



# Jorge de Lima: itinerários da memória

Gilda Vilela Brandão

Universidade Federal de Alagoas, Maceió (AL), Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2464-3011>

E-mail: [gildabrandao@gmail.com](mailto:gildabrandao@gmail.com)

## RESUMO

Poesia neoparnasiana, modernista, surrealista, hermética, social, católica, são esses os paradigmas críticos atribuídos, de um modo geral, à criação poética de Jorge de Lima (1893-1953). A par de relevantes contribuições, procuramos, neste breve artigo, mostrar que, independentemente da multiplicidade de dicções, a fonte inesgotável de sua lírica é a memória. Em diferentes momentos líricos, o memorialismo preenche o espaço do poema, tornando-se, simultaneamente, metalinguagem, alusão, recurso intratextual e intertexto histórico. Matéria de poesia, enfim.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge de Lima; Memória; Poesia.

## Jorge de Lima: itineraries of memory

### ABSTRACT

Neoparnassian, modernist, surrealist, hermetic, social, Catholic poetry – these are the critical paradigms generally attributed to the poetic creation of Jorge de Lima (1893-1953). Alongside significant contributions, in this brief article, we aim to show that, regardless of the multiplicity of voices, the inexhaustible source of his lyricism is memory. In different lyrical moments, memorialism fills the poem's space, simultaneously becoming metalanguage, allusion, intratextual resource, and historical intertext. Ultimately, it is the subject matter of poetry.

**KEYWORDS:** Jorge de Lima; Memory; Poetry.



## 1. Introdução

Nosso interesse é propor algumas reflexões sobre o papel da memória na poética de Jorge de Lima. Logo de partida, Rangel Bandeira (1959, p. 43) nos alerta: “Mal comparando, a obra de Jorge de Lima lembra uma enguia. Quando tentamos agarrá-la, num de seus aspectos essenciais, eis que ela desliza por entre os nossos dedos e perde-se nos meandros de nosso pensamento”.

Costuma-se, geralmente, classificar essa *obra-enguia* em fases, que vão desde a publicação, em 1914, dos *XIV Alexandrinos* (fase parnasiana), passando pela poesia social (fase modernista) até a poesia hermética (fase surrealista) de *A túnica inconsútil, Anunciação e encontro em Mira-Celi*, culminando com um longo poema que até hoje surpreende a crítica: *Invenção de Orfeu* (1952).

No entanto, um modo eficaz de abordagem da obra de Jorge de Lima seria tentar nos desfazer de barreiras classificatórias que a palavra *fase* insinua, isto é, uma interrupção brusca, algo deixado definitivamente para trás. Deixar para trás é esquecer. Ora, repetir para não esquecer: eis aí o ponto fundamental na invenção do poeta alagoano. É preferível, então, vê-la como uma pluralidade de dicções, conforme, aliás, já havia anotado Rangel Bandeira:

Podemos afirmar, como começo de indagação, que ele [Jorge de Lima] não deixou nunca de sentir-se inquieto diante dos caminhos infinitos da arte e da vida. Não foi nem mesmo mimetismo o que o fez enfileirar-se nas correntes artísticas do momento. O que desejava era superar o infinito, encontrando o seu fim, atingindo finalmente seu objeto estético. Isto é sua afirmação total de artista, o que nem sempre conseguiu. *Nesse sentido é que foi inquieto, talvez o mais inquieto de todos os nossos poetas* (RANGEL BANDEIRA, 1959, p. 18; grifo nosso).

É bem possível que as inquietudes de ordem estética, assinaladas por Rangel Bandeira, já se achem esboçadas no conhecidíssimo *O mundo do menino impossível*, publicado no Rio de Janeiro em 10 de janeiro de 1927. No afã de colocar Jorge de Lima nas fileiras modernistas, muitos, como Wilson Martins<sup>1</sup>, consideram que, nas traquinagens do menino, estão configurados os princípios defendidos pela Semana de 22: ao destruir os brinquedos de fabricação estrangeira, substituindo-os por sabugos de milho, Jorge de Lima, com seu modo solto de ver-sejar, estaria aderindo aos preceitos modernistas, rejeitando uma tradicional forma fixa, o *soneto* e, por conseguinte, abandonando o cânone parnasiano da arte como requinte.

