its poems. Therefore, without the consistency of a significant "school" or "aesthetic trend". Contrary to this perspective, Sérgio Lima and Valentin Facioli (1999) affirm that surrealism has been present in Brazil since the 1920s and believe that Brazil and Latin America presented very favorable conditions for a fruitful relationship with organized and combative surrealism. To discuss the presence of surrealism in Brazil, we will use the poetic work of Jorge de Lima, a poet who, especially in his final lyrics, presents close contacts with the formal elements of surrealism.*

**KEYWORDS:** *Surrealism; Brasil; Jorge de Lima*

### ***1 Introdução***

*Organon*, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.138230

A presença do Surrealismo no Brasil oferece algumas controvérsias. Existe uma tendência crítica que considera que esta expressão artística não teve uma importância real no cenário literário brasileiro, apresentando-se de maneira dispersa por poucos poetas, apenas registrada pela utilização de algumas técnicas surrealistas para a composição de seus poemas. Portanto, sem a consistência de uma “escola” ou “tendência estética” significativa. Esta compreensão do surrealismo no Brasil se configura principalmente pelos pensamentos críticos de José Paulo Paes e Antonio Candido. De outro lado, há os que acreditam que a presença do Surrealismo no Brasil foi consistente e seus maiores representantes na poesia seriam Murilo Mendes e Jorge de Lima. Esta tendência crítica é formada principalmente pelo artista e crítico Sérgio Lima.

No parecer de Antonio Candido, em seu ensaio “Surrealismo no Brasil”, esta tendência artística e outros movimentos afins podem ser considerados índices de uma “crise de evolução na história intelectual do ocidente”, na qual o Brasil participou por “contágio”.

Daí a atitude surrealista ser, entre nós, nas suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas, apenas uma atitude. O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia. (...) No Brasil o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira porque é cabível na Europa (Candido, 1992, p. 105).

Aproximando-se desta perspectiva crítica, José Paulo Paes nega a existência do Surrealismo no Brasil. Ele observa a questão de forma irônica e mesmo cômica, afirmando que o movimento, em sua expressão literária,

quase se pode dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve. E não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França, cujo bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapia de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, os manifestos de Tzara e Breton, o romance de Céline e Genêt (Paes, 1985, p. 99).

Do mesmo modo que pensa Antonio Candido, José Paulo Paes considera que o Surrealismo marcou presença no Brasil através da absorção, por alguns poetas, de apenas determinados elementos formais presentes em suas obras. Nesse sentido, o crítico faz uma “lista” de escritores brasileiros que, em seus textos, apresentam tais características. A enumeração vai dos poetas românticos aos modernistas: Bernardo Guimarães, Augusto dos Anjos, Adelino Magalhães (estes antes mesmo do advento do Surrealismo), Mário de Andrade, Luís Aranha, Prudente de Moraes Neto (já com influência de Breton), João Cabral de Melo Neto (em “Pedra do sono”) e Manuel Bandeira, que compôs em sonho “Palinódia” e “O Lutador”, que segundo

o próprio poeta, surrealisticamente, “de maneira inapreendida na franja da consciência” apresentando um caráter hermético até mesmo pra seu próprio autor (PAES, 1985, p. 111). Para o crítico, a influência surrealista é bem mais perceptível na poesia brasileira através das criações de Ismael Nery e Murilo Mendes<sup>1</sup>.

Contrário a esta perspectiva apontada, Sérgio Lima, em seu ensaio: *Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros*, afirma que o surrealismo está presente no Brasil desde os anos 20. Para o crítico, essa situação é demonstrada a partir das

poesias e textos publicados; exposições e revistas o veicularam, além de ser publicada sob forma de manifesto “uma declaração do direito do sonho” em sintonia direta com os propósitos do movimento; exercícios e escrituras automáticas, nos moldes daqueles praticados no centro parisiense; tentativa de lançamento de uma revista exclusiva do movimento em 1926 (Pedrosa, Xavier e Bento); edição de obras explícitas. Três livros apreendidos (*Sinal de Partida*, *Revelações do príncipe do jogo* e *O alimento negro*; Pedrosa, F. Índio do Brasil e B. Péret) e destruídos pelos órgãos policiais, o “retorno pelo selvagem” que marcará profundamente toda uma vertente do período modernista, do “inferno verde” (Euclides da Cunha e Alberto Rangel) às pesquisas de Rego Monteiro, passando pelo *Pau Brasil*, “Antropofagia” (Tarsila e o *descobrimento* de Rousseau: “primitivismo é o onirismo puro”, dirá Bachelard), Oswald, Bopp, Pagu; o *Coração verde* e os militantes da *Verde* (Rosário Fusco se debaterá com Antonio Candido nos anos 40); logo outros mais, como as adesões de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cícero Dias, Hildebrando Lima, etc.; e, não nos esqueçamos, Benjamin Péret e Elise Houston (mais André Breton também presente na *Revista de Antropofagia* com versos) (Lima, 1999, p. 309).

No parecer de Sérgio Lima, o que ocorrera no Brasil é um “sequestro” do Surrealismo, construindo uma espécie de “ausência” do movimento através de “envolvimentos” e vínculos com as expressões artísticas brasileiras:

podemos dizer o contrário do consenso geral ou da tese errônea de que “não houve” surrealismo no Brasil – houve sim, tanto o surrealismo e sua presença enquanto movimento como manifestações voltadas para a visão proposta pelos surrealistas, como atividades coletivas ou grupais (anos 20), como formação de dois grupos de militantes do movimento internacional (anos 60 e 90), com a formação de parcerias iguais às de Moro e Wesphalen, como revistas, e mesmo uma mostra do movimento: a 13ª Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo, agosto-setembro de 1967. Como houve sim a ausência de uma reflexão sobre o surrealismo e suas implicações primeiras (Lima, 1999, p. 320).

Valentin Facioli contribui com este debate apresentando a ideia de que o Brasil e a América Latina apresentavam condições muito favoráveis para uma relação profícua com o surrealismo organizado e combatente,

---

<sup>1</sup> Como o próprio poeta confessa: “Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuímos a aversão ao espírito burguês e uma espécie de nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação” (Mendes, 1996, p. 25)

pois não só sobreviviam (e sobrevivem) nesta região culturas indígenas e africanas, por exemplo, que se expressam em suas formas próprias à margem do campo erudito e cuja produção não é presidida pela racionalidade liberal capitalista do mercado artístico. Tínhamos e temos elementos culturais e práticas vitais “surrealistas” que parecem continuar vivos e que podiam ter imantado e feito proliferar uma larga produção surrealista no campo das artes eruditas (Facioli, 1999, p. 294).

