

ENTRE DELÍRIOS E VERTIGENS: IMERSÕES EXTEMPORÂNEAS NA ILHA DE ORFEU

BETWEEN DELUSIONS AND VERTIGO: EXTEMPORANEOUS IMMERSIONS IN ORPHEU'S ISLE

Sergio Carvalho de ASSUNÇÃO¹

RESUMO: O presente artigo tem por objeto abordar a obra *Invenção de Orfeu* (1952), do poeta modernista Jorge de Lima, percorrendo os vetores que compõem a estrutura dramática de sua lírica, ao perspectivá-la a partir do seu lugar de diferença, isto é, sob um agenciamento estético, crítico e extemporâneo, considerando a imersão ontológica, histórica e existencial do sujeito por meio do poético. Trata-se, esteticamente, de analisar o modo pelo qual a lírica de Jorge de Lima se consolida nesse poema como um domínio crítico e a-histórico, rítmico e imagístico, ao rearticular o épico sob o viés barroco, surrealista e biográfico, assumindo a experiência do poético como modo de reinvenção do próprio sentido da experiência do homem no mundo, ao suplantar o caos, a barbárie e o empobrecimento cultural decorrentes do materialismo industrial no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*. Lírica moderna. Extemporâneas. Poesia.

ABSTRACT: The present article aims to approach the work of *Orpheus Invention* (1952), by the modernist poet Jorge de Lima, traveling through the vectors that make up the dramatic structure of its lyric, by perspectivating it from its place of difference, that is, under an aesthetic, critical and extimed agency, considering the ontological, historical and existential immersion of the subject through the poetic. It is aesthetically about analyzing the way in which Jorge de Lima's lyric is consolidated in this poem as a critical and a-historical, rhythmic and imagery domain, by rearticulating the epic under the baroque, surrealist and biographical bias, assuming the experience of the poetic as a way of reinvention of the very sense of man's experience in the world, by supplanting the chaos, barbarism and cultural impoverishment arising from industrial materialism in the 20th century.

KEYWORDS: Jorge de Lima. *Orpheus Invention*. Modern Lyrics. Extemporaneous. Poetry.

*Um momento há na vida, de hora nula,
em que o poema vê tudo, viu, verá;
Jorge de Lima (1997, p. 675).*

1. Professor visitante da Unidade Acadêmica de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil. Pós-doutorando vinculado ao Departamento de Ciências da Literatura da UFRJ e bolsista do Programa de Pós-Doutorado Sênior da FAPERJ, Rio de Janeiro, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9919-5343>. E-mail: scassuncao@uol.com.br.

A ilha movediça

Abordar o poema *Invenção de Orfeu* é lidar com uma obra extraordinária, exuberante, controversa e enigmática. Evidentemente, deve-se resistir à ingenuidade de se tentar classificá-lo sob a moldura supostamente estável de um gênero literário, ainda que investigar as marcas de sua estrutura formal seja um critério fundamental. Deste modo, torna-se imprescindível rastreá-lo a partir de perguntas que vão surgindo em meio à leitura do texto. Afinal, será este poema uma epopeia lírica? Órfica? Barroca? Surrealista? Biográfica? Ou será ele uma mesclagem de todas essas formas?

Diante da ausência de uma resposta assertiva, o melhor será seguir a leitura aleatoriamente, navegando verso a verso, sem tentar detê-lo sob uma forma rígida, o que seria, obviamente, controverso: uma armadilha. Com efeito, talvez seja a partir de sua ideia controversa que a abordagem já esboce aqui um certo sentido, quando, a própria origem latina do termo “armadilha” nos sugere pensar em um engenho, enfim, ou invento se instala, se aparelha e que se arma, enquanto um artifício para se capturar algo.

Nesse sentido, talvez seja melhor deixar-se levar pela liberdade intuitiva em vislumbrar o poema tal como ele se apresenta desde o início: uma ilha. Uma ilha movediça, e que mais uma vez seja dito: extraordinária, exuberante, controversa, enigmática e, por tudo isso, inapreensível, considerando o desafio de se tentar capturar algo naquilo se move.

Em *Invenção de Orfeu*, trata-se, controversamente, de um poema épico em que o herói é o próprio poeta personificado na figura de Orfeu, sendo desmitificado e permanentemente transfigurado pelas diversas máscaras que se alternam ao longo do poema, o que desencadeia, de certo modo, a própria desconstrução do modelo épico tradicional – em razão da inoperância e rigidez de suas convenções clássicas.

Despersonalizado o sujeito em seu devir metamórfico, há um outro elemento crucial para o processo de desestabilização do épico no poema. Desde o início, percebe-se que as categorias de tempo e espaço são retiradas de suas funções ordenadoras, isto é, do seu fluxo contínuo, linear e objetivo, para serem rearticuladas sob uma perspectiva fragmentária, descontínua, onírica, projectiva, utópica, mítica e, ao mesmo tempo, memorialística, criando uma atmosfera metafísica e supra-real, desarticulando, definitivamente, o *epos* de sua trama tradicionalmente novelesca.

Para unidade deste poema,
ele vai durante a febre,
ele se mescla e se amalha,
e por vezes se devassa.
(LIMA, 2013, p. 42).

Diante de sua monumentalidade labiríntica e da impossibilidade de estabelecer sua unidade, trata-se, em princípio, de um poema metalinguístico, isto é, da poesia que se remete à própria poesia, da linguagem que recria a própria linguagem, acerca de uma ilha que se revela o lugar da poesia. Ilha inventada por Orfeu, o criador da poesia, transubstanciada no próprio poeta, que se funde à sua criação, levando o poema a ser lido no poeta, e o poeta a ser lido no poema.

Antecedo-me, esbarro-me em mim mesmo.
Filiei-me à eternidade sem querer,
E agora vago como se vaga a esmo.