Se, por um lado, a reflexão de Martins é aceitável, por outro, é possível perceber que a destruição dos brinquedos importados, substituídos por sabugos de milho, simboliza o mundo mágico da infância fadado a desaparecer diante dos primeiros sinais de maquinização no país. Forma rústica de iluminação, o candeeiro – tema recorrente na obra de Lima – aparece furtivamente nos últimos versos, distribuídos em escala descendente, indo do amplo decassílabo a versos de

<sup>1</sup> O poema, ilustrado pelo autor, foi colorido a lápis Faber pelo irmão Hildebrando de Lima e incluído nos *XIV Alexandrinos*, no mesmo ano em que terminou o curso de Medicina. Sant’Ana (1994, 48) assinala que o poema “teve em Maceió banquete comemorativo, realizado no salão de recepção no Bela Vista Palace Hotel, organizado por um grupo de amigos”. Wilson Martins (1978, p. 553) comenta: “É também como parnasiano que Jorge de Lima (1893-1953) estreia em 1914, com os *XIV Alexandrinos*, e fiel ao parnasianismo se conservará até 1925, data de sua adesão à poesia modernista, com *O mundo do menino impossível*, folheto impresso em Maceió, incluído, dois anos mais tarde, no volume *Poemas*.”

cinco e sete sílabas (redondilha menor e redondilha maior), como que simulando a luz bruxuleante do lampião:

E vem descendo uma noite encantada  
Da lâmpada que expira  
lentamente  
Na parede da sala

Interessante como, no processo poético de Lima, temas, como o do candeeiro, saem dos limites de um só livro, voltam de maneira obsessiva e se espalham por toda a obra. Assim neste hermético soneto, do Canto IX, de *Invenção de Orfeu*:

Éramos seis em torno de uma esfera  
armilar. Um candeeiro antigo diante  
de seus olhos. E súbito se gera  
o vácuo na memória bruxuleante.<sup>2</sup>

No poema *Meninice*, incluído em *Poemas* (1927), o ambiente rememorado, tranquilizador, lembra, à semelhança de *Infância*, de Drummond de Andrade (2007, p. 17), uma pintura de gênero: uma sala de uma velha casa colonial, o retrato do avô, o menino e sua irmã garatujando com lápis de cor, os pais lendo em voz alta o romance folhetinesco *Rocamboles*, de Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829-1871). Eis o quadro:

Lembras-te minha irmã  
Da velha casa colonial em que nascemos  
E onde havia o retrato do vovô Simões Lima?  
[...]  
Da mamãe, do papai,  
Suaves mas austeros e que liam à noite  
O *Rocamboles* de Ponson du Terrail?

Da mesa de jantar em que garatujávamos  
A lápis de cor, quanta coisa havia? (LIMA, 1974, v. I, p. 86).

Todo seu trabalho poético é atravessado por um diálogo profundo com o passado, motivo pelo qual se põe à distância das ideias vanguardistas, propostas por Mário de Andrade, com quem, aliás, se relacionava<sup>3</sup>. Tanto é assim que, “indagado sobre o que pensava do Futurismo – sinônimo então de Modernismo – se era “uma arte ou pantomima”, [Jorge] abriu um sorriso de espanto [...]

<sup>2</sup> Ivan Junqueira (2007, p. 15) assim define “esfera armilar”: antigo instrumento astronômico em cuja constituição entram seis anéis metálicos que simbolizam círculos da esfera celeste.

<sup>3</sup> Mário de Andrade, como se sabe, morou um certo período no Rio de Janeiro. É dele este curioso depoimento: “Já muito se comentou, se elogiou e se caçoou, sem maldade, dessa espécie de salão literário que é o consultório de médico do poeta. Porque médico é Jorge de Lima e digo, por minha experiência, médico bom [...] No consultório dele há verdadeiramente duas salas de espera: uma para os clientes de medicina, outra para os clientes da poesia [...] A qualquer momento das horas de consulta, há sempre no escritório um doente e um poeta” (ANDRADE, 1974, p. 45-46).

“Hein? Que penso do Futurismo? Não penso” (SANTANA, 1994, p. 42). A impetuosidade das propostas modernistas certamente intimidava-o. Onde Mário via progresso, luzes e automóveis (*Pauliceia desvairada*), Jorge via pobreza, sombra e escuridão. É o que esteticamente atesta o conhecido soneto *O acendedor de lampiões* (*XIV Alexandrinos*, 1974, p. 62) – imagem-síntese da pobreza, guardada pelo menino interiorano (União dos Palmares) –, e, note-se, um dos raros poemas da literatura brasileira cujo foco central é um humilde trabalhador urbano.

## 2. A memória-lenitivo

Pesadas as coisas, os poemas enquadrados, pela historiografia literária, na chamada fase *regional-modernista*, o distanciam da plêiade paulista, dada a presença saliente da memória – temática irrelevante para os idealizadores da Semana de 22. É, aliás, neste sulco memorialístico que Alfredo Bosi percebe uma afinidade sentimental entre Jorge de Lima e Manuel Bandeira:

Em ambos os casos [o de Manuel Bandeira e o de Jorge de Lima], porém, a memória, como forma de pensamento concreto e unitivo, é o impulso primeiro e recorrente da atividade poética. Ninguém se admire se a elas voltarem os poetas como defesa e resposta ao “desencantamento do mundo” que, na interpretação de Max Weber, tem marcado a história de todas as sociedades capitalistas (BOSI, 1977, p. 152-153).