Para o crítico, mesmo o Brasil apresentando condições favoráveis de contato com o Surrealismo, ocorrem, nos anos 20 e 30, conflitos e contradições sociais e culturais – acrescidos pela política nacional-populista do Estado – causando um rompimento com o surrealismo, por se caracterizar contrário ao ambiente constitutivo destas duas décadas (Facioli, 1999, p. 304-305).

## ***2 O surrealismo e Jorge de Lima***

Jorge de Lima é um poeta que, principalmente na sua lírica final, apresenta contatos estreitos com características formais do surrealismo. Suas colagens (*Pintura em pânico* – 1943) e suas experiências como pintor também se associam ao movimento francês. O poeta é constantemente solicitado quando se quer tratar do surrealismo, sendo apresentado de duas maneiras: como poeta caracteristicamente surrealista ou que apresenta fortes marcas dessa tendência estética.

Para Sérgio Lima, por exemplo, contrariando o pensamento corrente da crítica geral, a poesia de Jorge de Lima e Murilo Mendes não teria se tornado onírica por causa de suas conversões ao catolicismo em 1933, mas devido a seus conhecimentos do Surrealismo, anteriores às conversões. Desse modo, a conversão de ambos significaria o abandono do surrealismo, e não sua adesão ao movimento:

duas das figuras mais inquietantes da década de 1920, Jorge de Lima (que *voltava* de seu parnasianismo dos anos 10) e Murilo Mendes, com a morte de Ismael Nery, adotam uma postura esotérica e cifrada: “a poesia em Cristo”, o que valerá um consenso perene e mudará os ventos contrários para uma bonança quase perene também, não tivessem obras posteriores de ambos feito certos estragos irreparáveis a um catolicismo proselitista que excluía as nações afro da mestiçagem e um carnal absolutamente herético, senão pagão. Note-se que da poesia de Murilo Mendes, no seu primeiro período, digamos, desde as notas da imprensa de 1922-1923 até aquelas escritas antes de 1934-1935, data da controversa *conversão*, pouco ou nada se falará por longo tempo – tanto por serem liberadas ao público só bem depois (muitas com datas trocadas, mesmo expediente de que se valerá Jorge de Lima) quanto por terem irrestrita identidade ou estarem diretamente identificadas ao surrealismo como posição e não mero modismo ou efeito formal. Portanto, Murilo Mendes e Jorge de Lima sabiam muito bem do que se tratava (Lima, 1999, p. 310).

Sobre a poesia de Jorge de Lima, José Paulo Paes observa marcas menos profundas do surrealismo se comparada a seu poeta “irmão” Murilo Mendes. De acordo com o poeta-crítico,

a postura surrealista em Jorge de Lima talvez seja mais bem perceptível na sua pintura de *dismanche* do que em seus poemas e nos seus romances<sup>2</sup>.

É bem provável que a relação de Jorge de Lima com o surrealismo provenha também indiretamente de Ismael Nery, artista múltiplo e amigo de Murilo Mendes que viajou à Europa e estabeleceu contato direto com André Breton e Marc Chagall em 1927. Fora ele que divulgara a Murilo Mendes as ideias surrealistas que, por conseguinte, provavelmente, também teriam chegado a Jorge de Lima. A dedicatória de *Tempo e Eternidade*, livro composto por Murilo Mendes e Jorge de Lima depõe a favor disso: “À memória de Ismael Nery”.

A figura de Ismael Nery se apresenta de forma singular na cultura brasileira. Nery era um artista incomum e de personalidade múltipla, cultivava o gosto por diversos campos artísticos e filosóficos: a pintura, o desenho, a arquitetura, a poesia, a dança, a filosofia, a teologia. Ele foi o criador do *Essencialismo* (termo cunhado por Murilo Mendes), sistema filosófico religioso que nunca se materializou de forma organizada porque Nery não deixou nenhum sistema escrito e, portanto, só temos notícias através de textos esparsos, resumos e depoimentos sobre ele. Basicamente, a doutrina essencialista é fundamentada na abstração do tempo e do espaço, “na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade” (Mendes, 1996, p. 65).

De acordo com a visão apresentada por Murilo Mendes, o *Essencialismo* era uma filosofia para ser vivida no dia a dia e se assemelhava ao cristianismo primitivo, na medida em que o homem deveria se indignar com as injustiças presentes no mundo. Outra característica importante do sistema essencialista se mostra na concepção de um Cristo encarnado e modelo a ser seguido pelos homens. Nesse sentido, a filosofia de Nery vai convergir com alguns pontos do Surrealismo e do Comunismo, principalmente no que diz respeito à não-incompatibilidade entre espírito e carne, uma filosofia a ser vivida no cotidiano e a partir da justiça social. Dessa

---

<sup>2</sup> “Alexandre Eulálio, além de discernir ‘um exercício de escrita automática’ em *Anunciação e Encontro de Miraceli*, aponta ‘paisagens metafísicas’ no *Livro de Sonetos* ‘uma viagem ao subconsciente’ na *Invenção de Orfeu*. No primeiro caso, a despeito de ocasionais sugestões surrealistas, parece-me haver um empenho doutrinário e um nexos discursivo dificilmente conciliáveis com a espontaneidade da escrita automática. Algo parecido se pode dizer do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu*, onde a exuberância metafórica estaria a serviço mais da construção que da catarse, isto não significa que na poesia de Jorge de Lima não haja ‘marcas evidentes do processo surrealista’ (a frase é de Alexandre Eulálio), mas elas são menos profundas e menos sistemáticas que na de Murilo Mendes. Quanto à escrita de romances como *O Anjo* e *Guerra Dentro do Beco*, o que nela revela é o à-vontade do poeta franqueado com a imaginação os limites da realidade verossímil, não uma tentativa deliberada de fundir sonho e realidade ‘numa espécie de realidade absoluta, a surrealidade’, como buscou Breton fazer em *Nadja*” (Paes, 1985, p. 107).

forma, o catolicismo presente no *Essencialismo* era uma negação da religiosidade autoritária do *Antigo Testamento*, em que Deus se apresenta como um juiz pronto para nos vigiar e nos punir, aproximando-se da concepção do Deus do *Novo Testamento*, especialmente na Encarnação de Cristo estendida à Igreja e aos homens. Nessa concepção, Cristo não se apresenta apenas como divindade, mas também em seu aspecto humano, modelo a ser seguido pelos poetas e artistas.

