

# As mulheres de *orfeu*. um estudo sobre o poema de Jorge de Lima

Christina Ramalho<sup>1</sup>

## Introdução

A questão da autoria, hoje, após as conquistas da crítica feminista que trataram de abalar as convenções acerca dos modos de recepção crítica aos textos literários, não pode e não deve ser delimitada unicamente pelo viés do gênero – ainda que o termo, na ótica feminista, constitua uma grande evolução teórica, principalmente pela concepção cultural das diferenças –, visto serem imprescindíveis considerações sobre outros aspectos que envolvem a autoria, tais como: influências psicológicas, afetivas, estéticas, etc., e mesmo outras inscrições de ordem contextual e circunstancial. A tradição literária, contudo, e como se sabe, ainda guarda as marcas culturais da fronteira sexista, flagrada, sem dúvida, na própria historiografia literária ocidental, que somente no século XX começou a contemplar, de forma mais aberta, a produção de poemas, contos e romances escritos por mulheres. Quando, porém, o *corpus* em questão é o poema épico, seja pelo estigma do esgotamento do gênero, seja por sua feição tradicionalmente “masculina”, percebe-se que poucos avanços aconteceram.

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. do programa de pós-graduação em Letras da UFRN.

Anos dedicados à leitura e à análise da produção épica ocidental, permitiram que eu afirmasse, na tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (UFRJ, 2004), que, de modo geral, quando o tema em questão é “as mulheres na epopéia escrita por homens” alguns aspectos são repetitivos e notórios. São, por exemplo, limitadas as referências a poemas épicos que tenham dado destaque “heróico” a mulheres. Entre as poucas encontradas, estão as epopéias medievais inglesas de Caedmon (*Judite*) e do anglo-saxão Cynewulf (*Juliana*, a santa católica, e *Helena*, a mulher de Constantino), além de *A rainha das fadas*, epopéia incompleta de Edmund Spenser, *Maria Madalena*, do francês Jean Desmarets de Saint-Sorlim, *Mireille*, de Frédéric Mistral, *Evangelina*, de Longfellow e *A jovem Parca* (1917), de Paul Valéry. Todas essas referências, entretanto, têm restrita (e mesmo precária) circulação nos ambientes acadêmicos. Como a participação de mulheres nas aventuras épicas é limitada, não se pode estranhar que a visão da própria História seja erroneamente conduzida, nas epopéias, para uma compreensão da mesma como um resultado de ações bélicas, grandiosas, arditas, masculinas. Tais observações, oriundas da necessidade de investigar criteriosamente a tradição épica ocidental, para, em seguida, poder problematizar os momentos e os modos como escritoras lograram entrar no rol da autoria épica, longe de terem como objetivo demarcar diferenças cristalizadas, buscam, de fato, reconhecer, nessa tradição, marcas culturais, que, obviamente, na maioria dos casos, se justificam pelo próprio contexto em que autores e obras se inserem ou sobre o qual discorrem. Vejamos, pois, algumas das reincidências encontradas no estudo de algumas epopéias que integram o cânone épico:

- a) A terra aparece normalmente antromorfizada, e a ela é atribuída uma sexualidade feminina, geralmente associada à virgindade e à posterior fecundação, originada pela ação transformadora do homem, responsável, portanto, pelo ato da criação de uma nova terra, aculturada.

- b) Musas, ninfas, deusas e sereias compõem o quadro mais constante e mais superficial (porque meramente alegórico) entre os recursos épicos tradicionais mais utilizados nos poemas.
- c) É constante a alusão ao ato sexual nas descrições do caminhar do herói pela terra; havendo um centramento na imagem do “falo” como a força motriz da ação do homem no espaço físico.
- d) O corpo feminino é constantemente referenciado notadamente em imagens relacionadas ao “ventre”, ao “útero”, às “entranhas” e aos “seios” – com o intuito de reforçar a sexualidade da mulher-fêmea e a “predestinação” da mulher-mãe.
- e) Existe uma forte alienação, principalmente no âmbito das produções épicas moderna e pós-moderna, no que se refere à inscrição da mulher, na dimensão real, como mão-de-obra ou força de trabalho.
- f) *A circularidade cultural das imagens míticas* – ou seja, o uso culturalmente convencionado de determinadas imagens míticas – ainda que não discutida com profundidade em cada obra, é, muitas vezes, bastante perceptível, ou seja, o uso das imagens míticas parece reforçar a tendência ideológica impressa na proposição dos poemas.
- g) São constantes as referências a Nossa Senhora (em suas diversas manifestações) como a protetora das ações dos homens (no masculino mesmo) sobre a terra; o que, de algum modo, permite inferir que o papel de Nossa Senhora reproduz o das deusas clássicas mediadoras das relações entre os seres humanos e a divindade nas epopéias clássicas ou de influência clássica.