Décadas antes, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) veria nessa inflexão noturna um traço marcante da escrita do autor dos *XIV Alexandrinos*, que o distinguiria de um dos pilares da poesia parnasiana, Olavo Bilac:

Se a poesia de Bilac, como a de todo o parnasianismo, foi essencialmente diurna, como bem se conclui do retrato parecido que dele nos deu o sr. Melo Nóbrega [...], a poesia do sr. Jorge de Lima é essencialmente noturna, como em geral se tem manifestado a mais moderna tendência das letras em nossos dias. E é por isso mesmo que o mistério lírico foi quase nulo em Bilac e é no poeta da “Túnica inconsútil” a própria substância de sua mensagem poética... (AMOROSO LIMA, 1941, p. 107).

Em contraste absoluto com a euforia progressista, Jorge de Lima expressa um sentimento de rejeição aos avanços da industrialização e à consequente exploração do proletariado urbano. Há, para o autor de “Mulher proletária” e “Menina Morena”, um sentido oculto na máquina. Gananciosa, ela devora os velhos banguês guardados e, seu baú de memórias. Percebe-se a impotência do eu lírico em face da sua dominação, como neste poema intitulado *Mamãe máquina*, publicado, em 1935, em *Estudos de Minas*, e incluído em *Poemas dispersos*:

Libertei-me do ar;  
 Libertei-me do fogo  
 Libertei-me da água,  
 Libertei-me da terra  
 Sou escravo da máquina (LIMA, 1974, v. IV, p. 28).

Dentre outros, reportamo-nos ainda ao “Poema à pátria”, de *Poemas negros*, obra escrita durante a Segunda Guerra Mundial, publicada, em 1947, no Rio de Janeiro, em edição de luxo, com prefácio de Gilberto Freyre. Aqui, o eu poético contempla, atordoado, um país embaçado pela fumaça dos aviões:

Ó grande país  
 Tu aderiste também.  
 Teus urubus são inquietados  
 Nos teus ares altíssimos pelos aviões.  
 Nos teus céus os anjos já não podem solfejar,  
 Sufocados de fumaça, importunados pelo pessoal  
 Do Limbo.  
 Tu vais ficar irremediavelmente  
 Toda América,  
 Irremediavelmente gêmeo,  
 Irremediavelmente comum (LIMA, 1974, v. 1, p. 83).

O poeta necessita de algo que amortize sua angústia, e esse lenitivo é a *memória*, refúgio ao qual obsessivamente recorre, como neste amargurado “Ancila negra”, de *Poemas negros*:

Há ainda muita coisa a recalcar,  
 Celidônia, ó linda moleca iorubá  
 Que embalou minha rede,  
 Me acompanhou para a escola,  
 Me contou histórias de bichos,  
 Quando eu era pequeno  
 Muito pequeno mesmo. [...]

Há muita coisa a recalcar e esquecer;  
 O dia em que te afogaste,  
 Sem nos avisar que ias morrer,  
 Negra fugida na morte,  
 Contadeira de histórias do teu reino,  
 Anjo negro degredado para sempre  
 Celidônia, Celidônia, Celidônia  
 Depois nunca mais os signos do regresso.  
 Para sempre tudo ficou como um sino ressoando  
 E eu parado em pequeno,  
 Mandingando e dormindo,  
 Muito dormindo mesmo (LIMA, 1974, v. I, p. 170).

O núcleo do poema é a lembrança do “anjo negro”, a ama que partiu sem avisar. Há, nessa contadora de histórias, que narra cantando e canta narrando, uma sintonia perfeita com o eu poético, dividido entre dois imaginários contíguos: um imaginário coletivo (o intertexto histórico escravocrata) e um imaginário pessoal. Ou, como dirá Halbwachs, entre duas memórias:

Haveria, portanto, motivos para distinguir duas memórias, que chamaríamos, por exemplo, uma interior ou interna, a outra exterior – ou então uma memória pessoal e a outra, memória social. Mais exatamente ainda (e do ponto de vista que terminamos de indicar), diríamos memória autobiográfica e memória histórica. A primeira receberia ajuda da segunda, já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral (HALBWACHS, 2006, p. 73)<sup>4</sup>.

É surpreendente como Jorge de Lima volta-se, incansavelmente, desde suas primeiras publicações, ao passado, até chegar a este soneto perturbador, o poema “XV- Canto I”, de *Invenção de Orfeu*. Aqui, em um contexto hermético de palavras e imagens, o poeta cria uma suprarrealidade de cujo núcleo, mais uma vez, é a lembrança do momento luminoso da amamentação:

A garupa da vaca era palustre e bela,  
uma penugem havia em seu queixo formoso;  
e na frente lunada onde ardia uma estrela  
pairava um pensamento em constante repouso.

Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela  
que do fundo do sonho eu às vezes esposo  
e confunde-se à noite à outra imagem daquela  
que ama me amamentou e jaz no último pouso.

Escuto-lhe o mugido; era o meu acalanto,  
e seu olhar tão doce inda sinto no meu:  
o seio e o ubre natais irrigam-me em seus veios.

Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:  
semblante e leite, a vaca e a mulher que me deu  
o leite e a suavidade a manar de dois seios (LIMA, 1974, v. III, p. 176).