Essa perspectiva religiosa também é encontrada em Jorge de Lima, principalmente em “Invenção de Orfeu”, em que notamos a sua preocupação com a desarticulação do tempo e do espaço tradicionais, somados à multiplicidade do poeta encarnando também a figura de Cristo, seu orientador e inspirador. Jorge de Lima declara que o poeta deve ter “fome do eterno, do essencial, do universal” (Lima, 1958, p. 66). Em sua concepção a poesia, é, antes de tudo, um dom concedido por Deus e tem um caráter eterno: “a poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (Lima, 1958, p. 64), e se expressa por meio de “uma espécie de magia capaz de provocar sensações apenas com os sons combinados, encantamento graças ao qual as ideias nos são comunicadas por palavras que, entretanto não as exprimem” (Lima, 1958, p. 66-67). Nesse sentido, para o poeta, o fazer poético é uma revelação porque é uma manifestação do poder divino, uma espécie de dom que incide sobre ele. Junta-se a isso a preocupação social do poeta que trabalha de modo a valorizar, no seu poema, a geografia e a cultura pobres do Nordeste infantil, negro e religioso e, também, os indígenas.

A poesia de Jorge de Lima, de maneira didática, poderia ser dividida em duas grandes vertentes: a primeira se caracterizaria pelo caráter mimético, na qual o poeta, principalmente, descreve um ambiente regional; a segunda, se configura pelo processo de interiorização pelo qual passa sua poesia. De acordo com Waltencir Dutra, o procedimento formal que possibilita esta transformação nos permite refletir sobre os diversos modos do fazer poético limiano.

À medida que o poeta se interioriza, deixa de ser conceituoso para ir-se tornando imagístico, e o que é mais importante, vai substituindo o símile pela metáfora. A diferença entre eles é bem característica; o símile é uma comparação que permanece separada da experiência do poeta, existe em si e tem com o poeta uma ligação puramente acidental; a metáfora, pelo contrário, é a integração da experiência e da comparação, o sentimento do poeta se materializa naquilo a que se compara (Dutra, 1958, p.150).

A objetividade presente em sua “primeira poesia” é deixada de lado no momento em que o poeta troca a perspectiva descritiva e exterior por uma abrangência maior, a do mundo interior. Dessa forma,

a infância, o Nordeste, a Igreja, todos os grandes motivos, “as grandes e belas palavras” que o poeta fora escolhendo ao longo de sua vida retornam agora com a maturidade, num movimento inverso – brotam do poeta para a vida, retornam, por assim dizer,

marcadas por um sentimento poético, por uma interpretação que antes não havia, o que conseqüentemente demandaria uma linguagem diversa da usada anteriormente – a força interior com que as recordações, a experiência do poeta, voltam ao exterior, modeladas palavras, enriquece-as de sentido (Dutra, 1958, p.151-152).

O momento histórico pelo qual passa a poesia no Brasil também é sentido na mudança da perspectiva adotada por Jorge de Lima. Nos anos 40, há no país um grande interesse pelo onirismo ou pela chamada “linguagem noturna”, como é notadamente percebido até mesmo na poesia de João Cabral de Melo Neto, que compôs o seu livro *Pedra do Sono* e “Considerações do poeta dormindo”. É nessa década que Jorge de Lima publica o seu livro de fotomontagens *Pintura em Pânico* (1943) e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, também de 1943, e o *Livro de Sonetos* (1948).

Mas antes mesmo desta vertente explícita de interiorização presente em sua poesia, notamos a tendência de valorização do sonho na lírica limiana. É ao menos curiosa, senão uma demonstração inconsciente do rumo que sua poesia iria tomar, já no seu livro *XIV Alexandrinos* (1914) caracteristicamente parnasiano, a epígrafe<sup>3</sup> retirada de Euclides da Cunha dada a seu primeiro poema (“O primeiro dos quatorze”), se percebe a preocupação do poeta com a temática do sonho se contrastando com a ciência: “Se mesmo o positivo é sonho e controvérsia – / Nem Porvir, nem ninguém, causa alguma desliga / A Ciência sonha e o verso que investiga” (Lima, 1958, p. 207). Talvez, nesse momento, possamos ver a junção das duas principais ocupações de Jorge de Lima: a do médico e a do poeta fazendo a união entre poesia e ciência.

Outra epígrafe, retirada de Gonçalves Dias, dada ao poema “Paixão e Arte” revela essa junção: “Ter Arte e ter Paixão. Não há Paixão sem verso...” (Lima, 1958, p. 2014). Estes poemas e epígrafes nos fazem pensar, principalmente, que o início da poética limiana já evidencia uma tendência que estará presente em toda a sua poética posterior: a inspiração e o trabalho racional na tentativa de realizar sua poesia. Nesse momento inicial, ela é revelada de maneira propriamente temática, mas posteriormente se dará na representação da construção formal do texto poético.

Em sua adesão ao Modernismo, a partir de *Poemas* (1927), vemos Jorge de Lima adotar procedimentos estilísticos novos, como o exemplar uso do verso livre. Mas mesmo a sua adesão ao modernismo não o impede de manter sua relação estreita com os clássicos, principalmente com a herança portuguesa, já incorporada na cultura brasileira. Nesse momento, também se

---

<sup>3</sup> A epígrafe é a seguinte: “Assim como andamos nós do realismo para o sonho e deste para aquele, na oscilação perpétua das dúvidas, sem que possa diferenciar na obscura zona neutral alongada à beira do desconhecido, o poeta que espiritualiza a realidade, do naturalista que tateia o mistério” (Lima, 1958, p. 207)

percebe a relação do poeta com o mundo noturno e imaginativo do sonho, como vemos no poema “O mundo do menino impossível”:

E vem descendo  
uma noite encantada  
da lâmpada que expira  
lentamente  
na parede da sala...

O menino poisa a testa  
e sonha dentro da noite quieta  
da lâmpada apagada  
com o mundo maravilhoso  
que ele tirou do nada... (Lima, 1958, p. 226-227).