Verto-me em ilha, vejo-me nascer,
Retiro dessa ilhargá verdadeira
A minha perdição por companheira
(LIMA, 2013, p. 35).

Em sua matéria rara e epifânica, a ilha se revela um lugar-texto que se funda na ressonância com outros textos que compõem o paideuma de sua contextura polifônica, tais como *Os Lusíadas*, *A Divina comédia*, *A Eneida*, *As Geórgicas*, *O Paraíso perdido*, *Cantos do maldoror*, além de *Dom Quixote*, *Las soledades*, *Em busca do tempo perdido*, *O Barco bêbado*, e das incontáveis passagens bíblicas, como veremos adiante.

Desde os primeiros versos, a ilha vai se despontando, encorpada pelo ritmo dissonante das imagens entreabertas, revelando-se em meio à volubilidade de sua matéria e substância composta por resíduos de memória e sonho. O substrato de sua gênese projeta-se já no Canto I, no avistamento de paisagens míticas e oníricas, sedimentadas por uma *poièsis* caleidoscópica, em que as imagens consagradas de barões, pastores, cavaleiros e deuses vão girando e, ao mesmo tempo, sendo desfocadas, convidando-nos a desbravá-la (a ilha) e a conquistá-la sob o prisma da negatividade e da invenção.

Um barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpré apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar, que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e o amor que ama.
[...]
Barão ébrio, mas barão,
De manchas condecorado;
(LIMA, 2013, p. 17).

A ilha é um mundo verbal, um lugar que se nomeia, se vislumbra e se habita, extemporaneamente. Jamais encontrada, a ilha é um lugar fora dos lugares e um não-lugar. Atopia e utopia. Cosmogonia e cosmovisão. Um lugar que se inscreve e se expande metafisicamente, reelaboran-

do-se pela transversalidade cultural e dialógica com a alta dicção poética, além de forjada pelo desejo do herói em ressignificar sua experiência no mundo por meio da experiência do poético, de modo que sua fundação pressupõe a memória de sua permanente reinvenção.

Assim, sob o timbre mnemônico e utópico de seu canto, o poeta continua a ecoar o brado ébrio e delirante, em que a altivez heroica é atravessada pela fragilidade humana, amalgamando a nostalgia do vivido ao vislumbre do porvir. Ao mesclar as aventuras e os fracassos em seu canto visionário, eis que a ilha se funde ao poeta, desbordando-se sob a epifania multifária das vozes que brandem a natureza movediça do poema. Sob a frequência imersiva e embriagante do canto de Orfeu, a ilha é o poema em seu devir.

Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.

[...]

Chegados nunca chegamos
Eu a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
Mundo jamais descoberto.

Indícios de canibais,
sinais de céus e sargaços,
aqui um mundo escondido
geme num búzio perdido.
(LIMA, 2013, p. 18-19).

Todavia, se por um lado a despersonalização do herói é deflagrada em função das máscaras assumidas por Orfeu – seja ao incorporar Camões, Virgílio, Dante, Quixote, Lautréamont, Rimbaud, e o próprio Jorge de Lima, seja atualizando o mito órfico em contextos diversos –, por outro, o efeito dessa transmutação suscita o desejo de exaltação da vontade criadora e da própria artesanaria do poema. Pois, mais do que subverter o modelo épico tradicional, parece-nos, decisivamente, que a concepção primordial do poema reside em sua radicalidade experimental.

Orfeu, para conhecer teu espetáculo,
Em que queres senhor, que eu me transforme,
Ou me forme de novo, em que outro oráculo?
(LIMA, 2013, p. 175).

Há outro aspecto relevante no processo de desconstrução do épico no poema, com relação à sua própria ampliação conceitual enquanto gênero literário, na medida em que verificamos um inventário das mais diversas formas poéticas, versos e estrofes ao longo do poema.

Assim, cada canto constitui-se, respectivamente, por uma série de poemas numerados, destacando-se pela singularidade e autonomia de suas passagens, moduladas por sonetos, canções, baladas, além dos dramas, das farsas e das alegorias entrecortadas por episódios memorialistas, reverberando sua mutabilidade peculiar.

Em consonância com sua dilatação estrutural e conceitual, o diálogo com a alta dicção literária expandirá a discursividade do texto, pulverizando-o pela perspectiva múltipla e transversal de sua polifonia, ao descentrar o domínio universalizante e etnocêntrico do cânone literário europeu. Nesse aspecto, o caráter dialógico do poema reforça o seu domínio crítico e conceitual, além de realçar sua vigorosa plasticidade, autenticando a força motriz do poema, concebido sob o signo da invenção.

Não esqueçais, escribas, de ir contando
Nas cartas o que está aparente, ao lado
Das invenções em seu fictício arranjo.
(LIMA, 2013, p. 22).

Crítica e invenção, invenção e crítica, poesia e pensamento. Ao trazer à tona os modos discursivos segregados pela história hegemônica do próprio cânone literário ocidental, o poema se rearticula a contrapelo dos moldes e estruturas tradicionais, ao desconstruir o discurso colonialista, positivo e civilizatório, perspectivando o drama do sujeito na modernidade pós-industrial.

1. Cosmvisão e travessia

Em *Invenção de Orfeu*, embora sua divisão estrutural em cantos e o diálogo com a alta dicção assinale sua qualidade épica, não se pode atribuir ao poema um caráter irrestritamente épico, uma vez que a monumentalidade das conquistas e superações que sempre definiram o herói clássico em sua representação cultural, são aqui suplantadas pelas questões existenciais e espirituais delineando a dramaticidade de uma travessia em torno da experiência humana, sob o prisma de sua negatividade.

Se as referidas obras atribuem ao poema uma imagem consensual ressaltando o ímpeto heróico como condição primordial na superação das intempéries e limites dessa jornada, em *Invenção de Orfeu*, o poeta revela-se como o herói decaído, absorvido arquetipicamente pelo drama ontológico do homem adâmico, e pelo mal-estar existencial e espiritual do homem moderno.