Marcado por um turbilhão de imagens de tons nitidamente surrealistas, o poema toma contornos mais precisos. Aos poucos vai se esboçando a figura da ancila negra, aquela que, na vida real, morrera afogada na lagoa que circunda a cidade, e que ressurgiu agora, envolvida metaforicamente, pelo úbere de uma vaca “pura e singela” – voz, semblante, canto e cheiro se confundem.

No poema XIII, Canto VII, de *Invenção de Orfeu*, obra de difícil interpretação, “cheia de violentas superposições metafóricas e de similitudes rebuscadas” (PROENÇA, 1999, p. 7), de alusões biográficas, metalinguísticas, religiosas, literárias, sociais e mitológicas, a indagação sobre

<sup>4</sup> Halbwachs define a noção de memória coletiva: “Trago comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso aumentar por meio de conversas ou de leituras – mas esta é uma memória tomada de empréstimo, que não é a minha. No pensamento nacional, esses acontecimentos deixaram um traço profundo” (HALBWACHS, 2006, p. 72). Segundo Nicolas Capo, Joel Candau contesta esse conceito halbswchiano: “A juste titre, Joel Candau considère la mémoire socialement partagée comme une hypothèse conjecturale” [...] dans la mesure où seule la faculté de mémoire individuelle est attestée par les neurosciences. L’élan de la théorie Halbaschienne est même rompu lorsque l’auteur [Candau] affirme : “le fait que tout individu ait une mémoire individuelle socialement orientée ne signifie pas pour autant qu’elle soit partagée” [...]. La notion de mémoire collective serait une notion floue car marquée par trop d’ambiguïtés. Elle signifie tantôt “une entité extérieure aux individus et qui les surplomberait”, tantôt “une reproduction parfaitement autonome du passé, qui émergerait d’un ensemble de mémoires individuelles fonctionnant de façon massivement parallèle” (CAPO, 2005, p. 65-66-67). Sobre essa discussão, ver RICOEUR, 2000a, p. 146-151.

a sobrevivência da poesia persiste na seguinte fala de Orfeu. Nos primeiros versos da primeira estrofe, o poema se diz criação, desnuda-se, autorreferencia-se:

E esse velho e atroz poema  
 Quem acaso o arquitetou?  
 Que mão sem braço o escreveu? [...]  
 Ó tecido de memórias  
 recuadas de meu tempo  
 que a eternidade comeu!

Ó noites clavculares,  
 epopeia sem guerreiro,  
 humana sobrevivência  
 das lembranças recalçadas,  
 cem avós em cada cântico  
 prévio nunca amanhecido. (LIMA, 1974, v. III, p. 91).

O *pathos* da memória (“Ó noites clavculares [...] das lembranças recalçadas”) se afunda em um poço sem fim (“Ó tecido de memórias / recuadas de meu tempo”), como se o poeta estivesse saindo de um longo letargo. Nenhuma voz soberana assume o poema. As vozes que o teceram foram tragadas pelo tempo. O poema surge, como por magia, do nada, do acaso; *aparece*, por assim dizer, como *verdade*, no sentido heideggeriano do termo, isto é, como essência de poesia:

A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui esse instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar. Todavia, a instauração só é real na salvaguarda. [...]. A verdade que se abre na obra nunca é atestável nem deduzível a partir do que até então havia. Pelo contrário, o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva (HEIDEGGER, 1990, p. 60).

Jorge de Lima não bebe da água de Lethe, figura mítica, filha de Éter e de Gaia (a Terra), encarnada no rio que corre nos Infernos e produz o esquecimento, e sim da fonte de Mnemosyne, a fonte da Memória<sup>5</sup>. Luciana Stegagno Picchio (1983, p. 81) acentua o estofo memorialístico de Manuel Bandeira e Jorge de Lima:

A musa adulta de Manuel Bandeira vê o Recife desde o “depois”, e o poeta vê-se a si mesmo criança, mas a criança com raiva de ser menino “porque não podia ir ver o fogo”. É a sua uma invocação de garoto ao ar livre, brincando de chicote queimado, por ruas que têm nomes lindos: rua da União, rua do sol, rua da Saudade, rua da Aurora. Mas é uma invocação que vem do “agora”, por quem sabe que tudo acabou: Recife morto. Enquanto Jorge de Lima, poeta que entre os primeiros da literatura

<sup>5</sup> Na mitologia grega (sobretudo, segundo Hesíodo), Mnemosyne é a deusa da memória, representada com as mãos no queixo, em atitude de meditação, filha de Ouranos (o Céu) e de Gaia (a Terra). Os antigos também a representaram como uma mulher madura, coberta de pedras preciosas e de pérolas. Já o esquecimento, está encarnado na figura mítica de Lethe (do verbo *lanthamo*, ser ignorado), filha de Éter e de Gaia. Lethe é também um rio cujas águas produzem o esquecimento. Mnemosyne devolve a lembrança para quem bebeu a água de Lethe (Ver WEINRICH, 2001).

brasileira cita o nome de Proust, consegue contar a infância de dentro da infância, contar as casas de dentro das casas [...].