- h) São raros os momentos em que à mulher é dado o duplo acesso aos planos histórico e maravilhoso da epopéia, ou seja, são raros os momentos em que também a mulher, na condição de personagem, recebe uma condição heróica. Assim, a presença de mulheres é, em geral, inexpressiva se comparada, por exemplo, à presença de ações bélicas, fenômenos da natureza, relatos históricos etc.
- l) No plano histórico das epopéias, são as “mães” as figuras mais recorrentes, ao lado das “amantes” e das “prostitutas”.
- m) As dicotomias homem/mobilidade X mulher/imobilidade e homem/mente X mulher/corpo são duas das oposições sêmicas mais constantes nesses poemas.
- n) A figura do poeta, como representante dileto de uma nação e sua cultura, é, no poema épico, a figura de um homem.

Por outro lado, no plano das *diferenças* que igualmente se observam entre textos da tradição épica masculina, percebe-se que alguns (poucos) autores, fazendo uso de uma concepção individual de mundo, expressam uma consciência crítica feminista, o que os leva, algumas vezes, à filoginia<sup>2</sup>, talvez como resposta à filosofia misógina que organizou o patriarcalismo na cultura humana. *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, pode ser arrolada nesse âmbito. Assim, confrontando as observações recolhidas com a presença das mulheres em *Invenção de Orfeu*, poder-se-á perceber como Jorge de Lima, em sua epopéia, logrou revelar, em muitos momentos, uma clara consciência dos mecanismos patriarcais de organização social, concebendo uma galeria de mulheres de onde se podem extrair exemplos de uma visão ímpar acerca da inserção das mulheres na história e no imaginário simbólico.

---

<sup>2</sup> Adoração à mulher.

## 1. As mulheres em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima

Publicado em 1952, o poema *Invenção de Orfeu*, do alagoano Jorge de Lima, é apresentado por Massaud Moisés da seguinte forma:

*Invenção de Orfeu* compõe-se de dez cantos e 11.000 versos com os seguintes títulos: “Fundação da Ilha”, “Subsolo e Supersolo”, “Poemas Relativos”, “As Aparições”, “Poemas da Vicissitude”, “Canto da Desaparição”, “Audição de Orfeu”, “Biografia”, “Permanência de Inês”, “Missão e Promissão”. Cada canto distribui-se em poemas, ou subseções de variável estrofação e métrica, havendo sonetos em meio a quadras e oitavas ou tercetos, e versos rimados a par de versos brancos. A semelhança com *Os Lusíadas*, ao menos no que diz respeito ao número de cantos, não parece fortuita, uma vez que a presença de Camões se impõe de muitos modos ao longo da obra. (2001, p. 150)

Reconhece Moisés, portanto, na obra de Jorge de Lima, uma filiação explícita à tradição épica e a Camões. A riqueza do poema, tido pela crítica como um dos mais complexos textos dessa natureza (e, ainda, um dos mais expressivos poemas épicos da Literatura Ocidental), justifica a afirmação de que *Invenção de Orfeu* mereceria uma investigação igualmente rica e complexa, visto que a conjugação entre sua universalidade temática e as inúmeras referências míticas, históricas e literárias que possui produz uma teia de relações passível de receber os mais diversos olhares. Todavia, o recorte a que me proponho lança um olhar específico (e, portanto, modesto ante a magnitude da obra) às mulheres que são contempladas no

poema, sejam elas referências históricas, míticas, literárias ou híbridas, com o intuito já explicitado de revisitar um gênero tradicionalmente marcado pela perspectiva patriarcal.

No decorrer do poema, são muitas as alusões a nomes de mulheres que integram o plano histórico e o maravilhoso, com predominância deste. Manuel Cavalcanti Proença, na edição da *Ediouro*, relaciona essas referências (e também referências a homens). Assim, inseridas no plano maravilhoso da epopéia, segundo Cavalcanti Proença, encontram-se: Andrômeda, Astaroth (deusa semita dos céus), Circéia (ou Circe), Dido, Eurídice, Flora, Graça (menção às três graças: Aglaia, Talia e Eufrosina), Lucina (deusa romana, padroeira dos partos), Melusina (fada dos romances de cavalaria franceses), Musa, Nausicaas, Penélope, Pléiades, Tétis e Vênus. No plano histórico, têm-se: Ana Amélia (a amada de Gonçalves Dias), Beatriz (a mulher de quem Dante se enamorou), Dona Júlia (arrumadeira que trabalhava para Jorge de Lima) e Inês de Castro. Também são citadas personagens bíblicas: Dalila, Eva, Lia, Lúcifa (feminino de Lúcifer), Maria, Marta e Rute; e personagens de obras literárias: Francesca (*Divina comédia*), Leonora (poema “O corvo”, de Edgar A. Poe), Lys (do romance *Lys dans la Vallée*, de Balzac), Ofélia (*Hamlet*). Esses nomes, e outros não relacionados por Cavalcanti Proença, aparecem no decorrer dos cantos, ora como meras construções alegóricas, ora como personagens. No entanto, pode-se afirmar que três referências são predominantes e mais significativas: a imagem da mãe, Inês de Castro e Lenora<sup>3</sup> que pode ser entendida, ainda na ótica de Cavalcanti Proença, como “grande amada”. Vejamos como essa constante presença de mulheres acontece canto a canto.

