

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

VIRGINIA DA SILVA SANTOS AMARAL

**A PASSAGEM D'O ANJO: FACES DA MEMÓRIA EM JORGE DE LIMA**

Maceió

2019

VIRGINIA DA SILVA SANTOS AMARAL

**A PASSAGEM D'O ANJO: FACES DA MEMÓRIA EM JORGE DE LIMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Gilda Vilela Brandão

Maceió  
2019

**Catálogo na Fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

A485p Amaral, Virginia da Silva Santos.

A passagem D'O anjo : facas da memória em Jorge de Lima / Virginia da Silva Santos Amaral. – 2019.

163 f. : il. color.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2019.

Bibliografia: f. 144-152.

Anexos: f. 153-163.

1. Lima, Jorge Mateus de, 1893-1953. O anjo. 2. Mnemônica. 3. Memórias. 4. Imagística (psicologia). 5. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Título.

CDU: 821.134.3(813.5)-94



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



## TERMO DE APROVAÇÃO

VIRGÍNIA DA SILVA SANTOS AMARAL

Título do trabalho: "A PASSAGEM D'O ANJO: Faces da memória em Jorge de Lima"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:


Orientadora:

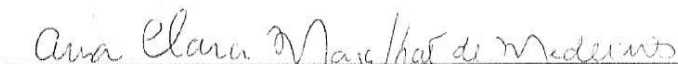
  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadoras:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Vera Romariz Correia de Araújo

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Elaine Cristina Raposo dos Santos (Ifal)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (PPGLL/Ufal)

Maceió, 12 de julho de 2019.

*Dedico à minha mãe, Maria Ester Ferreira da Silva,  
por todos os anos de amor, paciência e proteção.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por suas misericórdias que se renovam a cada manhã e pelo amor que demonstrou através de seu filho amado, Jesus Cristo, aquele que é o Caminho, a Verdade e a Vida;

Aos meus pais, Maria Ester e Artur Bispo, pelo amor, cuidado e incentivo, possibilitando me dedicar aos meus estudos exclusivamente;

À minha orientadora, Profa. Dra. Gilda Vilela Brandão, por todos os anos de orientação e paciência, estando sempre presente durante toda a nossa trajetória;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento durante os anos de estudos dedicados ao doutoramento;

Aos professores que me acompanharam durante toda a minha trajetória acadêmica, especialmente às professoras Dra. Vera Romariz e Dra. Susana Souto, por suas relevantes contribuições;

Ao corpo técnico do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, especialmente ao técnico Wesslen Nicácio;

Aos amigos que fiz durante essa jornada: Eduarda Rocha, Dorgicleiton da Silva, Diogo Souza e Victor Mata Verçosa;

A Thiago Luna Amaral, pelo amor, companheirismo e paciência que sempre praticou.

*A tristeza era tanta, tanta a mágoa  
que seu anjo da guarda resolvera  
lutar com ele, lutar para lutar,  
que o interesse da vida perecera.*

*(Jorge de Lima)*

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *O Anjo* (1934), do escritor alagoano Jorge Mateus de Lima (1891-1953), vendo-o como uma obra de passagem entre as primeiras publicações modernistas (*O mundo do menino impossível*, 1925) e as obras escritas após sua conversão ao catolicismo (*Tempo e Eternidade*, 1935, em parceria com Murilo Mendes). Por entendermos que a poética de Lima não sofre alterações estilísticas de forma linear e, sim, de forma helicoidal, rejeitamos a divisão em fases, proposta por vários estudiosos de sua obra. Costurada pelo fio da memória, a obra em prosa e em verso de Jorge de Lima possui uma unidade fortemente marcada pela invocação da infância e dos espaços vividos na terra natal, União dos Palmares. É este o argumento que se pretende desenvolver aqui. Desse modo, propomos examinar o romance *O Anjo* e suas relações com obras anteriores, refletindo, sobretudo, sobre a presença marcante de imagens mnemônicas desde sua lírica inicial até suas obras finais. Partindo do pressuposto de que o romance *O Anjo* antecipa processos estilísticos evidentes em *Tempo e Eternidade* (citações, interrupções e intersecções temporais entre passado e presente) analisamos também o modo como a memória se relaciona com as lembranças de leituras do autor (memória do lido), ao mesmo tempo em que examinamos as alusões explícitas ou implícitas a seus próprios escritos. Para tratar da representação literária da memória e suas manifestações (lembranças, reminiscências, esquecimento), servimo-nos dos estudos de Paul Ricoeur (2012), Maurice Halbwachs (2006), Agostinho (2011), Aleida Assmann (2011) e Judith Schlanger (2008; 2010). Pesquisadores com profundo domínio da obra de Jorge de Lima como Antonio Rangel Bandeira (1959), Luciana Stegagno Picchio (1998), Luiz Busatto (1978), Fábio de Souza Andrade (1997), Ana Maria Paulino (1995), dentre muitos outros, são imprescindíveis para nosso trabalho, além de críticos e teóricos da literatura de um modo geral.

Palavras-chave: Jorge de Lima. *O Anjo*. Memória. Memória do lido. Imagem.



## RESUMEN (refazer)

Esta tesis tiene como objetivo analizar la novela *O Anjo* (1934), del escritor alagoano Jorge Mateus de Lima (1891-1953), viéndola como una obra de pasaje entre las primeras publicaciones modernistas (*O mundo do menino impossível*, 1925) y las obras escritas tras su conversión al catolicismo (*Tempo e Eternidade*, 1935, en colaboración con Murilo Mendes). Por entender que la poética de Lima no sufre alteraciones estilísticas de forma linear, sino de forma helicoidal, rechazamos la división en fases, propuesta por varios estudiosos de su obra. Cosida por el hilo de la memoria, la obra en prosa y en verso de Jorge de Lima posee una unidad fuertemente marcada por la invocación de la infancia y de los espacios vividos en su tierra natal, União dos Palmares. Es este el argumento que se pretende desarrollar acá. De ese modo, proponemos examinar la novela *O Anjo* y sus relaciones con obras anteriores, reflexionando, sobretudo, acerca de la presencia sobresaliente de imágenes mnemónicas desde su lírica inicial hasta sus obras finales. Partiendo del presupuesto de que la novela *O Anjo* anticipa procesos estilísticos evidentes en *Tempo e Eternidade* (citaciones, interrupciones e intersecciones temporales entre pasado y presente) analizamos también el modo como la memoria se relaciona con los recuerdos de lecturas del autor (memoria de lo leído), al mismo tiempo en que examinamos las alusiones explícitas o implícitas a sus propios escritos. Para tratar de la representación literaria de la memoria y sus manifestaciones (recuerdos, reminiscencias, olvido), nos servimos de los estudios de Paul Ricoeur (2012), Maurice Halbwachs (2006), Agostinho (2011), Aleida Assmann (2011) y Judith Schlanger (2008; 2010). Investigadores con profundo dominio de la obra de Jorge de Lima, como Antonio Rangel Bandeira (1959), Luciana Stegagno Picchio (1998), Luiz Busatto (1978), Fábio de Souza Andrade (1997), Ana Maria Paulino (1995), entre muchos otros, son imprescindibles para nuestro trabajo, además de críticos y teóricos de la literatura de modo general.

Palabras clave: Jorge de Lima. *O Anjo*. Memoria. Memoria de lo leído. Imagen.

## ABSTRACT

The present thesis has the objective to analyse the novel *O Anjo* (1934), written by Jorge Mateus de Lima (1893-1953), understanding that novel as a passing labor between the first modernist book (*O mundo do menino impossível*, 1925) and his book written after his conversion to Catholicism (*Tempo e Eternidade*, 1935, in partnership with Murilo Mendes). Because we understand that Lima's poetics do not undergo stylistic changes in a linear way, but in a helical way, we reject the phase division proposed by several scholars of Lima's work. Stitched by the thread of memory, Jorge de Lima's prose and verse labor has a unity strongly marked by the invocation of childhood and of living spaces in his homeland, União dos Palmares. This is the argument that will be developed in this thesis. Thus, we propose to examine the novel *O Anjo* and its relations with previous works, reflecting, above all, on the remarkable presence of mnemonic images from its initial lyric to its final books. Assuming that the novel *O Anjo* anticipates evident stylistic processes evident in *Tempo e Eternidade* (quotations, interruptions and temporal intersections between past and present), we also analyze how memory relates to the reader's memories (*memória do lido*), while examining explicit or implicit allusions to his own writings. To deal the literary representation of memory and its manifestations (memories, reminiscences, forgetfulness), we use the studies of Paul Ricoeur (2012), Maurice Halbwachs (2006), Augustine (2011), Aleida Assmann (2011) and Judith Schlanger (2008; 2010). Researchers with deep mastery of Jorge de Lima's poetry as Antonio Rangel Bandeira (1959), Luciana Stegagno Picchio (1998), Luiz Busatto (1978), Fabio de Souza Andrade (1997), Ana Maria Paulino (1995), among many others, are essential to our work, as well as critics and theorists of literature in general.

Key-words: Jorge de Lima. *O Anjo*. Memory. *Memória do lido*. Image.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. “FOI MUDANDO, MUDANDO”: UM PERCURSO PELA POÉTICA DE JORGE DE LIMA</b> .....	16
1.1. O poeta de várias faces .....	17
1.2. A prosa de Jorge de Lima .....	35
<b>2. DO VERSO À PROSA: A NARRAÇÃO E O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM <i>O ANJO</i></b> ....	45
2.1. Entre os fios de Mnemosyne: o mnemônico nas personagens de <i>O Anjo</i> .....	47
2.2. Narração memorialística: a focalização internalizada nas lembranças.....	57
2.3. Espaços revisitados, lugares reelaborados .....	77
<b>3. A MUDANÇA COMO PROCESSO: O PRENÚNCIO D’<i>O ANJO</i></b> .....	90
3.1. O prenúncio da queda .....	93
3.2. Entre a tesoura e a cola: a montagem d’ <i>O Anjo</i> .....	112
3.3. A recordação de outros textos: a memória das obras.....	121
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	136
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	140
<b>ANEXO A</b> .....	149
<b>ANEXO B</b> .....	151
<b>ANEXO C</b> .....	154

## INTRODUÇÃO

Iniciada em 2015, esta tese é o produto de uma longa trajetória de pesquisa. Em 2010, ainda como graduanda do Curso de Letras (FALE/ Ufal), cursamos a disciplina “Projetos Integradores”, ponto de partida para um trabalho sobre a poesia de Jorge de Lima, o qual gerou um projeto para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica ( PIBIC), orientado pela profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão, intitulado “Memória e História em Jorge de Lima” (2012). Logo após, diante da inquietação causada pela poesia do autor de *Poemas Negros*, resolvemos dar continuidade à nossa pesquisa durante o mestrado. Sob a orientação da referida professora, defendemos a dissertação (2015) intitulada “Vozes e imagens da memória em *Poemas*, *Novos Poemas* e *Poemas Escolhidos* de Jorge de Lima”, na qual discorremos sobre as figurações da infância nas obras acima mencionadas. Nelas, as lembranças surgem em um espaço qualquer (o mangue, a casa-grande, o bangüê do avô, uma sala); passam por figuras humanas (os avós, os pais, os meninos cambembes, a ama negra); avançam por situações que lhe tocaram sensorialmente (“Menina Morena”, “Mulher proletária”) até chegarem ao plano mais largo da “memória coletiva” (HALBWACHS, 2006), a exemplo de “Essa Negra Fulô”, “Pai João”. Jorge de Lima aglutina o passado, mas não o mantém estático. Daí porque estudar a memória na poesia e na prosa liminianas é mais do que um risco, é um desafio. A cada nova obra, a memória surge em forma de imagens, ganha novas modalizações estilísticas, diferentes *faces*. Esse amplo e confuso repertório de imagens, a diluição entre o mundo circundante e a imaginação desenfreada levaram-nos a nos deter na estrutura narrativa do romance *O Anjo* (1934), no qual, num clima de delírio, o passado é onipresente.

No trajeto desta pesquisa, notamos que grande parte da crítica literária abalizada costuma dividir a poética de Jorge de Lima em fases, problema que discutiremos no primeiro capítulo. Permitimo-nos, no entanto, discordar dessa divisão, pois, no nosso entendimento, ela fere a ideia totalizadora da obra, não abarcando o cerne do pensamento estético do autor.

Assim sendo, este trabalho tem como objetivo central analisar o romance *O Anjo*, entendendo-o como uma obra de intersecção entre as primeiras publicações modernistas do autor e as obras posteriores à sua conversão ao catolicismo. Por se tratar de uma pesquisa que não estabelece cortes bruscos entre as chamadas “fases”, e porque nosso campo de investigação – a memória – adquire abrangência tal que extrapola os limites dos gêneros literários, tanto as obras em prosa quanto as obras em verso serão objeto de estudo. Assim, os seguintes livros irão compor nosso *corpus*: *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1929), *Poemas escolhidos*

(1932), *A Túnica Inconsútil* (1938), *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1950) e *Invenção de Orfeu* (1952).

Em 1934, Jorge Mateus de Lima publica o romance *O Anjo*, cuja trama ficcional envolve duas personagens: o Herói e a personagem homônima do título, o Anjo, ambos os nomes grafados com letra maiúscula pelo autor, grafia que manteremos em nosso trabalho. A intriga, reduzida ao mínimo, narra a história de Herói que, após deixar uma cidade situada no nordeste brasileiro, se estabelece em um grande centro urbano, onde conhece o Anjo, cuja tarefa consiste em livrar Herói – seu protegido – dos maus caminhos, conduzindo-o à salvação. Personagem perturbada pelas lembranças da infância, Herói parte em busca de sua Bem-Amada. Desesperançado do mundo terreno e das maldades da humanidade, termina tentando o suicídio.

Nesta obra, dividida em doze breves capítulos, um narrador em terceira pessoa aborda, por meio das reminiscências de Herói, temas ligados à condição humana, como vida-morte, amor-perdição, felicidade-miséria. A mescla do real cotidiano e de elementos oníricos, a descontinuidade temporal, as imagens desconexas surpreenderam a crítica literária da época, que o considerou um romance “supra-realista”, tradução literal dada a obras de tendência surrealista (do francês, *surréaliste*).

O título escolhido (“A passagem d’*O Anjo*: faces da memória em Jorge de Lima”) mostra que a memória – marca constante na obra do autor - constitui a ideia nuclear de nossa tese. Procuraremos apontar que, desde as primeiras publicações (*Poemas*), o reencontro com o passado é indiscutivelmente o cerne da arte criadora de Jorge de Lima. Em *O Anjo* essa busca torna-se obsessiva, de tal modo que é possível detectar, na estrutura narrativa, a mesma e obsessiva temática de sua lírica inicial. São pontos de contato que iremos demonstrar no decorrer dos capítulos.

As imagens mnemônicas guardam uma relação estreita com muitos outros textos, por meio de citações e alusões a seus próprios textos quanto a obras pertencentes à sua memória afetiva (memória do lido), dentre as quais ressaltamos *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580). Essa nova maneira de trabalhar o mnemônico aponta para as mudanças que são mais marcantes, a partir, sobretudo, de *Tempo e Eternidade*. Além dessa nova modalização da memória, *O Anjo* também antecipa certos procedimentos inovadores, como a técnica da montagem (BUSATTO, 1978) e a autorreferência, bastante exploradas na lírica final do autor (*Invenção de Orfeu*)

Atrelado à diversidade técnico-expressiva e ao motivo da queda bíblica use-se o pesadelo existencial, uma inquietude metafísica que está no cerne do universo poético de *O Anjo*. No entanto, o sobrenatural trabalhado nesta obra guarda uma visão cética do mundo, uma relação

tensa com a humanidade, sendo a temática da queda abordada tanto na esfera espiritual quanto na esfera social, tornando-se, do mesmo modo que o procedimento da autorreferência, um procedimento constante de sua produção, sobretudo a partir do romance em estudo.

Como Jorge de Lima, paralelamente a seu fazer literário, praticou a arte da fotomontagem, faremos algumas considerações acerca do diálogo entre a literatura e as artes plásticas produzidas pelo autor, analisando a interrelação entre ambas, tanto em sua lírica inicial como em demais obras.

Dado que pretendemos questionar a separação abrupta entre as fases da poesia de Jorge de Lima, proposta por diversos estudos crítico-interpretativos, iniciaremos o primeiro capítulo, intitulado “Foi mudando, mudando: um percurso pela poética de Jorge de Lima”, discutindo as posturas críticas mais evidentes, discussão que não irá nos distanciar do foco central desta pesquisa; pelo contrário, esse percurso, embora informativo e panorâmico, nos encaminhará para uma melhor compreensão do estatuto ficcional de *O Anjo*. Nesse sentido, estudiosos como Waltesir Dutra (1958), Antonio Rangel Bandeira, 1959), Gilberto Mendonça Telles (1985), Luciana Stegagno Picchio (1988), Povina Cavalcanti (1993), Nivaldo Farias (2003), Fábio de Souza Andrade (1997) serão essenciais para o desenvolvimento nosso trabalho crítico.

No segundo capítulo, “Do verso à prosa: o narrar e o espaço da memória em *O Anjo*”, iremos nos deter nos aspectos composicionais da obra em estudo, dando especial relevo à construção das personagens Herói e Anjo, à categoria do narrador, ao procedimento da focalização e à relação entre o espaço e a memória. Desenvolveremos este capítulo em três itens: 1) Entre os fios de Mnemosyne: a composição mnemônica das personagens em *O Anjo*; 2) Narração memorialística: a focalização internalizada nas lembranças; 3) Espaços revisitados: lugares reelaborados. No primeiro item, trabalharemos as personagens Herói e Custódio e as suas construções a partir das lembranças do protagonista da trama. No segundo item, o narrador será nosso objeto de estudo, considerando o procedimento de focalização como um elemento importante na narração de *O Anjo*. Para isso, as ideias propostas por Mieke Bal, na obra *Narratology* (2009), serão fundamentais para a análise desses elementos, especialmente ao propormos a ideia de uma focalização mnemônica. Já o último item desse capítulo terá como foco a questão do espaço e do tempo. Herói revisita lugares do passado não se reconhecendo, adulto, em nenhum deles. É aqui que Jorge de Lima apresenta, liricamente, as questões que o atormentam: o pecado, a salvação, a transcendência, a existência humana perseguida pela ideia de finitude, tudo isso costurado pelo fio da memória.

Paul Ricoeur (*A memória, a história, o esquecimento*, 2012), Jacques Le Goff (*História e Memória*, 1990), Aleide Assman (*Espaços da Recordação: formas e transformações da*

memória cultural, 2011), Maurice Halbwachs (*A memória coletiva*, 2006) e Jeanne-Marie Gagnebin (*Lembrar, escrever, esquecer*, 2009) são estudiosos imprescindíveis para os estudos sobre memória. Helena Carvalhão Buescu (*Incidências do olhar: percepção e representação*, 1990), Fernando Coelho (“Jorge e a vastidão de sua obra literária”, 2014), Simone Cavalcante e Lucia Rebello (*Mar alto: travessias pelo romance de Jorge de Lima*, 2009), Osman Lins (*Lima Barreto e o espaço romanesco*, 1976) e Liene Quinet (*A utopia do sonho: os veios subterrâneos no surrealismo de Jorge de Lima*, 2011) serão os estudiosos consultados neste capítulo.

No terceiro capítulo, intitulado “A mudança como processo: o prenúncio d’*O Anjo*”, analisaremos as mudanças que aconteceram nas obras do autor após a sua conversão ao catolicismo como um processo que já estava em germe na lírica inicial do escritor, mas que são aprimoradas e reelaboradas após seu reencontro com a fé católica, podendo ser consideradas como o prenúncio daquilo que se tornaria mais latente a partir de *Tempo e Eternidade*. O primeiro item desse capítulo, “O prenúncio da queda”, explorará a temática da queda tanto no referido romance como em outras obras do autor, tendo em vista que o tema da depravação humana, relacionado ao espiritual, se torna central na poética de Jorge de Lima a partir de *O Anjo*. No segundo item, “Entre a tesoura e a cola: a montagem d’*O Anjo*”, estudaremos o procedimento da montagem, tanto a montagem cinematográfica quanto a fotomontagem e a montagem textual, por entendermos que essa técnica tem um caráter inovador na poética de Jorge de Lima a partir de *O Anjo*, procedimento que será utilizado em *Invenção de Orfeu*, e, pictoricamente, em *A pintura em pânico* (1943). Por fim, no último item, “A recordação de outros textos: a memória das obras”, trabalharemos os conceitos de “memória das obras” proposto por Judith Schlanger em *La mémoire des oeuvres* (2008) e de “memória do lido” formulado por Paulo Henriques Britto (2000), por entendermos que, em *O Anjo*, a memória também é trabalhada de maneira absolutamente singular, tornando essa reelaboração do mnemônico algo característico de sua poética a partir do romance analisado, especialmente devido ao fato de o escritor começar a explorar, na trama ficcional, o procedimento da autorreferência.

William Cereja (“A queda ou o salto para o alto: a religiosa ficção de Jorge de Lima”, 2002), Ana Maria Paulino (*Jorge de Lima*, 1995), Modesto Carone Netto (*Metáfora e Montagem*, 1974), Luiz Busatto (*Montagem em Invenção de Orfeu*, 1978), Judith Schlanger (*Mémoire des oeuvres*, 2008; *Présence des oeuvres perdus*, 2010), Jean Chevalier (*Dicionário de símbolos*, 1986), Paulo Henriques Britto (“Poesia e memória”, 2000), Gilda Vilela Brandão

(“A angústia da repetição em Jorge de Lima”, 2015) serão alguns dos teóricos que colaborarão nas análises e discussões que propomos neste último capítulo.

Almejamos que a leitura deste trabalho de pesquisa possa suscitar outros textos críticos, outras discussões acerca do poeta e prosador Jorge de Lima e que novas pesquisas venham a ser desenvolvidas. Também desejamos que esta tese possa motivar a leitura deste romance de Jorge de Lima e a reedição de suas obras, não permitindo que seus textos fiquem relegados ao ambiente acadêmico, mas que possam se tornar acessíveis a todos aqueles que desejarem ler seus escritos.