O leitor de Proust<sup>6</sup> não quer se esquecer de se lembrar, porque sabe, como Santo Agostinho, que memória e esquecimento andam lado a lado: “Quando me lembro do esquecimento, estão ao mesmo tempo presentes o esquecimento e a memória: a memória que faz com que me recorde, e o esquecimento que lembro. Que é o esquecimento senão a privação da memória? (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 275). Memória e esquecimento não são, pois, pares opostos, mas complementares. Paul Ricoeur (2000a, p. 24) recoloca a questão:

O que é uma lembrança, qual a diferença em relação a um fantasma, a uma imagem? Chegamos à ideia da imagem-lembrança. O segundo momento é: como se busca uma lembrança? O grego tinha duas palavras para designar a memória: *mnémé*, que é a memória – eu tenho uma lembrança, uma lembrança surge no meu espírito; e em seguida, *anamnésis*: eu procuro a lembrança. Então qual é a relação entre o *pathos* da memória e a práxis de sua procura?

Perseguindo “a pista husserliana”, como ele próprio esclarece, Ricoeur recoloca os dois sentidos convergentes do ato memorialístico: a *mnème* e a *anamnésis*. No primeiro, a lembrança é caracterizada como um *pathos*, um *affectus* (eu sou afetado pela lembrança); no segundo, a lembrança surge como objeto de uma busca. *Mnème* e *anamnésis*: dois momentos retomados por Ricoeur em *La mémoire, l’histoire, l’oubli*: “A lembrança, procurada e encontrada simultaneamente, situa-se na encruzilhada de uma semântica e de uma pragmática”<sup>7</sup>.

Depurada no tema e na forma, a *mnémé* se faz metalinguagem em muitos poemas. Em *O filho pródigo* – alusão explícita à parábola bíblica do Evangelho de São Lucas –, o poeta, “distante da celebração futurista da velocidade mecânica” (ANDRADE, 1997, p. 78), lamenta o tempo que se foi e a impossibilidade de se fazer poesia. A pergunta, obsessivamente reiterada (“Cadê a luz trêmula de vela/ para alumiar o meu poema antigo?”) ganha, mediante a temática do candeeiro, um novo significado:

Cadê a luz trêmula de vela  
para alumiar o meu poema antigo?  
O lirismo perdeu sua liturgia.

As lâmpadas Osram velam funebremente a poesia [...] (LIMA, 1974, v. I, p. 150).

Marca formal recorrente na enunciação lírica de Jorge de Lima, a indagação revela, para além de uma autorreflexibilidade e uma autoconsciência poética<sup>8</sup>, uma situação agônica, conotada nos versos anafóricos do poema “Adeus, poesia”, de *Tempo e Eternidade*:

<sup>6</sup> Matriculado na Faculdade de Medicina da Bahia, Jorge de Lima concluiu o curso de medicina no Rio de Janeiro. Em 1929, é professor catedrático, por concurso, da Escola Normal (Maceió), onde leciona História Natural e de Literatura. Sua tese, intitulada *Dois ensaios*, contém, como indica o título, dois escritos: “Todos cantam sua terra” e “Sobre Marcel Proust”.

<sup>7</sup> No original: «Le souvenir tour à tour trouvé et cherché se situe ainsi au carrefour d’une sémantique et d’une pragmatique ».

<sup>8</sup> Não à toa, muitos de seus poemas expressam o impacto do mundo moderno.

SENHOR JESUS, o século está podre.  
 Onde é que vou buscar poesia?  
 Devo despir-me de todos os mantos,  
 os belos mantos que o mundo me deu. [...].  
 Devo despir-me do que é belo  
 Devo despir-me da poesia (LIMA, 1976, v. II, p. 43).

A dificuldade de se fazer poesia, em um século iluminado pela lâmpada elétrica no lugar dos velhos lampiões a gás, traz de volta a *memória-lenitivo*. Mais uma vez, o que vem à tona é o confronto entre o passado idealizado e o presente corroído. Se, em “Adeus, poesia”, a lembrança cai no vazio existencial – atitude que, em rigor, expressa o ser moderno –, em “O filho pródigo”, o contraste entre as lâmpadas Osram (o presente) e a luz trêmula das velas (o passado) é acionado pela memória voluntária proustiana, conceito estudado por Gilles Deleuze em *Proust et les signes*, resumido, abaixo, por Jean-Yves Petiteau<sup>9</sup>:

A melhor definição [de memória] é sem dúvida a que Gilles Deleuze deu a propósito da obra de Marcel Proust: a memória *voluntária* vai do presente atual a um presente dito que “foi”, isto é, a alguma coisa que foi presente e que não é mais. O passado da memória voluntária é, portanto, relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente em relação ao qual ele agora é passado. Isso quer dizer que esta memória não apreende diretamente o passado: ela o recompensa com presentes. [...]. A memória *involuntária*, antes de tudo, parece residir na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos (PETITEAU, 2006, p. 2; tradução nossa).<sup>10</sup>