Posteriormente, em *Novos Poemas* (1929), a possível relação com a estética surrealista se mostra principalmente através da inspiração livre, que no poema “Minha sombra” é expressa por meio da imagem de uma “mão” que conduz o poeta (“mão” que aparecerá algumas vezes em *Invenção de Orfeu* simbolizando a ajuda divina ou afago materno). Essa inversão imagética sugere que o poeta não necessita de nenhum esforço (trabalho) para construção de seu poema. Mais do que isso, o poema apresenta uma espécie de duplo do poeta.

De manhã a minha sombra  
com meu papagaio e o meu macaco  
começam a me arremedar.  
E quando o que eu faço  
seguindo os meus passos  
(...)  
E de noite quando escrevo,  
fazer como você faz,  
como eu fazia em criança:  
Minha sombra  
você põe a sua mão  
por baixo de minha mão,  
vai cobrindo o rascunho dos meus poemas  
sem saber ler e escrever (Lima, 1958, p. 304).

Outro tema que aproxima a poesia de Jorge de Lima à estética surrealista se dá através de uma matéria frequente em sua obra: o tema da febre, que também está em *Novos Poemas* (1929), em “Maleita”; nesse momento, atrelado à temática social. Desse modo, o poeta combina o apelo social ao desejo de transcendência, que caracterizará sua obra posterior.

Lá vem maroim, lá vem carapanã,  
lá vem muriçoca sambando com pium.  
A terra está suando poças d’água,  
a lagoa está dormindo,  
o caboclo está tremendo, está sambando com pium.  
Minha madastra Maleita foi você que me enterrou.  
Quem sabe se por um figo que o destino beliscou?  
Manda um rabino de seca de 77, meu são sol,  
pra secar estas lagoas,

pra esquentar esta maleita.  
mas vem correndo um vento frio  
e até a água se arrepia.  
O caboclo está tremendo,  
está sambando com pium! (Lima, 1958, p. 296).

Em *Poemas Negros* (1947), a temática social estará associada à cultura negra e seu caráter dionisíaco e libertário, o que possibilita um estado de embriaguez libertador de conteúdos do inconsciente do poeta. Jorge de Lima está pronto para a criação, e de maneira fluente liberta a inspiração necessária ao ato gerador/criador. É o que parece ocorrer em toda sua obra poética posterior, aproximando-o assim da estética surrealista, como caracteriza bem o poema “Democracia”:

Punhos de redes embalaram meu canto  
para adoçar o meu país, ó Whitman.  
jenipapo coloriu o meu corpo os maus-olhados,  
catecismo me ensinou a abraçar os hóspedes,  
carumã me alimentou quando eu era criança,  
Mãe-negra me contou histórias de bicho,  
moleque me ensinou safadezas,  
massoca, tapioca, pipoca, tudo comi,  
bebi cachaça com caju para limpar-me,  
tive maleita, catapora e ínguas,  
bicho-de-pé, saudade poesia;  
fiquei aluado, mal-assombrado, tocando maracá,  
dizendo coisas, brincando com as crioulas,  
vendo espíritos, abusões, mães d’água,  
conversando com os malucos, conversando sozinho,  
emprenhando tudo o que encontrava,  
abraçando as cobras pelos matos,  
me misturando, me sumindo, me acabando,  
para salvar minha alma benzida  
e meu corpo pintado de urucu,  
tatuado de cruzes, de corações, de mãos-ligadas,  
de nomes de amor em todas as línguas de branco, de mouro  
[ou pagão (Lima, 1958, p. 355).

Os livros *Tempo e Eternidade* (1935), *A Túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1942) intensificam e evidenciam a influência do surrealismo, somado à preocupação religiosa e seus elementos litúrgicos. No primeiro livro, o sonho será valorizado de maneira a dar acesso ao inconsciente e aos mistérios do mundo, como demonstra o poema “O sono antecedente”.

Parai tudo que me impede de dormir:  
esses guindastes dentro da noite,  
esse vento violento,  
o último pensamento desses suicidas.  
Parai tudo o que impede de dormir:  
esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras,  
esse bate-te bate de meu coração,  
esse rressonar das coisas desertas e mudas.  
parai tudo que me impede de voltar ao sono iluminado

que Deus me deu  
antes de me criar (Lima, 1958, p. 394).

No segundo livro, o poético e o sagrado caminham juntos de modo que estas características enriquecem cada discurso mutuamente. Mas a união entre religião e poesia não busca trazer para sua lírica nenhum dogma religioso que a aprisione numa armadura teológica. O que parece acontecer é que o poeta se utiliza da semântica religiosa com seu tom rebuscado, somado às imagens extraordinárias para trazer para sua poesia, de forma transfigurada, o caráter do sagrado. Isso pode ser notado em “O monumento votivo”:

No grande monumento votivo, ó musa desconhecida,  
colocarei na base, encrustados na pedra,  
ouro, cedro e marfim para exprimir a unidade da matéria,  
e em cima um propiciatório de bronze chapeado de prata  
para as oblações a Deus.  
E em cima duas mãos entrelaçadas,  
muito unidas como a ânsia dos seres;  
e acima a arca do altar  
um ornitorrinco equilibrando  
uma esfinge que amamenta um centauro recém nascido;  
e acima do centauro o número que é o símbolo do infinito;  
pedirei a Cristo o Alfa e o Ômega para bordar no peito de um grifo.  
ornarei os lados com prismas  
onde o vento soará sinfonias e arco-íris.  
Todas as colunas encerrarão bramas de mil braços  
adorando o coração universal do Filho,  
e grais cheios de ouro, incenso e mirra (Lima, 1958, p. 430).

No terceiro livro, a criação poética estará intrinsecamente ligada à inspiração (Mira-Celi é a musa que inspira o poeta) e à busca do sagrado. Mas também constituirá uma relação profícua com a estética surrealista, já que, como vemos no poema “30”, o poeta se relaciona com o mundo noturno, o onírico e o fabuloso, propiciando à imaginação a magia e a inspiração.

Acontece que uma face  
alta noite vem juntar-se  
à minha face. Magia:  
ela penetra em meus lábios,  
em minha frente, em meus olhos,  
e eu não sei se é a minha face  
ou se é a face do meu sono  
ou da morte. Ou quem dirá?  
Se de alguma criatura  
composta apenas de face  
incorpórea como o sono,  
face de Lenora obscura  
que penetra em minha sala  
e do outro mundo me espia (Lima, 1958, p. 528-529).