## 1. “FOI MUDANDO, MUDANDO”<sup>1</sup>: UM PERCURSO PELA POÉTICA DE JORGE DE LIMA

*Inventor de novo corte e ritmo,  
sopras o poema de mil braços  
fundas a realidade.  
Fundas a energia.  
Com a palavra gustativa.  
A carga espiritual  
e o signo plástico  
nomeias todo ente.*

(Murilo Mendes)

Médico, professor, político, pintor, escultor, ensaísta, poeta e romancista. O caráter múltiplo de Jorge Mateus de Lima (1893-1953)<sup>2</sup> foi um traço tanto de sua personalidade quanto de sua produção artística, em que a diversidade de temas e formas constituiu-se um aspecto que não pôde ser deixado de lado por parte de sua crítica. “Inventor de novo corte e ritmo”, surpreendeu o ambiente literário de sua época “com a palavra gustativa”. Suas constantes mudanças estilístico-discursivas fizeram com que a crítica literária tivesse dificuldades em caracterizá-la no que tange ao seu enquadramento na historiografia e na periodização literárias. A nebulosidade que a cerca foi de imediato percebida por Otto Maria Carpeaux:

Não cheguei a conhecer o pintor Ismael Nery. Mas um de meus primeiros encontros no Rio de Janeiro, em 1941, foi com seu amigo, o poeta Murilo Mendes [...]. Depois, Jorge de Lima, o autor de *Invenção de Orfeu*, sem dúvida alguma também um poeta extraordinário, mas de natureza tão misteriosa que nunca cheguei a decifrá-la (CARPEAUX, 1978, p. 60).

De fato, a poética de Jorge de Lima aparenta-se a “uma enguia escorregadia”, como já disse Antônio Rangel Bandeira:

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 do pensamento. É sempre um campo no qual as maiores contradições se entrecrocaram, se interpenetram e se negam mutuamente” (BANDEIRA, 1959, p. 43).

<sup>1</sup> Parte do título, colocado entre aspas, faz referência ao poema de Jorge de Lima, “Foi Mudando, Mudando”, presente na obra *Poemas Negros*.

<sup>2</sup> Jorge Mateus de Lima (AL, 23 de abril de 1893; + RJ 15 de novembro de 1953). Poesia: *XIV alexandrinos* (1914), *O mundo do menino impossível* (1925), *Poemas* (1927), *Novos poemas* (1929), *Poemas escolhidos* (1932), *Tempo e eternidade* (em colaboração com Murilo Mendes, 1935), *A túnica inconsútil* (1938), *Poemas negros* (1947), *Livro de sonetos* (1949), *Obra poética* (reúne livros anteriores, mais *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*) (1950) e *Invenção de Orfeu* (1952). Prosa: *Salomão e as mulheres* (1927), *O Anjo* (1934), *Calunga* (1935), *A mulher obscura* (1939), *Guerra dentro do beco* (1950). Ensaio: *A comédia dos erros* (1923) e *Dois ensaios* (1929).

Jorge de Lima é, portanto, conhecido por sua multiplicidade estética e, nas palavras de Bandeira, por suas contradições, que ora se interpenetram ora se negam mutuamente. Isso implica, implicitamente, a divisão de sua obra em diferentes fases, conforme veremos adiante. Pretendemos refutar essa visão crítica na medida em que propõe a ideia de que sua obra teria passado por uma mudança linear, brusca, tal qual um réptil, que, ao mudar de pele, deixaria a antiga para trás. Ao contrário disso, defendemos que as mudanças ocorrem de forma helicoidal, ou seja, cada nova obra abarca e estabelece um diálogo com a anterior, sobretudo pela permanência da memória rediviva.

Assim, optamos por trabalhar o romance *O Anjo* (1934) em confluência com as demais obras do autor, especialmente as em verso, por entendermos que o romance estudado é um somatório do pensamento artístico do autor, e como tal, um prenunciador das mudanças que viriam se tornar mais evidentes a partir de *Tempo e Eternidade* (1935). Dessa maneira, propomos analisar *O Anjo* como uma obra de transição entre os seus escritos iniciais e os seus textos após a sua conversão, considerados para crítica como “fase regionalista” e “fase religiosa”, em que a ligação entre esses dois momentos é costurada através do fio da memória.

Antes, no entanto, de adentrarmos a discussão acerca do romance *O Anjo* (1934) como obra de interseção entre esses dois momentos da poética limiana (pré e pós conversão), optamos por (re)apresentar Jorge de Lima ao leitor, para que a ideia de *O Anjo* como reunião da produção artística de seu autor e como prenunciador das mudanças que viriam em *Tempo e Eternidade* se tornem mais claras. Pretendemos também esclarecer que as inquietudes artísticas de Jorge de Lima se manifestaram tanto na poesia quanto em *O Anjo*, o que inclui os aspectos biográficos que frequentam comumente sua obra.

### 1.1. O poeta de várias faces

*Era a Negra Fulô que nos chamava  
do seu negro vergel. E eram trombetas,  
salmos, carros de fogo, esses murmúrios  
de Deus a seus eleitos, eram puras  
canções de lavadeiras ao pé da fonte  
[...]  
era Jorge de Lima e eram seus anjos.*

*(Carlos Drummond de Andrade)*

A crítica literária, enquanto atividade autônoma e criadora, não é uníssona no que diz respeito à obra (por natureza polissêmica) de um determinado autor. A obra de Jorge de Lima

não foge à regra, pois são muitas as divergências. Contudo, em um aspecto a crítica de Lima parece concordar: a divisão de sua poética em diferentes fases. Apesar de haver um consenso no que concerne a essa divisão, há divergências no que diz respeito à denominação e ao número de fases.

Dessa forma, diante das constantes mudanças formais da poesia limiana, as posições teórico-críticas são diversas. Waltensir Dutra, por exemplo, propõe uma divisão da obra limiana em duas fases: uma extrovertida e outra subjetiva, sendo essa primeira fase divisível em três partes:

- I – a acadêmica, mero exercício formal (*Sonetos, XIV Alexandrinos*);
- II – a descoberta do mundo exterior propriamente dita, com uma poesia violentamente extrovertida (*Poemas, Novos Poemas, Poemas Escolhidos, Poemas Negros*);
- III – a religiosa, que já se anuncia nos *Novos Poemas*, e pressagia a fase de transição (*Tempo e Eternidade, A Túnica Inconsútil*). A religião é ainda um *motivo*, pertencendo portanto à fase objetiva. Somente na fase subjetiva ela passou a ser tema (DUTRA, 1958, p. 22).

Conferindo menor valor aos versos iniciais do poeta, como se o autor estivesse apenas praticando sua escrita para aquilo que seria mais bem explorado a partir de *Poemas*, Dutra admite a coexistência de uma mesma obra em diferentes momentos da escrita de Lima, como *Novos Poemas* que ao mesmo tempo é “violentamente extrovertida” e também condiz com uma escrita religiosa. Já a fase subjetiva, segundo Dutra, teria início com *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, culminando na sua obra final, *Invenção de Orfeu*:

Na evolução da obra de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu* é uma consequência lógica de *Mira-Celi* e do *Livro de Sonetos*, para não falarmos da sua obra anterior. Em *Mira-Celi* já havia a unidade de um poema único, formado de numerosos poemas menores. No *Livro de Sonetos* há o tom neo-simbolista, o predomínio dos motivos de infância, da recordação, da busca do tempo perdido, se preferirem chamá-la assim. Essa mesma infância que dá a nota fundamental dos motivos de *Invenção de Orfeu* (DUTRA, 1958, p. 43).

Apesar de entrever semelhanças entre as três últimas obras do autor, Dutra analisa a presença do motivo da infância em *Livro de Sonetos* como se fosse um traço característico da escrita do autor a partir dessa obra, mesmo que a “busca do tempo perdido” estivesse presente na poética limiana desde a sua “fase extrovertida”.

Propondo também uma divisão bipartida da produção limiana, José Aderaldo Castello é, contudo, mais sucinto em sua proposta, sem subdivisões, como julgara Dutra:

Uma primeira fase, que poderia ser designada de “poemas do Nordeste”, composta dos “poemas negros” e “telúricos”, “testemunho à terra e a uma das

realidades de nossa alma imensa”. Traduz uma experiência mais observada do que vivida. [...] A segunda fase, caracterizada pelo “sobrenatural”, pelo “supra-real”, termos de preferência do escritor, é expressão de religiosidade, na dependência da inspiração bíblica. De natureza transcendental, é atemporalizada e distanciada da objetividade predominante na primeira fase. Caminha para a “conversão” do poeta, que publica, em 1935, *Tempo e Eternidade*. Em arremate, consideremos como síntese-final a elaboração e publicação de *Invenção de Orfeu*, reflexo, portanto, de tempos anteriores (CASTELLO, 2004, p. 210-211).

Castello, ao afirmar que a primeira fase do poeta é mais testemunhal do que vivenciada, acaba por desconsiderar toda a carga autobiográfica que carrega a poesia de Jorge de Lima em seus “poemas do Nordeste”, conforme veremos mais adiante. Já a segunda fase, considerada pelo crítico como distanciada da objetividade, é interpretada como uma poesia que deslocada da realidade, algo que não condiz com os escritos do autor. Poemas como “O grande desastre aéreo de ontem”, “Aos anjos decaídos”, escritos após *Tempo e Eternidade*, contradizem a afirmação de Castello<sup>3</sup>.

Gilberto Mendonça Telles, por sua vez, propõe uma separação da obra limiana em três fases:

- a) Fase de Formação, dos primeiros poemas até 1932, compreendendo os Sonetos (publicados esparsamente nos jornais antes da estreia em livro), os XIV alexandrinos (1914), os Poemas (1927, que marcaram sua adesão ao modernismo), Novos poemas (1929) e Poemas Escolhidos (1932). Deve-se acrescentar aí os Poemas negros, de 1947, mas com marcas estilísticas da primeira fase.
- b) Fase de Transformação, a linha religiosa e bíblica que se manifesta esporadicamente na fase de formação, ganha relevo e, com os recursos da liberdade de expressão modernista, desenvolve uma transformação retórica que tem como ponto principal o aprimoramento do verso livre e o uso indisciplinado e meio-surrealista da expressão metafórica. Compreende os livros *Tempo e Eternidade* (1935, em colaboração com Murilo Mendes), *A túnica Inconsútil* (1938), *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1943) e *Livro de Sonetos* (1949).
- c) Fase de Confirmação, dando-se à palavra confirmação o sentido latino da confirmação, isto é, do que se confirma, do que se consolida, afirmação que se confirma e se supera. Compreende a fase do poema épico-lírico **Invenção de Orfeu**, de 1952, um ano antes da morte do poeta, mas cuja concepção data de dez anos antes. Esta fase é ao mesmo tempo a soma de todo o saber poético e retórico de Jorge de Lima, e também, de toda a poesia brasileira (TELLES, 1985, p. 113-114).

A divisão proposta por Telles visa não somente à divisão da temática como também às diferenças estilísticas. Telles aborda também o fator biográfico, incluindo aí a conversão de Jorge de Lima à religião católica, no entanto, a maneira como é apresentada essa separação

---

<sup>3</sup> Os poemas “O grande desastre aéreo de ontem” e “Aos anjos decaídos” serão analisados no capítulo “A mudança como processo: o prenúncio d’*O Anjo*”.

acaba por sugerir que as duas primeiras fases da poética de Jorge de Lima não dialogam entre si, sendo apenas na última fase, que o poeta retoma todos os seus escritos, dialogando com suas obras anteriores.

Mesmo apresentando discordâncias, no tocante aos tipos e à quantidade de fases, o que há em comum entre os críticos do autor é a ideia de uma poética mutante, que está sempre em transformação. Outro traço comum entre essas diferentes propostas de classificação é a escolha das mesmas obras servindo de marco para as rupturas operadas: *O mundo do menino impossível* e *Tempo e Eternidade*.

Antes da publicação de *O mundo do menino impossível*, Jorge de Lima praticou a poesia parnasiana, em que predominava a forma *soneto*. Contudo, alterou o modelo convencional, introduzindo elementos regionais. Um exemplo desse traço particularizante está no soneto “Mangue”, publicado em 1916. Nele é possível, desde logo, perceber a valoração do regional por meio da identificação do eu lírico com o mangue, o que, de imediato, o diferencia dos “eus líricos” parnasianos brasileiros, apegados a árvores e vegetações europeias:

#### MANGUE

Como se nasce plátano ou carvalho  
Eu nasci mangue no meu pátrio solo.  
Enquanto alteio em meu louvor um galho  
Trinta raízes de alicerce atolo

Outros são galhos, eu apenas valho  
Esse rochedo humílimo que rolo:  
Viver comigo, para o meu trabalho,  
Fincar-me às ribas deste meu Pactolo...

Deixar que os outros sejam leito e altar,  
Ostentem galas, pomo grato às gentes,  
Ornem a frente dos que vão casar;

Para meu gozo, quero ser raiz,  
Ser galho tosco, distribuir sementes,  
Conquistar solo para o meu país.

(LIMA, 1958, p. 196)

Tecido através de antíteses, o poema acima foge à temática que se espera de um soneto parnasiano, devido à referência ao tipicamente brasileiro por meio de uma abordagem que abarca um louvor à vegetação local. Seu título, “Mangue”, faz referência a uma vegetação particularmente brasileira, comum em áreas costeiras, com ambiente formado por águas salobras, resultado do encontro da água do rio com a do mar. Com seus caules finos e altos, típica do manguezal, essa vegetação não exhibe copas frondosas, nem troncos largos, bem

diferente, portanto, das árvores europeias mencionadas no primeiro verso: “Como se nasce plátano ou carvalho”.

O eu lírico se identifica com o mangue desde seu nascimento (“Eu nasci mangue no meu pátrio solo”), guardando as mesmas características conflitantes de sua fauna natal, posto que quando tenta, timidamente, alcançar algum enaltecimento (“Enquanto alteio em meu louvor um galho”), no mesmo instante é chafurdado na sua realidade (“Trinta raízes de alicerce atolo”). O eu do poema se aproxima do que lhe é nativo até mesmo quando faz referência ao mítico rio Páctolo<sup>4</sup>, pois transforma as pepitas de ouro, existentes naquele rio, em ouro do mangue, o também amarelo sururu. Desse modo, o eu lírico deixa que outros busquem fama e glória (“Deixar que os outros sejam leito e altar”), ao passo que ele, através de sua poesia, busca algo mais próximo de suas origens: “Ser galho tosco, distribuir sementes,/ Conquistar solo para o meu país”.

A presença do local é sentida de maneira mais marcada no célebre soneto “O acendedor de lampiões”, obra que tornou Jorge de Lima conhecido regionalmente, tendo, inclusive, recebido o título de “príncipe dos poetas alagoanos” por essa publicação<sup>5</sup>. Apesar de ter sido publicado antes de *XIV Alexandrinos* (1914), “O acendedor de lampiões” é um dos quatorze sonetos que compõem sua estreia literária no ramo da poesia; e, assim como “Mangue”, o aspecto local se faz presente de maneira marcada. Vejamos, então, este soneto antológico:

#### O ACENDEADOR DE LAMPIÕES

Lá vem o acendedor de lampiões da rua!  
Este mesmo que vem infatigavelmente,  
Parodiar o sol e associar-se à lua  
Quando a sombra da noite enegrece o poente!

Um, dois, três lampiões, acende e continua  
Outros mais a acender imperturbavelmente,  
À medida que a noite aos poucos se acentua  
E a palidez da lua apenas se pressente.

<sup>4</sup> Segundo a Mitologia Grega, o rio Páctolo está relacionado à história do rei Midas, nobre que recebeu a oportunidade de ter um desejo realizado pelo deus Dionísio e pediu para que tudo que ele tocasse se tornasse em ouro. Seu desejo é concedido, porém ao invés de se tornar benção, acaba em maldição: “Mas a enorme alegria de Midas durou somente até a hora da refeição; quando ele pegou um pedaço de pão para levar à boca o pão transformou-se em ouro, e o mesmo aconteceu com o vinho que ele quis beber. Desesperado de fome e de sede, Midas implorou a Dionísio que lhe tirasse aquele dom funesto, e **o deus atendeu-o mandando-o lavar as mãos e a cabeça nas nascentes do rio Páctolo. Isso feito, Midas viu-se livre do poder que pedira em má hora. A partir de então as areias do Páctolo passaram a conter ouro**” (KURY, 2003, p.265; grifo nosso).

<sup>5</sup> O concurso “Príncipe dos poetas alagoanos” foi promovido pelo jornal *Correio de Tarde*: “[*Correio da Tarde*] Patrocinou, em 1921, o concurso ‘Príncipe dos Poetas de Alagoas’ vencido por Jorge de Lima, como 9.395 votos, seguido, em ordem decrescente, por José Cruz de Oliveira, Jaime de Altavila, Fernando de Mendonça, Otávio Gomes e Ranulfo Goulart” (BARROS, 2005, p. 283).

Triste ironia atroz que o senso humano irrita: -  
 Ele que doira a noite e ilumina a cidade,  
 Talvez não tenha luz na choupana em que habita.

Tanta gente também nos outros insinua  
 Crenças, religiões, amor, felicidade,  
 Como este acendedor de lampiões da rua!

(LIMA, 1958, p. 208)

No soneto acima, o eu do poemático observa o trabalho infatigável do acendedor de lampiões da rua: “Lá vem o acendedor de lampiões da rua!/ Este mesmo que vem infatigavelmente,/ Parodiar o sol e associar-se à lua”. Não se restringindo, no entanto, em descrever o repetitivo trabalho do humilde acendedor (“Um, dois, três lampiões, acende e continua/ Outros mais acende imperturbavelmente”), põe à vista um problema social, ao apontar para a irônica realidade do objeto de sua poesia: paradoxalmente, o homem que acende os lampiões da cidade, “talvez não tenha luz na choupana em que habita”.

Nessa ordem de ideias, mesmo tendo sido um soneto que conferiu ao autor notoriedade entre os admiradores do estilo parnasiano, “O acendedor de lampiões” traz elementos que fogem do que é esperado por essa escola literária, na medida em que o poeta “despreocupou-se com a solução bombástica da Chave de Ouro e, por fim, fugiu da facilidade do decassílabo, para entregar-se mesmo contra a índole da língua portuguesa, como um novo Guerra Junqueiro, à tradição francesa do alexandrino” (BANDEIRA, 1959, p. 25). Como é sabido, os parnasianos condenam o excesso de individualismo, aspiram à impessoalidade, cultivam o perfeccionismo formal, isto é, a arte como ornamento. Requentada, a poesia parnasiana esmera-se na busca de termos raros, como anota Antonio Candido, ao comentar a poesia de Alberto de Oliveira (1857-1937), considerado um dos membros da chamada “trindade parnasiana”, formada por Olavo Bilac (1865-1918) e Raimundo Correia (1859-1911):

É o caso de seus poemas [de Alberto de Oliveira] de cunho exótico, influenciados pelo orientalismo estético do tempo; ou da verdadeira fuga para trás, para o universo clássico e arcádico, por meio de uma linguagem rebuscada, *cheia de palavras raras, conceitos sutis, perífrases e hipérbatos*: “Vaso chinês”, “Vaso grego”, “O leito da romana”, “Taça de coral”, “Palermo” – sonetos eruditos, de leitura por vezes difícil, pouco acessível aos menos cultos (CANDIDO, 2004, p. 62; grifo nosso)

“O acendedor de lampiões”, apesar de ser um elemento do cotidiano, é transfigurado pelo olhar idealizador, sendo a idealização algo comum à escola Parnasiana. No entanto, o que diferencia o poema de Lima do que é tido como característico aos parnasianos, conforme Candido, é a ausência de referência ao universo clássico e arcádico e da linguagem rebuscada, repleta de palavras raras, perífrases ou hipérbatos.

Desse modo, é compreensível a afirmação de Manuel Anselmo sobre os sonetos compostos pelo adolescente Jorge de Lima: “erradamente se apelidou, pois, de parnasianista, uma experiência que foi afinal, clássica e tradicional” (ANSELMO, 1997, p. 85). Em “O acendedor de lampiões”, há eu lírico que sente empatia pela figura daquele que cumpre o ofício de trazer luz enquanto que vive, ele próprio, em meio à escuridão. Esse olhar atento às injustiças geradas pela miséria continua presente em Lima, tornando-se mais latente a partir da publicação de *O mundo do menino impossível*, unanimemente considerado marco da adesão do poeta ao Modernismo.

Da formalidade dos sonetos de doze sílabas até a próxima publicação oficial – a coleção de ensaios *A comédia de erros* (1923) passaram-se nove anos. De acordo com o biógrafo Povina Cavalvanti, o título foi renegado pelo próprio autor, que passou a considerar o trabalho como exemplar de “puro mau gosto”. O pesquisador José Niraldo [Farias] endossa ao avaliar *A comédia de erros* como um texto “extremamente rebuscado e de um pedantismo sem par”. A obra seguinte, *O mundo do menino impossível* (1927), realinhou Jorge de Lima com relativo destaque no cenário literário (COELHO, 2014, p. 57).

