

INÊS DE CASTRO POSTA EM DESASSOSSEGO EM *INVENÇÃO DE ORFEU* DE JORGE DE LIMA¹

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

UNESP

RESUMO:

Este texto pretende examinar a presença da figura da musa Inês de Castro em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima. Para isso, faremos uma pequena introdução sobre a origem e significado da musa, para, logo após, analisar como Jorge de Lima se utilizou dessa tradição mítica da criação poética na elaboração de seu poema.

PALAVRAS-CHAVE:

Mito; musa; memória; *Invenção de Orfeu*; Jorge de Lima

ABSTRACT:

This text aims at examining the presence of the figure of the muse Inês de Castro in *Invenção de Orfeu* by Jorge de Lima. For that, we will make a small introduction on the origin and meaning of the muse, for, then after, to analyze as Jorge de Lima if it used of this mythical tradition of the poetical creation in the elaboration of its poem.

KEYWORDS:

Myth; muse; memory; *Invenção de Orfeu*; Jorge de Lima

Uma importante característica presente em *Invenção de Orfeu* é a estreita relação da poesia com o mito. Poesia e mito estão entrelaçados em todo o poema, já que o poeta recria a história total: do tempo anterior à queda até o tempo futuro, no qual ele espera o juízo final, momento em que o homem será salvo definitivamente de todo seu sofrimento. Em uma investida mitopoética, através do verbo, o poeta busca recompor o mundo. Desarticulando a linguagem que procura imitar o real, o poeta volta-se para o irracional e para o mágico na procura da linguagem primordial do homem, em que a metáfora, o mistério e o sagrado são privilegiados.

O que vemos no “épico” limiano é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico

¹ Este texto é parte integrante da pesquisa de pós-doutorado, em andamento, denominada “Mito e poesia em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima”, junto ao departamento de Literatura/ UNESP/ Araraquara financiada pela FAPESP.

perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que se deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só pelo desejo de reencontrar o passado, mas também pelo próprio ritmo do poema entregue à inspiração divina, livre de quaisquer amarras, e por suas imagens. O poeta busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo edênico do passado mítico e seu texto, sendo auxiliado pelas musas e pela graça divina.

Na Grécia antiga, a memória foi encarnada pela deusa *Mnemosine*, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, situação que o assemelha ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, a memória (*Mnemosyne*), caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. *Mnemosyne* tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. *Mnemosyne* não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica, portanto, tem segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*. (VERNANT, 1990, p. 105-131). Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

A memória também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória, que a unidade é revelada. Nela, presente, passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosine*, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível. Como aponta Eliade, “graças a memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado pelas musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestam-se nos Tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo”. (ELIADE, 1998, p. 108). O canto das musas revela como o mundo e seus habitantes surgiram. Esse poder ontofânico pode ser evidenciado hoje na experiência poética, isto ocorre quando a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo.

No âmbito literário “moderno”, é interessante a perspectiva desenvolvida por Vico em seu *De antiquíssima Italarum sapientia* (1710), no qual percebemos a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia.

[...] entre os Latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recolhidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significa também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que as dá, e que os Gregos chamaram “fantasia”, e nós comumente dizemos “imaginar” dizem os Latinos *memorare*. Será, por acaso, porque não podemos fingir em nós senão o que pelos sentidos percebemos? De certo, nenhum pintor pintou jamais qualquer gênero de planta ou de ser animado que não o retirasse da natureza: porque hipogrifos e centauros são verdades da natureza ficticiamente combinadas. (VICO *apud* BOSI, 1977, p. 200).

Desse modo, Alfredo Bosi, ao analisar a passagem de Vico, afirma que a criação poética é fruto da memória, no sentido em que ela “aparece como faculdade de base”. (BOSI, 1977, p. 204). E o meio pelo qual se “modela” a imagem é a fantasia. Desta se produz tanto os mitos quanto a prática poética em si, o texto. Aliado a isso, podemos pensar que a memória no texto literário tem o papel de reelaborar o que foi vivido (ou imaginado) pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema. Sem essa reelaboração a memória simplesmente representaria o passado comum a qualquer pessoa.

Em entrevista cedida a Homero Senna, Jorge de Lima revela que a expressão da memória em sua poesia se dá pela influência de Marcel Proust. O poeta teria sido um dos primeiros leitores de Proust no Brasil, o que provavelmente o marcara, dada sua relação com a memória afetiva, como também demonstra a desarticulação do tempo linear em sua poesia. Desse modo, Jorge de Lima declara que

[...] não só pelo relativismo introduzido em nossa literatura se fez sentir no Brasil a influência de Proust. Esta se nota também pela grande importância que nossos escritores passaram a dar então às memórias de infância, de que o *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, pode servir de exemplo. Nunca a infância, com todas as suas dimensões e seus seres intemporais, proustianos, foi mais explorada. Como você naturalmente não ignora, um passe de mágica, da sensação gustativa que dá ao escritor um biscoitinho molhado no chá, o qual lhe tira da memória toda a meninice perdida, passada em *Illiers*. Pois esse processo de repercussão do tempo seria também usado em larga escala pelos autores brasileiros do Modernismo. (SENNA, 1996, p. 136-137).