Atrechado a este sentido, o sonho em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* também apresentará o significado mais comum, o de esperança. No poema “12” a esperança está associada às pessoas simples e puras (os navegantes, as donzelas e os pastores).

Estai alerta: de súbito ela se tornará visível.  
Estai alerta, portanto, desde o amanhecer do dia.  
é Mira-Celi que vem para viver convosco!  
navegantes julgarão estar vendo um navio fantasma,  
enquanto as donzelas sonharão com seus gêmeos futuros,  
e os pastores com seu cordeiro desaparecido.  
Mas é apenas Mira-Celi que se torna visível (Lima, 1958, p. 514)

O fragmento do poema “3” também aponta para este significado:

Há necessidade de tua vinda Mira-Celi:  
Milhares de ventos virginais te esperam  
Através de séculos e séculos de insônia!  
.....  
Quando vires, as árvores ocas darão flores,  
e teu esplendor acenderá pela noite  
os olhos entreabertos dos semblantes amados (Lima, 1958, p. 508).

Outro sentido importante relacionado ao ambiente onírico presente em Mira-Celi nos remete a uma ligação intrínseca entre sonho e poesia. No poema “11”, a musa será equiparada à poesia.

Em tua constelação, várias de tuas irmãs não existem mais,  
(melhor fora que nunca houvessem nascido)  
desertaram de teus outonos, Mira-Celi;  
.....  
Apenas os teus sonhos nos povoam de poesia  
e o teu ressonar é a nossa terrena música  
Alta noite despertas, doce Musa sonâmbula  
readormeces depois: explodem ódios no mundo  
.....  
É preciso que acorde, grande Musa, esperada (Lima, 1958, p. 513-514).

O *Livro de Sonetos* (1949), que pelo próprio título se oporia à estética surrealista (pelo simples motivo de que os surrealistas nunca permitiram qualquer forma pré-estabelecida para a composição de uma obra de arte), estabelece a relação com esta estética no que diz respeito a seu conteúdo imaginativo. Assim, no *Livro de Sonetos*, encontramos temas como a loucura (“Não procureis qualquer nexo naquilo/ que os poetas pronunciam acordados/ pois eles vivem no âmbito intranquilo/ em que se agitam seres ignorados” (Lima, 1958, p. 575)); a escrita por pulsão (“Vereis que o poema cresce independente/ e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,/ algas e peixes lívidos sem dentes/ veleiros mortos, coisas imprecisas,” (Lima, 1958, p. 579)), assim como o próprio modo de criação do livro, feito em estado de hipnagose.

Nesse momento, talvez seja importante informar ao leitor um fato biográfico que nos ajuda a pensar melhor sobre o processo de criação de Jorge de Lima, e que está intrinsecamente ligado à forma de sua escritura noturna. A composição de *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu* (1952) se dá em um momento de recolhimento do poeta por causa de um “esgotamento

nervoso”. Seguindo orientações médicas, Jorge de Lima se recolhe em uma clínica de repouso no Alto da Boa Vista (que o poeta significativamente denominava como seu “berço”), onde compõe, em dez dias em estado hipnagógico 102 sonetos, sendo que 77 formam o *Livro de Sonetos* e os 25 restantes aguardam a composição de *Invenção de Orfeu* para serem incluídos neste. O amigo e também médico José F. Carneiro, que acompanhou ativamente esse momento, nos conta que Jorge de Lima se levantando às vezes de madrugada, compunha de uma só vez três, quatro, cinco sonetos.

Não sei se seria do gosto do poeta a narrativa das circunstâncias que cercarão a produção desses sonetos. Limitar-me-ei a referir que foram escritos em momento de grande angústia, quando seu autor começou a sonhar acordado, e a ver, diante de si, entre outras coisas, o galo do Rosário em Maceió, um galo de orientação dos ventos, que, Jorge de Lima achava belíssimo e que muito ocupou sua imaginação de criança. Tinha 7 anos e, segundo me disse, ia dormir com aquele galo na memória. De dedo em riste um vereador petebista ameaçava seu adversário udenista: “Sr. presidente, todos nesta casa são testemunhas...”. Mas o presidente da câmara, via apenas, diante de si, girando, o galo, o galo da igreja do Rosário. E Celidônia. E Elisa. Também a draga da praia de Pajuçara (Carneiro, 1958, p. 48-49).

Soma-se a isso a declaração do próprio poeta sobre a feitura de *Invenção de Orfeu*: “Durante dois anos fui escrevendo o poema sem saber onde ia chegar, de quantos versos constaria, nem o que pretendia. Com a sua leitura depois de composto é que verifiquei a sua intenção independente das minhas intenções. (...) Foi feito como criação onírica” (Lima, 1958, p. 94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia: “Nenhum poeta, creio, constrói com planta. Isto é próprio da arquitetura. Depois de produzido o poema quem quiser que o classifique ou etiquete. O essencial é que seja poesia” (Lima, 1958, p. 97).

É exemplar o fragmento da estância XXIII, do Canto Primeiro de *Invenção de Orfeu*, em que podemos observar a importância que Jorge de Lima dá a imaginação para sua criação poética. Nesta estância, o poeta explicita o seu projeto “épico” e caracteriza seu herói de maneira a romper completamente com a concepção clássica do termo<sup>4</sup>. Em *Invenção de Orfeu*, o herói é apresentado através de comportamentos e de situações impróprias à concepção nobre dos heróis clássicos; dessa forma, o herói limiano é imprudente, tem covardia, está de mãos amarradas e ouvidos atados. Neste poema, o herói-poeta conduz e se deixa conduzir pela elaboração de uma espécie de “sistema” poético inventivo, que nos faz refletir sobre a essência

---

<sup>4</sup> Curtius define de forma modelar o herói clássico: “O ‘herói’ é um ideal humano, como o santo e o sábio. (...) Herói é o tipo humano ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais ‘puros’ e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se por uma excessiva vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que constitui sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é seu autocontrole. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia. Pode, assim, aparecer como estadista e general, como nos tempos antigos se apresenta como guerreiro” (Curtius, 1996, p. 223).

da sua linguagem e, por consequência, da linguagem poética em si. É visível, no poema, a possibilidade múltipla de leitura e, principalmente, seu caráter metalinguístico. Este aspecto é relevante, pois é neste Canto Primeiro (“Fundação da Ilha”) que o poeta propõe fundamentar toda sua “epopeia”.