O poema suscitou muita especulação da crítica literária sobre a possível adesão de Jorge de Lima ao grupo modernista, tendo Manuel Bandeira chegado a afirmar o seguinte: “JORGE DE LIMA [1893-1953] estreou verdadeiramente com *O Mundo do menino impossível* [...]” (BANDEIRA, 2009, p. 196). As obras imediatamente posteriores (*Poemas* e *Novos Poemas*) viriam a consolidar essa ideia e, sem dúvida, impulsionaram uma geração de poetas alagoanos a tomarem esse rumo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> “A adesão de Jorge de Lima ao modernismo oficializou-se com a publicação desse caderno [O mundo do menino impossível]. Há, a propósito, um curioso depoimento de Arnon de Melo, publicado na Revista Acadêmica, de Murilo Miranda. Arnon reporta-se ao seu tempo de estudante em Maceió (ele menino de engenho, revisor de Jornal e afilhado de Jorge) e ao Grêmio Literário Guimarães Passos, do qual faziam parte, entre outros, M. Diegues Júnior, Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, Raul Lima, Carlos J. Duarte, Francisco Marroquim, José Mota Maia, Abelardo França, Carlos Paurílio, Barreto Falcão, Emílio de Maya e Aloísio Branco. (Hoje muitos dos componentes do Guimarães Passos são grandes nomes nacionais). Arnon tece saudosos comentários à brilhante grei e narra: ‘Uma bela manhã, nós, que tão bem ajustados adorávamos o alexandrino e vivíamos no mundo parnasiano, acordamos com a novidade que era uma revolução. Jorge de Lima, o admirador de Bilac e Afrânio Peixoto, o apurado Jorge de Lima, de sonetos perfeitamente rimados e metrificadas, passara-se de armas e bagagens para os bárbaros do modernismo. Pareceu-nos a princípio um caso de loucura, mas logo se nos dissipou a ilusão. Jorge continuava sereno e suave, na mesma lida, a dar consultas, a tratar doentes, muitos dos quais homens dos mais ilustres do Estado, cuja confiança na consciência do médico os versos soltos do poeta não destruíram. Perdida estava mesmo para nós, parnasianos, a esperança em recuperá-lo, ao mavioso cinzelador dos *XIV Alexandrinos*. Influenciado por um infame fiscal de bancos, de costeletas e monóculo que, em má hora, surgira por Maceió – o paraibano José Lins do Rego – lá se fora definitivamente o fino poeta de “O acendedor de Lampiões”. Agora quem o quisesse ver era no *Mundo do Menino Impossível*. Procuramo-nos opor ao ultraje, fincar o pé, repelir a monstruosidade, mas os miseráveis com as suas seduções terminaram por vencer a nossa sensibilidade de 16 anos. E logo se consumou a desgraça. Aloísio fez-se todo exaltação pela literatura moderna. Valdemar passou a escrever prefácios para *Poemas* de Jorge de Lima. Aurélio tornou-se amigo íntimo de Zé Lins. Quanto a mim, cheguei a dizer que *Essa Negra Fulô* seria capaz de mexer com o velho Alberto Oliveira já petrificado em vida numa praia do Rio. Os dois demônios haviam mesmo corrompido os moços mais bem orientados da cidade” (CAVALCANTI, 1993, p. 92,93).



*O mundo do menino impossível*<sup>7</sup>, contém o germe ideológico e estético que irá predominar na obra de Jorge de Lima, isto é, a rejeição ao mundo da tecnologia, conforme se verá mais adiante no poema “O filho pródigo”. Ao quebrar os brinquedos importados recebido dos avós, o menino assume uma postura ativa e altiva, rebelando-se contra a valorização da cultura estrangeira e a maquinização. Estruturalmente, o poema é construído em versos livres, o que aponta para uma rebeldia do autor contra a fixidez dogmática dos versos parnasianos. No mundo desse menino traquina, por meio da fórmula mágica do “faz de conta”, os “sabugos de milho” viram “boizinhos”; os “tacos de pau” se transformam em “cangaceiros com chapéus de couro”; e as “pedrinhas” são “ovelhas mansas”.

O brinquedo estrangeiro é colocado de lado, em prol do que é local e tipicamente brasileiro. Mesmo o aspecto regional estando presente nos versos limianos desde *XIV Alexandrinos*, é a partir de *O mundo do menino impossível* que o regional é posto como centro. Essa valorização do local está relacionada ao contato do poeta com o grupo regionalista do Recife<sup>8</sup>, composto por Gilberto Freyre, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, dentre outros escritores de grande expressão na formação intelectual do Brasil (DANTAS, 2015).

A proximidade de Jorge de Lima com o grupo do Recife auxiliou-o a procurar novos rumos para a sua poesia, despertando o seu olhar para os motivos regionais, culminando em muitos poemas em que a cultura negra e a infância foram marcantes. O poema “Essa Negra Fulô”<sup>9</sup> é considerado pela crítica a síntese da fase modernista-regionalista do poeta, marcando profundamente a produção do autor, como bem observou Luciana Stegagno Picchio:

Se perguntarmos a uma pessoa qualquer, razoavelmente frequentadora da literatura brasileira, no Brasil ou fora do Brasil, quem foi Jorge de Lima, temos 80 por cento de probabilidade que a resposta seja: o autor de “Essa Negra Fulô”. Porque este pequeno poema que já foi encarado como micro-história da escravidão no país, possui aqui uma sua universalidade arquetípica. [...] Tudo é arquetípico nesta cena, colocada num tempo atrás, povoado de avôs, coronéis proprietários de banguês, de Sinhás gordas de corpo suado, imobilizadas na rede, enquanto sobre elas se inclina, como uma cena livre no vento, a altiva sujeição da mucana bonitinha. O horizontal e o vertical, o velho e o novo, o branco e o preto, o ontem e o hoje, a língua nossa, a língua deles. A língua brasileira” (PICCHIO, 1988, p. 76).

---

<sup>7</sup> Ver Anexo A.

<sup>8</sup> Sobre essa adesão de Jorge de Lima ao regionalismo de Freyre, Tadeu Rocha afirma o seguinte: “Foi assim que Jorge de Lima, habilmente conduzido pela mão de José Lins do Rêgo, aderiu ao regionalismo tradicionalista, no ano de 1927, e veio a ser o herói da primeira revolução literária de verdade, em terras de Alagas. E com ele também integraram o movimento regionalista nordestino os poetas Carlos Paurílio e Aloísio Branco e os rapazes do Grêmio Literário Guimarães Passos” (ROCHA, 2014, p. 28).

<sup>9</sup> Ver Anexo B.

“Essa negra Fulô” (corruptela de “flor”) inicia-se com uma expressão pertencente à linguagem coloquial (“Ora, se deu que [...]”). Poeta extremamente hábil, mantendo um diálogo fértil com a tradição de contar lendas, Jorge de Lima emprega-a para relatar ficcionalmente uma história (“Essa negra Fulô” é, sem dúvida, um poema narrativo) que, embora ocorrida em um tempo remoto, continua presente na memória cultural, coletiva do país: a escravidão.

Ora, se deu que chegou  
 (isso já faz muito tempo)  
 no banguê dum meu avô  
 uma negra bonitinha  
 chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô  
 Essa negra Fulô!  
 [...]

A repetição do verso “Essa negra Fulô” em várias instâncias da elocução, intensifica a presença da mucama, levando o público leitor a fixar os olhos nela, cuja malícia e lascívia são ressaltadas. Seus serviços não se restringiam apenas aos afazeres domésticos, como engomar, passar, coser e demais atividades. A mucama também tinha que adormecer as crianças e a Sinhá, contando-lhes histórias, além de satisfazer os desejos sexuais do senhor de engenho. Nos últimos versos, a fala da Sinhá muda de tom, passa da ordem para a acusação, pois o que antes era exclamação (“Ô fulô”) torna-se uma interrogação (“Ô Fulô?”). Como está claramente expresso no poema, cada vez que Fulô é açoitada (o açoite pode guardar uma conotação sexual), a Sinhá vai perdendo seus pertences: o perfume, os lenços de renda, os broches e joias. Assim, a relação de hierarquia existente entre a Sinhá e a mucama, visível no uso dos pronomes possessivos “meu-teu”, vai sendo pouco a pouco minada, expressa pelo uso do pronome “nosso” e pela mudança de tom da sinhá, que, ao final do poema, já não mais acusa, mas questiona Fulô:

[...]  
 Ó Fulô? Ó Fulô?  
 Cadê **meu** lenço de rendas  
 cadê **meu** cinto, meu broche,  
 cadê **meu** terço de ouro  
 que o **teu** Sinhô me mandou?  
 Ah! foi você que roubou!  
 Ah! foi você que roubou!

[...]  
 Ó Fulô? Ó Fulô?  
 Cadê, cadê **teu** Sinhô  
 que **nosso** Senhor me mandou?  
 Ah! foi você que roubou,  
 foi você, negra Fulô?

[...]

O poema “Essa negra Fulô” foi um marco não só na poética de Jorge de Lima, como também na produção poética brasileira, chamando atenção para a presença do negro na formação do Brasil como um elemento enriquecedor de nossa literatura. Na opinião arguta de Afrânio Coutinho, Jorge de Lima foi pioneiro em trazer o elemento negro para a literatura:

“Essa Negra Fulô” e toda a série de *Poemas Negros* chamaram a atenção para esse problema do negro e a necessidade de os homens que faziam literatura trazer para a literatura a contribuição do folclore negro, do lendário negro, dos tipos negros, e, com isso, se enriquecer extraordinariamente. Depois, a literatura passou a usar o elemento negro sem maior problema. A modernização para Jorge tinha que ser essa: trazer para a literatura o elemento negro, como ele o fez. Nenhum poeta de época terá tido tanta influência e um papel tão positivo nesse aspecto (COUTINHO, 1988, p. 58).

O próprio autor, no ensaio *Todos cantam sua terra...* (1929) adverte para necessidade de a literatura brasileira trabalhar a figura do negro, ao denunciar o esquecimento que sofrera por escritores importantes que quiseram fazer uma literatura que representasse o Brasil, como José de Alencar:

Essa literatura de imitação, de transposição quase, era tão fácil, que o bom autor de Iracema e péssimo escritor de outras coisas esqueceu para a felicidade do José Américo de Almeida a seca, com as maiores páginas que lhe poderia dar, esqueceu o negro derrancado de surra e de tronco, esqueceu até o ódio ao português que lhe havia humilhado a família e exterminado mesmo alguns membros ascendentes (parece), para ver só o índio a quem presenteou com uma literatura abolicionista, recheada de palavras bem-soantes (LIMA, 1958, p. 1018).

Foi e sempre será matéria para os especialistas questionar o lado ideológico e temático de “Essa negra Fulô”, pelo qual Jorge de Lima foi acusado de ressaltar estereótipos da mucama negra, como a sensualidade, a lascívia e a malícia. Esquece-se – é essa nossa posição – de que o poema, que relata um fato supostamente ocorrido no banguê do avô do eu lírico, é, evidentemente, uma criação artística, um produto mimético. O mérito de Jorge de Lima consiste em trabalhar nos limiares entre fato histórico e invenção, trazendo de volta uma realidade cruel, estudada a fundo por historiadores e sociólogos.

A temática nordestina com forte presença do africano persiste de maneira mais marcante até *Poemas Escolhidos*. Apesar de ter publicado, em 1947, *Poemas Negros*, essa obra tem o caráter de uma antologia, em que dos seus trinta e nove poemas, seis já constavam em *Poemas*, outros oito pertenciam a *Novos Poemas*, um deles já se encontrava em *Poemas Escolhidos* e outro em *Tempo e Eternidade*; tendo sido os demais escritos durante a década de 1930.

Publicado em 1935, com a missão de “restaurar a poesia em Cristo”, *Tempo e Eternidade*, construída a quatro mãos, juntamente com Murilo Mendes (1901-1975) constitui um marco na trajetória poética de Jorge de Lima. Niraldo de Farias lança uma luz nova e significativa sobre a mudança pela qual teria passado o autor, cuja religiosidade, iniciada em Maceió por influência de Jackson de Figueiredo, acentua-se com o encontro com o poeta mineiro. Jorge de Lima teria, então, abandonado a temática regionalista para ingressar na “esfera da religiosidade surreal”:

A nova fase da poesia de Jorge de Lima começa com a publicação de *Tempo e Eternidade* em 1935. Com sua conversão ao catolicismo, iniciada desde 1929 em Maceió, por influência de Jackson de Figueiredo, fundador do Centro Dom Vital e da revista *Ordem*, o poeta abandona a temática regionalista para entrar, juntamente com Murilo Mendes, na esfera da religiosidade surreal (FARIAS, 2003, p. 66).

Assim, *Tempo e Eternidade* tem como característica a presença de uma poesia mais metafísica, universalizante e voltada para questões espirituais. Sua primeira publicação pela editora Globo é dividida em duas partes: a primeira concentra apenas os poemas cuja autoria são de Jorge de Lima; a segunda, com os poemas escritos por Murilo Mendes. Contudo, em outras edições dessa obra, incluindo as obras completas de ambos os autores, estão presentes poemas da autoria de um deles, e não de ambos. Essa ausência da dupla autoria nessas edições de *Tempo e Eternidade* é prejudicial para a sua compreensão, como bem observa Luciana Stegagno Picchio, durante um debate mediado por Elvo Clemente:

Eu penso que, quando se fala de **Tempo e Eternidade**, é preciso não ler o texto “avulso”, isto é, a parte de Jorge de Lima separada da parte de Murilo Mendes, porque este texto foi concebido como um responsório. Cada texto de Jorge de Lima é uma resposta ou uma provocação a um texto de Murilo Mendes. Esta intertextualidade interna deve ser **sempre** considerada e não só no lado das influências recíprocas (este foi um livro a diálogo e tem que ser lido assim). Na obra de Jorge de Lima, é publicado como obra de Jorge de Lima e aqui como obra de Murilo Mendes; e assim perdemos este diálogo (CLEMENTE, 1988, p. 48; grifo do autor).

A constatação de Picchio pode ser percebida no diálogo que há entre os poemas “O poeta vence o tempo”, de Jorge de Lima, e “Meu novo olhar”, de Murilo Mendes, ambos publicados em *Tempo e Eternidade* e que partilham um eu lírico visionário que vê o mundo de maneira diferente. Leiamos estes poemas:

#### O POETA VENCE O TEMPO

Já não vejo mais a paisagem de plantas carnívoras.  
Levada pelos riachos a água velha canta de novo.  
A relva ignora sua tragédia e alteia as folhas inocentes.

Regresso ao teu tempo, Davi.  
 Como tu tenho a harpa e tenho Deus.  
 E num dia bíblico assim  
 fora dos tempos duros  
 posso voltar às origens,  
 e sentir como tu  
 que sou mais forte que o rei,  
 mais forte que todos os Golias.  
 Mas não sei como tu  
 distinguir se essa estrela claríssima  
 é a estrela da manhã  
 ou se é mesmo poesia  
 que nós vemos no céu  
 – antecedente e posterior a tudo.

(LIMA, 1935, p. 44)

#### MEU NOVO OLHAR

Meu novo olhar é o de quem já sabe  
 Que alegria e ventura não permanecem.  
 Meu novo olhar é o de quem desvendou os tempos futuros  
 E viu neles a separação entre os homens,  
 O filho contra o pai, a irmã contra o irmão, o esposo contra a esposa,  
 As igrejas dinamitadas, depois reconstruídas com maior fervor;  
 Meu novo olhar é o de quem penetra a massa  
 E sabe que, depois dela ter obtido pão e cinema,  
 Guerreará outra vez para não se entediar.  
 Meu novo olhar é o de quem observa um casal belo e forte  
 E sabe que, sozinhos, se amam os dois com nojo.  
 Meu novo olhar é o de quem lúcido vê a dançarina  
 Que, para conseguir um movimento gracioso da perna,  
 Durante anos sacrificou o resto do seu ser.  
 Meu novo olhar é o de quem adivinha na criança  
 O futuro doente, o louco, a órfã, a perdida.  
 Meu novo olhar é o de quem transpõe as musas de passagem  
 E não se detém mais nas ancas, nas nucas e nas coxas,  
 Mas se dilata à vista da musa bela e serena,  
 A que me conduzirá ao amor essencial.  
 Meu novo olhar é o de quem assistiu à paixão e morte do Amigo,  
 Poeta para toda a eternidade segundo a ordem de Jesus Cristo,  
 E aquele que mudou a direção do meu olhar;  
 É o de quem já vê se desenrolar sua própria paixão e morte,  
 Esperando a integração do próprio ser definitivo  
 Sob o olhar fixo e incompreensível de Deus.

(MENDES, 1935, p.73)

Em “O poeta vence o tempo”, o eu lírico se distancia do mundo atual, marcado por sua degeneração, visível até mesmo na natureza. No momento que deixa de ver o que o cerca, sendo levado ao passado, a um tempo mítico, bíblico, o poeta torna-se herói, vencendo os “tempos duros”, sentindo-se “mais forte que o rei” e “que todos os Golias”, ao mesmo tempo que a

poesia adquire um status celestial, confundindo-se com Cristo<sup>10</sup> e superando a temporalidade, por ser “antecedente e posterior a tudo”. O poeta vence o tempo através da poesia, já que, graças a ela, consegue fugir da degeneração dos “tempos duros” ao trazer de volta o passado, anulando a sua distância. Até mesmo na estrutura do próprio poema isso é possível, pois os verbos se encontram no presente, mesmo se tratando de algo que se refere ao passado. Em “Meu novo olhar”, a presença da visão, que está presente desde o título, permeia todo o poema. O eu lírico deixa de ver o mundo caído para fixar seus olhos em Deus. O sintagma “Meu novo olhar é o de quem” tece todo o poema, permitindo uma reflexão acerca do pronome “meu”, que singulariza e individualiza aquilo que é visto, e do adjetivo “novo”, pois seu uso aponta para a existência de um “velho”. A recorrência desse sintagma também confere novos sentidos ao texto, pois, por estar atrelado ao universo religioso, a repetição tem por objetivo superar o finito da vida humana, em prol do infinito da eternidade. O novo olhar do eu lírico revela a natureza caída do homem, em que tudo é passageiro, deteriorado, finito. A única qualidade que o novo olhar do sujeito lírico possui é a capacidade de enxergar Cristo, a quem considera responsável por essa nova visão de mundo.

Nesses dois poemas, os sujeitos líricos são modificados por Cristo e têm a conversão expressa através do olhar. Portanto, “mesmo abstraindo tempo e espaço, eles [os dois sujeitos líricos] partiram do presente, do caos do mundo moderno. Em ambos existe a matéria, o erotismo e o cotidiano” (TISCOSKI, 2010, p. 38). Percebemos, então, o diálogo que Jorge de Lima e Murilo Mendes traçam em *Tempo e Eternidade*, mas que não se restringe apenas a essa obra, manifestando-se em outras produções posteriores dos autores, como observa Fábio de Souza Andrade:

A poesia como crítica e memória do mito: assim se poderia descrever o ponto de encontro maior entre ambos na fase que sucederá a *Tempo e Eternidade*, a partir de um cristianismo voltado para os marcos de limites da concepção crista da história: a criação e o fim dos tempos, origem e escatologia. O poeta é um intérprete, visionário que vem preparado por “gerações de místicos e sensuais”, deste momento de dissolução de uma ordem perturbada (a do tempo, da história), da reorganização do caos em novo cosmos, momento utópico do cristianismo. Envolve a nostalgia de um reencontro do homem com a natureza e das criações da cultura com olhar ingênuo, depurando-as do imperativo da utilização funcional, subtraindo-as à totalidade corrompida (ANDRADE, 1997, p. 46).

---

<sup>10</sup> Jesus Cristo apresenta-se como a Estrela da Manhã: "Eu, Jesus, enviei o meu anjo para dar a vocês este testemunho concernente às igrejas. Eu sou a Raiz e o Descendente de Davi, e a resplandecente Estrela da Manhã" (Apocalipse 22:16).

Essa confluência entre Lima e Mendes se estende, inclusive, até a última obra do poeta alagoano, *Invenção de Orfeu*, tendo em vista que, segundo Andrade, outro ponto convergente na obra de Murilo e Jorge é a figura de Orfeu, chegando o crítico a afirmar que “[...] este tema [Orfismo] torna-se obsedante e atravessa a obra de ambos de lado a lado – o que não é pouco, em se considerando a extensão e heterogeneidade das fases percorridas pelos dois” (ANDRADE, 1997, p. 47). Inclusive, é Murilo Mendes o responsável pela escolha do título da última obra de Jorge de Lima, conforme afirma o próprio Murilo:

Pedi-me o poeta para que batizasse o livro. Devorado este, hesitei entre *Cosmogonia*, *Canto Geral* e *Invenção de Orfeu*. Quanto ao primeiro, julgou o autor muito ambicioso. O segundo foi prejudicado por um livro de igual nome, saído a pouco, de Pablo Neruda. Restou *Invenção de Orfeu*, que, depois de alguns entendimentos, foi, ao que parece, definitivamente adotado (MENDES, 2013b, p. 515).

Mendes ainda define a lírica final de Jorge de Lima como um texto “extremamente complexo e erudito” (MENDES, 2013a, p. 523). *Invenção de Orfeu* é produzida através de uma complexa engenharia de palavras, em que o poeta explora todos os tipos de verso por meio de uma mistura tonal do épico com o lírico. Essa “biografia épica, biografia total e não uma simples descrição de viagem ou de aventuras”, como diz o subtítulo de *Invenção...*, é uma obra acerca da criação: da criação poética e da criação do próprio poeta. Composta de dez cantos, como os dez mandamentos e *Os Lusíadas* (não por mera coincidência, tendo em vista a presença desses dois textos nessa obra), possui poemas em todas as métricas e formas, não seguindo um padrão comum entre todos os cantos.

Além da aglutinação de diferentes metros, em *Invenção* temos também a aglutinação de diferentes textos, tanto de autores clássicos como de escritores contemporâneos, conforme afirma Milton Rosendo (2010):

[...] [*Invenção de Orfeu*] ao capturar passagens traduzidas de poemas consagrados pela tradição literária (*Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões; *Eneida*, de Virgílio; *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Iliada* e *Odisseia*, de Homero; *O Paraíso Perdido*, de John Milton) e enxertá-las em *Invenção de Orfeu*, ao explorar os mais variados metros e fôrmas clássicas, ao tentar em tempos modernos executar um poema de longa extensão, Jorge de Lima prova que é possível extrair o outro do mesmo, transformando a repetição em diferença.

[...] O épico [*Invenção de Orfeu*] não só trava, no entanto, uma relação de intertextualidade com os épicos de tradição clássica, mas também com alguns dos principais textos produzidos na modernidade: *O Barco Ébrio*, de Arthur Rimbaud; *Um lance de Dados jamais Abolirá o Acaso*, de Stéphane Mallarmé; *Sonetos a Orfeu* e *A Elegias a Duíno*, de Rainer Maria Rilke; *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont; *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire; *Folhas de Relva*, de Walt Whitman; *Romanceiro Gitano*, de Federico García Lorca;

*Canções da Inocência e Canções da Experiência*, de William Blake; só para citar alguns (ROSENDO, 2010, p. 25-26).

Esse caráter intertextual que destaca Rosendo, encontra-se presente na obra desde o primeiro canto, em que há uma clara referência ao “barão assinalado” da epopeia camoniana. Contudo, longe dos padrões literários da tradição camoniana, Jorge de Lima constrói um herói que em nada lembra o glorioso Vasto da Gama cantado na épica clássica lusitana:

## I

Um barão assinalado  
sem brasão, sem gume e fama  
cumpre 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 amor que ama.