A memória dissemina-se discursivamente em toda sua poética, o que nos permite afirmar sem hesitação: são de natureza palimpséstica os poemas de Jorge de Lima, na medida em que aprofundam matizes anteriores, sem apagá-los de todo, o que nos obriga a um permanente e difícil cotejo entre eles. Por exemplo: imagens associadas à pobreza e à doença fluem obsessivamente em obras pertencentes a diferentes “fases”. É o que se observa quando se compara a estância XXX, de *Invenção de Orfeu*, ao poema “Felicidade”, de *Poemas escolhidos*:

XXX

Inda meninos, íamos com febre.  
 comer juntos o barro dessa encosta.

<sup>9</sup> O próprio Proust, em entrevista ao jornal *Le Temps*, datada de 13 de novembro de 1913, discorre sobre esse processo enunciativo: “Pour moi, la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l’intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité; mais qu’une odeur, une saveur retrouvée, dans des circonstances toutes différentes, réveille en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyions nous rappeler, et que notre mémoire volontaire peignait, comme les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité”. Disponível em: <[www.letemps.ch/marcel-proust-centans](http://www.letemps.ch/marcel-proust-centans)>.

<sup>10</sup> Cf. com o original: “La meilleure définition est sans doute celle que donne Gilles Deleuze à propos de l’œuvre de Proust: La mémoire volontaire va d’un actuel présent à un présent qui ‘a été’, c’est-à-dire à quelque chose qui fut présent et qui ne l’est plus. Le passé de la mémoire volontaire est donc doublement relatif: relatif au présent qu’il a été, mais aussi relatif au présent par rapport auquel il est maintenant passé. Autant dire que cette mémoire ne saisit pas directement le passé: elle le récompense avec des présents. [...]. La mémoire involontaire semble d’abord reposer sur la ressemblance entre deux sensations, entre deux moments”.

Será talvez, por isso, que o homem goze  
 ser a seu modo tão visionário e ébrio.  
 E ainda goste de ter em si a terra  
 com seu talude estanque e sua rosa,  
 e esse incesto contínuo, e infância anosa,  
 e céu chorando as vísceras que o cevam.  
 Tudo isso é um abril desenterrado  
 a ilha de se comer, ontem e agora,  
 e vontade contínua de cavá-los,  
 cavá-los com a maleita renovada.  
 Ó terra que a si própria se devora!  
 Ó pulsos galopantes, ó cavalos! (LIMA, 1974, v. III, p. 53-54).<sup>11</sup>

Felicidade

Tão bonita a Lagoa Mundaú  
 Eu vi os meninos pobres que iam tirar sururu  
 Um bando deles. Uns tinham doze ou treze anos e  
 [pareciam ter oito  
 Amarelos. Perto da Satuba tem um massapê ótimo.  
 Eles amassam, amassam, fazem balas. [...].  
 Comer terra! Quando a bala vermelhinha cor de telha toca  
 [na língua a boca e enche d'água para a bala se embeber. [...].  
 .  
 Gosto de terra não é gosto de comida, de sal, de açúcar, de  
 carne. É gosto diferente, de terra! É um gosto doente  
 [como gosto de maleita. [...].  
 Tudo é bom. A miséria é boa. A lama é amorosa. Parece que  
 [A vida é uma feitiçaria de sonho de maleita (LIMA, 1974, v. I, p. 152-153).

Examinando-os de perto, ambos os poemas aludem a uma realidade concreta, quer dizer, a uma vivência cercada de pobreza que o menino, morador da casa colonial pertencente aos avós,<sup>12</sup> guardou na memória. A citação abaixo, necessariamente longa, é esclarecedora no sentido de mostrar a importância que o biográfico assume nas suas obras de invenção, em prosa e em verso:

Tempos depois peguei a fatalidade desses barros pátrios para herói de minha minguada novela *Calunga*. [...]. Vivi esses estirões de terra mangueada, aningada, massapeada, vivi com os pés no chão, entre laguna e mar, em raiz de mangue, em água salobra, mestiçada como cambembe, eu aluviônico, eu baixo, eu terra. Mar, lagoa e rio, tudo construindo e destruindo, fechando a barra

<sup>11</sup> Sob o signo “cavalos”, ver LOBO, Luiza. O clássico e o moderno em Invenção de Orfeu. In: REBAUD, Jean-Paul (org.). *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: EDUFAL, 1983.