O gosto pelos saraus literários quando criança, suas experiências “sobrenaturais”, imaginativas e suas leituras, já prenunciavam a tendência do poeta para o gosto da criação pela memória. Desse modo, a memória e sua representação na figura da musa será um elemento importante e frequente na poética de Jorge de Lima, e se faz presente em toda sua poética e significativamente em *Invenção de Orfeu*, pois é ela que auxiliará o poeta em sua criação.

Em todo *Invenção de Orfeu*, o poeta é amparado por uma quantidade enorme de musas, que estão presentes no poema em todos os Cantos, retiradas da tradição literária ou mesmo criadas por ele. No primeiro caso, são representadas por Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, entre outras; no segundo, está figurada em Mira-Celi e também em outras provenientes de sua infância como Francisca, Lis, Celidônia, etc. Portanto, o poeta cria auxiliado por inúmeras divindades.

É interessante notar a impressionante quantidade de musas mortas presente em *Invenção de Orfeu*. Em geral, são iniciáticas e ligadas ao reino dos mortos: Eurídice, Lenora, Ofélia, Beatriz, Inês, Mira-Celi e Celidônia. Esta característica das musas limianas parece conter o pressuposto básico da *falta* para o ato criador, que nos remete ao caráter órfico de *Invenção de Orfeu* – o poeta canta, como Orfeu, a falta de sua musa, caso contrário a sua “viagem” (o poema/ o seu canto) não existiria.

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

[...] ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ele a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar para fazê-la viver mas ter viva a plenitude de sua morte. Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação. Olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece. (BLANCHOT, 1987, p. 172).

Para o crítico, o artista cria somente a partir de uma *falta*², se ele está completo a

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

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

Blanchot continua sua reflexão apresentando o seguinte argumento:

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

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

É também relevante notar que o caráter iniciático e a ligação das musas ao reino dos mortos nos aponta para a ligação do poeta ao Simbolismo e a situações biográficas de sua infância, onde viu sua “amiga” (Celidônia) morrer afogada. Outro fato vindo da memória infantil diz respeito à presença de Inês de Castro, episódio da poesia camoniana lida com entusiasmo por seu pai e, sequencialmente por ele mesmo. Ana Maria Paulino aponta que este tema frequente na poética limiana também se liga ao *tópos* da “Infanta defunta”, o que mostra o diálogo de seus poemas com a composição de Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, inspirada pela lenda da morte da princesa Polignac. O poeta também se utiliza desse tema no sentido de aproveitar o seu caráter plástico para seus poemas. (PAULINO, 1995, p. 38-40).

Sobre a presença de Inês de Castro em *Invenção de Orfeu* Jorge de Lima nos

diz o seguinte: “o episódio de Inês de Castro representa um símbolo correspondente à perenidade da própria poesia. Portanto, em vez de uma Inês posta em sossego é uma Inês que se transforma a todo momento, mas conserva a sua integridade e perfeição através do tempo e do espaço”. (LIMA, 1958, p. 93). Para Alfredo Bosi, a figura de Inês, cantada por Camões, “é transformada miticamente em mais um dos símbolos femininos da Graça: como Mira-Celi, Inês que fulge quando o dia brilha ou se acinzentava quando o ocaso avança, rainha negra, mãe e branca filha, entre arcanjos do céu, andarilha, andar inconsciente que não cansa.” (BOSI, 1978, p. 155-56). Para o crítico,

[...] estas e outras metáforas procuram significar uma existência que, a rigor, é inesgotável, logo fora ao alcance da apreensão meramente linguística. Inês, como a Graça, como a Vida, não cessa de irradiar e esse processo ad infinitum acende à estrutura superficial do texto por meio de qualificações múltiplas, contraditórias e simultâneas. [...] O limite da nomeação febril é o desejo vivo de Jorge de Lima: saltar do texto para a fruição do élan vital chamado femininamente Inês. (BOSI, 1978, p. 155-56).

Na estância XIX, do Canto Segundo de *Invenção de Orfeu*, o poeta canta um lugar bucólico em que ele está intrinsecamente ligado à terra e também à sua infância. A este ambiente se relaciona a musa Inês de Castro, que também habita uma ilha paradisíaca: “As fontes dulçurosas desta ilha/ promanam da rainha viva-morta;”. (LIMA, 1958, p. 704). Trazendo o elemento sensual a seu poema Jorge de Lima reconta a famosa história de Inês de Castro, que representará uma espécie de guia ou símbolo para um novo mundo recomeçado: “vai ser constelação de um mundo novo,/ Esperança maior de eterno povo.”