Nobre apenas de memórias,  
vai lembrando de seus dias,  
dias que são as histórias,  
histórias que são porfias  
de passados e futuros,  
naufrágios e outros apuros,  
descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas  
ou mesmo achadas, lá vão  
a todas as naus alertas  
de vaia mastreação,  
mastos que apóiam caminhos  
a países de outros vinhos.  
Está é a ébria embarcação.

Barão ébrio, mas barão,  
de manchas condecorado;  
entre o mar, o céu e o chão  
fala sem ser escutado  
a peixes, homens e aves,  
bocas e bicos, com chaves,  
e ele sem chaves na mão.

(LIMA, 2013, p. 17).

Os versos que abrem *Invenção de Orfeu* têm o eco das primeiras estrofes que abrem *Os Lusíadas*, de Camões:

## 1

As armas e os barões assinalados  
Que da Ocidental praia Lusitana  
Por mares nunca dantes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,



Em perigos e guerras esforçados  
 Mais do que prometia a força humana,  
 E entre gente remota edificaram  
 Novo Reino, que tanto sublimaram.

2

E também as memórias gloriosas  
 Daqueles Reis que foram dilatando  
 A Fé, o Império, e as terras viciosas  
 De África e de Ásia andaram devastando,  
 E aqueles que por obras valerosas  
 Se vão da lei da Morte libertando,  
 Cantando espalharei por toda parte,  
 Se tanto me ajudar o engenho e arte.

(CAMÕES, 1963, p. 9).

Contudo, enquanto o eu épico de camoniano canta o peito ilustre lusitano, abrindo a obra com seus barões assinalados e suas conquistas; em *Invenção de Orfeu* temos, logo de partida, apenas um barão assinalado, já deposto de glória (“sem brasão, sem gume e fama”). Seu fado, tal qual o de Orfeu após perder sua amada, é “louvar sua dama” e viver em busca daquela que já não mais vive e de uma ilha que jamais encontrará (“a ilha que busca e amor que ama”).

É evidente que o distanciamento histórico entre ambos os poemas é importante para estabelecer sua gênese e suas diferenças formais. O poema épico de Camões surge no momento em que Portugal atinge o apogeu de suas conquistas ultramarinas, ao passo que o poema liminiano situa-se num mundo em plena mutação, sob o impacto dos avanços tecnológicos. Fruto de um momento sociocultural, sem rumo, o barão ébrio liminiano metaforiza a posição do artista no mundo moderno. Há, desse modo, uma negação, uma ruptura entre o barão liminiano, que pode ser interpretado como o artista, e a sociedade moderna.

Octavio Paz (1984) demonstra que a negação pode ocorrer de dois modos: pela ironia e pela analogia. A ironia seria a própria manifestação dessa fissura estabelecida entre o eu e o mundo moderno, expressa através da construção desse barão que é o oposto daquele presente em *Os Lusíadas*; ao passo que a analogia representa a busca do eu por um lugar que não houvesse se estabelecido essa fissura e fragmentação do eu. Em *Invenção de Orfeu*, a memória é, por excelência, a maneira como o artista moderno irá estabelecer uma relação de analogia, de correspondência, conforme veremos mais adiante nesta tese.

*Invenção* é um poema tecido de citações, conforme bem assinala Fábio de Sousa Andrade

[Em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima ] convoca os modelos clássicos (Virgílio, Dante, Camões e Milton), nunca como uma imitação exterior da tradição agonizante, mas como uma releitura de seus temas, episódios e

motivos líricos e narrativos a partir da valorização pós-romântica do polo subjetivo dessa criação (ANDRADE, 2013, p. 646).

Entretanto, ao mesmo tempo que é submisso a formas fixas e versos metrificados, é subversivo por ser um poema longo, quando não há mais lugar para poemas longos na vanguarda. É também subversivo, porque as citações nem sempre estão como repetição, mas como antítese. O barão de *Invenção* é o oposto do camoniano, é um barão ébrio, nobre apenas de memórias, condecorado por manchas e ouvido por ninguém. É um barão que, ao comando de sua “ébria embarcação”, une em si referências não só a *Os Lusíadas*, mas também a *Le Bateau Ivre*, de Arthur Rimbaud, poetas de momentos diferentes que viam o mundo de formas opostas<sup>11</sup>.

O caráter intertextual de *Invenção de Orfeu* não se dá apenas pelas referências a textos de outros autores, mas também pelas referências aos textos do próprio autor alagoano. Ao comentar o canto oitavo intitulado “Biografia”, Fábio de Souza Andrade observa que há no poema alusões a episódios relacionados à história do Brasil ao mesmo tempo em que esse texto trabalha questões que são referentes ao itinerário do poeta:

Também a história literária com que o poeta dialoga se faz presente neste canto [Biografia]. Não apenas nas alusões à épica clássica, como nas referências aos “avós descobridores”, “nadando em Áfricas”, fica claro que na *Invenção de Orfeu*, poema metalinguístico, a reabsorção de temas tradicionais das tentativas brasileiras anteriores de poemas épicos se dá paralelamente ao reencontro com os colonizadores através da herança maior: a língua, “idiomavasco”. *Concomitantemente, dá-se um ajuste de contas do poeta com ruídos ainda vivos de seu própria discurso poético* (ANDRADE, 1997, p. 137; grifo nosso).

Podemos perceber esses “ruídos” do discurso do autor nesse oitavo canto de *Invenção* em diversos momentos, como a presença de temas que são trabalhados pelo poeta desde as suas primeiras obras, tal qual a questão da memória relacionada ao universo da sua cidade natal, como em “Mundaú”, presente na obra *Poemas*:

#### MUNDAÚ

[...]  
O rio de minha terra é o *A B C*  
de minha meninice, o meu passado  
a correr para o mar  
com todas as pedrinhas com que eu criança  
brincava a fingir que eram bois.

<sup>11</sup> Milton Rosendo, em sua tese de doutorado, “O arquipélago poético de *Invenção de Orfeu*: uma arqueologia da fragmentação no épico de Jorge de Lima”, analisa detalhadamente o diálogo intertextual que Lima estabelece com Arthur Rimbaud (1854-1891), Luís Vaz de Camões, Rainer Maria Rilke (1875-1926), dentre outros escritores.

[...]

(LIMA, 1958, p. 254).

No canto “Biografia”, o mesmo “rio torto” é recuperado sendo vinculado à memória do eu do poema:

[...]

num pedaço de tempo reencontrado,  
a possível menina nos fitando,  
nossa terra natal, seu rio torto,  
geografia existida, continuada.

(LIMA, 2013, p. 355)

Contudo, a reelaboração do discurso poético do autor de *Invenção de Orfeu* por ele próprio não se faz presente apenas no oitavo canto da obra, tampouco encontra-se manifesto apenas em seu eixo temático, tendo em vista que até mesmo algumas metáforas presentes nas primeiras obras de Jorge de Lima se fazem presentes em sua lírica final, como no caso do poema “Oração”, que compõe *Poemas*, em que a imagem da Santa Maria se associa à imagem de uma ave:

#### ORAÇÃO

– “Ave Maria *cheia de graça...*”

[...]

*Ave cheia de graça*

– “bendita sois entre as mulheres, bendito é o fruto do vosso ventre...”

E as mãos do sono sobre os meus olhos,  
e as mãos de minha mãe sobre o meu sonho,  
e as estampas de meu catecismo  
para o meu sonho de ave!

E isso tudo tão longe... tão longe...

(LIMA, 1958, p. 237, 238).

Nesse poema, a redução do trecho da oração mariana, “Ave Maria cheia de graça”, para “Ave cheia de graça”, aproxima metaforicamente a mãe de Jesus a uma ave. Essa mesma aproximação vemos replicada no décimo primeiro poema do Canto X de *Invenção de Orfeu*<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> Maria Graciema Aché de Andrade, em *A invenção do ritmo em Jorge de Lima* (2014), aponta para a permanência dessa metáfora do poema “Oração” na última obra do autor: “[...] no momento em que o poeta exclui o nome da Santa Maria, da repetição do verso que mimetiza a reza, ele transfere o foco do poema para o plano da palavra, e será por meio do deslocamento de sentido do termo ‘Ave’, que se dá nesse ato, que ele investe a palavra, a sua poesia, de asas. Quando as mãos da mãe, “mãos de sono”, aparecem sobre o rosto do menino poucos versos antes daquele que leremos ‘sonho de ave’, Lima descobre a grande metáfora lírica da ave que daria asas a muitos poemas. A imagem da “ave” aproximada das mãos da mãe desdobra inicialmente o sentido angelical da maternidade, a tradição de Nossa Senhora e posteriormente é metamorfoseada nas características angelicais do homem decaído. Em *Invenção de Orfeu* se verá ser possível encontrar diversos poemas sobre o motivo das asas no homem” (ANDRADE, 2014, p. 58).

Varou a tarde  
 a frase antiga:  
 Ave Maria  
 Como uma ave  
 cheia de graça;  
 e pela tarde  
 revoou, revoou.

(LIMA, 2013, p. 437, 438)

Definida por Julia Kristeva como “[...] um diálogo de textos: toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de outro *corpus*, de modo que toda sequência está duplamente orientada para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura)” (KRISTEVA, 2012, p. 105), a intertextualidade confere à obra limiana um caráter palimpséstico, fazendo com que críticos como Luiz Busatto e Waltensir Dutra considerem sua última obra uma síntese de toda sua poética. Nessa perspectiva, as obras anteriores seriam uma espécie de laboratório para *Invenção de Orfeu*. Essa interpretação fica explícita em propostas de estudo da poesia limiana como a de Mendonça Telles, citada anteriormente nesse texto, e a de Márcio Scheel (2005), que propõe *Invenção* como uma obra símbolo do amadurecimento poético do autor:

[...] em *Invenção de Orfeu*, o poeta encontra sua maturidade artística e estética máxima, plena, total, ao dar vazão ao pensamento e fazer com que a poesia compartilhe as mesmas dúvidas, as mesmas interrogações, os mesmos questionamentos levados a efeito pelos tortuosos caminhos da investigação filosófica. É como se Jorge de Lima descobrisse, com *Invenção de Orfeu*, o secreto diálogo entre poesia e a filosofia como formas de revelação do Ser e da verdade, ambos, decididamente, enraizados na palavra, matéria volátil da linguagem (SCHEEL, 2005, p. 33).

Logo, *Invenção de Orfeu* é considerada uma obra final de Jorge de Lima, não somente por ser a última obra publicada pelo autor antes de sua morte, mas por ter esse aspecto aglutinador de diferentes textos, metros, ritmos e referências de textos lidos pelo poeta. Finalizando este item com *Invenção de Orfeu*, buscamos apresentar, discutir e analisar sucintamente posicionamentos críticos a respeito da obra poética liminiana e sua repartição em diferentes fases. Passemos a examinar, agora, a sua obra romanesca que, ao contrário de sua poesia, parece não ter alcançado tanto êxito no que diz respeito à recepção crítica.

## 1.2. A prosa de Jorge de Lima

– Prefiro a poesia. Tudo o mais que tenha tentado, inclusive pintura, está subordinado ao sol da poesia,

*são caminhos para ela, às vezes  
simples exercícios para conferir-lhe  
dimensões, outras profundezas.*

*(Jorge de Lima)*

Jorge de Lima foi autor de cinco obras em prosa, tendo estreado como romancista com *Cipó de imbé*<sup>13</sup> (1922). Reescrito, o romance inaugural foi publicado em 1927 (um pouco antes da publicação de *Poemas*) com um novo título: *Salomão e as mulheres*. Chama-nos a atenção a maneira nada convencional com que o narrador se dirige ao leitor/ narratário, precavendo-o sobre a organização narrativa empregada.

Previno também que a leitura desse livro é desataviada e livre. Isto é, pode ser feita detrás para diante, como de diante para trás.  
Eu, por mim, comecei a escrevê-lo pelo último capítulo, terminei pelo primeiro!  
O escritor, seja ele qual for, mesmo destituído de “fins” e de “princípios”, deve-se procurar no último capítulo de sua obra.  
Quando leio um livro, abro-o invariavelmente, na última página. Interessame? Então vou adiante, isto é, – para trás.  
Caminho no tempo de costas. Sem preocupação de originalidade, – para não machucar o transeunte (LIMA, 2006, p. 10).

Conforme Fábio de Souza Andrade afirma no posfácio desse romance reeditado pela Editora UFPR, *Salomão e as mulheres* foi construído em um terreno ainda em definição, “entre o pré-machadiano e o pré-oswaldiano”<sup>14</sup>, em que, do primeiro, ficaram os títulos irônicos e a posição fugidia do narrador; e do segundo, o caráter descontínuo da narrativa, além da presença de desenhos no corpo do texto e títulos de capítulos com apenas sinais de pontuação.

O romance inaugural de Jorge de Lima é narrado pelo protagonista Fernando, um jovem escritor que assim descreve sua escrita: “o meu estilo era a inquietude contingente da época, visão subjetiva entre o ‘eu’ e a realidade, a vida e a ilusão que se faz dela [...]” (LIMA, 2006, p. 17). A trama se desenvolve na cidade de Madalena, localizada no interior de Alagoas, tendo como personagens, além de Fernando, o Padre-Mestre Josué e sua afilhada Constança, o Juiz Ernesto de Oliveira, o barbeiro Ruy Barbosa, o inglês Yeats Butler e sua esposa Hilda Butler.

Todo o romance é constituído de epígrafes dos livros bíblicos, como Provérbios, Cântico dos Cânticos e III Reis, tendo sido os dois primeiros escritos por Salomão. A presença de Salomão não se restringe apenas ao título e às epígrafes, tendo em vista que, tal qual a

<sup>13</sup> Cf. CEREJA, 2002. p. 97-124.

<sup>14</sup> Cf. ANDRADE, Fábio de Souza Andrade. Pós-fácio. In: LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres*, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. i-vi.

personagem bíblica<sup>15</sup>, Fernando tem seu coração pervertido por amar uma mulher estrangeira. Além de seu relacionamento com Hilda Butler, o protagonista também se envolve com Constança, tornando-se seu noivo, mas não chega a casar-se devido à morte prematura da jovem.

*Salomão e as mulheres* encerra com Fernando cavalgando em meio tempestade, clamando a Deus misericórdia por sua perversão: “Eu me sinto, Senhor, na tentação de corromper-me com mulheres estranhas e adorar ídolos alheios! Senhor! Misericórdia” (LIMA, 2006, p. 247). A resposta divina, após um longo silêncio expresso através da página em branco, surge com a visão de Constança como um ser angelical<sup>16</sup>, personagem associada à pureza da infância, espécie de esboço da Bem Amada, ser inalcançável que figura na prosa limiana a partir de *O Anjo*.<sup>17</sup>

Em sua segunda obra em prosa, *O Anjo*, o aspecto experimental do romance anterior se mantém, agora acrescido da feição surrealista que a compõe, sendo, inclusive, a primeira obra em prosa surrealista brasileira, conforme afirma José de Souza Araújo: “Trata-se, assim, do primeiro alcance em nossa literatura da escrita automática surrealista” (ARAÚJO, 1983, p. 34). Composta após a conversão de Jorge ao catolicismo, *O Anjo* aborda exaustivamente o tema da natureza decaída do homem. Nas palavras de Herói: “O homem nasceu para descansar e para contemplar, e só por castigo luta e trabalha. Herói tinha reminiscências de remotas faltas em que fora comparsa: era um decaído, sem dúvidas” (LIMA, 1998, p. 27). A problemática da queda será tratada no último capítulo desta tese.

Seu segundo romance, *Calunga*, foge parcialmente dessa atmosfera onírica, voltando-se para as questões sociais, aproximando-se mais dos romances que eram produzidos na época, como *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, e *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiróz. Em *Calunga*, o narrador relata o retorno do protagonista Lula Bernardo à sua terra

---

<sup>15</sup> O rei Salomão relacionou-se com muitas mulheres de outras nacionalidades, o que o levou a adorar os deuses de suas companheiras, abandonando o Deus de Israel: “Ora, o rei Salomão amou muitas mulheres estrangeiras, além da filha de Faraó: moabitais, amonitas, edomitas, sidônias e heteias, das nações de que o Senhor dissera aos filhos de Israel: Não ireis para elas, nem elas virão para vós; doutra maneira perverterão o vosso coração para seguireis os seus deuses. A estas se apegou Salomão, levado pelo amor. Tinha ele setecentas mulheres, princesas, e trezentas concubinas; e suas mulheres lhe perverteram o coração” (1 Reis 11:1-3).

<sup>16</sup> “Meu grito varou a tormenta calou os elementos brutos, e lá longe como uma figura irreal, intangível, surgiu rodeada de vinte e uma estrelas faiscantes a figura de Constança” (LIMA, 2006, p. 248).

<sup>17</sup> Lídia Neghme Echeverria propõe a interpretação de Constança simboliza a memória: “‘Constança’ equivale à memória no primeiro romance do escritor: *Salomão e as Mulheres* (1927) [1922]. O mesmo ocorre em *A Mulher Obscura* (1939), que retoma o tema do livro anterior. Em ambos os textos, Fernando, o herói, deseja ter (*Salomão e as Mulheres*) ou tem relação com mulheres estrangeiras (*A Mulher Obscura*). Verte-se a reminiscência e a transgressão da Bíblia: Salomão amou estrangeiras, foi arrastado a adoração de seus deuses. Como castigo, Deus tirou o reino de Israel de seus filhos. No desfecho de *Salomão e as Mulheres*, Fernando apela para Deus. Seu grito faz surgir Constança: memória infantil, permanência do bem ante o mal, a bem-amada” (ECHEVERRIA, 1980, p. 140).

natal, no intuito de encontrar seus familiares. Como não os encontra, resolve adquirir uma propriedade e a moderniza, na tentativa de dar novas condições de vida para os trabalhadores rurais em situação vulnerável. Conforme observa Luís Bueno (2014), *Calunga* pode ser considerado um romance social, mas com certas ressalvas em relação ao tipo de romance social produzido em 1935:

Para compreender que tipo de romance social é *Calunga*, é interessante pensar em algo que não seja necessariamente o romance social que fazia sucesso em 1935. Para este, todo esforço se dirigia na representação da vida dos pobres e em sua possibilidade de se revoltar contra essa vida e chegar à revolução que construiria uma sociedade igualitária.

O esforço que Jorge de Lima faz em *Calunga* parece ser outro. Mais do que denunciar as péssimas condições de vida do povo do mangue em Alagoas, o que ele acaba denunciando é a incapacidade das elites brasileiras (BUENO, 2014, p. 172, 173).

Bueno interpreta esse romance como sendo uma crítica às elites. Em vez de compor um retrato pitoresco da pobreza, Jorge de Lima expõe a miséria em que vivia a classe rural. *Calunga* levanta, portanto, discussões que envolvem a sociedade como um todo através da figura de Lula. Pesquisadora em estudos de utopia, Simone Cavalcante, acerca dessa personagem, afirma:

O principal motivo dos episódios da trama é desejo utópico de Lula de redimir a população da ilha da situação de miséria, espoliação e tirania em que se encontra. A posição de Lula como latifundiário, no entanto, será contraditória e sempre ocorrerá num clima de tensão. Ora ele negocia limites de atuação com o coronel Totô: trata da posse de terras, discute regras de respeito e convivência como legitimação de poder, etc; ora busca convencer a população, com seu exemplo, da viabilidade de se criar carneiros numa terra imprópria para isso (úmida, encharcada, sem pastagens), visando torná-los, num futuro próximo, livres e independentes para cuidar sozinhos do seu próprio rebanho [...]” (CAVALCANTE, 2009, p. 83).

Lula é, portanto, como um ser que se encontra na fronteira: mesmo sendo parte da elite, é também cambembe<sup>18</sup>; mesmo tendo influência política, não consegue mudar a realidade em que se encontram os trabalhadores de sua região; mesmo sendo proprietário de terras, come barro e pega maleita como os outros catadores de sururu. Por mais que Lula deseje fazer a mudança, os meios para alcançá-la estão fora de seu alcance, seja ele da elite ou cambembe:

Em outros tempos a visão dos primeiros frutos de sua tenacidade faria o criador [Lula] delirante. Mas o homem tinha já delirado demais com as

<sup>18</sup> Em artigo publicado na revista *Vamos ler!*, Jorge de Lima assim define o que é cambembe: “O termo cambembe vem do tupi – *caa* – mato e *mbembi* – gaita, e designa os descendentes dos primitivos caetés guerreiros que no decorrer de alguns séculos degeneraram em músicos ou papa-mariscos. Não sei se degeneraram mesmo em se tornarem excelentes músicos ou se o termo depreciativo corre por conta da decadência física atribuída tão somente aos males da região, à verminose e ao paludismo sobretudo” (LIMA, 1943, p. 13).

maleitas. O homem estava se afundando na brutalidade do começo da terra visgando. Lutar contra os elementos primitivos não podia. Estrangular a tempestade, enxugar a face da terra, vencer a lama escorregadia que nem polvo, faltavam braços para isso ao sonhador (LIMA, 2014, p. 83).

O homem dividido presente em *Calunga* também se manifesta em *A mulher obscura* (1939), romance também ambientado em Alagoas. Tal qual Lula, Fernando é um ser dividido, não entre a elite e os pobres, mas entre a carne e o espírito. Reelaboração de *Salomão e as mulheres*, *A mulher obscura* mantém as mesmas personagens (Fernando, Constança, Hilda Butler, Yeats Butler, Padre-mestre Josué, Juiz Ernesto), e o mesmo motivo da busca da mulher ideal:

Com *A mulher obscura*, Jorge de Lima tenta recompor o mesmo clima nostálgico e de busca da Bem Amada, característico de *Salomão e as mulheres*. O motivo – busca edipiana e surrealista da mulher ideal – permanece o mesmo, com as mesmas personagens, mesmas situações, mesmo senso poético, impregnando a atmosfera de Madalena, em Alagoas, com sua farmácia, suas brigas do juiz com o padre, e mesmo episódios de cartas anônimas (ARAÚJO, 1983, p. 37).