Para unidade desde poema,  
ele vai durante a febre,  
ele se mescla e se amalha,  
e por vezes se devassa.  
Não lhe peça nenhum lema  
que sua mágoa é engolida,  
e a vida vai desconexa,  
completando o que é teoria,  
andaime, saibro, argamassa,  
façanha heroica, imprudências,  
covardias, sim, que as tive,  
tive-as, terei, terei tudo,  
palavras quase poluídas,  
e uns sobrossos e uns regressos,  
e coisas como lembranças  
ou como aléns ou aquéns,  
e o pai que me sucedeu  
nas guerras que me queimaram,  
os sonhos entre as insônias,  
infâncias em pleno escuro,  
viagens de cima a baixo  
unindo as coisas, reunindo  
aliás, metamorfoseando-as,  
seus sovacos suas testas,  
seus horizontes, seus suores,  
mas eis purezas e senhores.  
Esquecidas, eis as tardes,  
eis os infantes dormindo,  
eis as águas se remindo,  
eis esse poema me entrosado (Lima, 1958, p. 645).

O poeta pretende dar unidade ao poema “durante a febre”, caracterizando-o de maneira diversa à concepção linear e racional de organização de uma obra de arte. Normalmente, o que se espera para a elaboração de qualquer composição artística é, em primeiro plano, um estado de sobriedade e de lucidez, pois é esse estado de espírito que, em tese, permitiria uma organização clara, objetiva e sistemática. De maneira diversa a esta concepção, o poeta pretende construir seu poema através da febre e da mistura de elementos, na maioria das vezes, improváveis. Mas como construir um poema sem nenhuma preocupação ordenadora e formal? Seria este o projeto limiano? O que resultaria de um projeto tão “indisciplinado”? Como dar uma unidade a um poema elaborado dessa forma?

O que Jorge de Lima parece apontar em *Invenção de Orfeu* é que, para ele, é impossível alcançar, com a precisão excessiva do pensamento racional e de sua linguagem, o mítico ou o inefável. Por isso mesmo sua linguagem se dissocia do pensamento apenas racional, pois, dessa

forma, se ele buscasse este tipo de concepção “limitadora” sua poesia se silenciaria. Desse modo, ela privilegiará o mistério, o indefinível, a inspiração. É esta última proposição que lhe permitirá um estado de “graça” e “naturalidade” para construção de seu poema. Ao assumir esta perspectiva, não quer dizer que ele não se utilizará da inteligência, pois o conhecimento (intuitivo e/ou mítico) mostra-se mais abrangente e pode iluminar questões profundas do humano que apenas o pensamento racional não apresentou respostas convincentes ou mesmo ignora. Nesse sentido, não há como excluir o elemento intuitivo na fabricação de seu poema, pois é ele que possibilita ao poeta o encontro com o inconsciente, com as forças místicas e primitivas do homem, elementos que se configuram como meio de restaurar a linguagem primeira e ancestral perdida. Assim, encontraremos misturados em *Invenção de Orfeu* tanto o trabalho poético quanto a inspiração, que se completam, e possibilitam ao poeta o encontro com realidades misteriosas ao pensamento puramente racional.

Num rompimento com o ideal clássico e heroico, o herói limiano parece sugerir o ritmo tormentoso da vida moderna (muitas vezes o próprio ritmo do poema, com pausas muito breves, dá ao seu leitor uma sensação de perda de fôlego na leitura), como apontam as situações e atitudes desse herói, que comete “imprudências”, “covardias” e se expressa por “palavras impuras”.

Aliado a isso, o que dá ao poema um caráter negavelmente misturado à vida são as tormentas pelas quais passam qualquer ser humano. É o que sugere os versos “nas guerras que me queimaram,/ os sonhos entre insônias, infâncias em pleno escuro,”. Desse modo, vemos claramente o poeta participando (“misturado”) do mundo conturbado num estado de angústia e inquietação. O projeto poético de Jorge de Lima está estreitamente relacionado ao tempo e à situação do mundo presente, refletindo sua própria inquietação existencial. Portanto, o poeta está misturado às coisas do mundo e vive suas conturbações. Nesse imenso caos, ele pretende juntar uma enormidade de elementos constituintes desse mundo, como se possuísse um “caldeirão” capaz de reunir essa multiplicidade de coisas, misturando-as e, muito mais do que isso, metamorfoseando-as em elementos novos e originais, semelhantes aos do tempo da origem, anteriores à queda do paraíso.

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza na sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *A Túnica Inconsútil* e mais bem caracterizado em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, aspecto que o leva a estar cada vez mais próximo do hermetismo próprio de *Invenção de Orfeu*. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem muito provavelmente vêm da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou

contraditórios era usada para trazer uma nova imagem. Nesse sentido, a criação de imagens feitas por Jorge de Lima apresenta um caráter de criação pura, na medida em que suas construções imagéticas se afastam das comparações de elementos semelhantes e passam a aproximar os elementos díspares, criando um novo tipo de imagem inesperada e válida por si mesma. É importante frisar que esta pretensa “poesia pura” limiana se distancia da concepção tradicional dada a este gênero em que a criação poética se dá na tentativa de construir um poema livre de um conteúdo sentimental, oratório, conceitual e expressivo.

O poeta se distanciará, portanto, das características dessa modalidade de poesia, em que os escritores praticavam a chamada “a arte pela arte”, isto é, a arte como divertimento, a cultura da pura beleza ou da poesia como construção apenas racional, feita através do trabalho meticuloso, sugerindo a imagem do poeta como apenas uma espécie de ourives do verso. Como já dissemos, para Jorge de Lima a poesia é um dom: “Há poetas que fazem da poesia um acontecimento lógico, um exercício escolar, uma atividade dialética. Para mim a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (Lima, 1958, p. 64). Desse modo, o caráter puro da poesia praticada por ele se aproximará da dos poetas que praticavam a “poesia pura” associada ao misticismo, à magia e à forte criação metafórica, que de acordo com Croce,

não se satisfazem com esta maneira de divertirem-se e divertir os outros e querem, ao contrário, aprofundando-se em si mesmos, atingir a Alma universal e perder-se nela como místicos mais orientais que europeus, renunciando a qualquer efetivo operar e fazer, que parece-lhe dualista ao romper, com a distinção, a inerte unidade. Participando desses supra-realismo, misticismo, orientalismo, ocultismo e magia, o poeta puro faz-se grave e sério, e assim aparece aos que o observam, de tal maneira que a sua pessoa parece mergulhada em mistério, sua fronte coroada com um nimbo, sua palavra soa como profética em obscuras acentuações ou mediante o silêncio prudentemente distribuído – admiráveis inovações no mundo e, um todo caso, uma nova maneira de sentir o mundo e comportar-se diante dele (Croce, 1967, p. 69).