No Canto I, um “barão ébrio”, cujo fado é “amar, louvar sua dama,/ dia e noite navegar”, dá identidade ao eu-lírico-narrador

---

<sup>3</sup> No poema aparece “Lenora” e não “Leonora”.

(dupla instância de enunciação que caracteriza o gênero épico) que, todavia, utiliza-se, diversas vezes, da primeira pessoa do plural, sugerindo a intenção de se fazer porta-voz de uma coletividade, no caso, masculina, uma vez que são inúmeras as adjetivações e referências à identidade masculina dos navegantes-exploradores de uma ilha, simultaneamente metonímica e metafórica. Descritas como objetos de adoração, as mulheres ficam marcadas pelo selo semântico da imobilidade, o que reitera a dicotomia tradicional: homem/mobilidade/navegação *versus* mulher/imobilidade/porto, uma vez que o navegar é parte da sina do homem, assim como esperar integra o “destino de mulher”. Além dessa imagem, encontram-se outras descrições e metáforas relacionadas à inscrição das mulheres no mundo que se constrói: em VII, o eu-lírico-narrador cita os “véus fixos nos olhos das mulheres”; em XV, relaciona a mulher à vaca, remontando à simbologia dos seios provedores; em IX, a imagem terra-mulher aparece mítica (“em que útero fundo este ovo cabe,/ no regaço alcançado em que te vês?”); em XIX, a visão das casas remete o eu-lírico-narrador para a recordação das prostitutas, das meninas debruçadas nas janelas esperando por *gangsters*; em XXIV, o plano histórico destaca-se na alusão às “velhas tias/ de sobrolho tardio e ternuras intactas”, e o plano mítico, na “irmã louca” que dorme dentro de “nós” e em Tétis, Rute e Melusina; também em XXIV, a presença de uma “seta de Orfeu, furando os ares, sempre hímens” reforça a simbologia da virgindade e da penetração como formas de consolidação do expansionismo e da fundação; em XXVIII, além de Olaia, Inês e Eufrosina, surge a imagem das índias nuas, com suas “vergonhas”, postadas nos litorais (imobilidade) contemplando as caravelas, e há a correspondência entre as rochas, a maternidade da terra (“Chamam-me as rochas. Mães, vós me chamastes?”) e o incesto decorrente da relação a que, liricamente, submete-se o eu-lírico-narrador: “E as rochas se semi-abrem,/ e as incestuo de amores e de pazes.”. Em XXXI, o eu-lírico-narrador

volta-se, mais uma vez, para o contexto histórico do descobrimento do Brasil e destaca “Boas vergonhas nuas, boas caras/ e bons Jeans de Lery contando as coisas”, identificando a própria voz épica à ação dos primeiros exploradores que ausentavam “recalques e pudores” para “atrair as musas e as mães-d’água/e adornos para os sexos merecidos”; ainda em XXXI, a imagem de uma “Infanta Espanha” em bodas com o “Delfim” e a referência à Ana Amélia completam a inscrição de imagens femininas no trecho. Em XXXII, no balé cômico dos canaviais, surge a imagem de “mães ciumentas, cuidadosas” acariciando seus “embriões borrachos” e as “rameiras”, que “lavadas de pecados,/ e soerguendo as saias encarnadas/mostram dançando peixes devassados” (sedução); em XXXI, moças “que querem te esposar” aludem à estrutura patriarcal dos primórdios da colonização brasileira; em XXXVI, a mulher mítica, na figura de uma menina finada, e a mulher real, na figura de mães que seguram os pulsos dos filhos quando estes se encontram no delírio das febres, metaforizam o transe da criação e o vínculo da poesia com a terra natal; em XXXVIII, a terra é uma “vенеza próxima e distante”, materializada num corpo de mulher:

Tentamos sepultar-te nessa praia  
 abaixo desse nível cavernoso,  
 ambígua susiana, infanta e aia,  
 púbis e quilha, ventre belicoso,  
 mas tão aliena musa, irmã tão gaia  
 que um puro incesto canta marulhoso;  
 cúpulas gemem sob as águas quietas,  
*ó veneza dos dogmas e poetas!* (p.50)

ou seja, no corpo da mulher que é mãe e terra/pasto, a poesia se faz incestuosa e dogmática, tal como havia apontado nos itens “a”, “c” e “e”, arrolados na introdução. Finalmente em XXXIX, a



voz masculina da criação define o poeta como aquele que “povoa a ilha”, “dança a ilha”, “heroíza a ilha”, “epopeíza” a ilha; ou seja, todo o canto ratifica a oposição entre a imobilidade da terra-mulher recriada (por isso, simultaneamente, mãe e esposa) e a mobilidade criadora do ELN, voz poética coletiva masculina.