Entretanto, apesar de possuir semelhanças com o primeiro romance do autor, identificamos aspectos que o diferenciam de *Salomão e as mulheres*, como a recomposição do ambiente familiar da infância da personagem principal, Fernando, as refeições em família, os hábitos religiosos e sociais da sociedade da época, trazendo elementos autobiográficos para essa composição:

Um dia, perguntando a meu pai aonde ia ter aquele Mundaú querido, ele me explicou que o grande “rio torto” ia desaparecer na Lagoa Manguaba, que por sua vez se comunicava com o mar.  
Fiquei então acometido de uma tristeza de tal modo profunda que não me permitiu jantar nesse dia.  
Inquirido por meu pai sobre o motivo de tão grande mágoa, nada respondi.  
Mas o motivo era, na verdade, esta primeira impressão de perpassar das coisas do mundo (LIMA, 1998, p. 18).

Além da recomposição do universo da infância do autor, outro aspecto que diferencia *A mulher obscura* de *Salomão e as mulheres* é a presença da Bem-Amada. As personagens Constança e Hilda continuam presentes no romance, mas outra mulher também participa da obsessão do protagonista: a mãe que nunca conhecera. Essas três mulheres acabam por confundir-se com a Bem-Amada no espírito de Fernando, tornando-se um ser idealizado e inalcançável, sendo, portanto, a “mulher obscura” a que se refere o título da obra.

Já o último romance de Jorge de Lima, *Guerra dentro do beco* (1950), é o único que se passa totalmente fora de Alagoas, sendo ambientado na cidade do Rio de Janeiro. Ao narrar a



vida do casal burguês Júlio e Bruna Aguiar, o enfoque da narrativa também difere dos demais romances do autor, saindo das questões regionais e das reminiscências do período escravocrata, situando-se no contexto da Segunda Guerra Mundial:

Bruna prosseguiu a caminhada. E aquele cansaço, aquela vontade de sentar-se, mesmo em qualquer batente de bazar turco.  
Rente a ela passou a correr, gritando notícias, um garoto com seu molho de jornais: “Vitória russa!” “107.000 nazistas massacrados!” (LIMA, 1997, p. 63).

Em meio às notícias da guerra, Bruna vive um conflito interior ao decidir cometer um aborto sem o conhecimento do esposo. Ao ir ao encontro de uma parteira em um subúrbio carioca, Bruna entra em um processo de decadência física, moral e psicológica. Após a parteira lhe garantir que não se encontra grávida, ela é violentada ao sair do prédio, começando aí a sua “guerra dentro do beco”. Os problemas físicos e psicológicos pelos quais Bruna passa afetam também Júlio Aguiar, que volta ao antigo vício do jogo. Assim, na visão de Léo Schlafman (1997), *Guerra dentro do beco* “[...] aborda o desencontro profundo dos seres, na cidade grande, à luz das convicções religiosas da classe burguesa mergulhada na esterilidade moral e no desespero demoníaco” (SCHLAFMAN, 1997, p. 295).

Se observarmos essas cinco obras em prosa de Jorge de Lima, podemos perceber que, de alguma maneira, elas representam os percursos que foram tomados pela ficção brasileira até a primeira metade do século XX. William Cereja, no artigo “A queda ou salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”, observa esse aspecto representativo dos rumos da prosa brasileira, ao apresentar um resumo da ficção limiana:

Consideradas no conjunto, essas obras refletem os rumos tomados pela ficção brasileira na primeira metade do século XX, isto é, a superação da tradição passadista, o experimentalismo estético, o regionalismo, o engajamento. *O Anjo*, por exemplo, herda fortes influências do experimentalismo brasileiro dos anos 20 [...].

Já *Calunga* é a obra do conjunto que mais se identifica a orientação regionalista da ficção de 30, fazendo abertamente uma denúncia contra as estruturas latifundiárias nordestinas, o coronelismo e as condições subumanas dos trabalhadores da região [...].

*A mulher obscura* retoma o caminho da representação alegórica iniciada em *O Anjo* e, com enfoque nitidamente católico, visa tratar da precariedade da condição humana, da suposta queda edênica aos dias de hoje.

*Guerra dentro do beco*, no rastro do romance anterior, atualiza o enfoque, situando-se no contexto da Segunda Guerra Mundial e no universo de ideias e conflitos que envolveram artistas e intelectuais dos anos 40 (CEREJA, 2002, p. 98).

Além de romances, Jorge de Lima foi autor de ensaios e biografias. Sua primeira publicação foi o ensaio *A comédia dos erros* (1923), cujo título é o mesmo da obra shakespeariana *The comedie of Errors* (c. 1600). Escrito em uma linguagem rebuscada e incomum, o ensaio gira em torno de “[...] questões estéticas, linguísticas, científicas e religiosas, muitas vezes com um viés irônico e jactancioso, e só restam de pé, ao final desta arena, a música e a poesia, que se unificam sob a égide do ritmo e do dom natural” (RIBEIRO, 2016, p. 39).

Em *A comédia de erros* presenciamos preocupações com a formação e variação histórica de palavras, tal qual na passagem em que o autor reflete acerca da palavra “caos”, antes escrita “chaos”, e como a perda de uma letra culmina na perda de um elemento químico, já que “temos o conjugado da química orgânica, nas duas primeiras letras do vocábulo [CH], – duas, na transliteração do grego para o latim, deste para as demais línguas que nesta última se perfilam” (LIMA, 1923, p. 6-7). Essa atenção às variações e formações das palavras persiste em Jorge de Lima, como é possível constatar em alguns versos de *Invenção de Orfeu*, em que a palavra “naus” é grafada da maneira arcaica “naos”<sup>19</sup>, por ser semelhante à grafia de “templo” em grego<sup>20</sup>, permitindo ao verso uma outra conotação.

Além de *A comédia de erros*, Jorge de Lima também escreveu *Todos cantam sua terra...* e *Proust*, ensaios publicados, em 1929, no volume *Dois Ensaios* e que proporcionaram ao escritor o cargo de professor de literatura brasileira e línguas latinas no Ginásio do Estado de Alagoas. No primeiro ensaio do volume, Jorge de Lima discute o nacionalismo na literatura brasileira a partir da análise de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Questionando a capacidade de os escritores anteriores ao Modernismo expressarem a brasilidade em seus textos, o autor, a partir da antropofagia oswaldiana, propõe uma relação de igualdade entre as raças na formação identitária do povo brasileiro: “É preciso ver quem é antropófago. Dentro do índio estarão o português e o preto? Ou os dois primeiros estarão dentro do último? Ou terá sido o português quem comeu os dois antropófagos? Parece que as raças se entredevoram. Que estão se devorando ainda” (LIMA, 1958, p. 1031). A visão defendida por Jorge de Lima das três raças igualmente formando o Brasil não se manifesta apenas nesse ensaio, persistindo na poética do autor, como nos versos de “Democracia”: “me misturando, me sumindo, me acabando, para salvar a minha alma benzida/ e meu corpo pintado de urucu, / tatuado de cruces, de corações,

<sup>19</sup> “Alegrias descobertas/ ou mesmo achadas, lá vão/ a todas as naos alertas/ de vária maestração,/ mastros que apontam caminhos/ a países de outros vinhos” (LIMA, 1958, p. 627).

<sup>20</sup> Cf. RIBEIRO, Daniel Glaydson. *Carnifália malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*. 2016. 283 f. Tese (Doutorado em Teoria e Literatura Comparada). USP. São Paulo, 2016.

de mãos-ligadas, / de nome de amor em todas as línguas de branco, de mouro ou de pagão” (LIMA, 1958, p. 355).

O segundo texto que compõe *Dois Ensaios*, intitulado *Proust*, contribuiu para a recepção do escritor francês na América Latina e no Brasil<sup>21</sup>. Em uma análise que considera aspectos biográficos do autor, além de discutir elementos de *Em busca do tempo perdido* (1913) a partir de questões psicanalíticas propostas por Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Gustav Jung (1875-1961), Jorge de Lima também se detém na caráter mnemônico que o romance proustiano carrega:

De facto ha uma logica profunda na descoberta de Proust: aquillo que nos póde dar maior alegria, talvez o maior confôrto corporal que é a sensação de ter vida, de sentir a vida, não percebido pela nossa intelligencia (força viva que procura) é captada pela memoria a serviço da arte que resussita a vida que nós sentimos e a recriamos como deuses (LIMA, 1929, p. 52).

A correlação entre memória e arte, sendo as lembranças matéria da força imaginativa presente na narrativa proustiana, reverberam na escrita de Jorge de Lima, tendo em vista o peso que tem a memória em seus escritos, sejam eles em prosa ou em poesia. Lima, inclusive, considera que a maior influência estrangeira no modernismo brasileiro não derivou de Marinetti, Apollinaire ou Max Jacob, mas de escritores como Proust e Pirandello<sup>22</sup>. Em entrevista a Homero Sena, Jorge de Lima diz o seguinte:

Influências sérias e decisivas, ao meu ver, foram, por exemplo, as de Proust e Pirandello. E, através destes dois, as de Freud e Einstein. O que, de resto, não aconteceu apenas no Brasil, mas no mundo todo. Note como depois do Modernismo, em nossa literatura o relativo passou a preponderar sobre o definitivo. A quem se deve isso, senão a Proust? Desde então incutimos em nossos escritos, tanto em prosa como em verso, a fragmentação da personalidade (LIMA, 1958, p. 84).

A leitura desses ensaios possibilita sem dúvida uma visão mais ampla da produção de Jorge de Lima, pois nos permite acompanhar a evolução de seu pensamento intelectual, ao mesmo tempo em que esclarece alguns aspectos de seu projeto poético. É o que nos diz Daniel Glaydson Ribeiro (2016), em sua tese *Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética de*

---

<sup>21</sup> Ione de Andrade defende a versão de que Jorge de Lima foi o autor do primeiro texto sobre Marcel Proust, tendo sido escrito em 1923, apesar do ensaio só ter sido publicado seis anos depois.

Cf. ANDRADE, Ione de. *Proust au Brésil*. Conférence dactylographiée, Rennes, 1971.

<sup>22</sup> Em entrevista a Homero Sena, Jorge de Lima diz o seguinte: “Influências sérias e decisivas, ao meu ver, foram, por exemplo, as de Proust e Pirandello. E, através destes dois, as de Freud e Einstein. O que, de resto, não aconteceu apenas no Brasil, mas no mundo todo. Note como depois do Modernismo, em nossa literatura o relativo passou a preponderar sobre o definitivo. A quem se deve isso, senão a Proust? Desde então incutimos em nossos escritos, tanto em prosa como em verso, a fragmentação da personalidade” (LIMA, 1958, p. 84).

*Jorge de Lima*, quando analisa *Invenção de Orfeu* como uma obra que recupera aspectos da “obra imatura” de Jorge de Lima, o que inclui seus ensaios.

Mesmo diante da importância que seus ensaios têm, o seu acesso ao público é árduo, especialmente o ensaio *Proust* que, após a publicação em 1929, não foi mais reeditado. A mesma dificuldade de acesso é encontrada nas obras em prosa do escritor. Na edição da obra completa, a editora José Aguilar (1958) inseriu o ensaio *Todos cantam sua terra...* e as biografias, porém não contemplou a ficção romanesca. A ideia inicial era de que o primeiro volume contivesse apenas as obras em verso, enquanto o segundo volume teria suas obras em prosa<sup>23</sup>; contudo, apenas o primeiro volume foi apresentado ao público. É também notável o baixo número de edições que as obras em prosa de Jorge de Lima possuem quando comparadas a seus livros de poesia (apesar de esses não serem numerosos). As últimas edições das obras do autor foram produzidas pela Cosac & Naify que, antes do seu fechamento, publicou quatro obras de Lima, sendo apenas uma delas em prosa, o romance *Calunga*.

Apesar da existência de certa predileção pelas poesias de Jorge de Lima por parte das editoras, é importante que a crítica não desconsidere sua prosa. Fábio de Souza Andrade (1997) faz um alerta para o fato de que as mudanças aparentemente abruptas na poesia de Jorge de Lima poderiam ser mais bem compreendidas caso fosse considerada a produção de prosa de Jorge de Lima:

O que parece saltos abruptos nas transições estilísticas de obra poética chocaria menos caso fosse interpretado no contexto de sua produção global. Além de poeta, Jorge de Lima escreveu ficção. Romances como *O Anjo*, por exemplo, *prenciam a passagem dos poemas engajados de Poemas Escolhidos (1932) para a estranheza das imagens de A Túnica Inconsútil (1938)*, já incorporando elementos do surreal (ANDRADE, 1997, p. 23; grifo nosso).

Não levantaremos aqui conjecturas sobre o ostracismo do Jorge prosador ou sobre o fato de seus romances não terem sido estudados com a mesma intensidade de sua obra poética. Almejamos, com este capítulo, apresentar ao leitor uma visão mais ampla da produção de Jorge de Lima, sem se prender a classificações e divisões de sua obra em fases, por compreendermos que a memória é uma constante em sua produção, o que nos impede analisar a sua poética como uma sucessão de cortes abruptos, em que uma “fase” não tem conexão com a anterior.

---

<sup>23</sup> Na nota editorial da *Obra Completa*, o organizador Afrânio Coutinho presta alguns esclarecimentos acerca da edição, assegurando o seguinte: “A presente edição intenta apresentar a obra de Jorge de Lima nos seus múltiplos aspectos. Compõem-na dois volumes: o primeiro abrange a poesia completa e diversos ensaios; o segundo, os romances, contos, peças teatrais, ensaios literários e artigos” (COUTINHO, 1958, p. 11).

Teóricos como José Aderaldo Castello (2004) já tinham notado a presença do mnemônico em Jorge de Lima, tendo em vista a força que o motivo da infância tem na produção do escritor:

Insiste [Jorge de Lima] na dependência da infância, origens e antecedentes da primeira fase, também fundamentos da criação poética em geral. Aponta-os como pré-revelação. Ressalta reações parapsicológicas entremeando rotina, imprevistos, circunstâncias e fatos do universo doméstico e ou convívio extrafamiliares, até mesmo em nível popular, fenômenos diversos do cotidiano ao sobrenatural (CASTELLO, 2004, p. 211).

As obras iniciais de Jorge de Lima são um exemplo do memorialismo poético destacado por Castello. Há, nelas, uma poética ligada à infância, mas que transcende o individual, devido à forte presença de um sentimento enraizado na cultura nordestina e em episódios emblemáticos que alimentaram o imaginário popular, pois “[...] tanto na obra poética de Jorge de Lima como em toda a sua criação literária, a palavra-chave que nos permite com ela devassar o segredo e o elo misterioso de sua cadeia criadora é a mesma da obra de Georges Bernanos: a palavra ‘Infância’” (CRUZ, 1997, p. 19).

Apesar de Castello e Cruz considerarem apenas as obras em poesia ao analisar a aspecto da infância em Jorge de Lima, suas conclusões também podem ser estendidas para as obras em prosa do autor, como é o caso de *O Anjo*. No capítulo seguinte, daremos início à análise do romance mencionado, vendo-o como um texto tecido de memórias. Apesar de se situar em um momento distinto da produção do autor, e considerado pela crítica como uma obra apartada das demais, o romance *O Anjo* contém elementos – como, por exemplo, a representação do espaço e a tônica da memória – que o unem às obras publicadas anteriormente: *Poemas*, *Novos Poemas*, *Poemas Escolhidos* e *Poemas Negros*.

## 2. DO VERSO À PROSA: A NARRAÇÃO E O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM *O ANJO*

*Mosaico de memórias nele nado,  
comendo peixes e recordações  
encerrando em cubículos espelhos  
em que o meu rosto não se vê, mas os  
do passado e os dos presentes rostos,  
que emergiram de baixo, do subsolo  
da mor comunidade, borra viva  
sol soterrado pelas cordilheiras  
em que temores e ódios são iguais.*

(Jorge de Lima)

Em 1934, Jorge Mateus de Lima publicava sua segunda obra em prosa, *O Anjo*, no mesmo ano da publicação de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, um dos marcos editoriais da chamada “Geração de 30”<sup>24</sup> do Modernismo Brasileiro. Nas palavras de Barbieri (1988, p. 77), “a voga desse gênero de literatura [...] dificultava a recepção de textos considerados descomprometidos [...]. Jorge de Lima, que optara por outra linha, reagiu contra a imposição coercitiva [deste] modelo literário”. A obra *O Anjo* é um exemplo dessa reação do escritor alagoano ao modelo vigente na época, sendo ela classificada como uma obra “supra-realista”, aspecto que a diferenciava tanto do que era escrito na época, como do que o autor tinha produzido até então. Para compreendermos melhor as mudanças pelas quais passaram a escrita de Jorge de Lima, alguns dados biográficos são importantes.

No dia 27 de setembro de 1931<sup>25</sup>, o autor de “Essa Negra Fulô” se despede de Maceió rumo à cidade do Rio de Janeiro<sup>26</sup>. Na então capital do país, conhece o pintor Ismael Nery, por intermédio de seu amigo e também poeta, Murilo Mendes. Apesar de sua conversão ao catolicismo ser comumente associada ao início da amizade do autor alagoano com o poeta

<sup>24</sup> “Geração de 30” ou “Romance de 30”. Estamos cientes de que esses termos são vagos e não correspondem a toda a ficção produzida no Brasil na época; contudo, optamos por manter essa denominação por essa ter se cristalizado como referência ao romance de cunho social e regionalista produzido na época. Luís Bueno faz um alerta para a imprecisão desse termo, ao mesmo tempo em que reconhece o uso corrente em que é empregado: “A designação “romance de 30” é bastante vaga. Levada ao pé da letra, deve ser aplicada a qualquer romance publicado na década de 1930, ou a qualquer autor surgido naquela década. Isso implicaria considerarmos, por exemplo, que os romances históricos de Paul Setúbal ou Viriato Correia podem ser alinhados a *Menino de engenho* e *Incidente em Antares*. A contrapelo dessa amplitude potencial, aquela expressão ao fim e ao cabo, cristalizou-se na designação de algo bem específico: o romance dito social ou regionalista publicado entre a estreia de José Américo de Almeida e as de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, ou seja, o final dos anos de 1920 a meados da década de 1940. É esse o sentido que está disseminado pelos manuais escolares de literatura” (BUENO, 2012, p. 16).

<sup>25</sup> Cf. CAVALCANTI, Povina. *Vida e Obra de Jorge de Lima*. Maceió: Salgema, 1993. p. 117

<sup>26</sup> Segundo Povina Cavalcanti, Jorge de Lima se muda para o Rio de Janeiro por ter sido vítima de um atentado contra a sua vida: “Eis senão quando, por motivos obscuros, um desafeto, em pleno centro comercial, alveja-o [Jorge de Lima] a tiros de revólver. A má pontaria evitou a tragédia. Mas toda a população ficou indignada com o atentado” (CAVALCANTI, 1993, p. 116-117).

mineiro, antes de partir para o Rio de Janeiro, “[...]em 1928, já o poeta de ‘Pai João’ militava no catolicismo, levado pelas mãos de [...] Jackson Figueiredo, que em 1921 fundara, no Rio de Janeiro, o Centro D. Vital e a revista *A Ordem*, da qual Jorge de Lima foi um dos divulgadores na província” (SANT’ANA, 1994, p. 59). No Rio, Lima passa a editar a revista *A Ordem* em conjunto com outros artistas, dentre eles Murilo Mendes e Ismael Nery, passando a ter contato com uma nova visão acerca do cristianismo e da sua relação com outras esferas da vida humana, em especial, com a arte.

Acerca de Ismael Nery, figura importante na conversão de Murilo Mendes e na produção artística tanto de Mendes quanto de Jorge de Lima, Fábio de Souza Andrade afirma o seguinte:

Nery funcionou como um agente catalisador, fez convergir algumas das linhas paralelas nas poéticas de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Sua figura reunia os dois polos de atração em torno dos quais se daria o desenvolvimento futuro da obra de ambos: por um lado, uma configuração particular do cristianismo, milenarista, que se ocupa dos dois momentos limites propostos pela existência humana segundo a concepção judaico-cristã (a Criação e o Juízo Final); por outro lado, uma visão mítica, órfica do processo artístico, cuja inspiração estava no surrealismo (ANDRADE, 1997, p. 33).

É exatamente essa inspiração surrealista que proveio, no início, de Ismael Nery, que marcará profundamente a produção artística dos dois escritores, a ponto de fazer com que “constituam uma espécie de vertente singular no modernismo brasileiro” (ANDRADE, 1997, p. 32).

Além da amizade com artistas como Nery e Mendes, o contexto artístico da época, se não determinaram, facilitaram as produções de Jorge de Lima, tendo em vista que em 1930 a literatura brasileira vivenciava a consolidação das inovações propostas pela Semana de 22 e a circulação dessas inovações por todo o país. O período entre 1930 e 1940 corresponde aos anos em que Jorge de Lima mais produziu, tanto obras escritas como plásticas.

Assim, o cenário em que se encontrava Jorge de Lima foi importante para a formação de seu percurso poético, o que acabou por, de certa maneira, influenciar as mudanças que vemos em seus escritos após *Poemas Escolhidos*, a começar por *O Anjo*. Povina Cavalcanti, amigo e biógrafo do autor, relata seu espanto ao receber os originais dessa obra:

Como fez com os originais do *Anchieta*, Jorge me deu a ler os originais de *O Anjo*, já de torna viagem de S. Paulo, isto é, das mãos de Mário de Andrade, com uma longa e apologética apreciação desse poeta e crítico. Que livro era esse? Tristão de Athayde referiu-se “à submissão ao hiper-modernismo super-realista”, que teria inspirado a novela. Edgard Cavalheiro também classifica de “uma aventura surrealista” o famoso trabalho. O certo é que por tais características, *O Anjo* caiu no morno regaço da literatura brasileira como um raio (CAVALCANTI, 1993, p.126).

A menção ao poeta Mário de Andrade por Cavalcanti tem importância na publicação de *O Anjo*, pois, ao enviar os originais para o escritor paulista, Lima tinha interesse de que ele fosse o autor do prefácio dessa obra. Contudo, tanto a primeira edição quando a segunda edição de *O Anjo*, publicadas em vida por Jorge de Lima, foram lançadas sem prefácio. Acerca disso, Marcos Antonio de Moraes, através das cartas trocadas entre os dois escritores, relata que o prefácio de Mário de Andrade não chegou a ser publicado, apesar de o autor de *Paulicéia Desvairada* tê-lo escrito<sup>27</sup>. Assim, mesmo sem prefácio e sem as correções do próprio autor, *O Anjo* recebe o prêmio Graça Aranha em 1935. Sua publicação foi notada pela crítica, gerando debates e textos acerca daquele que seria a primeira obra em prosa com traços surrealistas no Brasil<sup>28</sup>.