Essa combinação de elementos imprevistos feita por Jorge de Lima, ao tentar elaborar a ideia de criação artística “pura”<sup>5</sup>, caracteriza seu desejo utópico de construir um estado em

---

<sup>5</sup> É importante apresentar as considerações de Octavio Paz sobre o “poema puro”, concordamos com o crítico quando diz que: “um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irredutível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não

que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então. Juntando a isso o desejo religioso do poeta de reencontrar a origem, isto é, o tempo anterior à Queda, temos uma clara tentativa de reconstrução do “Tempo Perdido”, já que o presente é indesejável e dentro de uma perspectiva utópica e cristã representa o plano divino da salvação. Dessa maneira, a poesia praticada por Jorge de Lima carregará consigo, conforme a caracterizou Alfredo Bosi, o caráter de resistência. O poeta opõe-se ao discurso das ideologias dominantes, perante as quais o escritor moderno se levanta e resiste à harmonia aparente do mundo. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como um grito de resistência a quem o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É a procura do sentido perdido pelos discursos dominantes que anseia o resgate do sentido comunitário.

A poesia resiste a falsa ordem, (...) Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia.

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes (Bosi, 1977, p. 146).

Desse modo, acreditamos que Jorge de Lima pretende, em sua poesia, encontrar um tipo de perfeição formal associada (de maneira enfática) à expressão do estado poético da alma. É o conteúdo e a forma em perfeita unidade e harmonia. O poeta tem como meta atingir a perfeição formal sem trair os impulsos da alma e realizá-la por meio da própria linguagem. Assim, a sua poesia desvia-se da linguagem usual, é renovadora, rica e contestadora, é individual e coletiva e pretende ser um microcosmo que contém uma visão de mundo.

Como dissemos, de acordo com depoimentos de seu amigo J. Fernando Carneiro e de seu cunhado Povina Cavalcanti, Jorge de Lima teria elaborado o *Livro de Sonetos* numa espécie de transe, em um “jorro poético”, no momento em que estava se recuperando de uma crise nervosa numa clínica de repouso. Este fato é representativo para a fase final do poeta, pois demonstra o modo pelo qual ele se utiliza da inspiração intensa para sua elaboração artística.

A presença constante do onírico na poética limiana não significa, de forma alguma, que sua criação poética seja exclusivamente caracterizada pela construção do poema através do simples impulso da inspiração ou do sonho. A poesia de Jorge de Lima é também elaborada a partir do trabalho formal, na medida em que visa encontrar, através do trabalho poético, sua própria linguagem: “o poeta precisa de sua própria linguagem poética, pois carece ele de

---

teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e á qual alimenta” (Paz, 1972, p. 51-52).

comunicar o seu misterioso mundo de conhecimentos inefáveis” (Lima, 1958, p. 67). Referindo-se à necessidade de precisão e de beleza formal, ele diz:

Vivemos (...) numa época de preocupação com a forma. E acredito que muito se lucrará a poesia brasileira com tudo isso. Passou evidentemente o tempo em que o poeta, obrigado pelas circunstâncias, partia apenas em busca da aventura vivencial da poesia; hoje se deve ter em mira também a bela e nobre aventura da forma (Lima, 1958, p. 67).

Para Jorge de Lima, é necessário o depuramento formal na expressão poética. Segundo ele, foram Baudelaire e Rimbaud que iniciaram o retorno às “verdadeiras tradições poéticas” (Lima, 1958, p. 68). Desse modo, o “formalismo” limiano se configura por meio dos vários aspectos da concepção tradicional da poesia somados à concepção moderna, ou seja, privilegia-se também a magia das palavras (com sua sonoridade e imagens extraordinárias), a inspiração, a poesia como forma de conhecimento do humano, o rigor formal, a expressão espontânea, mostrando-se como um poeta que expressa as angústias do homem do tempo presente.

Para Rangel Bandeira, o processo de criação de Jorge de Lima se constrói especialmente por meio de um “delírio místico”,

uma espécie de crise essencial diante do mistério. Tudo muito lógico, como se vê. O mistério comovido, entregar-se-ia a ele. Por isso, razão não faltou a Murilo Mendes quando se referiu ao delírio de Jorge de Lima como sendo um “lúcido delírio”. Diante do mistério, Jorge de Lima caía em transe... artístico. O seu caos é uma construção lógica; por isso, pode encará-lo face a face. A verdade é que também não estava dentro do caos. Daí a afirmação agudíssima de Ledo Ivo: “Todo o caos da “Invenção de Orfeu” é elaborado; todas as lavas saem do vulcão particular do poeta”. A verdade é que Jorge de Lima pensava ouvir vozes, mas as que ouvia eram as de seu mundo interior, em forma de “reminiscência, fábula, loucura”, como diz em *Invenção de Orfeu*. O caos, portanto, seria a arte total para Jorge de Lima, o seu encontro definitivo com o mistério da arte. O caos não seria a salvação, mas o seu apaziguamento artístico (Bandeira, 1959, p. 123).

É bem provável que o jorro de palavras, imagens e símbolos de que é formado *Invenção de Orfeu*, possam ser considerados uma espécie de liberação de um repertório guardado no íntimo do poeta, que em um momento de febre e inspiração intensa foi manado verbalmente, formando o poema. Como sabemos, todo o universo poético anterior a *Invenção de Orfeu* está presente no poema; são os principais elementos renovados e reelaborados pelo poeta de maneira intensa. É claro que após este transe profundo o poeta reviu seu texto, inclusive colocando à margem referências importantes para sua melhor compreensão, aspas nas citações de textos de outros autores que, de início, figuravam no poema de maneira livre.