Ainda no canto I, em XXXI, a voz coletiva do eu-lírico-narrador assume identidade brasileira, sem deixar de apontar a consciência crítica de ser, ao mesmo tempo, “nós os bastos/ nós os complexos, nós os pioneiros”, “eu menino pequeno, todo penas”, “bom selvagem nascido pra o humanismo”, “eu escravo do homem branco”; ou seja, a miscigenação brasileira, com todos os seus reveses, é parte integrante da dimensão real que compõe a Ilha fundada.

Como se percebe, no primeiro canto, Jorge de Lima apresenta um panorama bastante tradicional das funções históricas e culturais assumidas por homens e mulheres no espaço social.

No Canto II, os antecedentes da criação são referenciados. Ali, a presença das mulheres biparte-se em mítica (“nina encantada”, “medusa de sangue juvenil”), real (formosa mulher, que “governou sua/ casa, fiou lã, seu filho era marinho,/ e seu homem uns sonhos fabricava”) e referencial ou literária (Lys e Lenora). No entanto, a relação entre a imagem de Lenora e a de uma Musa consolida a tradição de ser a musa inspiradora a fonte ou o subsolo da criação. Essa Musa-Lenora é, ao mesmo tempo, real e irreal (“Lenora era uma pátria ante-existida”, XII), mas é a partir dela que o poema ganhará forma e sentido. Nesse canto, principalmente em XVI, consolida-se a consciência lírica de ser o poema resultado de um “estupro”, de uma “violação” à musa, assim como o expansionismo e a fundação teriam se originado da “violação” das terras:

Prantos descem dos olhos para os sexos,  
sinais de possessão inexplicáveis,  
essas as terras de outrem possuídas,

as danaides amadas assassinas,  
tão ausentes de crimes como os ventos,  
como os heróis atuais, os elementos,  
tirânicos, ferozes, egoístas,  
heróis do século como os outros foram:  
*continentes achando e destruindo.* (p. 61)

ou

Este é do mundo o velo mais secreto,  
aqui a prata ingênua nos outeiros,  
as moças orvalhadas e as areias,  
e as tardes boas, rente àquelas ondas,  
e o espanto de ver vulvas pressentidas,  
(ó vergonha!) e cheirar as maresias,  
e acarinhar espumas e chorar,  
chorar sobre os países conquistados  
pelos heróis antigos que os violaram.

No fim o estupro é o mesmo, nós os castos,  
Nós os doces facínoras cordeiros.  
Que rudezas de sangue sobre amores!  
Que delícias porfiadas, que sadismos!  
Que braços de vergar a carne amada!  
Que mágoas silenciosas não soadas,  
os roteiros de vida pilotados,  
e após as faces que jamais se encontram,  
*os desejos contidos, os borralhos!* (p. 63-64)

Somada a essa consciência crítica, surgem imagens relacionadas ao expansionismo português, marca dos vínculos culturais da “Ilha de Orfeu”. Muitas dessas imagens revelam a concepção

lírca do eu-lírico-narrador acerca do feminino: “princesas encantadas, inda em sonho”; “deidades gloriosas/ que seus cantos andróginos espumam”; as “chinas” servindo aos instintos dos dominadores; a musa buscada; a injustiçada Inês. E é justamente pela lembrança e revivescência lírica de Inês que a instância de enunciação materializa e expurga as culpas históricas das selvagerias invasoras. Resgatando Inês, tal qual Orfeu resgatara Eurídice, o poema celebra uma mulher que não é musa nem princesa, mas referente de esperança de uma nova vida, a ser cantada por um “novo Orfeu”. No entanto, esse “Orfeu” ainda é uma metáfora do redentor, ou seja, o resgate será conseqüência não de uma consciência própria da mulher, mas de uma intervenção e de uma atuação do homem. O canto II revela, portanto, o nascer de uma consciência crítica que vê o mundo (a Ilha) além das aparências.

No Canto III, mantêm-se as imagens de mulheres relacionadas ao plano histórico (moças solitárias), ao maravilhoso (Eurídice e Eva) e ao literário (a musa). O poema fala de uma mulher que se busca, deusa ignorada e ainda não compreendida. Nesse trecho, o poema resgata a imagem mítica da Deusa-Mãe, remontando aos primórdios míticos matriarcais e às injunções que violaram a deusa:

O que tu és, deusa, ignoramos,  
mas desejamos, qualquer coisa  
fazer de ti, terror ou júbilo  
ou nossa vênus favorável  
ou nossa esfera de vocábulos.  
Ela chorava, não queria;  
e o pranto logo a dissolvia.  
Então descemos, ventre abaixo  
e renascemos de seu sexo,  
trânsito virgem de palavras.  
Era uma deusa, pela fúria

com que nós todas a ultrajamos.  
era uma deusa e não sabíamos  
se cada qual mesmo a violou.  
Era uma deusa, pela dúvida  
*que em cada um de nós, deixou.*(p. 81)