*O Anjo*, portanto, é uma obra que nasceu em período de mudanças na vida do autor, e que ao mesmo tempo traz elementos novos tanto à poética limiana quanto à produção literária da época. Nossa atenção se voltará para as mudanças estilísticas operadas por Jorge de Lima, vendo-as como um processo não-linear, mas helicoidal, tendo em vista que os temas e procedimentos característicos de determinada face expressiva do autor não são completamente abandonados. É o que veremos no tópico seguinte, ao analisarmos a presença de certos aspectos típicos das obras iniciais do autor que persistiram em *O Anjo*.

## 2.1. Entre os fios de Mnemosyne: o mnemônico nas personagens de *O Anjo*

*Tempo da infância, cinza de borralho,  
tempo esfumado sobre vila e rio  
e tumba e cal e coisas que não valho,  
cobre isso tudo em que me denuncio.*

(Jorge de Lima)

<sup>27</sup> Sobre a perda do prefácio de Mário de Andrade, o próprio Jorge de Lima se pronuncia a respeito: “*O Anjo* foi pra mão dos editores e o atropelo de minha vida não permitiu que eu nem ao menos corrigisse as provas. Quem corrigiu foi Aurélio Buarque de Holanda que está aqui vindo de Alagoas. Quando o livro estava composto me avisou então que o editor Lincoln Nery que havia botado no final do livro a sua crítica [de Mário de Andrade] e mais um poder delas de amigos [...]. Eu observei que apesar disso ser bom e comercial para a empresa, iria parecer imodéstia minha consentindo nos elogios apensos. O editor não se conformou piorando a coisa botando além de tudo uma explicação que redundava em maior elogio a mim, avisava que a inclusão de artigos era por conta dele. Eu para cortar pela raiz aquela insistência de Lincoln e com a aquiescência de Waldemar Cavalcanti um dos autores de uma das críticas e sem prevenir os demais retirei englobadamente todas, deixando o livro nu” (LIMA apud MORAES, 2002, p. 151-152).

<sup>28</sup> Conforme afirma, em 1941, a revista *Vamos ler* ao anunciar a nova edição da obra *O Anjo*: “Quando há alguns anos, o Sr. Jorge de Lima publicou o seu romance “*O Anjo*”, a crítica nacional debateu, amplamente, de maneira ruidosa, o aspecto geral dessa obra de ficção, seu enredo, seus personagens, sua forma, seu significado na moderna literatura brasileira. E esse debate assumiu tais proporções que o romance em pouco se esgotou” (VAMOS LER, 1941, p. 15).



*O Anjo* narra a história de Herói, jovem artista plástico, nascido no Nordeste e que se muda para o Rio de Janeiro ao atingir a maioridade. Perseguindo a Bem-Amada, ser jamais visto pelo jovem, conhece seu amigo e protetor Custódio, também chamado de “Anjo”. Durante essa busca pela mulher idealizada, Herói se afunda em uma autodegradação, levado pelo alcoolismo e pelo vício no jogo, perdendo todo seu dinheiro e prestígio social. Seu fiel amigo Anjo, acompanha-o em toda parte, tentando salvá-lo de sua perdição. Após decair vertiginosamente, Herói é salvo pelo amigo, conseguindo, enfim, encontrar a sonhada Bem-Amada. Assim poderia ser resumida a fábula desse romance limiano.

Apesar de a narratologia levantar uma problemática acerca do herói na narrativa e de como os leitores poderiam identificá-lo no texto<sup>29</sup>, no romance em questão, o nome da personagem nos ajuda a identificá-lo mais facilmente. Embora seja chamado “Herói”, a personagem não corresponde à figura que, tradicionalmente, seu nome representa, pois nada tem de corajoso, de heroico ou valoroso. Herói também não possui a missão de representar os ideais de uma sociedade, nem de incorporar, tampouco, os seus valores morais e ideológicos.

Esse herói às avessas é apresentado aos leitores, no início da obra, a partir da lembrança mais viva de sua meninice. Através da voz do narrador, essa lembrança primeira é apresentada em algumas linhas, relembro lugares e objetos (a sala de jantar colonial, um candeeiro imponente...) que povoavam a memória daquele menino, que usava lápis de cor como meio de expressão:

Na memória de Herói, um dos espetáculos mais vivos da meninice era a sala de jantar onde desenhava aos seis ou sete anos.

Ilha Grande. Sala da casa colonial no Norte. Um candeeiro imponente. O menino rabiscava, rabiscava, 8, 9, 10 horas da noite. (LIMA, 1998, p. 11)

---

<sup>29</sup> “From the very beginning of the study of literature, it has been customary to refer to the hero of a story. Who is the hero? Lots of problematic features have accrued to the term, so much so that it is better left alone. The reader’s ability to identify the hero has been put forward as a criterion. But this differs, in many cases, from reader to reader. Another criterion is the amount of moral approbation that the hero receives from the reader. Again, this varies with each reader. Or does it?” (BAL, 2009, p. 132).

“Desde o início dos estudos literários, tem sido comum se referir ao herói da estória. Quem é o herói? Muitos recursos problemáticos se acumularam sobre o termo, tantos que é melhor deixar isso em paz. A habilidade do leitor em identificar o herói foi apresentada como um critério, porém isso difere, em muitos casos, de leitor para leitor. Outro critério é a quantidade de aprovação moral que o herói recebe do leitor. Mais uma vez, isso varia de leitor para leitor. Ou varia?” (BAL, 2009, p. 132 – tradução nossa).

Os elementos que compõem a lembrança de Herói se confundem com a memória do próprio autor<sup>30</sup>, traçando uma linha limítrofe entre realidade e ficção. Ainda em sua infância nos deparamos com o início da decadência de Herói quando ele tenta reformar a religião, abolindo o Inferno, a ideia de Deus e da condenação ao suicídio:

No colégio o menino reformou a religião. Deus devia ser melhor. Abolição do inferno. Inferno para quê? Liberdade absoluta de suicídio. O homem bem senhor de sua tola vida.

O cisma ganhou extensão. No recreio o menino deitava a palavra para os outros. 5 hereges, 8 hereges, 12 hereges.

O irmão marista acabou com aquilo (LIMA 1998, p. 12).

As travessuras de Herói quando criança não se parecem com a de outros meninos de sua idade, sendo suas diabruras infantis graves heresias, capazes de condenar não só a si próprio, mas também os outros. Assim, ainda criança, Herói toma consciência de sua própria natureza decaída, algo que se expressa exteriormente, ao notar que suas mãos eram longas. Nesse instante ele percebe a necessidade de um anjo da guarda: “[Herói] Pela primeira vez reparou que suas mãos eram longas. Que ele era esquisito. Que era diferente dos outros. Pela primeira vez deu pela falta de um anjo da guarda” (LIMA, 1998, p. 12).

Apesar de reconhecer sua necessidade de redenção, Herói, ainda criança, não tarda a voltar a cair. Inventando uma “aventura financeira”, desperta a cobiça através da criação de um dinheiro de mentira. Apesar de tal aventura oportunizar meninos pobres a se tornarem “ricos”, Herói não gosta da imitação, sendo tomado pelo egoísmo. Desiste, portanto, do jogo ao lançar as “cédulas” pelo pátio, pondo fim à fantasia dos novos “ricos”:

Um dia Herói inventou aventura financeira. Trouxe rótulos de cigarros. A cada rótulo deu um valor.

Havia maços de cigarro das fábricas de fumo nordestinas uma variedade enorme de invólucros coloridos.

Cada qual valia tanto.

Os meninos imitaram. Todos traziam de casa para o recreio pacotes desse dinheiro de mentira. Muitos meninos pobres ficaram logo ricos.

Herói viu a imitação. Não gostou. Jogou seu pacote de cédulas ao ar. Para quem quisesse! Para quem quisesse!

<sup>30</sup> Em *Minhas memórias*, Jorge de Lima relembra a importância que o candeeiro familiar tinha em suas lembranças infantis: “Muita coisa permanecera em União dos Palmares: a grande loja de fazendas dirigida pelo meu pai, propriedades, a casa e o sobrado mobiliado, com tia Petrolina, tia Bárbara de S. Pedro, primas, primos João Jucá de Araújo que foi ser marinheiro e João Jucá, vocação para o comércio. O candeeiro familiar, grande belga a querosene em que havíamos estudado a carta de ABC, tabuada, fora deixado. Pra que belga se havia a luz elétrica? Porém o jeito de estudar residia na presença do candeeiro. A luz, de cima, da lâmpada elétrica, era distante e fria. A atenção se distraía, espalhada no papel das paredes, na paisagem suíça com montanhas geladas, lagos, bois em capins, camponesas e neves, vacas de leite condensado. Minha mãe compreendeu o efeito montessoriano do candeeiro. Mandou buscá-lo. Apenas modernizou-o, substituindo o pavio por lâmpada elétrica. Então o estudo vinha, a luz em frente sobre o bojo imponente e sério, cheio de recordações da infância ainda presente. Garatujávamos com lápis de cor [...]” (LIMA, 1958, p. 130).

As cédulas voando. O vento espalhava-as pelo pátio. Lá iam. Então o entusiasmo dos novos-ricos esfriou. Ninguém ligou mais a rótulos de cigarro (LIMA, 1998, p. 12).

Esse episódio também pode ser interpretado de outra maneira. Ao invés de profundo egoísmo, Herói pode ter julgado seu “empreendimento financeiro” como um jogo inútil, que nada mudaria na vida daqueles meninos pobres além de alimentar a falsa impressão de serem iguais a ele. Esse desprendimento com o material e a preocupação com os mais pobres, latente em sua infância, vai permanecer em Herói, sendo a sua inquietação com o social a fonte de seus problemas espirituais.

A leitura atenta das primeiras páginas nos mostra uma personagem presa ao passado, recriando cenas da infância. Mieke Bal, na obra *Narratology* (2009), afirma que em sua primeira aparição, a personagem não nos diz muito sobre si. Suas qualidades implícitas só fazem parte da construção da imagem da personagem à medida que a obra avança e percebemos a sua repetição, pois “é no curso da narrativa que características relevantes são repetidas – em diferentes formas, no entanto – mais frequentemente, assim elas emergem mais e mais claramente. Repetição é, portanto, um princípio importante na construção da imagem de uma personagem” (BAL, 2009, p. 126; tradução nossa).<sup>31</sup>

Assim, no princípio de *O Anjo* ainda não podemos saber muito sobre Herói, contudo, à medida que a narrativa avança, constatamos no Herói ainda criança o mesmo processo que se repetirá no Herói adulto: momentos de queda por seguir seus impulsos, alternados com situações de remissão para, em seguida, voltar a cair<sup>32</sup>.

Outro aspecto que podemos notar na apresentação dessa personagem é a importância que tem o mnemônico em sua construção. Conforme foi mencionado anteriormente, Herói e Jorge de Lima guardam semelhanças no compartilhamento de episódios comuns à infância de ambos, pois, tal qual Herói, Jorge de Lima nasceu no Nordeste e estudou no Colégio Diocesano, instituição dirigida pelos irmãos maristas, como relata o próprio autor:

Quando por deliberação de seus diretores Wuckerer e Gulart de Andrade o Instituto fora fechado, como mau negócio, empresa deficitária, o primeiro Bispo de Alagoas – D. Antônio Brandão mandara vir Maristas para a instalação do novo Colégio Diocesano. [...] Lembro-me de uma vez (o Palácio Episcopal fica em frente à Estação Great Western) em que fui esperar meu pai vindo da patial União dos Palmares, dirigimo-nos àquele prelado para

<sup>31</sup> “When a character appears for the first time, we do not yet know very much about it. The qualities that are implied in that first presentation are not all grasped by the reader. In the course of the narrative the relevant characteristics are repeated so often – in a different form, however – that they emerge more and more clearly. Repetition is thus an important principle of the construction of the image of a character” (BAL, 2009, p. 126).

<sup>32</sup> No capítulo “O anúncio do anjo: montagem, memória e decadência em Jorge de Lima”, trabalharemos acerca do motivo da Queda e como isso é trabalhado na construção da personagem Herói.

cumprimenta-lo e comunicar-lhe que seríamos eu e meu irmão os primeiros alunos do colégio (LIMA, 1959, p. 138).

Trançada entre as reminiscências da sua infância e a memória de seu autor, identifica-se a construção de Herói a partir de lembranças já no início da narrativa. Esses traços autobiográficos associados às lembranças da infância remetem ao estilo de Jorge de Lima em suas primeiras obras, como no poema “Guerreiro”, que compõe a obra *Poemas*:

#### GUERREIRO

E meu pai, vendo aqui dia 23 tão lindo  
e tão verde aquele mês de abril,  
e vendo seu primeiro filho,  
bendisse a Deus primeiro,  
e depois foi à folhinha  
ver o nome do Santo que ali estava:  
São Jorge!

E o guerreiro cresceu e foi vencer  
todos os dragões da vida.  
e não vencendo  
cobriu com a humildade do seu Santo  
a derrota do guerreiro:

Senhor, tende piedade!

(LIMA, 1958, p. 238).

No dia 23 de abril é comemorado o dia de São Jorge, santo guerreiro que morreu decapitado no ano de 303 d.C. É esse santo pelejador que motiva o nome de batismo do eu lírico de “Guerreiro”. Dele era esperado que, tal qual o santo, vencesse as batalhas da vida, mas derrotado, ao invés de se cobrir com as glórias de um guerreiro, cobre-se com a humildade do santo. Nesse poema, o eu lírico e o seu autor compartilham a mesma data de nascimento e o mesmo nome: 23 de abril e Jorge, tecendo esse texto de elementos autobiográficos. Há, inclusive, uma certa aproximação entre o eu do poema “Guerreiro” e Herói de *O Anjo*. De ambos é esperado que vençam, devido ao nome que carregam, os desafios da vida, contudo, os dois fracassam. O que salva o eu lírico daquele poema é a religiosidade: “Senhor, tende piedade!”. O mesmo vale para Herói, que é salvo graças ao Anjo.

Apesar de ser o protagonista da trama, Herói não é a personagem que possui o nome impresso na capa da obra. Acerca da personagem que intitula *O Anjo*, só chegamos a conhecê-la quando Herói atinge a fase adulta. Herói e Custódio, também chamado de “Anjo”, se encontram em uma situação banal, quando ambos andavam por alguma rua próxima ao apartamento do protagonista:

Passou-se um poder de tempo. Herói homem feito. [...] Ia para o seu apartamento. Edifício Astarothxerxes. (O passo de Herói uma cadencia larga e muito enérgica.) Foi quando, paralela a esta cadência, surgiu uma outra mais leve menos enérgica, no mesmo compasso – tac, tac, tac. [...] Então, veio vindo, do lado do mar, um ventinho forte, e foi quando, na frente dos dois, esvoaçou um lenço que podia pertencer tanto a um como ao outro. Herói reparou espantado: o companheiro de passadas largou atrás do pano. O vento aumentando a carreira para as bandas da Santa Casa deu velocidade ao homenzinho que corria feito louco. Estranho homem! Nisso, o companheiro conseguiu apanhar o lenço. Vem correndo outra vez, como impelido por uma rajada, ao encontro de Herói (LIMA, 1998, p. 13).

O encontro dessas duas personagens se dá em uma situação banal, mas a presença de um objeto simples, o lenço, assume uma condição especial nessa cena, pois esse objeto ordinário serve de pretexto para que Herói e Custódio iniciem um diálogo. Apesar de ser um simples pedaço de pano, o lenço guarda uma simbologia, seja porque Cristo, ao ressuscitar no terceiro dia, preocupou-se em dobrar o lenço que estava sobre sua cabeça<sup>33</sup>; seja porque um lenço ao vento visualmente lembre o voo de uma ave. Tanto a figura de Cristo como a de uma ave estão presentes em Custódio, seja por suas características físicas ou psicológicas, tendo esse encontro corroborado para a concepção de Herói de que o novo amigo se trata de um anjo.

É também nesse encontro que conhecemos o nome completo do protagonista:

– [...]. Seu nome?  
 – Custódio, para o servir....  
 – Custódio, só? Filho natural?  
 – Pai natural, Tenho representado pai de muita gente sem cabeça. Eu gostava muitíssimo, depois de tão bruto exercício , era de beber qualquer coisa.  
 – Ora seu Custódio. Venha comigo. Moro aqui pertinho, no Astarothxerxes. Guarde o lenço que lhe custou tanto.  
 – Obrigado. O nome do amigo?- Herói Amadeu de Mendonça Carmo Reis, filho legítimo.  
 (LIMA, 1998, p. 13-14)

Seu nome completo, “Herói Amadeu de Mendonça Carmo Reis”, deixa entrever, pela extensão, uma origem nobre, ao mesmo tempo em que nos revela outros significados. O nome “Amadeu”, do latim Amadeus, significa “ama a Deus”, no imperativo. Assim como o seu primeiro nome, o significado de “Amadeu” em nada remete ao que vemos da personagem no início do enredo. Contudo, à medida que a obra avança, percebemos o seu caráter profético. O nome do Anjo, “Custódio”, também nos auxilia na análise dessa personagem. “Custódio”, do

<sup>33</sup> “E que o lenço, que tinha estado sobre a sua cabeça, não estava com os lençóis, mas enrolado num lugar à parte” (João 20:7). Existe uma interpretação dessa passagem que sugere que Jesus dobrou o lenço como sinal de que voltaria, tendo em vista o costume judaico de dobrar o lenço ao se retirar da mesa para avisar aos servos de que ainda não tinha acabado a refeição.

latim *custos*, significa “guardião, protetor, defensor”. Em um conto medieval português, “As treze palavras ditas e tomadas”<sup>34</sup>, o anjo da guarda se chama Custódio, sendo esse, inclusive, o nome do anjo protetor de Portugal.

Custódio e Herói são o extremo oposto um do outro. Essa oposição é marcada, logo de partida, visualmente, pela cadência do andar de cada um. Enquanto Herói tinha uma passada larga e enérgica, Custódio dava passos mais leves e suaves: “(O passo de Herói uma cadencia larga e muito enérgica.) Foi quando, paralela a esta cadência, surgiu uma outra mais leve menos enérgica, no mesmo compasso – tac, tac, tac” (LIMA, 1998, p. 13). No entanto, as diferenças entre eles não se restringem apenas à cadência do andar. Enquanto Herói é dado ao vício do jogo, álcool e tem atitudes intempestivas e impensadas, Anjo é descrito como um homem bondoso, livre de vícios e defeitos de caráter. Suas personalidades contrastam ainda mais quando ambos bebem. O álcool acentua a natureza de cada um: “Entravam pelos cafés-bares-restaurantes. Cabarés desagradáveis. Chatos. Então bebiam. Porém demais. Bêbedo, Herói ficava impossível. O Anjo, ao contrário: quanto mais bebia mais bom. Mais imaterial. E mais bom-senso ficava” (LIMA, 1998, p. 27).

Apesar de tantos aspectos que os distanciavam, Herói e Custódio tornam-se próximos, sendo rebatizado pelo jovem boêmio com o nome de “Anjo”. Surpreso por saber que o amigo toca violoncelo, Herói pergunta se Custódio leva jeito para anjo:

- [...] Que apito toca?
- Violoncelo.
- Herói estareceu:
- Violoncelo! Então você toca violoncelo?
- Sim.
- Tem jeito para anjo?
- Anjo, como?
- Ora, ora, você tem todos os atributos de anjo-guardião. É prestimoso, comum, cabeça grande, jeito de ave, toca violoncelo e chama-se Custódio. Convenha. Convenha que é anjo, mesmo que não queira (LIMA, 1998, p. 14, 15).

Algumas características de Custódio possuem relação com a memória de Herói. A imagem de Custódio remete àquela que o jovem tinha construído quando criança ao imaginar como deveria se parecer a figura de um ser angelical:

E Herói chorou, chorou. Pela primeira vez reparou que suas mãos eram longas. Que ele era esquisito. Que era diferente dos outros. Pela primeira vez deu pela falta de um anjo da guarda.

---

<sup>34</sup> Cf. SALES, Nívio Ramos. (s.d). “Rezas de defesa: Oração das 13 Palavras Ditas e Arretornadas”. *Rezas que o Povo Reza*. 10ª. edição. Pallas: p.55-56.

Um anjo da guarda – “Santo Anjo da minha guarda, defendei-me das ocasiões perigosas, e acudi-me se me virdes em tentação” – tinha necessidade de concretizar a criatura para quem se dirigia a fala. Daria presentes a ele. Conversaria muito, etc. (Reparando gravuras da Assunção da Virgem, considerou o tamanho avantajado da cabeça em relação aos ombros; por isso tinha bem na imaginação aquelas estranhíssimas criaturas do firmamento.) (LIMA, 1998, p. 12).

O fato de o Anjo tocar violoncelo também possui uma relação com a reminiscência do protagonista, pois na lembrança mais viva de sua meninice, tio Agnelo toca um violoncelo (LIMA, 1998, p. 11). O novo amigo possui, portanto, diversas características que possuem uma ligação mnemônica com o protagonista, indo desde à sua fisionomia até sua habilidade musical.

Além do Anjo, outro ser tecido pelas lembranças de Herói é a idealizada Bem-Amada, ente descrito de maneira difusa, repleta de incertezas:

Quando o extraordinário violoncelista começou a gemer no instrumento, Herói ficou muito lírico e pegou a contar ao outro as belezas da Bem-Amada: – Não é igual às outras mulheres. Os olhos são absolutamente orientais. Os pés, uma perfeição (LIMA, 1998, p. 15).

10 minutos. 15 minutos.  
– Ô Herói! A Bem-Amada é morena ou loira? Ora você diz que ela é morena, ora diz que ela é loira. E então?  
Herói lia tão embebido que nada ouvia. Impossível (LIMA, 1998, p. 17).

Tal qual Custódio, a Bem-Amada também possui uma íntima relação com a memória de Herói:

Deveria ser a Bem-Amada. Porém o pescoço absolutamente não era. Nem o quadril. Nem outras coisas.  
A Bem-Amada deveria ter um certo ar de moça morta que ele viu na meninice. (A volúpia imortal que vinha de era remotíssimas...) (LIMA, 1998, p. 16).