<sup>12</sup> Nascido em União (Al), Jorge era filho de José Mateus de Lima (pernambucano) e Delmina Simões Lima (sergipana). O pai tornou-se um comerciante de miudezas no Largo da Matriz, em União. O casal teve quatro filhos. Um dos irmãos, Hildebrando, nascido em Maceió, escreveu os seguintes romances policiais, sob o pseudônimo de Jack Hall: *O estranho assassinio de Mr. Arthwill* e *Os assassinos do Castello Saint Denis*, publicados em São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente.

e abrindo a barra, [...]. Ao lado da lama peganhenta o giz para se comer, mascar. [...] Do alto do Cadoz vi a extensão de meu paraíso, a foz do Mundaú, rio que banha as terras dos Palmares, rio dos quilombolas, dos negros fugidos, rio de história oposta à do rio de S. Francisco que é o rio da conquista dos brancos. [...]. Os meninos perdidos do Mulungu me atraíam gloriosamente. Para ir ao encontro deles usei táticas. Fingia ir apreciar o movimento canoieiro da Levada [...], atingia a cacimba aterrada e eis o pátio da casa de taipa em que moravam em companhia da avó entrevada (LIMA, 1959, p. 118- 119).

No poema XXX, de *Invenção de Orfeu*, que, nas palavras do poeta e crítico Carlos Moliterno (1965, p. 87), reúne “as suas visões desde a infância e os estratos acumulados de sua cultura”, o eixo sintagmático, servindo de ponto de partida, são os dois primeiros versos: “Inda meninos, íamos com febre/ comer juntos o barro dessa encosta”. Aqui, a forte impregnação do real (comer barro) recebe um fluxo de imagens culminando num *nonsense*, isto é, num verso surreal que não se deixa compreender pelos parâmetros da razão: “Ó terra que a si própria se devora/ Ó pulsos galopantes, ó cavalos!). A terra, homologia da doença é, também, isomorfa do gozo (autofagia). Gozo e doença, doença e gozo. No poema narrativo “Felicidade”, o eu lírico se desvela na posição de observador (“Eu vi”). A constituição de sentido se faz mediante o mesmo jogo paralelístico – terra-barro-doença: “Gosto de terra não é gosto de comida, de sal, de açúcar, de carne. É gosto de maleita”<sup>13</sup>. Em “Felicidade”, o recurso compositivo empregado é a ironia, cuja síntese se dá em dois enunciados ríspidos: “A miséria é boa. A lama é amorosa”. Da discrepância entre a realidade evocada e a linguagem empregada nasce o irônico: “O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não expresso de significação contrastante” (MÜECKE, 2005, p. 58).

Vê-se que a literatura de Lima se move em um redemoinho de memórias, que, não raro, ultrapassam o plano de experiências empíricas e remontam a tempos ancestrais, como nesta instância de *A túnica inconsútil*:

Suores salgados e amargos de mergulhadores escravos  
Se diluíram no mar  
Suores salgados e amargos de remadores de galeras  
Desceram para o mar  
Suores salgados e amargos de grandes batalhas navais  
Desceram para o mar  
O mar é cada vez mais amargo  
Onde está o mar inocente – propriedade do poeta? (LIMA, 1974, v. II, p. 52).

Na poesia de língua portuguesa, o mar, em suas relações conceptuais, históricas, simbólicas, sempre foi, diacrônica e sincronicamente, sinônimo de grandeza. Não aqui. O poema mimetiza, mediante versos crescentes (“Suores salgados e amargos de mergulhadores escravos”; “Suores

<sup>13</sup> O gosto anestésico da lama não é desconhecido pelo médico-poeta cujo *métier* é sutilmente aludido ao longo deste e de outros poemas.

salgados e amargos de remadores de galeras”) e decrescentes (“Se diluíram no mar”; “Desceram para o mar”), a ondulação das ondas, narrando a história inominável da escravidão – tópica relevante na escritura poética do autor<sup>14</sup>. Os dois primeiros versos soam espectrais, com batidas rítmicas fúnebres. A voz que indaga “Onde está o mar inocente – propriedade do poeta”? não pergunta propriamente sobre si, pergunta sobre o mundo. O poema mergulha numa temporalidade sem começo e sem fim, indiciada por um tempo verbal, remetendo a um passado remoto: pretéritos perfeitos precedidos de sujeitos indeterminados: “se diluíram”, “desceram”. Tomando como base de interpretação as orientações de Ricoeur (2000b, p. 53), pode-se dizer que Jorge de Lima utiliza simultaneamente traços mnêmicos (correspondentes ao primeiro momento da fenomenologia da memória) e traços mnésicos (correspondentes ao segundo momento, o momento “pragmático”), para interpelar um passado irrecuperável. Os significantes “escravos”, “remadores de galeras” e “batalhas navais” constituem os chamados traços mnêmicos; o significante “mar inocente” carrega o único traço mnésico.

Memória e escritura entrelaçam-se. Movendo-se em um universo sombrio, o poeta vai agregando tons e dicções a cada obra publicada, tendo a memória como núcleo temático de seu pensamento estético. Estamos diante de um poeta cujas inquietudes estéticas revelam uma personalidade atormentada, depressiva<sup>15</sup>, a ponto de Murilo Mendes (1959) afirmar: “Se Jorge de Lima não tivesse tomado consciência desta grandeza final do nosso destino [de escritor], não hesito em afirmar que poderia ter sido um suicida”. Em sua invenção poética, a memória funciona como uma forma de lenitivo contra a desumanização do mundo, o império da máquina e do capital.