No Canto IV, predominam a figura da medusa associada à figura da musa indecifrável, esfíngica, monstruosa; a de Eva, associada à mãe e ao incesto; a das sereias (em forma de aves) e mães-d'água como fontes da sedução que toma conta do eu-lírico-narrador e faz jorrarem as águas líricas do poema. O quadro que se compõe revela ainda: as marcas metafóricas do jogo erótico da sedução e da sexualidade que antecede a plenitude da consolidação do encontro do eu-lírico-narrador com a musa desejada; a referência ao universo da mulher no qual se inserem as crueldades históricas; as criações literárias; e um contexto mítico-mágico universal erotizado:

Princesas descompostas  
enchei as vossas velas,  
com várias taças róseas,  
pistilos enguli,  
vergai cerúleas popas  
Lucina, Dido, Tártara,  
colinas, veigas, jubas,  
queixosos urcos líbios.

Propostos jogos, sim,  
com dardos eriçados  
e vagas afastadas  
e rolos e sorrisos  
sandálias nas areias,  
as caças instigadas.

Ó pio amor fechado,  
*com túnicas e abraços* (p. 89-90).

Também em IV, a identificação entre o eu-lírico-narrador e Dante Alighieri ratifica a submissão de ambos à musa-guia (“Ai! que sou eu enfim: senhor e presa/ desta nova e ilimitada tirania”). Assim, além de Beatriz, aparecem, nesse canto, referências a Horália, Rosália, Circéia e Francesca. Por último, renova-se a importância existencial da mãe: “que marca os filhos/ com os beijos fundos que jamais se apagam/ com a santa baba que salga o mundo” e ocorre a consciência da vida: “eu nasci”. A inversão da oposição homem/ dominador versus mulher/ dominada revê a lógica das relações humanas, em outro momento de olhar transgressor de Jorge de Lima.

O Canto V, por sua vez, privilegiará a dimensão real ou factual e suas vicissitudes. De posse da poesia, explicitamente épica, o eu-lírico-narrador volta seu olhar para o “sorriso cotidiano”, os “pés humanos”, os “dorsos suados” de João e de Joana, o sorriso maternal da mulata prostituta ignorado pelos homens. O questionamento principal é: há nesse mar real espaço para o heroísmo? Ou o heroísmo será decorrência da possibilidade de se construírem novos questionamentos através de passos épicos renovados (“Adivinhas as faces nesse poema?/ Prevês os pensamentos que inda sangram?/ E as mulheres, e o santos e os demônios/ e a minha viuvez pregada neles?”)? Assim sendo, estabelece-se uma quebra da constituição ortodoxa do heroísmo, e se sugere uma renovação do próprio conceito.

O Canto VI parece refletir essa renovação. O “Canto da Desaparição” recompõe a figura do herói, agora transposto para faces diversas como a do ladrão que precisa, a do operário que luta, a da santa prostituta, a de um Jesus açoitado. Nesse trecho, a miséria dos seres humanos, abandonados à sua rotina aparentemente plácida, faz o eu-lírico-narrador questionar a musa, a história, a Pátria. A

figura da musa, nesse caso, corresponde à da menina “enteada e foragida,/ criada dentro dos becos” que precisa ser desvelada, renascida, recomposta:

Vinde ajudar a despi-la,  
retirar-lhe véus e seios,  
vergonhas acetinadas,  
sargaços e maravilhas,  
pomos redondos, corais,  
sombas insossas, conveses,  
capitães que a defloraram,  
nautas loucos que a cegaram,  
gaivotas que a debicaram,  
pestanas que a adormeceram,  
ventos novos que a empenharam.

Esta é a mulher, esta a coisa,  
A musa, a vela desviada,  
a proa desarvorada,  
a andorinha de seu ventre,  
a onda que nos criou,  
essa menina ancorada,  
a porta da casa aberta,  
morto o tempo que a violou,  
a madrasta que a enterrou,  
os cabelos que brotaram  
*do chão que tudo guardou.* (p. 123)

Esses versos mostram a impregnação sêmica contida na existência da musa, mulher e poesia, ou seja, sua imobilidade, sua submissão, sua punição, seu silêncio, sua coisificação, sua castração. Diante disso, o eu-lírico-narrador se redime e se confessa: “Antes

que os lábios, amanhã, ó poema,/ hirtos se calem, vossos, serão vossos,/ esses cânticos de renúnciação.”, propondo um canto novo, numa nova Ilha, espaço no qual, talvez, novas relações possam ser construídas.