Esse episódio da moça morta aconteceu quando o protagonista era ainda um adolescente:

1917, 18, 19, 20 – Ora, se deu que o adolescente vira uma mulher morta. Ela parecia dormir. Pairava um ar de volúpia no rosto e na atitude do cadáver. Herói achou linda a morta, aquele sono largado, aquela expressão paralisada numa juventude que estancara em pleno gosto da vida. Pois uma expressão rara de gozo repuxava o beijo polpudo da moça morta (LIMA, 1998, p. 12, 13).

A relação da moça morta de sua lembrança e a Bem-Amada persiste, inclusive, na representação que Herói faz dela em um de seus quadros:

O segundo quadro era a Bem-Amada. (Quadros sem dísticos no catálogo.)  
O sexo em triângulo negro. Ombros hieráticos.

[...]

O Herói fizera-o com o subconsciente preso à atitude da morta que vira na meninice. Coisas do jogo desconhecido de suas hereditariedades, obsessões, taras familiares, memória de homem cristão (LIMA, 1998, p. 19).

Como a montagem de um quadro vanguardista, a pintura da Bem-Amada é não só uma sobreposição de formas, mas também de lembranças, desde as individuais (“morta que vira na meninice”) até as coletivas (“taras familiares, memória de homem cristão”). Conforme afirma Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, mesmo aquelas lembranças que aparentemente parecem ter relação apenas com àquele que as recorda, elas possuem uma ligação com o grupo o qual àquele que se lembra faz parte:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mas do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto o seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Essa influência do coletivo sobre a memória de Herói é percebida na descrição da Bem-Amada, pois mesmo ela tendo uma forte relação com a jovem morta que ele vira em sua meninice, o protagonista não consegue se desvencilhar da atuação do grupo do qual ele faz parte: homem cristão brasileiro de uma família tradicional do Nordeste.

A imagem da jovem morta que é recordada na representação da Bem-Amada encontra-se presente na poesia de Jorge de Lima anterior à obra *O Anjo*, possuindo também uma relação com a memória. É o caso de “Ancila Negra”, poema que compõe o livro *Poemas Negros*:

#### ANCILA NEGRA

Há ainda muita coisa a recalcar,  
Celidônia, ó linda moleca ioruba  
que embalou minha rede,  
me acompanhou para a escola,  
me contou histórias de bichos  
quando eu era pequeno,  
muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar:  
As tuas mãos negras me alisando,  
os teus lábios roxos me bubuiando,  
quando eu era pequeno,  
muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar  
ó linda mucama negra,  
carne perdida,



noite estancada,  
rosa trigueira,  
maga primeira

Há muita coisa a recalcar e esquecer:  
o dia em que te afogaste,  
sem me 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,  
mandigando e dormindo,  
muito dormindo mesmo.

(LIMA, 1958, p. 362, 363)

Em “Ancila Negra”, o eu lírico é cativo às lembranças de sua infância, em que a figura da jovem mucama evoca episódios de quando ele era “pequeno, muito pequeno mesmo”, estando Celidônia sempre presente ao embalar sua rede, acompanhando-o à escola, contando histórias e até mesmo despertando os seus primeiros desejos sexuais. Contudo, apesar de parecerem recordações positivas, o eu de “Ancila Negra” não deseja lembrar, mas sim reprimir esses episódios, deixando isso claro ao iniciar o poema com o seguinte afirmação: “Há ainda muita coisa a recalcar”. O termo “recalque”, segundo a psicanálise, significa excluir inconscientemente uma recordação<sup>35</sup>. Compreendemos o motivo pelo qual impele o eu desse poema a querer conter as recordações provocadas por Celidônia na penúltima estrofe, quando ele relata o momento da morte da jovem. É nesse instante que a súplica para conter essas lembranças é ainda mais forte, pois não basta recalcar, é preciso também esquecer (“Há muita coisa a recalcar e esquecer”). O esquecimento, nesse instante, tem um caráter eterno se comparado ao recalque, tendo em vista que o que o eu lírico deseja suprimir é também algo eterno: a morte de Celidônia.

Assim, a construção da Bem-Amada possui relação não só com a infância de Herói, mas também com o poema “Ancila Negra”, em que a figura de uma jovem morta povoa a reminiscência tanto do eu lírico daquele poema, como a do protagonista de *O Anjo*. Temos,

---

<sup>35</sup> “Na linguagem comum, a palavra recalque designa o ato de fazer recuar ou de rechaçar alguém ou alguma coisa. Assim, é empregada com respeito a pessoas a quem se quer recusar acesso a um país ou a um recinto específico. Para Sigmund Freud, o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que modificou diversas vezes sua definição e seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente” (ROUDINESCO, 1998, p. 647).

portanto, um objeto de desejo que remete à memória do protagonista e relaciona-se com a lembrança de outros textos do autor.

É importante salientar que a imagem de Bem-Amada se dá através do olhar de Herói. O mesmo vale para a representação que temos do Anjo, pois é a partir da fala do protagonista que conhecemos como Custódio se parece. O uso do procedimento de focalização também auxilia para que o leitor veja Bem-Amada e Anjo a partir das lentes de Herói, pois, ao invés da descrição residir exclusivamente no narrador, passa a ser compartilhada com outras personagens, sendo, nesses casos, compartilhada com Herói. O tópico seguinte dedicaremos um espaço maior para essa discussão acerca da focalização e como ela é trabalhada em *O Anjo*, especialmente em relação à memória.

Assim, a relação entre as lembranças infantis de Herói e a representação de Custódio e Bem-Amada demonstram como a força da memória ligada ao universo infantil, traço característico das obras iniciais de Jorge de Lima, persiste em *O Anjo*, o que nos permite dizer que apesar das opções estilísticas pelas quais passou, a sua obra é operada, reiterativamente, pelo recurso memorialístico. Ainda neste capítulo, analisaremos os motivos nordestinos que se fazem presentes no romance, tendo uma carga poética que remete à produção inicial do autor quanto à relação existente entre espaço e memória.

## 2.2. Narração memorialística: a focalização internalizada nas lembranças

*Espírito Paráclito, amo-te, com os meus cinco  
sentidos,  
com a minha imaginação  
com a minha memória e com os outros dons  
poéticos e proféticos e reconstituidores*

(Jorge de Lima)

Elemento importante na composição do texto narrativo, o narrador possui um papel crucial para o desenvolvimento da fábula. Em *O Anjo*, há uma narração em terceira pessoa e uma narração onisciente, na medida em que o narrador sabe tudo das personagens. A narração onisciente é assim entendida por James Wood:

A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama de *estilo indireto*

*livre*, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem” (WOOD, 2012, p. 20,21).

Concordamos com Wood acerca da onisciência do narrador, especialmente em *O Anjo*, quando consideramos o aspecto da “terceira pessoa íntima”, materializada por meio do recurso do discurso indireto livre – “discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz dual” (REIS; LOPES, 1998, p. 321) –, esse tipo de discurso passa a confundir o desenvolvimento da fábula, de maneira que se torna difícil sabermos quem lembra e/ou quem narra os episódios lembrados: se o narrador ou a personagem Herói.

A dificuldade em definir acertadamente o tipo de narrador que temos em *O Anjo* aponta para a discussão feita por Mieke Bal, no livro *Narratology*, acerca dos tipos de narrador. Bal apresenta-nos três tipos de narrador: narrador em primeira pessoa, narrador em terceira pessoa e, o mais incomum, narrador em segunda pessoa (BAL, 2009, p. 20). Contudo, a autora questiona esse tipo de classificação tradicional dos tipos de narrador, visto que, para Bal, tanto os textos narrados em primeira pessoa, quanto os textos narrados em terceira pessoa possuem uma primeira pessoa que também fala:

Tão logo exista linguagem, existe um falante que a pronuncia; tão logo esse enunciado linguístico constitui um texto narrativo, existe um narrador, um sujeito narrador. Tão logo existam imagens que representam figuras fazendo coisas, existe uma forma de narração acontecendo. De um ponto de vista gramatical, esse sujeito narrador é sempre uma “primeira pessoa”. De fato, o termo “narrador em terceira pessoa” é absurdo: o narrador não é um “ele” ou “ela” – que talvez, acidentalmente, ocorra de ser o narrador também. É claro que isso não implica a distinção em si entre narrativa em “primeira pessoa” e “terceira pessoa” são inválidas (BAL, 2009, p. 21 – tradução nossa).<sup>36</sup>

Dessarte, a autora defende que nos textos tradicionalmente classificados como “narrativa em primeira pessoa”, o que temos é um “eu” que fala sobre si mesmo; enquanto que nas chamadas “narrativas em terceira pessoa”, temos um “eu” que fala sobre outros. Desse modo, Mieke Bal propõe a seguinte classificação dos tipos de narrador:

Quando em um texto o narrador nunca se refere explicitamente a ele mesmo como um personagem, nós falamos em um narrador externo (NE). Esse termo indica que o agente da narração não figura na fábula como um ator. Por outro lado, se o “eu” que é identificado com uma personagem, conseqüentemente,

<sup>36</sup> “As soon as there is language, there is a speaker who utters it; as soon as those linguistic utterances constitute a narrative text, there is a narrator, a narrating subject. As soon as there are images that represent figures doing things, there is a form of narration going on. From a grammatical point of view, this narrating subject is always a ‘first person’. In fact, the term ‘third-person narrator’ is absurd: a narrator is not a ‘he’ or a ‘she’ – who might, incidentally, happen to be a narrator as well. Of course, this does not imply that the distinction between ‘first-person’ and ‘third-person’ narratives is itself invalid” (BAL, 2009, p. 21).

como um ator da fábula, nós falamos de um narrador personagem-fronteira, um NP (BAL, 2009, p. 21 – tradução nossa)<sup>37</sup>.

Assim sendo, adotando essa proposta de Bal, identificamos que em *O Anjo* existe um narrador externo, que se apropria dos discursos das personagens. Sobre esse poder narratorial, Candido, em seu conhecido ensaio “A personagem de ficção”, pondera:

A força das grandes personagens vem do fato de que os sentimentos que temos da sua complexidade é máximo, mas isso devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu, graças ao recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação (CANDIDO, 2007, p. 59).

A apropriação do discurso pelo narrador externo de *O Anjo* não se dá apenas pelo fato do romance ser narrado por um “eu” que não se constitui como personagem dessa trama. Notamos essa apropriação quando, em alguns momentos da narrativa, não conseguimos distinguir a fala do narrador da fala das personagens (Anjo e Herói).

Pode-se dizer que não há um confronto, mas um encontro entre duas mentes, que ora se fundem, ora se separam. Esse recurso composicional é, sem dúvida, inovador. Por exemplo: logo na abertura do romance, o narrador, com sua onisciência, sabe, repentinamente, o que se passa na mente de Herói: “Na memória de Herói um dos espetáculos mais vivos da meninice era a sala de jantar onde desenhava aos seis ou sete anos” (LIMA, 1998, p. 11). O narrador partilha “segredos” com o protagonista e com ninguém mais, pois nada é dito acerca das demais pessoas que se encontram na sala de jantar.

Esse tipo de procedimento em que narrador e personagem parecem, por alguns instantes, compartilhar a mesma visão de mundo é denominada “perspectiva”. Yves Reuter, em *A Análise da Narrativa* (2014), aprofunda a questão:

A questão das perspectivas é de fato muito importante para a análise das narrativas, pois o leitor percebe a história segundo um prisma, uma visão, uma consciência que determina a natureza e a quantidade das informações: podemos, com efeito, saber mais ou menos sobre universos e os seres, podemos continuar fora dos seres e penetrar em sua interioridade. A perspectiva – convém ainda identificá-lo com exatidão, pois o termo é enganoso – pode passar não apenas pela visão (caso mais frequente), mas

---

<sup>37</sup> “When in a text the narrator never refers explicitly to itself as a character, we speak of an external narrator (EN). This term indicates that narrating agent does not figure in the fabula as an actor. On the other hand, if the “I” is to be identified with a character, hence, also an actor in the fabula, we speak of a character-bound narrator, a CN” (BAL, 2009, p. 21).

também pela audição, pelo olfato (ver *O perfume*, de Patrick Süskind), pelo paladar e pelo tato (REUTER, 2014, p. 73).

Mieke Bal por seu lado, adota e mantém o termo *cunhado* por Gérard Genette: focalização. Segundo Bal, os termos “perspectiva” e “ponto de vista” não diferem quem vê de quem fala, enquanto que “focalização” permite essa distinção, já que, para a autora, não devemos confundir o narrador com o focalizador, pois há momentos em que o focalizador coincide com uma personagem:

O sujeito da focalização, o focalizador, é o ponto de onde os elementos são vistos. Esse ponto pode estar com uma personagem (i.e., um elemento da fábula) ou fora dela.

Se o focalizador coincidir com uma personagem, essa personagem terá uma vantagem frente as demais. O leitor vê com os olhos da personagem e vai, em princípio, estar mais inclinado a aceitar a visão apresentada por essa personagem (BAL, 2009, p. 149, 150 – tradução nossa)<sup>38</sup>.

Desse modo, quando a focalização reside em uma personagem que participa da fábula como ator, existe uma focalização interna. Já quando a focalização se encontra com um agente anônimo, situado fora da fábula, há uma focalização externa (BAL, 2009, p. 152).

Em *O Anjo*, há diversos momentos de focalização interna, em que o focalizador se confunde com as personagens, em especial as personagens Herói e Custódio. Esse aspecto da focalização é um elemento importante a ser considerado em nossa análise, especialmente por trabalharmos a questão da memória. Quando se pensa em uma narrativa memorialística, é comum que ela seja construída através de uma narração em primeira pessoa, num tom autobiográfico. Não é isso que vemos no romance em questão, o que pode gerar certo estranhamento quando afirmamos que essa obra é tecida de lembranças. No entanto, ao considerarmos o aspecto da focalização interna, foi possível observar que esse procedimento coincide com os momentos em que Herói está tomado pela força da memória. Assim, através da focalização interna, não é a mais a voz do narrador que ouvimos nos momentos em que Herói é invadido por suas lembranças, mas a voz da própria personagem.

No início da trama, já percebemos essa focalização centrada em Herói, pois o romance se inicia com a recordação mais viva de sua infância:

Na memória de Herói um dos episódios mais vivos da meninice era a sala de jantar onde desenhava aos seis ou sete anos.

---

<sup>38</sup> “The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed. That point can lie with a character (i.e., an element of the fabula), or outside it. If the focalizer coincides with the character, that character will have an advantage over the others characters. The reader watches with the character’s eyes and will, in principle, be inclined to accept the vision presented by that character” (BAL, 2009, 149, 150).

Ilha Grande. Sala da casa colonial no Norte. Um candeeiro imponente. O menino rabiscava, rabiscava, 8, 9, 10 horas da noite.

As sombras familiares projetavam-se na parede. Mamãe. A irmã. Os outros irmãos menores lendo, colorindo cadernos. As outras irmãs tão brancas, tão puras, tão serenas, costurando. Tio Agnelo tocando violoncelo.

Mãe-Preta vinha carinhar a criança desenhista. Às vezes o vento soprava forte entrava na sala. As sombras tremiam muito. Alongavam-se, dobravam-se, colocando-se no teto onde uma lagartixa papava insetos. O violoncelo do tio ficava imenso tremendo os sons, tremendo a sombra na parede.

O desenho do menino queria inventar, fazia traços, casas de janelas vermelhas, aves fabulosas, aves que deviam ter existido no começo das coisas.

Sombras e desenhos entravam pela cabeça com o violoncelo do tio.

Bacuraus lá fora faziam o luar cair do céu.

Cururus lá fora faziam a noite cantar.

A ventania agitava as asas imensas nas palmas do coqueiral. Aquele zuum-zuum que não para nunca embalava o sono de Herói. Era velha a ventania. Contava mais de muitos mil anos a ventania. Vinha do início. Tinha feito às gentes daquelas praias mais mal do que bem. Herói ainda era muito pequeno para entender a ventania. (LIMA, 1998, p. 11).

Na literatura, nada é gratuito, seja na prosa ou na poesia. Abrir, então, uma narrativa narrando fatos passados, guardados na memória, aponta, decerto, para o desejo de começar do início de tudo à maneira de um texto autobiográfico. A própria ideia da narrativa ligada à memória está no cerne de sua origem, a exemplo da *Odisseia*, de Homero, em que das três partes que dividem essa obra, a segunda é aquela que é narrada em primeira pessoa pelo próprio Ulisses<sup>39</sup>, sendo, portanto, um discurso memorialístico. Desse modo, podemos afirmar que “[...]a narrativa é a expressão mais completa da ação da memória” (ZILBERMAN, 2011, p. 14). Em *O Anjo*, contudo, há uma particularidade interessante: as lembranças de Herói remetem simultaneamente ao campo do vivido e a outros textos do próprio autor, fundindo-se, de certa forma, com eles. É o que ocorre com o trecho acima destacado, no qual reconhecemos parte do ambiente descrito no poema *O mundo do menino impossível*, abordado no primeiro capítulo (item 1). Em *O Anjo*, numa sala de jantar, à luz de um candeeiro, a criança garatuja, com lápis de cor, rodeada de uma atmosfera aconchegante (a mãe costurando, o tio tocando violoncelo) contrastando com uma paisagem assustadora (sombras, bacuraus, cururus). Mas o centro de tudo é “o desenho do menino [que] queria inventar, fazia traços, casas de janelas vermelhas, aves fabulosas, aves que deviam ter existido no começo das coisas”. Jorge de Lima estabelece uma significativa interação entre o mundo real e o mundo simbólico, bem como do mundo da prosa com o mundo do verso. Em *O mundo do menino impossível*, uma criança inventiva também procura criar coisas novas com os instrumentos que tem a mão.

<sup>39</sup> “O que nós, muitas vezes, conhecemos como a *Odisseia* é, portanto, este trecho central no qual o herói se autoneomeia, assume sua identidade, isto é, toma a palavra e conta suas aventuras e suas proações numa longa narrativa feita, então, na primeira pessoa” (GAGNEBIN, 2009, p. 23).

O menino poisa a testa  
e sonha dentro da noite quieta  
da lâmpada apagada  
com o mundo maravilhoso  
que ele tirou do nada...

*O mundo do menino impossível*

Assim, da mesma maneira que o início de *O Anjo*, o início da produção artística de Jorge de Lima foi marcado por este recurso inventivo, a memória, e isso pode ser percebido no discurso do próprio escritor quando, afirma que o poeta precisa ser inovador, mas não precisa abrir mão do passado para isso: “O poeta de ontem, de hoje e de amanhã é sempre revolucionário; o que não lhe impede de ser memorialista e transcender a própria memória” (LIMA, 1958, p. 74).

Após a primeira cena que se passa na memória de Herói, a narrativa é dada por meio de avanços e recuos temporais. As datas em sequências são interrompidas por um algum acontecimento, seja algo ligado à religião ou por uma visão que parece ter marcado Herói-menino:

1914, 15, 16 – No colégio o menino reformou a religião. Deus devia ser melhor. Abolição do inferno. Inferno para quê? Liberdade absoluta do suicídio. O homem bem senhor de sua tola vida. [...]

1917, 18, 19, 20 – Ora, se deu que o adolescente viu uma mulher morta. Ela parecia dormir. Pairava um ar de volúpia no rosto e na atitude do cadáver. Herói achou linda a morta, aquele sono largado, aquela expressão paralisada numa juventude escancarada em pleno gosto da vida. Pois uma expressão rara de gozo repuxava o beijo polpudo da moça morta.

Passou-se um poder de tempo. Herói homem feito (LIMA, 1998, p. 12-13).

Como afirmamos anteriormente, o procedimento da focalização interna coincide com os momentos em que Herói está tomado por imagens mnemônicas. Isso é perceptível no trecho “Ora, se deu que o adolescente viu uma mulher morta”. Essa cena tem uma importância ímpar na composição da personagem Bem-Amada, como vimos no tópico anterior. O fato de, nessa cena, a focalização residir internamente em Herói e não externamente no narrador nos remete àquilo que diz Bal acerca da relação entre o focalizador e o objeto focalizado:

Evidentemente, é importante verificar qual personagem focalize em qual objeto. A combinação entre o focalizador e o objeto focalizado pode ser constante em um alto grau (Harald – Índios, Ló – mamãe Ottilie), ou pode variar grandemente. Análises sobre fixa ou frouxa combinação importante porque a imagem que recebemos de um objeto é determinada pelo focalizador.

Reciprocamente, a imagem que um focalizador apresenta de um objeto diz algo sobre o próprio focalizador (BAL, 2009, p. 153 – tradução nossa)<sup>40</sup>.

Dessa maneira, naquela cena da mulher morta, a imagem que vemos parte de Herói e nos diz algo sobre a personagem: o florescimento da sexualidade durante a puberdade e a natureza decaída do protagonista por sentir prazer no semblante de uma jovem morta. No decorrer da narrativa essa cena também nos dirá algo mais sobre Herói: a importância que ele dá a suas lembranças, por ser essa uma das que compõe o objeto de seu maior desejo: a Bem-Amada.

Aqueles cortes abruptos presentes no início de *O Anjo* tornam-se menos frequentes após Herói atingir a fase adulta. É nesse momento de sua vida que conhece Custódio, encontro que já relatamos no tópico anterior. A amizade entre eles se desenvolve de maneira rápida, como sugere o início do segundo capítulo do romance:

– Custódio! Custódio! (Era Herói gritando para o apartamento de junto, onde botou o amigo). Sabe rezar?  
 – Sei.  
 – O quê?  
 – O que me ensinaram.  
 – Então reze as minhas orações da noite, que eu sabia em criança.  
 (LIMA, 1998, p. 17).

Sem ambientar a situação em que Herói e Anjo se encontram pela primeira vez, o segundo capítulo do romance se inicia com o diálogo reproduzido acima, sugerindo uma proximidade entre ambos. O pedido feito à queima-roupa por Herói (“Então reze as minhas orações da noite, que eu sabia em criança”) é uma prova contundente dessa ligação afetiva. Como poderia Custódio atender ao pedido de Herói se ele desconhecia fatos de sua vida pessoal? Isso é o que nos parece surpreendente.