## CONFLITO DE INTERESSES

A autora não tem conflitos de interesses a declarar.

## REFERÊNCIAS

AMOROSO LIMA, Alceu (Tristão de Ataíde). Do condoreirismo ao misticismo. *In*: AMOROSO LIMA, Alceu (Tristão de Ataíde). **Poesia brasileira contemporânea**. Livraria Editora Paulo Bluhm, Belo Horizonte, 1941. p. 98-110.

ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima** [Prefácio de Davi Arrigucci Jr.]. São Paulo: Edusp, 1997.

<sup>14</sup> O poema “Nêga Fulô”, publicado em 1927 (500 exemplares) com prefácio de José Lins do Rego, em 1928, editado pela Casa Trigueiros (Maceió) e mais tarde (1929) inserido em *Novos poemas*, pode ser considerado como o poema fundador desta vertente. Ali, o real histórico e o fictício se conjugam para expressar as relações de dominação vigentes no período escravocrata. No poemeto “Senhores peço licença”, escreve: “Agora peço a você/ Ô caboclo brasileiro, caboclo ainda cativo, ler *O navio negreiro*/ para ficar informado/ do passado cativo” (LIMA, 1974, p. 15).

<sup>15</sup> “Outra crise de depressão ameaçou derrubar o gigante Jorge. O amigo Mendonça Jr. recordou que, durante conversas, o poeta ‘caía em transe’ e ‘ausentava-se para muito longe’. O guerreiro acenou para um retiro. O local escolhido foi a clínica de um amigo, nos arredores da extasiante e bucólica Floresta da Tijuca. Por lá, durante 10 dias, o poeta se recuperou com a pena na mão, a escrever os 78 poemas do *Livro de Sonetos*” (COELHO, 2014, p. 27).

- ANDRADE, Mário de. Nota preliminar. *In*: LIMA, Jorge de. **Tempo e eternidade**. Rio de Janeiro: Aguilar; Brasília: INL, 1974. p. 45-47.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAPO, Nicolas; CANDAU, Joël. **Anthropologie de la mémoire. Temporalités** [online]. Disponível em: <<http://temporalites.revues.org/498>>. Acesso em: 21 set. 2019.
- COELHO, Fernando. Jorge no Rio de Janeiro. *In*: **Graciliano**. Maceió: Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos, ano VII, 2014, n. 21. p. 25-29.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução por Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- JUNQUEIRA, Ivan. Quatro faces de Jorge de Lima. *In*: LIMA, Jorge de. **Poemas Negros. Novos poemas. Poemas escolhidos. Livro de sonetos**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LIMA, Jorge de. Minhas memórias. *In*: LIMA, Jorge de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959. p. 99-157.
- LIMA, Jorge de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Aguilar; Brasília: INL, 1974. 4.v.
- LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu ou Biografia épica, biografia total e não uma simples descrição de viagem ou de aventuras**. São Paulo: Círculo do Livro [por cortesia da Companhia José Aguilar Editora], s. d.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978. v. 5.
- MENDES, Murilo. Nota Preliminar. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu. ou Biografia épica, biografia total e não uma simples descrição de viagem ou de aventuras**. São Paulo: Círculo do Livro [por cortesia da Companhia José Aguilar Editora], s. d. p. 7-19.
- MENDES, Murilo. *In*: LIMA, Jorge de. **A mulher obscura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959. [contracapa].
- MUECKE, D. **Ironia e irônico**. Tradução por Geraldo Gerson de Souza. Revisão de Vera Lúcia Beluzzo Bolognani e Valéria Cristina Martins. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PETITEAU, Jean-Yves. La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire. *In*: BERQUE Augustin; BONIN, Philippe et alli. **Colloque Habiter dans sa poétique première**. Conferência dada em 3 de setembro de 2006.
- POVINA CAVALCANTI, Carlos. **Vida e obra de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1969.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Apresentação. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. [Biografia, introdução e notas de M. Cavalcanti Proença]. Rio de Janeiro: Tecnoprint [199-?]. (Prestígio)
- RANGEL BANDEIRA, Antônio. **Jorge de Lima – o roteiro de uma contradição**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- RICOEUR, Paul. Un parcours philosophique. Propos recueillis par François Ewald. *In*: **Magazine Littéraire**. Morale, histoire, religion: une philosophie de l'existence. Setembro, 2000a (390).
- RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000b.
- SANTANA, Moacyr Medeiros de. **Jorge de Lima: poesias esquecidas**. Maceió: Edufal, 1983.



SANTANA, Moacyr Medeiros de. **História do modernismo em Alagoas – 1922-1932**. Maceió: Edufal, 1980.

STEGAGNO PICHIO, Luciana. Jorge de Lima. O poeta e sua dimensão universal. *In*: REBAUD, Jean-Paul (org). Anais do II Simpósio de Literatura Alagoana. **Jorge de Lima, 90 anos depois**. Maceió: Edufal, 1983. p. 73-97.