Em seu canto, o poeta proclama a perda do ideal transcendente que o mantinha em unidade com o sagrado, expressando o vazio, a precariedade e o aviltamento da condição humana em meio à degradação e barbárie da era pós-industrial. Tanto que, em entrevista de 1952, ano da publicação de *Invenção de Orfeu*, o autor enfatiza que a heroicização do poeta é, ao mesmo tempo, a exposição e a tentativa de compreender o atavismo de uma crise ontológica e a vertigem da experiência humana no mundo.

A ideia central deste poema é a epopéia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço. O que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda. Sem a Queda não haveria história, não haveria epopéia. [...] E todo esse despojamento do espaço, tempo e corpo tende para a concepção do puro espírito capaz de sentir a tragédia da Queda e compreender a tragédia do mundo. Poema real e supra-real [...] feito como criação onírica (LIMA, 1958, p. 93-4).

Com efeito, ao absorver os sintomas dessa crise, transfigurando o drama ontológico, existencial e espiritual do homem na própria experiência poética, é como se o poema se reorganizasse internamente, sendo, enfim, impregnado por essa dramaticidade em sua estrutura formal e substancialidade enunciativa.

Nesse sentido, a apreensão de fragmentos e passagens das referidas obras no poema comprovam a sua natureza dramática, sublinhando-a por meio de tensionamentos que vão do amor ao erotismo, da solidão à perplexidade, da luta contra as vicissitudes do mundo e o desejo de salvação, além do dilaceramento íntimo entre o bem e o mal como fundamento arquetípico da natureza humana pós-adâmica, conforme a teologia cristã, tão relevante na lírica limiana.

Ó palimpsestos humanados!
Esse o imensíssimo poema
Onde os outros se entrelaçaram,
Datas, números, leis dantescas,
Início, início, início, início,
Poema unânime abrange os seres
E quantas pátrias. Quantas vezes.
(LIMA, 2013, p. 61).

Em sua extensão imensa, em sua unanimidade e abrangência, o poema transborda seu canto para além da finitude de suas formas, entrelaçando cada ser e todos os seres em sua angústia e pesar. Mais uma vez o poema refere-se à Queda Adâmica, espelhando-a na imersão ontológica da experiência humana, restando ao poeta carregar o maior dos fardos, que é o crime de cada homem e de toda humanidade, ao crucificar o Deus que foi gerado e jamais criado.

Sob o prisma barroco, o poema é um entrelaçamento de planos e camadas (culturais e históricas, existenciais e filosóficas, políticas e teológicas), enunciando o próprio inacabamento como expressão e sentido de sua existência. O poema é a expressão de uma crise atávica e hodierna do homem que busca reconciliar-se com o Deus que se fez homem (“Genitum non factum Memento”) e venceu o mundo. Em sua imanência e transcendência, ao comungar a errância e a queda como signos intrínsecos da experiência do homem no mundo, o poema se torna, ao mesmo tempo, cosmovisão e travessia.

Ao final da estrofe, o poema apropria-se do testemunho do profeta João Batista, o Precursor, que anunciou a Luz (Cristo) no meio do deserto. Luz que agora brilha e ‘flui’ através do poema, sob a forma de oração.

Poema-Queda jamais finado
Eu seu herói matei um Deus
Genitum non factum Memento.
Não sou a Luz mas fui mandado
Para testemunhar a Luz
Que flui deste poema alheio. *Amen.*
(LIMA, 2013, p. 61).

Invenção de Orfeu é um texto que se diferencia primordialmente por sua crítica corrosiva ao apropriar-se dos textos canônicos, escavando-os e rasurando-os, palimpsesticamente, ao desentranhar imagens que proporcionem outras formas de legibilidade na textura polifônica do poema.

Em seu canto de invenção, Orfeu se dirige aos marginalizados e excluídos, relegados à invisibilidade e à indignação pelo discurso hegemônico da história. Seja condenando o etnocentrismo colonialista ou a reificação da era industrial, seja denunciando o terror das guerras e o fascismo totalitarista, o poema se destaca para além de sua estrutura e consensualidade épicas ao sugerir uma revisão das possibilidades do homem na modernidade. Ao destronar a tirania do cânone, o poema expõe o homem e sua nudez em meio à barbárie produzida pela civilização, reescrevendo a história a contrapelo, ao desconstruir os monumentos da cultura e da civilização ocidental (BENJAMIN, 1987), como no poema 31 do primeiro canto.

E eu menino pequeno, todo penas,
com essas flechas sem leis e esses colares
prefaciando viagens, aventuras,
narradores de petas europeias,
Eu sem ouros, com apenas maracás,
bondades naturais, recém-nascidas

Eu índio diferente, mau selvagem,
bom selvagem nascido pra o humanismo,
A lei da natureza me despindo
com pilotos e epístolas, Cabrais,
navegações e viagens e ramúsios,
Santas cruzes, vespúcios, paus brasis.
(LIMA, 2013, p. 64).

Mais adiante e sob a mesma clave, o poema apresenta o indígena relendo-se como metáfora e revendo-se como um objeto estereotipado, sobrepujando o 'índio emoldurado' pela sua própria visão crítica e versão dos fatos. Em meio à exuberante plasticidade que realça a atmosfera edênica, descortina-se a violência e o barbarismo colonialista por meio de imagens que remontam o processo de colonização no Brasil, vista sob o olhar indígena, descentrando a narrativa historiográfica hegemônica e eurocêntrica.

Cravado de premissas e de olhares,
de holofotes e cines, eis teu índio,
grudado de tucanos e de Araras,
operários sem lei e sem Rousseau,
incluído em dicionário filosófico;
metáfora, gravura, ópera, símbolo.
(LIMA, 2013, p. 67).