O canto novo surge em “Audição de Orfeu” (Canto VII), quando o eu-lírico-narrador dialoga com as Plêiades, com Ana, Lenora, Sangraluz, Belatrix, Lis, Mira-Celi<sup>4</sup>, Vivantares, Liriana, a própria Musa, enfim. No desfecho do canto, destacam-se o famoso verso: “como conhecer as coisas senão sendo-as?” e a fusão do masculino e do feminino, alegorizados pelo eu-lírico-narrador homem e a musa-mulher ou musas-mulheres:

Sei dos pássaros, sei dos hipopótamos,  
sei de metais, de idades, aconteço-me,  
embebo-me na chuva que é do céu,  
abraso-me no fogo dos infernos.  
Porquanto,  
como conhecer as coisas senão sendo-as?  
Abrigo as minhas musas, amam sobre.  
Aflijo-me por elas, sofro nelas,  
encarno-me em poesia, morro em cruz,  
*cravo-me, ressuscito-me. Petrus sum.*  
Sou Ele mas traindo-o, mas em burro,  
com esses cascos na terra, e ventas no ar,  
cheirando Flora; minhas quatro patas  
rimam iguais, forradas, alforriadas,  
burro de Ramos, levo sobre o dorso  
Alguém em flor, Alguém em dor, Alguém.

---

<sup>4</sup> Referência à obra *Mira-Celi*, de 1950, do próprio Jorge de Lima, o que explicita a metalinguagem e o diálogo com a poética anterior à *Invenção de Orfeu*.

Contudo,  
 burro épico, vertido pra crianças,  
 transporto-as à outra margem, sou Cristóvão  
 Colombo, sou columba, Deus Espírito  
 que desce sobre o início, sou palavra  
 antes de mim, eu evo. Ave Maria,  
 Eva sem culpa, tem de mim piedade,  
*Pia sacramental de que emergo ilha.* (p. 137)

A fala “eu evo” mostra a intenção de vivenciar indistintamente, desde as origens remotas, a dupla experiência existencial. Desse modo, fazendo-se híbrido do divino e do terreno, do masculino e do feminino, do céu e do inferno, de Eva e de Maria, o eu-lírico-narrador conquista o batismo e a purificação lírica. O verbo “evar”, curiosamente, também terá duplo sentido: “evar” como “pecar” ratifica a imagem de Eva como a fonte dos pecados humanos; no entanto, “eu evo” revela a integração do sujeito épico com a condição humana sem distinções de sexo ou gênero.

O Canto VIII retoma a perspectiva real (ou histórico-factual) como ponto de partida para uma viagem que ganhará aderência mítico-religiosa. Intitulado “Biografia”, esse canto problematiza a existência humana e a atuação do ser humano no mundo até que resquícios de uma existência localizada comecem a nortear o tráfego épico. Relacionadas a essa inscrição demarcada, são contempladas pelo eu-lírico-narrador a Língua Portuguesa, com seus “falares” e “ressonâncias”; a Literatura, e suas influências estéticas; o Mito e as contaminações mítico-bíblicas (alusão a Maria e Marta); a História e a necessidade de reinventar Inês, gerando uma “mãe querida nova”, a Ilha. Ainda nesse canto, o eu-lírico-narrador reafirma seus vínculos com *Mira-Celi*, sua formação religiosa, sua história pessoal, sua visão crítica acerca da realidade, influências míticas de ordem geral. A mãe pátria, a mãe língua, a mãe



inspiradora da identidade cultural reforçam o que foi observado no item “1”.

Os 381 sextetos que compõem esse canto relembram o percurso seguido por Enéias e Dante, para quem a contemplação do Inferno representou o trajeto da purificação. Desejoso de uma Ilha anterior às injunções perversas, ou seja, desejoso de vivenciar um estado natural, o eu-lírico-narrador compõe “Biografia” como uma oração e uma expurgação. Ali aparecem enumeradas diversas circunstâncias míticas, históricas e literárias, principalmente aquelas relacionadas ao contexto cultural luso-brasileiro. Especificamente em relação à presença da mulher, notam-se: novas alusões à musa; a presença de nomes históricos e nomes relacionados à biografia do eu-lírico-narrador (“Celidônia, Floreal, Inês, Lenora,/ Violante e outras criaturas exumadas”); a inter-relação terra/mulher e referências à mãe (“e a moça adormecida se acordando/ do desvaído sono gigantesco.”; “Rostos nos rostos, mãe querida nova,/ azul desamparada mãe errante,/ guardando eternidades para nós.”; “Natividade, venho de teu útero!/ E eis Nausícaas lavando meus cueiros/ meus pecados de origem, minhas trevas,/ nossos pecados velhos, vossos, vossos.”; ); a religiosidade das mulheres e figuras bíblicas (“E sobre o livro as mãos Marta e Maria,/ as mãos tão narrativas e tão crédulas/ e tão hipnotizadas, tão escravas”; “Eu sei que havia sempre irmãs inclusas/ atrás das Lias, vísceras em si,/ e o que se via além do que se via/ na aparência da pele fugidia,/ não de Raquel o filho, mas de alguém/ além de Eumétis, muito aquém de Lia.”); e a figura de Inês, como aquela que deve ser resgatada (“Inventar uma Inês e procurá-la/ nas faces das Ineses naturais./ Ó dura imposição dessa Inês posta/ em sossego infantil entre salgueiros”), tom surrealista que impregna diversos trechos do poema constrói uma cena repleta de simbolismos místicos. E, no quadro “dantesco” e apocalíptico que se compõe, surgem suicidas, nudistas, capuchinhos, odaliscas, mulheres já perdidas reencontradas, bombatomizados,

fumanos, negados, renegados, pederastas, mendigos, jogadores, desmemoriados, ventríloquos, fingidos, indolentes, nacionalistas, reformadores, patriotas desembandeirados, curas, vaticanos, vizinhos emigrados, vigários, babéis ou torres outras<sup>5</sup>, entre diversos, numa fila à espera do momento de se cumprirem profecias:

Eis o momento de tudo: tudo se cumpria:  
o Testemunho e o drama perecível:  
a jornada através, para chegar,  
a soma da criação, recenseamento  
das vidas fragmentadas pela a morte,  
*do eterno interrompido pela Queda.*(p.181)

Todavia, esse mesmo canto evidencia a figura que reúne tudo em si: Deus. E “Biografia” faz-se uma oração, enunciada em voz propositalmente coletiva, destinada à celebração da verdade divina:

Teus e meus. Voz litúrgica do poema,  
sempre em nós, mesmo quando falo em mim  
que não sou eu, por essas ilhas vossas,  
nem ilha singular, porém plural,  
porém comuna de ilhas, arquipélago,  
federação de Deus, louvando Deus.

Federação de Deus para o espetáculo  
dos corpos ressurrectos no final  
dos dias, cada qual vestindo um corpo,  
no maior dos teatros, vamos todos  
para a frente do Rei, Rei verdadeiro,  
para a imensa parada em frente ao Rei.(p.178)

<sup>5</sup> Repertório recortado do canto VIII.

No saldo desse “juízo”, o eu-lírico-narrador busca resgatar a inocência de meninos e meninas, ciente das transformações perversas que a experiência humano-existencial descentrada ou caótica provoca nos seres “ainda em flor”: sedução, sexualidade, metamorfose, transgressão, punição. Nesse trecho, insere-se uma voz definitivamente plural, como a relevar uma consciência crítica integradora de experiências distintas, mas inter-relacionadas:

E aqui estão nossas musas dos sete anos  
inda meninas, tranças, velocípedes;  
e nas noites de lua, cabeleiras  
de moças debruçada nos sobrados,  
descendo como gatas borralheiras  
por sobre os nossos lábios descuidados.

Ó meninos, ó noites, ó sobrados  
ó sonetos vindouros, quatro andares  
de rimas e azulejos, Isadoras,  
Isas, Ineses, Lúcias, inda em flor,  
os dias transformando-me e a vós outras  
relativas pessoas. Nós aqui. (p. 182)

A palavra “nós”, de certa forma, promove uma integração de experiências, uma comunhão que descarta diferenças e humaniza a transformação da infância em maturidade.

No canto IX, finalmente Inês é resgatada. Tomando como referências os versos de Camões no canto III de *Os Lusíadas* e versos de Fernando Pessoa, em *Mensagem*, o eu-lírico-narrador faz de Inês o símbolo do amor a ser revivido na Ilha criada: um amor pleno, corajoso, capaz de qualquer tipo de enfrentamento, digno de todo merecimento. Inês que é virgem e múltipara, Inês que é mito e história, musa e poesia, porque inspira a poesia e nela se eterniza:

Estavas, linda Inês, nunca em sossego  
 e por isso voltaste neste poema,  
 louca, virgem, Inês, engano cego,  
 ó múltipara Inês, sutil e extrema,  
 ilha e mareta funda, raso pego,  
 Inês desconstruída, mas eureka,  
 Chamada Inês de muitos nomes antes,  
 Depois, como de agora, hoje distantes.(p. 184)

.../...

Ó paz, ó tudo, ó mundo inominado!  
 (Pessoa a doce névoa mensageira.)  
 O rosto primogênito gelado,  
 De pólen misterioso se empoeira,  
 Eterno calendário procurado,  
 Inês recomeçada, ala ritual,  
 Terra da vida, afã ascensional (p. 186).

Inês é a mulher-heroína, a que enfrentou a floresta densa para trazer à humanidade a voz exemplar do amor que se põe acima de tudo.

No canto X, “Missão e promessa”, o eu-lírico-narrador revê todo o percurso seguido até a fundação da Ilha. Esse canto subdivide-se em vinte partes, cada qual contendo reflexões de ordem diversa. O “barão ébrio”, “assinalado”, é um “barão sem chaves”, marcado por “umas naves/ que sempre vão”, o que denota a “missão expansionista”, assim como o “mapa cristão” expressa a ideologia. No mundo liricamente materializado, a Ilha, tudo é reconstrução: Inês está resgatada; a mãe, com suas mãos “macias como as noites”, sustenta o sono dos viajantes; Beatriz é o referente para o novo paraíso, onde mesmo a maçã é outra:

Pra conhecer a calma que há na vida  
isolemo-nos dentro desses frutos.  
Que doçura perene nesses sumos  
de cavilosos ácidos despídos!