Estavas linda Inês posta em repouso
mas aparentemente bela Inês;
pois de teus olhos lindos já não ousa
fitar o torvelinho que não vês,
o suceder dos rostos cobiçoso
passando sem descanso sob a tez;
que eram tudo memórias fugidias,
máscaras soto-postas que não vias.

Tu, só tu, puro amor e glória crua,
não sabes o que à face traduzias.
Estavas, linda Inês, aos olhos nua,
transparente no leito em que jazias.
Que a mente costumeira não conclua,
nem conclua da sombra que fazias,
pois, Inês em repouso é movimento,
nada em Inês é inanimado e lento.

As fontes dulçurosas desta ilha
promanam da rainha viva-morta;
o punhal que feriu é doce tília

de que fez a atra brisa santa porta,
e em cujos ramos suave porta,
e em cujos ramos suave se enrodilha,
e segredos de amor ao céu transporta.
Não há na vida amor que em vão termine,
nem vão esquecimento que o destine.
[...]

E para que não finde a eterna lida
e tudo para sempre se renove
nessa constante musa foragida;
entre Andrômedas e Órions alas move.
A sua trajetória é tão renhida,
que a multidão celícola comove.
Vai ser constelação de um mundo novo,
Esperança maior de eterno povo.

Ó paz, ó fim, ó mundo inominado
descansa doce névoa mensageira.
Teu rosto primogênito gelado,
que pólen misterioso te empoeira?
Calendário de lumes começado,
dormida potestade, luz primeira,
eras ontem rainha, hoje és ritual.
Que destino de gente suprarreal! (LIMA, 1958, p. 704).

Inês passa a ser a musa de Jorge de Lima por meio de um diálogo que se estabelece entre o episódio de Inês de Castro (d' *Os Lusíadas*) com *Invenção de Orfeu*, que de forma retrabalhada apresenta-se como uma nova heroína. Desse modo, Inês se torna outra a partir das características já possuídas por ela provindas da criação de Camões somado à sua transformação por meio da recriação feita por Jorge de Lima. Nesse momento, Inês não está mais em repouso e sim em movimento. Dessa maneira, é acrescentado um atributo fundamental de *Invenção de Orfeu* à musa camoniana, o movimento.

O cotejo entre a variante da imagem de Inês de Castro do épico de Camões e do “épico-moderno” de Jorge de Lima também mostra, como observa Castello, que não prevalece mais em *Invenção de Orfeu* a associação, tradicional na poesia, do amor à morte,

[...] mas sim uma visão de amor através da superação pelo sacrifício das contingências humanas, desiguais, na vida terrena. Eliminando-se as restrições do contexto histórico para a projeção atemporalizada da essência lírico-amorosa despida do envolvimento da crueldade, da vingança e também da fatalidade limitadoras em termos de crônica individual. (CASTELLO, 1999, p. 221).

É o que ocorre com Mira-Celi (associada ou integrada a Inês de Castro) em um fragmento do Canto Oitavo: ela é ubíqua e sua presença é sentida nos “jardins intemporais”, ou seja, em um lugar, poderíamos dizer, utópico. A musa criada pelo poeta o ajuda a

captar os momentos de eternidade contra o mal representado aqui pelo tempo – o que pode significar também os momentos poéticos.

E veio para Inês justalinear,
a defunta princesa soterrada
que ilumina as comunas recalçadas.
Mira-Celi é sentida em ubiqua
presença nos jardins intemporais
do vasto mar dormido, circundada.

Ela me faz captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, ou ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encarnar-se.

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiasas permanentes,
para remanesecer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida. (LIMA, 1958, p. 844).

No Canto Nono – composto por uma estância, significativamente, denominada “Permanência de Inês”, o que mostra a importância dessa musa para poesia limiana –, há a constatação do poema como múltiplo, mas mesmo com essa caracterização verifica-se a perenidade da infância a partir da presença da musa camoniana, Inês de Castro, situada tanto na infância do poeta como na fase final de sua poesia. Como referência biográfica bastante evidente, Inês se mostra, talvez, a musa mais relevante para o poeta, mais importante até do que Mira-Celi, criada por ele mesmo. É fundamental apontar, no entanto, que Mira-Celi surge daquela, ou seja, Inês está dentro de Mira-Celi. Em um quase depoimento, o poeta nos diz que um de seus primeiros momentos de alumbramento poético ocorreu em sua infância, exatamente na leitura do episódio de Inês de Castro feita pelo seu pai – e depois feita por ele mesmo –, fundindo realidade (a presença paterna) e literatura (o texto poético de Camões e sua leitura). Junta-se a isso o alumbramento do poeta menino, experimentando as primeiras sensações causadas pela visão da nudez feminina. Neste fragmento é possível observamos a tentativa do poeta de eternizar este momento de intensa emoção poética. Num poema revelador, ele expõe seu modo de composição do poema: sua temática, a relação de rompimento com o tempo cronológico e a presença do elemento social em sua poesia.