Em seguida, no mesmo episódio, o poema traz à tona a figura de Gonçalves Dias em sua dimensão mais ampla e profunda, abordando desde a representatividade de sua poesia à sua ancestralidade e biografia². Eis o poeta e homem público que cantou e desbravou a terra natal, e que exaltou o indígena e seus valores, preconizando-o como um símbolo da nossa identidade e imaginário cultural, em consonância com o cenário de independência no Brasil do século XIX.

Paralelamente, eis ainda o indivíduo Gonçalves Dias, o legítimo filho da terra, mestiço de ascendência indígena e que foi separado de sua mãe ainda menino, focalizado em sua travessia existencial de uma vida repleta de sofrimento, sacrifício e abnegação. Desde as expedições etnográficas no Brasil e a solidão em Portugal, desde a fragilidade de sua saúde e a dor de ter perdido o grande amor de sua vida, Ana Amélia – por preconceito racial (quando a mãe da jovem recusou o pedido de casamento do poeta devido à sua origem mestiça) –, fato que o abalou até a morte, em um naufrágio já na costa maranhense, ao retornar doente de Portugal. Eis o poeta e os dramas que o forjaram.

E esse grande Gonçalves, vosso neto
desapartado aos cinco, da mãe parda
pra rouxinóis, choupais, capas, Mondego;
E a colina Coimbra e as travessias,
e o pão do exílio sem sabiás timbiras,
e Ana Amélia, meu Deus, tão impossível.
(LIMA, 2013, p. 69).

Neste episódio, o poema denuncia a condição de vulnerabilidade dos povos ameríndios desde a colonização até os dias de hoje, contrapondo o épico de Gonçalves Dias “Os timbiras” (1959) com a realidade atual dos nativos, relegados à condição de sobreviventes da barbárie civilizatória.

O poema retira o indígena do estereótipo idealizado e romântico, denunciando o flagelo dos povos nativos ao serem expropriados, devastados, fragilizados, aculturados e ameaçados de extinção pelo processo colonialista. Em outras palavras, o poema canta o indígena em franco processo de extinção e genocídio cultural ao longo da história, confinados pela demarcação territorial, expropriados pelo racismo migratório, pela guetificação nas cidades, contaminados

2. Ver mais sobre a biografia de Gonçalves Dias no texto Vida e obra do poeta, escrito por Manuel Bandeira. In.: DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959. (p. 11-48)

pelas doenças do homem civil, vilipendiados pela escravidão, pelo tráfico de mulheres, pela exploração latifundiária, pela grilagem, pela mineração, entre outras inúmeras formas de violência e usurpação sofridas.

Já não estais, timbiras, já não sois
É preciso andar sertões para encontrar-vos
Verter íntimos sangues, correr matos,
Braúnas, umbuzais para encontrar-vos.
Já não sois belos como nos Caminhas,
E sois enfermos e não sois tão nus.
(LIMA, 2013, p. 75).

Em sua indefectível abordagem sobre a perspectiva indígena em *Invenção de Orfeu*, Lucia Sá (2000) expõe diversos aspectos contraditórios que desconstruem os discursos oficiais em torno da absorção das tradições ameríndias pela cultura brasileira. A começar pela visão eurocêntrica que deu origem a uma narrativa historiográfica dominante durante todo o período da colonização, ao dissimular os elementos e temas indígenas que interrogam a moralidade desse discurso civilizatório dominante. Um discurso que procurou subverter e até mesmo ocultar determinados traços culturais dos povos originários, acerca dos seus ritos, seus costumes, do seu erotismo, sua pureza e a integridade de sua concepção ecocêntrica, integrativa e libertária, contrastando o índio ocidentalizado e idealizado pelo romantismo e o indígena de “carne e osso”, escravizado e vilipendiado pelas mais diversas formas colonialistas.

Segundo ela, ao expor essa imagem ambivalente sob diversos ângulos, vozes e perspectivas, é como se o poema suscitasse e questionasse “a um só tempo, o processo de construção da identidade nacional através do índio”, no que ela conclui afirmando categoricamente que “o índio, fabricado e falso, é, todavia, um retrato da nossa história.” (SÁ, 2000).

Em que consiste, então, o índio em *Invenção de Orfeu*? Por um lado, ele é a projeção de mitos europeus, o fruto das “petas” dos viajantes, fantasia de carnaval, herói do humanismo europeu, personagem de poemas românticos idealizado por uma cultura que quer transformá-lo em símbolo, fantasma, alegoria, nome de rua ou caveira de museu. Mas ele também é a vítima de um processo colonizador cruel que o fez escravo. Ele foi injustiçado, espoliado, levado a miséria pelos costumes do homem branco e, ao mesmo tempo, resistiu a esse processo, deixando marcas inegáveis na cultura brasileira, e sendo, ainda hoje, o habitante de “selvas longínquas” que entoia cantos e conta histórias em sua vigorosa língua (SÁ, 2000, p. 91-92).

Mais do que desconstruir o discurso eurocêntrico, colonialista e hegemônico, o poema decreta a falência do projeto filosófico moderno iluminista que elegeu o progresso, o humanismo, a técnica e a cultura como categorias absolutas, visando a uma suposta compreensão e organização da realidade social, política, econômica e cultural dos diferentes povos e nações. Ao denunciar

esse suposto projeto de emancipação do homem moderno e civilizado, o poeta expõe a falência de um modelo político e social que, além de legitimar a barbárie como mecanismo de governança, se revelou incapaz de integrar os múltiplos segmentos minoritários que compõem a sociedade.

Nesse sentido, deve-se ressaltar no processo de elaboração da poesia de Jorge de Lima a importância do substrato primitivista afro-brasileiro e ameríndio, sincretizados ao paganismo órfico e à teologia cristã, tanto pelo seu valor cultural quanto pelo âmbito de sua solução formal, ao ampliar a dimensão transcultural e metafísica de sua lírica³.