Os pomares repousam nesses úteros  
re rubis, ó maçã redescoberta;  
repouso no teu seio como um púero  
pois nesses fins de tempo sou um certo

cavaleiro chamado Adão segundo  
flagelado de quedas, e barão  
de azorragues de fogo assinalado;

que deseja na beira desses mundos  
dormir nas frondes que amanhã virão  
dormir já morto nos futuros pomos. (p. 195)

Mas, na Ilha, o que prevalece é a imagem da fecundação associada ao corpo da mulher, grávido de vida, impregnado de religiosidade:

Maternidade, digo-te grandíssima.  
Ante seus pulsos crescem novas veias  
e as cúpulas nos ares se recortam.

Que quietos ventres fiéis em seu mister  
recompensados pelo transitório,  
fatalizados na fecundação!

(Oferecimentos tácitos, ternura,  
desaguados nas dores e nos sangues,  
paixão do ser, grandeza perpetuada.) (p. 197)

No entanto, o despertar do “sono poético” traz a consciência dolorosa das palavras diante da crueza e da crueldade da vida. Sobrepondo-se à imagem do poema, gerador da Ilha, surge a imagem de Cristo, que, contemplada pelo eu-lírico-narrador, desperta neste a pulsão de traçar os limites do poético e do papel da criação poética, afinal, o poeta é o “duplo”, o herói: “Fala o ser duplo: a obscura magnitude/ além das soledades e vigílias,/ e noite tão solar mais que insondável.// Era o herói e era a noite um só instinto,/ afluentes sem ter términos e fugas/ maravilhosos, transparentemente.” Analisando o percurso seguido, marcando as principais referências até a aparição de Beatriz, o eu-lírico-narrador vê no poema a oração redentora nascida da navegação lírica: “Proa mastil varando./ Verdes mares./ Proa mastil do poema./ Eis o poema.”:

## I

No momento de crer,  
criando  
contra as forças da morte,  
a fé.

No momento da prece,  
orando  
pela fé que perderam  
os outros.

No momento de fé  
crivado  
com umas setas de amor  
e as mãos  
e os pés e o lado esquerdo,  
Amém.

*EXPLICIT*

Pode-se, por tudo isso, afirmar que, em *Invenção de Orfeu*, uma consciência crítica feminista deflagra-se na confissão de um masculino desconstruído e destruído pela epifania implícita da (re)criação da Ilha. Tal como Nolasco e Bordieu apontaram, em seus estudos sobre a desconstrução do masculino e o poder das trocas simbólicas, recolhe-se do poema os índices da desestruturação da experiência masculina no tempo-espaço moderno e a decorrente desconstrução da identidade até então culturalmente arraigada. Ao assumir a fragilidade das máscaras, o eu-lírico-narrador contribui para que a própria imagem do masculino se desfaça e a angústia existencial torne-se transparente.

Invadimos os outros e as condutas,  
vivemos pelos outros e dos outros  
temos olhos de João, lábios de Pedro,  
choramos os antípodas, nós públicos,  
nós conflitos e duras invasões,  
os traços de Eduardo me disfarçam,  
as máscaras de Carlos me acomodam,  
sou modelo de tristes e de freires,  
busco modelos para ser os outros (p. 66).

Todavia, embora problematize o próprio discurso falocêntrico, o eu-lírico-narrador mantém a estrutura patriarcal quando reafirma certas dicotomias de ordem místico-religiosa, tais quais a santidade da mulher, sua capacidade de auto-sacrifício, sua mansidão, em contraposição ao espírito belicoso e às injustiças dos homens. Essa incursão pelas imagens culturalmente arraigadas ao feminino no imaginário social não têm, entretanto, um caráter de exclusão das mulheres dos espaços de luta e contestação, mas funcionam muito mais como uma crítica ao modo como a ordem masculina sedimentou o estado de coisas caótico e digno de ser reconstruído

que se instaurou no mundo. A Ilha é a Pasárgada possível, desde que se revisitem e desconstruam máquinas de opressão, violência e perda de sensibilidade.

Metalingüístico, filosófico, *Invenção de Orfeu* alcança uma profundidade reflexiva acerca da condição humano-existencial que faz vir à tona toda a ordem de injunções que determinaram a experiência caótica, entre elas, a opressão patriarcal. Diferentemente de tantas outras vozes épicas, Jorge de Lima tem, portanto, o mérito de perceber o homem além do “homem”, mas naquilo que, fora das relações de gênero, determina o “humano”.

### Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 6 v. São Paulo: Cultrix, 2001.

NOLASCO, Sócrates [Org.]. **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. *De Tarzan a Homer Simpson*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. O mito em tempos de hibridismo. **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília: Universidade de Brasília, n. 16, Ano 12, 2003, p. 113-133.

SILVA, Anazildo. Vasconcelos da. **Formação épica da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.