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.

Ela fechada virgem, via-a em rio;
eu era os meus sete anos, vendo-a vejo
a própria poesia que surgiu
intemporal, poesia que me vê, verá, me viu,
ó mar sempre passado em que velejo
eu próprio outro marujo e outro oceano
em redor do marujo transmontano.

Meu pai te lia, ó página de insânia!
E eu escutava, como se findasses.
Findasses? Se tu eras a espontânea,
a musa aparecia de cem faces,
a além de mim e além da Lusitânia,
como se além da página acenasses
aos que postos em teus desassossegos,
cegam seus olhos por teus olhos cegos.

Ó vidente através, ó Inês mirante,
em nós mortes sofridas para versos,
para que nesta vida o mundo cante
e o cego e o surdo e os homens controversos
apreendam todos teu geral instante,
teus pequenos e grandes universos,
teu aparecimento em Mira-Celi,
para que tua face se revele. (LIMA, 1958, p. 871).

É interessante notar o percurso trilhado pelo poeta em *Invenção de Orfeu*: em primeiro lugar, ele recebe ajuda das musas para realizar seu poema e posteriormente recebe a ajuda divina (juntamente com a de outros poetas: Camões, Ovídio, Dante, Rimbaud, Lautréamont, etc.) para o mesmo fim. De acordo com Curtius, a literatura ocidental após privilegiar o canto e as musas passa sequencialmente a invocar os césores para depois chegar à invocação de Deus e, finalmente, à invocação do próprio espírito do poeta. No que se refere à invocação divina a poesia propriamente dita passa a associar-se a poesia cristã, como é o caso de Jorge de Lima que dialoga com esta tradição. Desse modo, Curtius nos diz que: “além de invocar as musas, a poesia antiga também cultivava a invocação de Zeus, o que permitiu à poesia cristã estabelecer correlações: o paraíso é equiparado ao Olimpo e Deus a Júpiter”. (CURTIUS, 1996, p. 297). Somado a isso, o declínio do paganismo revela a razão da rejeição, pela poesia cristã, do culto às musas. Desse modo, os poetas passam a pedir ajuda ao Espírito Santo ou propriamente a Cristo identificado a Orfeu. Assim declara o crítico, a partir das considerações de Paulino de Nola.

Em lugar de Apolo e das Musas, deveria ser Cristo o estimulador e entoador da poesia (XV, 30). Os poetas pagãos proferiram mentiras, o que não assenta bem num servo de Cristo (XX, 32 e 55). Além do protesto contra as Musas pagãs, Paulino desenvolve também uma teoria cristológica da inspiração e uma concepção de Cristo como músico universal que lembra a especulação alexandrina sobre Cristo identificado com Orfeu. (CURTIUS, 1996, p. 299).

É importante notar estas nuances na história da poesia, mas como sabemos Jorge de Lima nunca se incomodou, como outros poetas modernistas, em se relacionar com a tradição literária de modo a tirar proveito dela. É por esse motivo que vemos presente em *Invenção de Orfeu*, poema muitas vezes paradoxal, elementos que aparentemente se opõem. Assim, Jorge de Lima se utiliza das musas (o mundo pagão) – reabilitando-as, como fizeram os humanistas – e do divino (o mundo religioso cristão, muitas vezes associado à figura de Orfeu). Desse modo, ao trazer de volta os mitos ao nosso tempo, o poeta redimensiona-os oferecendo ao leitor moderno um espaço para reflexão a respeito do fazer poético e da própria criação artística.

REFERÊNCIAS:

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. “Camões e Jorge de Lima”, *Revista Camoniana*, 2ª série, v. 1, 1978.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CASTELLO, José Aderaldo. Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima. In: _____. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500- 1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima: artistas brasileiros (poesia e pintura)*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SENNA, Homero. O mistério poético. In: _____. *República das letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização e introdução João Alexandre Barbosa. Tradução Maiza Martins de Siqueira. Posfácio Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERNANT, J.P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MINICURRÍCULO:

Luciano Marcos Dias Cavalcanti é pós-doutorando em Literatura Brasileira na Unesp/ Araraquara e doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Autor de *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno”* em Chico Buarque e Manuel Bandeira (Belém: Paka-Tatu, 2007) e de artigos em vários periódicos especializados.