A esse respeito é preciso lembrar que Jorge de Lima, como poucos, dominava desde sua juventude a arte do verso, e acrescentando a isto o modo como foi elaborado o *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu* (numa espécie de “jorro poético”), ele poderia construir vários dos poemas

pertencentes à *Invenção de Orfeu* de maneira satisfatória, já na primeira materialização no papel ou mesmo com poucas modificações, pois tinha a seu favor o conhecimento técnico e a inspiração amalgamada em si. Dois elementos que, em tese, facilitariam a feitura do poema. Estes dois componentes (inspiração e trabalho técnico), somados à memória, percorreram toda a obra de Jorge de Lima, que na sua expressão maior une poesia, vida e sonho, como queriam os surrealistas.

Nesse sentido, o poema limiano é elaborado através de uma comunhão (talvez, para alguns, paradoxal) entre a emoção e o rigor formal. A lírica de Jorge de Lima se associa aos grandes nomes da poesia moderna universal: Baudelaire, Rimbaud e, também, Mallarmé, já que o poeta brasileiro é ousado na utilização de metáforas complexas, negando-se a representar o mundo de maneira clara e fácil. O que ele deseja é criar realidades através de uma nova representação literária, feitas pela imaginação e pela própria poesia. Como nos aponta Fábio de Souza Andrade, a última fase de Jorge de Lima se inclui nessa tradição, pois o poeta

emprega largamente a metáfora absoluta, as metáforas genitivas, abertas para a ambiguidade e pluralidade de sentidos. Muito mais do que simples construção metricamente peritas ou demonstrações de habilidade poética, seus sonetos finais – os do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu* – são experiências-limite dentro dessa vertente moderna da poesia. A obscuridade semântica aparece aqui como defesa possível contra a banalização das palavras e da própria lírica. A estratégia é fechar-se a si mesmo para sobreviver, criar carapaças (i.e., as imagens complexas) que dificultam a compreensão imediata, mas preservam o que é, por natureza, forte e frágil: a capacidade da linguagem de fundar mundos próprios (Andrade, 1996, p.138).

O poeta mesmo reflete sobre a perspectiva apontada acima, associando-se ao pensamento de Mallarmé, Valéry e T. S. Eliot, quando preconiza que na linguagem poética “os poetas devem primar pela concisão e pela justeza verbal.” Mas os poetas não podem se esquecer “de que devem comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que torne incompreensível. A dificuldade da linguagem poética reside precisamente nisso: ser linguagem do poeta e ser comunicável” (Lima, 1958, p. 73). Muitas vezes acusado de hermético, Jorge de Lima tinha consciência de que o poeta tem que se comunicar com o leitor; caso contrário, sua poesia estaria fadada ao fracasso, ficaria presa em si mesma. No entanto, há de se considerar, como aponta Álvaro Lins, de que muitas vezes não é responsabilidade do poeta essa não transmissão de sua experiência poética: “A responsabilidade pode se encontrar no leitor, no seu prosaísmo, nos seus preconceitos, nas suas exigências de uma clareza dentro da lógica comum. A poesia moderna, porém, se acha colada muito além dessa lógica comum” (Lins, 1970, p. 20). O crítico salienta ainda que “algumas obras têm o destino de conservar um estado de mistério, de se concentrar dentro de uma espécie não comum de obscuridade” (Lins, 1970, p. 21).

Mesmo utilizando-se, em sua lírica final, da imaginação e do onirismo para composição de seus poemas, acreditamos que Jorge de Lima não cria suas imagens de forma automática, como praticavam alguns poetas surrealistas, mas carregadas de sentido histórico, dialogando com a tradição literária, mitológica e religiosa. *Invenção de Orfeu* nos oferece um imenso repertório de exemplos nesse sentido, que nos revela como o poeta pensou e trabalhou todo o poema, o que evidencia sua preocupação com o entrelaçamento entre emoção inspiradora e trabalho poético.

### ***3 Considerações finais***

O que consideramos importante frisar, em nosso ponto de vista – mesmo crendo que Jorge de Lima não é um surrealista de “Escola”<sup>6</sup> – é que não importa uma definição decisiva quanto à sua caracterização como um poeta Surrealista ou não, mas sim o quanto a utilização de elementos muitas vezes similares ou provenientes dessa tendência estética enriquece sua lírica. O que realmente vale é a relação profícua que o criador de Mira-Celi estabelece como o onírico em sua poesia. Afinal, as forças do inconsciente humano não são exclusivas do pensamento surrealista, mas antes de tudo são humanas e, portanto, se revelam como um elemento potencial e/ou presente em qualquer forma de expressão artística. Mas não podemos nos esquecer também que foi com o Surrealismo que estas forças do inconsciente puderam se expressar de maneira mais atuante; o que, de acordo com Álvaro Lins, resultou numa “disposição revolucionária” que não pode ser esquecida e sim continuada: “uma revolução contra o espírito de imitação e de rotina, contra o falso realismo que excluía o transcendental, contra a arte petrificada nos formulários, contra a consciência lógica que não tinha coragem de se voltar para dentro de si mesmo” (Lins, 1970, p. 16-17).

## **REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Fábio de Souza. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

---

<sup>6</sup> O poeta mesmo declara: “A poesia mais do que tudo há de ter e sempre teve a sua origem e sua razão de ser no sobrenatural. E o racionalismo foi a tentativa de morte do sobrenatural. (...) A imitação da natureza não constitui poesia. O poeta imita o criador. A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza e o mundo ante a força criadora do poeta se conforma com o que ele presente, vê, profetiza, é poeta” (Lima, 1935, p. 221). Esta posição assumida pelo poeta, em 1935, nos revela também que a sua suposta constante mutabilidade poética pode ser contestada, já que sua reflexão concorda bastante com sua postura estética, que se dá como uma espécie de fio condutor desde *Tempo e Eternidade* até *Invenção de Orfeu*, seu penúltimo livro.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: *Brigada ligeira e outros estudos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CARNEIRO, José Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

CROCE, Benedetto. *Poesia: Introdução à crítica e história da poesia e da literatura* (Trad. Flávio Loureiro chaves) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1967.

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

DUTRA, Waltensir. Descoberta, Integração e Plenitude de Orfeu. In: *Obra Completa* (Org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.

FACIOLI, Valentin. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

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

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

LIMA, Sérgio. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros. In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

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

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1996.

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

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Artigo submetido em: 13 fev. 2024

Aceito para publicação em: 22 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.138230>