2. Transfiguração onírica

Da Expansão Marítima à Revolução Industrial, é inegável que nossa experiência cultural tenha sido empobrecida, como salientou Walter Benjamin (1987) em um ensaio de 1933, ao apontar os efeitos do projeto mercantilização que gradativamente foram reduzindo a arte a um bem de consumo, além de degradar o aspecto relacional da vida comum, organizada sob o princípio de comunidade.

Com efeito, a lírica moderna denunciou a barbárie legitimada por esse suposto projeto de civilização, que tinha por finalidade a individualização, a alienação e a reificação do sujeito, destituindo-o de sua consciência coletiva e social para reduzi-lo a um papel funcional na maquinaria econômica, massificando seus sonhos, asfixiando seus afetos e controlando seu imaginário.

Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa (BENJAMIN, 1994. p. 115-116).

Apesar do empobrecimento cultural e da degradação humana gerados pelo materialismo industrial no século XX, considera-se que foi nesse momento de crise que a poesia moderna se afirmou como um lugar privilegiadamente crítico, proporcionando ao sujeito vivenciar a linguagem como uma experiência de ruptura e reinvenção. Graças à sua paixão crítica e ao seu irredutível caráter experimental, a lírica moderna jamais se submeteu ao processo de mercantilização, resistindo ao materialismo burguês e à lógica mecanicista da modernidade industrial.

Em outro momento, Walter Benjamin (1987) destacou a importância do surrealismo como último instante revolucionário e de clarividência artística e intelectual europeia do século XX, e que teve na poesia a sua manifestação mais radical. Segundo ele, no anseio de libertar o co-

3. Um estudo mais detalhado sobre o assunto foi realizado por FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003.

tidiano da rotinização e ordinariiedade, criou-se uma nova estética que visava à ampliação do estado onírico por meio da exploração das virtualidades significativas da imagem, perspectivando o mundo em sua espacialização multidimensional por meio da linguagem. Para Benjamin (1987), o surrealismo afirmou sua ruptura ao exaltar a embriaguez anárquica, a pilhéria, a iconoclastia, tomando o mal como um signo da transgressão contra a moralidade e os bons costumes.

Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformam em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformam em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista* (*Ibidem*, p. 35).

Sob a precedência da imagem, o surrealismo incorporou a poesia ao imaginário e à experiência da vida comum. Segundo Benjamin (1987), o espírito revolucionário do surrealismo consistiu, em sua “iluminação profana”, na exaltação da negatividade (produzida pela embriaguez anárquica), vinculada ao desejo revolucionário de transformar e reinventar a existência a partir da dilatação do cotidiano pela experiência do poético. Isto é, o surrealismo introduziu uma linguagem rearticulada por imagens que se interpenetram na tensão entre a poesia e o corpo, movida pelo desejo utópico de libertação do desejo e do imaginário.

Acerca de *Invenção de Orfeu*, Murilo Mendes (LIMA, 2013) destacou a importância decisiva da incorporação da técnica surrealista de fotomontagens como método de composição do poema. Segundo Mendes, a realização plástica e os procedimentos formais utilizados pelo poeta católico, pintor e operador de fotomontagens Jorge de Lima, visavam, reiteradamente, operar a desarticulação de uma realidade figurativa pela invenção de uma atmosfera poética, onírica, insólita e supra real. Isto é, havia o desejo de recriar uma nova sintaxe forjada pela predominância visual dos sonhos, transfigurando o subconsciente através de uma linguagem articulada sob o prisma imagístico no poema:

O texto de *Invenção de Orfeu*, quando publicado, desnorteará certamente a crítica. Imagine-se o menino Lautréamont a se nutrir dos alentados peitos das musas de Dante, Camões ou Gôngora! Quero acentuar que o processo gerador deste livro é o da fotomontagem, isto é, o recorte e cruzamento de ideias, palavras, imagens, alegorias, sensações, operando-se ainda a redução ou o aumento superlativo das categorias de tempo e espaço (LIMA, 2013, p. 523).

Objetivamente, em *Invenção de Orfeu*, a utilização das técnicas de fotomontagens aspirava à desrealização do real e, ao mesmo tempo, a uma ruptura na linguagem. Deste modo, ao deformar a realidade mimética, figurativa e descritiva, fundindo no mesmo plano imagens e contextos díspares, o poema rompeu com a concepção de uma realidade pavimentada por uma lógica positiva, transpondo as convenções ordenadoras dessa ordem – como a linearidade do tempo e do espaço, por exemplo – para um plano onírico.

Por outro lado, ao explorar o automatismo psíquico, a alogicidade e a desarticulação da sintaxe pela primazia visual, as fotomontagens propiciaram um suporte adequado para que se pudesse manifestar a tensão existencial vivenciada pelo herói/poeta como expressão legítima de uma consciência em crise, acentuando a monstruosidade e o grotesco como signos arquetípicos da irracionalidade humana.

Sem roteiros e símbolos previstos,
as calmarias vieram, vieram ilhas,
vieram mares, vieram precipícios,
os desertos do diabo, os gelos grandes,
os cargueiros fantasmas só com os ferros
e as madeiras roídas, só com os medos;
e tudo era um voo baixo pelas horas
pelas horas amargas e fugidias,
e tudo era exaustão, era esse século;
[...]
No armistício os cordeiros se suicidaram,
o mundo ia acabar, nasceu no mar
um cogumelo imenso, um cogumelo.
(LIMA, 2013, p. 467-8).

Ainda segundo Mendes (LIMA, 2013), a composição do poema revelou-se como um ‘inigualável afresco’, em que se buscou realçar o drama essencial da experiência humana. O poema projetou-se como um prisma, uma cosmovisão sobre a experiência do sujeito e sua travessia ontológica e existencial, ao materializar, metafísica e arquetipicamente, os dramas e conflitos do homem reverberados em plena modernidade era industrial.

Assim, se no plano ontológico e existencial o poema expressa o dilaceramento do indivíduo entre o pecado e a santificação, carregando o atavismo da queda adâmica mediante o vazio espiritual do homem moderno, na esfera coletiva e humanitária, o poema relata os conflitos dos diversos povos colonizados em sua luta pela libertação. Logo, no plano composicional, traz-se à tona o elemento extático, ritualístico e de natureza pagã, ao mesmo tempo em que se exalta a batalha espiritual entre os principados, potestades e as hostes angelicais da teologia cristã, elevando o poema ao nível metafísico de uma supra realidade.

A despeito de qualquer proselitismo religioso, muito embora o poema apresente passagens bíblicas e exalte o sentido cristão na busca do homem pela reconciliação com o sagrado, reitera-se que este processo é marcado por um acirramento na esfera existencial do próprio sujeito⁴, ao tensionar a negatividade humana e seu desejo de restauração.

Com efeito, a incorporação do surrealismo como linguagem capaz de potencializar a dimensão onírica e transcendente do homem por meio das fotomontagens opera, na poesia limia-

4. Refiro-me à teologia cristã segundo Kierkegaard in.: KIERKEGAARD, Sören Aabye. “O desespero humano”. In.: _____. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

na, uma renovação da expressão lírica a partir da acoplagem de elementos díspares, que tanto podem representar o sincretismo cultural brasileiro, quanto expressar o drama arquetípico do sujeito moderno. Nas palavras de Mário de Andrade (LIMA, 2010), em artigo sobre *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima:

[...]: a fotomontagem é um processo de expressão lírica. As nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalçados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens. E é mesmo natural que seja assim. Dentro de uma centena de imagens recortadas, que estejam à nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos (LIMA, 2010, p. 19).

Neste caso, pode-se dizer que a incorporação das fotomontagens como procedimento elementar na composição de Jorge de Lima resultou, em *Invenção de Orfeu*, na consolidação estilística de sua lírica, sobrepujando a expressão objetivista por uma linguagem predominantemente alógica e imagética, que visava recriar a realidade pela ótica da dissonância, do absurdo e do insólito.

Tanto que, para Ana Maria Paulino (1995), a concepção das fotomontagens foi decisiva para a integridade dramática do poema, desde sua matéria expressional à insolitude de sua plasticidade, acentuando a percepção delirante e irracional de uma “espécie de realidade superior, onde todas as contradições entre real/irreal ficassem resolvidas” (PAULINO, 1995, p. 77). Segundo ela:

Tal estética, que explora a reunião casual de peças dispares, harmônicas ou conflitantes em um espaço inusitado, produzindo um clima mágico ou por vezes absurdo, desenvolve-se com frequência na obra de Jorge de Lima através de situações inopinadas, típicas de sonho ou pesadelo (PAULINO, 1995, p. 79).

Ao reverberar o real sob um aspecto disruptivo, o poema revela o seu caráter anárquico, experimental e revolucionário, ampliando sua legibilidade através de um prisma descontínuo e extemporâneo, vertiginoso e delirante, do sujeito em sua crise e movido pelo desejo de redenção.

3. Imersões extemporâneas

Em *Invenção de Orfeu*, o poema se inscreve na exterioridade de um espaço-tempo cristalizado, para projetar-se, por meio de uma linguagem visual, em sua atmosfera onírica. Através de sua polifonia e mutabilidade, o poema se articula sob um ritmo disruptivo, ao qual se atribui a qualidade de um domínio instável, volúvel, polifônico e descontínuo, modulando-o sob uma frequência extemporânea – na acepção do pensamento nietzscheano.

Ao cultivar a história em função da vida, e não retroativamente, reinscrevendo-a sob a radicalidade intempestiva – uma vez que “a história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma força aistórica” (NIETZSCHE, 2017), o poema transfunde o passado e o presente. E é nesse sentido, portanto, que a presente abordagem considera que a legibilidade do poema se irradia a partir da tensão histórica e aistórica, tomando o sentido histórico a contrapelo, na medida que o destitui do seu valor consagrado para reinventá-lo como experiência.

[...] para que o passado não se torne covreiro do presente, se deveria saber exatamente quão grande é a *força plástica* de um homem, de um povo de uma cultura, quero dizer, aquela força que cresce a partir de si mesma, de transformar e incorporar o passado e o estranho, de curar feridas, de substituir o que se perdeu e reconstituir a partir de si formas arruinadas (NIETZSCHE, 2017, p. 36-7).

Todavia, a extemporaneidade do poema consiste na desmobilização das formas que relativizam a conservação de um sistema cultural a serviço de um saber hegemônico, servindo, deste modo, como alicerce da moderna civilização. Considera-se, portanto, que o ritmo sob o qual o poema se manifesta metaboliza-se na exterioridade dessa subjetividade cristalizada, visando, por sua vez, a reinvenção do imaginário cultural dissidente e contra hegemônico por meio do poético.

Por intermédio de sua “força plástica”, isto é, pela efetiva mutabilidade das formas apreendidas e colocadas em devir através das imagens no poema, o ritmo proporciona a desarticulação residual desse saber histórico e civilizatório inoculado como memória e virtude na consciência do sujeito. A partir daí, opera-se uma “transvaloração” histórica, estética e política, que situa o canto de Orfeu em sua frequência extemporânea (pela sua capacidade de reinvenção da história, da cultura e da consciência) por intermédio da poesia. Como salienta Roberto Corrêa dos Santos (1999):

O *exterior*, tratado como categoria teórica, utilíssima para avançar sobre campos diversos, encontra-se, dentre os lugares que aparece pensada mais detidamente, nas proposições tanto estéticas quanto culturais de Nietzsche. [...] Para Nietzsche, quanto para os pensadores franceses que o retomam (Deleuze, Foucault, Barthes, Derrida), o *exterior* é uma noção de natureza estética, histórica e política é, pois, um valor metateórico de transvaloração (SANTOS, 1999, p. 53-4).

Desde o início do poema, o movimento de desconstrução e renovação da sua tessitura articulou-se primordialmente pela desmontagem do *epos*, pela volubilidade polifônica, pela fratura do tempo e do espaço, e pela ruptura com as convenções discursivas e historiográficas que supostamente asseguram o princípio ordenador da realidade, deslocando essa ordenação para a dimensão do poético.

Através do canto de Orfeu, recriou-se no poema uma dimensão insólita que se manifesta pelo transbordamento de uma linguagem disruptiva, modulada sob o prisma multifocal. E é justamente esse fluxo imagístico, descontínuo e delirante que se metaboliza a infra-estrutura

rítmica do poema, vinculando o sentido à visibilidade das palavras-imagens. Através dessa tensão expressional o poema manifesta sua realidade imersiva e febril, forjada por afrescos rítmicos e vertiginosos, em meio à dessemelhança de suas imagens delirantes.

As âncoras dos pés pedalam nos abismos,
A sombra é como o peixe aprofundado e cego.
E agora dos pedais pulou um dançarino
Submerso e luminoso anjo marinho. Vêde-o:
O contorno lineal dissolve-o o oceano grosso,
Encanto ritual, analogia plástica,
Esse Ícaro afogado à medida que sobe
Pelas vagas, alcança o impulso que o envolve
Em sua transição à superfície márea;
E desse céu recai com suas asas de alga,
Um destino afundando e outro logo emergindo.
O seu ritmo é ondulado em coreografia álgida,
E as paixões glaciais sangram como medusas
Em seu mergulho undoso enlousado de escamas.
(LIMA, 2013, p. 51).

Nesse aspecto, a apropriação do conceito de *ritornelo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), designa a experiência do poético como um acontecimento, reconhecendo no poema o seu domínio rítmico, dimensional e frequencial, considerando o conjunto de qualidades expressivas que dinamizam a lírica de *Invenção de Orfeu* através da polifonia e mutabilidade de sua própria estrutura formal.

Para Deleuze e Guattari, o conceito de *ritornelo* consiste em um agenciamento territorial que se define pela própria capacidade de rearticular novos territórios, substancializados pela sua materialidade expressional. Sua mutabilidade e devir são, ao mesmo tempo, sua consistência, forjada por três estados que se alternam e se interpenetram, simultaneamente.

Segundo eles, “o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo” (DELEUZE- GUATTARI, 2012, p. 176) propagando-se pela sua diferença, pela sua dissonância e descontinuidade, constituindo-se como uma dimensão, um território articulado como um contraponto em meio ao caos, a partir de três movimentos: *territorializar-se, desterritorializar-se e reterritorializar-se*.

Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para devirem dimensionais, quando eles param de ser funcionais, para devirem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade no ritmo. É a emergência de materiais de expressão (qualidades) que vai definir o território. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 127).

Nesse sentido, a aplicabilidade conceitual do *ritornelo* em *Invenção de Orfeu* pode ser verificada pela modulação descontínua do poema, constituindo, em seu devir, um domínio rítmico, extemporâneo e imersivo pelo qual se propaga a frequência do poético. Nesse compasso,

o *ritornelo* territorializa-se no poema a partir da instabilidade de três lugares consagrados da representatividade identitária do Ocidente (já citados): o *gênero épico*, o *discurso histórico hegemônico e colonialista*, e o *cânone literário ocidental*.

Sob a clave da diferença deflagrada pela volubilidade polifônica no poema, considera-se que o canto de Orfeu territorializa-se no limiar entre o épico, o histórico e o cânone, depreendendo novas matérias expressivas a partir da tensão entre esses domínios. Primeiramente, desterritorializa-se o gênero épico para reterritorializá-lo em seu devir órfico, barroco, surrealista e biográfico no poema. Simultaneamente, opera-se a desterritorialização do discurso colonialista e do cânone ocidental, na medida em que as diversas obras consagradas da literatura – já citadas por aqui, e seus respectivos personagens, episódios e fragmentos – são depreendidas de suas respectivas origens identitárias, para serem reterritorializadas e reordenadas no plano de reinvenção do poema. Como exemplo, no Canto IX, intitulado *A permanência de Inês*, o poema faz alusão à célebre personagem de Inês de Castro, consagrada por Camões.

Na sua obra magna, Camões a retira do silenciamento da história de Portugal – sob o qual teria sido relegada ao papel de amante do príncipe –, para ser justificada à dignidade humana e ‘revolucionária’ que lhe cabem. Camões a exaltou como símbolo do amor, da pureza e da verdade, elevando-a ao status da mulher amada, da mãe carinhosa e daquela que foi condenada pelo seu amor. Trata-se de um episódio em que a poesia corrigiu com justiça o fato histórico, reescrevendo suas linhas a contrapelo, ao mesmo tempo em que denunciara a barbárie cometida contra uma mulher indefesa e apaixonada.

Em *Invenção de Orfeu*, vários personagens e episódios camonianos são desterritorializados de um horizonte consagrado, para serem reterritorializados como elementos alegóricos na tessitura do poema, o que suscita, evidentemente, a desarticulação da visão canônica e colonialista por meio do literário. No poema, Inês é personagem recorrente e crucial a quem se atribui, inclusive, um capítulo intitulado com o seu nome e, sob a sua imagem, articulam-se múltiplas dimensões enunciativas.

Inês que fulge quando o dia brilha
Ou se acinzentada quando o ocaso avança,
Rainha negra, mãe e branca filha,
Entre arcanjos do céu etérea dança,
E nos dias dos mundos andarilha,
Andar incandescente que não cansa,
Poema aparentemente muitos poemas,
Mas infância perene, tema em temas.
(LIMA, 2013, p. 413).

Mais uma vez, ressalta-se o efeito determinante das fotomontagens no advento rítmico do poema, ao retirar as imagens de seus contextos originais, para acoplá-las em contraste, sus-

citando novos signos, contextos e enunciações. Efetivamente, o *ritornelo* atua como um agenciamento crítico que, ao depreender a matéria de seus lugares identitários, propicia a renovação dessa materialidade expressional, ressignificando-a por meio da imagem em dissonância com outras. Assim, amplia-se, deste modo, a legibilidade do poema em sua dimensão enunciativa.

Trata-se, portanto, de um poema que se funda sob o ritmo dissonante de sua própria desconstrução e reconstrução, amalgamando o ‘subsolo histórico e ontológico ao supersolo a-histórico e supra real’ dessa ilha que devém e emana do canto de Orfeu. Uma ilha-poema de camadas palimpsesticamente críticas e memorialísticas, sedimentada em sua consistência rítmica e imagística, capaz de reinventar o homem na medida em que o transforma através da frequência imersiva e extemporânea do poético, seja em sua negatividade vertiginosa e delirante, seja em sua contextura onírica e visceral.

Eis outro ser: (o sopro das cavernas
alava lentas crepes e sudários
por entre harpias e harpas friorentas)

No entanto seu monólogo: este sino
badalando nos ares, badalando
na febre entre delírios e vertigens.
(LIMA, 2013, p. 452).

Nas palavras de Deleuze e Guattari, acerca da complexidade conceitual do *ritornelo*, “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também a deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012, p. 176).

Em uma última acepção acerca do tema, para Octavio Paz (2012), o ritmo prenuncia-se como o princípio ordenador do poema, tornando-se a própria substância e sentido, já que o ritmo, segundo ele, não é uma medida, mas “visão de mundo”, uma ordenação desencadeada pela sucessão de imagens e intervalos em tensão. Nesse sentido, é através do ritmo dissonante e da tensão entre as imagens que o dizer do poeta materializa a comunhão poética, quando a imagem se funde ao homem que, por sua vez, se transmuta também em imagem, reconciliando-se no outro, pelo seu dilaceramento e dramaticidade.

A imagem não explica: convida a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e o transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço onde os opostos se fundem. E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando se torna *outro* (PAZ, 2012, p. 119).

A reinvenção do homem pela experiência do poético

Segundo Fábio de Souza Andrade (1997), a cada canto de *Invenção de Orfeu* pode-se perceber os rastros da viagem existencial percorrida pelo poeta, por meio dos estertores que ressoam a negatividade humana:

A maior parte destes limites são negativos, a epopeia-lírica de Jorge de Lima não aborda um projeto heróico civilizatório como a saga marítima portuguesa de *Os Lusíadas*. Tampouco confunde-se com a narrativa de uma viagem de constituição de identidade, como a de Odisseu, ou do caráter posto à prova, como a da fundação da nova Ílion por Enéias. Trata-se de uma viagem em uma de menção de tempo e espaço suspensos, ficcional, viagem através da linguagem, o que faz da *Invenção de Orfeu* um poema sobre a criação e, portanto, sobre as formas que a fantasia humana produtiva assume na arte, suas forças e fraquezas (ANDRADE, 1997, p. 127).

Em *Invenção de Orfeu*, ressalta-se que a experiência do poético consiste na superação do homem em seu sentido antropológico e biológico (como indivíduo da espécie humana), para sublinhá-lo como ser relacional, cultural, moral, metafísico e em permanente devir, considerando que o sentido de travessia está intimamente ligado a uma das principais características do homem: sua mutabilidade.

Em sua descontínua volubilidade, a exuberância de *Invenção de Orfeu* revela-se sob a frequência extemporânea de uma ilha que se modula na medida em que nos absorve e nos transforma pelo seu devir. Nesse sentido, a substancialidade enunciativa do poema advém da própria busca do homem por um sentido ético, ontológico, estético e espiritual acerca de sua existência no mundo, redescobrimo-se e reinventando-se sob o viés da negatividade e por meio da poesia, sem perder de vista o amor pela humanidade.

Talvez seja esse o caminho que o poeta nos aponte ao vislumbrar o poema enquanto cosmovisão e travessia, quando a experiência do poético transcende a linguagem e se inscreve como um acontecimento que se abre ao porvir. E assim, o poema nos recolhe dentro do seu búzio perdido, imergindo-nos na extemporaneidade do seu canto, tragando-nos pelo turbilhão do seu ritmo e pela exuberância de suas imagens extraordinárias, absolutamente controversas e enigmáticas, dessa ilha insólita que, ao mesmo tempo em que se dissolve, nos transborda e nos exorta a sonhar.

Há dias essa ilha me envolvia,
e agora me circunda esse compasso
giratório, apontando as calmarias,
as chuvas sem ruído, mas noturnas,
e a lamúria das mímicas paradas.
Aceito essa cicuta sem veneno
e esse galo de penas imortais.
Nada havia nos peitos arriscados

da solércia ou de invite à rebelião,
mas de orgulho contido, mas de verso,
mas de aclives e quedas, mas de tetos,
mas de cego desejo de inventar.
(LIMA, 2013, p. 445).

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997.
- ANDRADE, Mário de. “Fantasias de um poeta”. In.: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas. v. 1*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). Tradução de Suely Rolnik. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2003.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. “O desespero humano”. In.: _____. *Diário de um sedutor* (Trad. Carlos Grifo); *Temor e tremor* (Trad. Maria José Marinho); *O desespero humano* (Trad. Adolfo Casais Monteiro). São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida*. (organização e tradução André Itaparica). São Paulo: Hedra, 2017.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira. O poema. A revelação poética. Poesia e história*. Trad. Ary Roitman e Paulina Wacht. Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2012.
- PAULINO, Ana Maria. Jorge de Lima/Ana Maria Paulino. – São Paulo: EdUsp, 1995.
- SÁ, Lúcia. “Invenção de Orfeu e o palimpsesto indígena”. *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 37, no. 1 (Summer), p. 83-92, University of Wisconsin Press, 2000.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. “O exterior”. In.: _____. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.