James Wood, ao fazer referência a Henry Green, diz o seguinte acerca do papel dos diálogos nas obras ficcionais: “Green declarou que o diálogo é a melhor maneira de se comunicar com os leitores [...]” (WOOD, 2012, p. 177). No diálogo acima, tomamos conhecimento da cumplicidade entre essas personagens, ao mesmo tempo em que ressaltamos mais um aspecto: a decadência eminente de Herói, devido à escolha do verbo “saber” no pretérito imperfeito (“que eu sabia em criança”). Ao esquecer suas orações da meninice, Herói aponta para sua natureza adâmica, algo que foi trabalhado de maneira semelhante em “Credo”, de *Novos Poemas*:

---

<sup>40</sup> “Evidently, it is important to ascertain which character focalizes which object. The combination of a focalizer and a focalized object can be constant to a large degree (Harald – Indies; Lot – mama Otilie), or it can vary greatly. Analysis of such fixed or loose combinations matters because the image we receive of the object is determined by focalizer. Conversely, the image a focalizer presents of an object says something about the focalizer itself” (BAL, 2009, p. 153).



## CREDO

Padre nosso que estás no Céu,  
 perdi meu Credo que tu me deste...  
 Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*  
 Que força me dava a tua oração!  
 Santa Maria, mãe de Jesus,  
 perdi as armas que Deus me deu!  
 “Padre Nosso que estás no Céu,”  
 santificado seja teu nome,  
 seja feita - a tua vontade,  
 e faze com que eu ache o meu credo de novo!  
 Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*  
 Que força me dava a tua oração!  
 Santa Maria, mãe de Jesus,  
 procura pra mim, meu *Creio em Deus Padre*,  
 Santa Maria, mãe de Jesus!

(LIMA, 1958, p. 310, 311).

No poema acima, deparamo-nos com um eu lírico que sofre diante da impossibilidade de se recordar do Credo Apostólico recebido do Criador quando ele ainda era criança. Esse esquecimento encontra-se sugerido quando, em invés de iniciar o poema com o Credo, é a oração do Pai Nosso que ocupa todo o seu primeiro verso. No verso seguinte, esse esquecimento é reconhecido e reforçado pelo próprio eu do poema, ao admitir, de maneira ressentida, que “perdeu” o Credo dado por Deus. Esse ressentimento se apresenta também na estrutura do verso, pela predominância de vogais fechadas (I e U) e semifechadas (Ê e Ô) em todo o verso (“pÊrdI mÊU CredÔ quÊ tU mÊ dÊstÊ”), mimetizando a boca que ao dizer o que não quer, o diz quase sem abri-la<sup>41</sup>. A voz que fala neste poema ainda clama pela figura da Virgem, mãe de Jesus, ao recitar uma parte da oração “Ave Maria”, contudo, também aparenta tê-la esquecido, ao dizer apenas uma parte dessa reza. Nos versos seguintes, percebe-se que não foi apenas o “Credo Apostólico” e a “Ave Maria” que foram esquecidos, mas também o próprio “Pai Nosso”, já que ele esquece o trecho “Venha a nós o vosso reino” que há entre “Santificado seja o teu nome” e “Seja feita a tua vontade”. A presença do travessão separando “seja” de “feita a tua vontade” sugere uma pausa para, talvez, recordar o restante da oração.

No diálogo de *O Anjo* em que Herói pede para que o amigo Custódio reze as orações da noite que ele sabia quando era criança, não constatamos uma aflição explícita com relação ao

<sup>41</sup> José Guilherme Merquior, em “Natureza da lírica” chama atenção para a capacidade da linguagem imitar a realidade: “[...] se não se pode conceber entre a língua e as coisas, uma correspondência mimética de termo a termo, isso não significa que, em seu aspecto formal, a linguagem não espelhe, já não o conteúdo, mas sim a estrutura do mundo externo. Algumas relações linguísticas imitam certas relações naturais” (MERQUIOR, 1997, p. 21).

esquecimento dessas orações como notamos no poema “Credo”. Podemos pensar que ao gritar chamando o amigo no apartamento ao lado, Herói deixe transparecer algum tipo de angústia que apenas as orações de sua infância poderiam acalmá-lo, mas das quais ele já não se recorda mais. Outro traço que une o eu daquele poema à personagem principal do romance é o fato de que em ambos a infância está intimamente ligada às orações católicas.

Outra semelhança que notamos entre esse poema e aquele diálogo entre Herói e o Anjo é a falsa sensação que ambos têm de haver se esquecido totalmente das orações da infância. O fato do eu lírico de “Credo” lembrar-se de alguns trechos daquelas preces, assim como a consciência de Herói de que “sabia” as orações da noite que fazia quando era criança são uma prova de que o esquecimento não se deu de maneira absoluta. O reconhecimento de ter esquecido, prova que não houve esquecimento de fato. É o que afirma Santo Agostinho ao analisar a parábola da dracma perdida (Lc 15:8-9): “A mulher que perdera a dracma e a procurou com a lanterna não a teria encontrado se dela não se lembrasse. Tendo-a depois achado, como saberia se era aquela, se dela não se recordasse já?” (AGOSTINHO, 2011, p. 233). Para Agostinho, quando nos lembramos que esquecemos de alguma coisa, significa que na verdade não esquecemos tal coisa por completo. É o caso do eu-lírico de “Credo” e de Herói em relação à fé de ambos. Eles sabem o que esqueceram, porém não sabem mais como achá-la.

Assim como o eu do poema utiliza a infância (“Eu era menino”) para representar a memória, Herói age de maneira semelhante ao dizer que “sabia em criança” as orações da noite, utilizando a imagem de sua meninice como receptáculo de suas lembranças. É na infância e, portanto, na memória, que os dois procuram primeiro a fé esquecida. É exatamente isso que Agostinho afirma ao descrever o ato de lembrar: “Quando a própria memória perde qualquer lembrança, como sucede quando nos esquecemos e procuramos lembrar-nos, onde é que, afinal, a procuramos, senão na própria memória?” (AGOSTINHO, 2011, p. 233).

Outro traço que aproxima os textos enfocados é a incerteza: da mesma maneira que em “Credo” não sabemos se o eu lírico encontrou seu credo perdido, também não sabemos se Custódio rezou as orações que Herói sabia em criança, pois o narrador interrompe bruscamente o desenvolvimento. Desse modo, em ambos os discursos literários, não conhecemos se o ato de recordar, tanto do eu do poema quanto da personagem do romance, permanece inconcluso. Dessa maneira, as preces, bem como a falta de uma comprovação de eles as terem integralmente recordado, causariam a mais profunda angústia. Assim, ao refletir acerca do esquecimento, Paul Ricoeur pondera sobre o sentimento de angústia que lhe está atrelado. A incapacidade de sabermos, ao nos depararmos com o esquecimento, se esquecemos apenas naquele instante ou

se esquecemos eternamente, dá à busca pela lembrança perdida, nas palavras de Ricoeur, “um colorido inquieto”:

Assim, o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. É a contracorrente do rio Lēthē que a anamnésia opera. Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi apreendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente (RICOEUR, 2012, p. 46).

Desse modo, nos dois textos limianos há uma forte ligação, tanto da memória quanto do esquecimento, com a religiosidade. Isso é algo que se constitui como base da religião judaico-cristã, conforme afirma Jacques Le Goff (1990):

[...] porque os atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental (LE GOFF, 1990, p. 443).

Portanto, no judaísmo e no cristianismo nos deparamos com essa necessidade de estar sempre recordando o que Deus fez pelos seus escolhidos, tendo em vista que, caso ocorra o esquecimento desses feitos, haveria, conseqüentemente, a cessão das bênçãos divinas, o advento de castigos e, por fim, a morte eterna: “Portanto, assim diz o Senhor DEUS: Como te esqueceste de mim, e me lançastes para trás das tuas costas, também carregará com a tua perversidade e as tuas devassidões” (Ezequiel 23:35). O esquecimento é uma lembrança de nossa expulsão do Éden, da queda de Adão, logo, de nossa natureza decaída e mortal.

Em outros momentos de *O Anjo*, a relação entre religiosidade e memória acha-se pautada na visão cristã do autor de que o passado remete à inocência da infância e o presente está marcado pela leviandade ou malevolência mundana, essa questão aparece com nitidez na cena abaixo, no momento em que Herói pede a Custódio que procure uma igreja na cidade grande, cheia de arranha-céus:

Outras feitas os dois debruçaram nas janelas olhando verticalmente o povo mexer-se embaixo, ou catavam coisas para assunto.  
 – Você acha que o topo dos arranha-céus é o ponto mais perto de Deus que a civilização nos oferece? Veja se vê nesse bairro profano alguma igreja. Você enxerga alguma daqui?  
 – Vejo lá longe, Herói, a igreja de Santa Luzia. Por sinal, que ela lhe proteja os olhos.

Herói se lembra da medalhinha com os olhos de Santa Luzia, no pescoço, quando pequenino, sofreu da vista.

Porém sons de sino lá nunca aportavam. Nem de órgãos, nem de coisas de Deus. Só motores de avião em cima, buzinas de ônibus, de autos, embaixo. Todas as presepadadas do progresso com que o homem se inquieta de aflição.

Mas os homens estavam aproximados e mais mergulhados no mundo.

No ar vozes, cantos se cruzavam por via dos rádios. E até aquela altura se captavam safadezas de cabarés, coros de primeira comunhão, vozes de frades alternativamente.

(LIMA, 1998, p. 22).

Nesse trecho, mais uma vez há a presença do procedimento da focalização interna (“Outras feitas os dois debruçaram nas janelas *olhando* verticalmente o povo [...]”) em uma cena que possui uma ligação com as lembranças de Herói. O bairro em que eles estão é profano; não há nenhuma igreja. Assim os arranha-céus não servem para chegar mais perto de Deus. Amontoados, assemelham-se mais a uma moderna Torre de Babel, cuja construção, segundo a narrativa bíblica, visava desafiar o criador e não lhe prestar culto. Apenas muito longe de onde eles se acham é que Custódio consegue avistar a igreja de Santa Luzia. É a santa protetora dos olhos que desperta em Herói a memória de sua infância, dos momentos em que sofrera problemas de visão. É uma lembrança que parte do outro para depois chegar a si, remetendo àquilo que observa Paul Ricoeur acerca da relação entre a memória e o indivíduo, vínculo que se apresenta pela mediação da linguagem:

A defesa do caráter originário e primordial da memória individual tem vínculos nos usos da linguagem comum e na psicologia sumária que avaliza esses usos. Em nenhum registro de experiência viva, quer se trate do campo cognitivo, prático ou afetivo, a aderência do auto de autodesignação do sujeito à intenção objetual de sua experiência é tão total. Nesse aspecto, o emprego em francês e em outras línguas do pronome reflexivo “si” não parece furtivo. **Ao se lembrar de algo, alguém se lembre de si** (RICOEUR, 2012, p. 107; grifo nosso).

No entrecho acima mencionado, o pronome reflexivo se faz presente logo no início da frase (“Herói se lembra”). Assim, a lembrança que começa na medalhinha de Santa Luzia, passa para o pescoço e termina na imagem mnemônica de Herói quando criança. Contudo, essa lembrança não dura muito, sendo afastada pela ausência de uma atmosfera mais espiritual, típico do ambiente eclesiástico, em que sinos e órgãos tocam em louvor a Deus. A presença da conjunção “porém”, no início do período, reforça essa ideia (“Porém sons de sino lá nunca aportavam. Nem de órgãos, nem de coisas de Deus”). Os sons que habitam o ambiente em que eles se encontram são os ruídos do progresso, que ao invés de trazer paz, inquietam o homem (“Todas as presepadadas do progresso com que o homem se inquieta de aflição”). É um ambiente angustiante que nem ao menos as lembranças da infância conseguem permanecer.

Isso posto, a permanência do tema da infância lembra alguns aspectos da produção anterior a *O Anjo*, não somente por tratar da temática da memória, como também por estar relacionada a outros elementos que foram trabalhados de maneira semelhante durante a sua lírica inicial. Luiz Santa Cruz observa uma relação entre infância e religiosidade na obra regionalista limiana:

Outro aspecto, muito importante e além de original, até hoje quase exclusivo da obra poética de Jorge de Lima é o seguinte. Em sua primeira fase modernista, ao recuperar, pela “descoberta renascentista da Terra”, a sua província natal do tempo da infância, Jorge de Lima seria o único poeta brasileiro de todos os tempos a celebrar a *província religiosa e católica de sua meninice*. Foi nesse fundo de *background*, o eterno *arriève* [sic] *plan* de sua poesia modernista, que ele situou toda a sua poética regionalista da casa-grande e da senzala, do sobrado e do mocambo, muito antes mesmo de Gilberto Freyre iniciar a sua sociologia da civilização e da cultura nordestina açucareira. Não se limitaria Jorge de Lima, portanto, à simples poetização de aspectos folclóricos mais relevantes na paisagem rural do Nordeste brasileiro; assinalaria de preferência, os elementos poéticos muito típicos da religiosidade católica e popular nordestina, em torno do **binômio catolicismo-infância**, desenvolvendo-se sempre a sua obra de poesia e de prosa na mais coerente e rica das estilizações temáticas de toda a nossa literatura (CRUZ, 1997, p. 26; grifo nosso).

O binômio citado por Santa Cruz é observado não só nas obras iniciais do autor, como também em *O Anjo*. Em diversas situações em que Herói é tomado por suas lembranças de meninice, há uma ligação estreita com a religiosidade católica, como já vimos em trechos anteriores já citados aqui. Esse binômio também é percebido, quando Herói se vê preso nas armadilhas de Salomé, mulher sedutora, celebrada nas artes plásticas e na literatura<sup>42</sup>.

Na narrativa bíblica, Salomé é a responsável pela morte do apóstolo João Batista quando, na festa de aniversário de tio Herodes Antipas, tetrarca da Galileia, pediu a cabeça do apóstolo após agradar ao aniversariante com o seu espetáculo de dança. No Novo Testamento, o episódio é relatado em dois evangelhos, Mateus e Marcos<sup>43</sup>, e em ambos, a sensualidade da jovem é

---

<sup>42</sup> Nas artes plásticas, Salomé é representada em dois quadros do célebre pintor francês Gustave Moreau, um dos principais nomes da arte simbolista do século XIX. Um deles é *Salomé* (1871), em que a sobrinha de Herodes é representada ao fim de sua dança, e a outra tela é *A aparição* (1875), em que Salomé segura a cabeça do apóstolo João Batista. Já na literatura, a filha de Herodias está presente em obras como o conto de Gustave Flaubert, *Herodias* (1877), o poema “Hérodíade” (1864), de Stéphane Mallarmé, e a peça de teatro *Salome* (1893), do inglês Oscar Wilde.

<sup>43</sup> “Festejando-se, porém, o dia natalício de Herodes, dançou a filha de Herodias diante dele, e agradou a Herodes. Por isso prometeu, com juramento, dar-lhe tudo o que pedisse; e ela, instruída previamente por sua mãe, disse: Dá-me aqui, num prato, a cabeça de João o Batista. E o rei afligiu-se, mas, por causa do juramento, e dos que estavam à mesa com ele, ordenou que se lhe desse. E mandou degolar João no cárcere. E a sua cabeça foi trazida num prato, e dada à jovem, e ela a levou a sua mãe” (Mateus 14:6-11).

“E, chegando uma ocasião favorável em que Herodes, no dia dos seus anos, dava uma ceia aos grandes, e tribunos, e príncipes da Galiléia, entrou a filha da mesma Herodias, e dançou, e agradou a Herodes e aos que estavam com ele à mesa. Disse então o rei à menina: Pede-me o que quiseres, e eu to darei. E jurou-lhe, dizendo: Tudo o que

apresentada como a razão de ter tido o seu pedido atendido, apesar de Herodes não desejar a morte de João Batista.

Em *O Anjo*, a sensualidade de Salomé também figura como característica principal da personagem: “Maga Salomé tomou conta de Herói e do seu atelier. Era uma labareda, sinuosa, branquíssima, de cabelos de fogo. Abria o roupão e surgia um corpo muito alvo, alvíssimo, o sexo e os sovacos de ouro” (LIMA, 1998, p. 59). A descrição de Salomé, associando-a ao fogo e ao ouro, corrobora para a construção de sua imagem como uma mulher libidinosa e interesseira, que, tal qual na narrativa bíblica, seduz Herói, dominando-o.

Nesse trâmite, em uma cena basilar, sem dinheiro (“Herói estava precisadíssimo de dinheiro. Nenhum vindo do Norte. Ilha Grande acreditava de novo que o herdeiro tinha decaído outra vez”<sup>44</sup>), Herói livra-se de sua dominação ao se contemplar em um espelho, metáfora corrente na literatura:

Do mito de Narciso à simbologia especular de Borges, o espelho é uma velha e obsessiva metáfora. Girondo faz um uso sistemático desse recurso com duas finalidades. A primeira (e que desenvolveremos mais tarde) é o efeito de deformação que se obtém através da imagem refletida; a segunda é o reflexo usado como meio de reduzir o humano a uma dimensão fragmentária e coisificada. (SCHWARTZ, 1983, p.127).

Diante da imagem projetada no espelho, subitamente, Herói toma consciência de sua existência depravada. A imagem refletida no espelho traz a inocência da infância perdida, novamente vemos o procedimento da focalização interna manifesto em um momento de recordação:

Salomé transformara Herói. O pobre era um molambo.  
Agora sem querer subia-lhe uma reminiscência forte de sua meninice. *E foi que, se despindo em frente do espelho, se lembrou de quando garotinho de cinco anos distribuía as partes tenras de seu corpinho entre o povo de sua família.*  
– De quem é a boquinha?  
E o pirralha dizia:  
– Da vovó.  
– E os olhinhos?  
– Do papai.  
– De quem são os pezinhos?  
– Da mamãe.  
Ah!, a saudade de sua meninice. Ah!, a saudade de sua inocência!  
A madrinha perguntava também:  
– E a coisinha que o menino tem por dentro das calcinhas, de quem é?  
– Da dindinha!

---

me pedires te darei, até metade do meu reino. E, saindo ela, perguntou a sua mãe: Que pedirei? E ela disse: A cabeça de João o Batista” (Marcos 6:21-24).

<sup>44</sup> LIMA, Jorge. *O Anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 61

Porém hoje tudo aquilo estava poluído. Tudo não tinha mais ingenuidade. O sexo pertencia a uma mulher que o engava com todo mundo. Uma miséria. Só a extrema-unção lavaria aquelas impurezas. E se despedaçasse aqueles membros?  
(LIMA, 1998, p. 61; grifo nosso).

Ao ver sua imagem refletida, tendo diante de si tanto a nudez física (“Salomé enroscou-se no corpo nu de Herói”<sup>45</sup>) quanto a espiritual, é que Herói toma consciência de sua existência, ao comparar a inocência à depravação a que chegara. São as suas lembranças que o despertam para a impossibilidade de recuperar a pureza que tinha aos cinco anos de idade. A noção desse fato, atrelado à situação em que se depara (“O sexo pertencia a uma mulher que enganava com todo mundo. Uma miséria”) e, sob o peso da moral cristã, leva Herói ao desespero, cogitando duas alternativas: a morte, através da extrema-unção, ou a amputação dos membros que antes eram puros e hoje estão poluídos, com o objetivo de talvez vir a se libertar do contexto em que se encontra.

Herói, antes de cair no aliciamento de Salomé, foi levado à força de volta para a sua terra natal, Ilha Grande, após seus pais descobrirem a situação deplorável em que se encontrava: “Conhecidos regressados do Rio traziam-lhe [ao pai e à mãe de Herói] alarmantes verdades a respeito de Herói, de suas extravagâncias, de suas loucuras. Do meio em que vivia. Um perdido!” (LIMA, 1997, p. 27).

Ao regressar à Ilha Grande, Herói é indiferente a tudo e todos, até mesmo à sua mãe e ao padre Amâncio: “[Herói] Apenas se livrou dos braços da velha, pediu escova. A mamãe foi buscar e começou a escovar, sempre chorando, a roupa do filho. Ele estava indiferente. Veio depois seu venerado mestre padre Amâncio e ele não ligou” (LIMA, 1998, p. 37). Contudo, após um dia recluso no quarto, o Anjo consegue fazer com que Herói desça para conversar com os familiares:

Dia seguinte Herói não apareceu a ninguém, mas de noite o Anjo desceu com ele. A mamãe foi buscar seus sapatinhos de quando ele tinha 5 anos, retratos de Herói cavalgando carneirinhos, seus desenhos do tempo do querosene, outras coisas amenas.

Sobre a mesa botou o pé-de-moleque, a tapioca, o requeijão assado e todas as comidas de seu agrado.

Herói beliscou, beliscou, disse que o café estava péssimo. Tinha perdido o sentimento de *chez soi*, do *home*. Esqueceu o paladar. Mel de abelhas com farinha não gostava mais.

Sua memória não tinha mais braços abertos para o ambiente da meninice. Procurou as sombras que o antigo candeeiro fazia tremer nas paredes. Agora a lâmpada elétrica iluminava tudo diferente. Mãe-preta já não existia. Tio Agnelo morrera. Cidade e serras, uma ova!

<sup>45</sup> LIMA, Jorge. *O Anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 61.

(LIMA, 1998, p. 40).

Como maneira de tentar animar o filho, a mãe de Herói procura despertar no filho as lembranças da infância. Na expectativa de avivar a memória do filho, os sapatinhos, as fotos, os desenhos, até mesmo seus pratos favoritos funcionam como arrimos para a reminiscência, como “[...] pontos de apoio exteriores para a recordação: fotos, cartões postais, agendas, recibos, lembretes (o famoso nó no lenço!). É dessa forma que esses sinais indicadores advertem contra o esquecimento no futuro [...]” (RICOEUR, 2012, p. 55). Entretanto, esses “pontos de apoio” não são suficientes para vencer o esquecimento, pois “[Herói] tinha perdido o sentimento de *chez soi*, do *home*”. Na casa natal, Herói não reconhece mais o ambiente de sua infância. Agora, ao invés do candeeiro, as lâmpadas elétricas iluminam os cômodos da casa, afastando as imagens da Mãe-preta, de seu tio Agnelo e das sombras que outrora se projetavam na parede. Nesse momento de procura pela ambientação de sua infância, notamos que a focalização reside internamente em Herói. É com seus olhos que procuramos as sombras do candeeiro antigo. É através deles que notamos as lâmpadas elétricas iluminando tudo de maneira diferente. É a partir de sua visão que nos damos conta da ausência de Mãe-Preta e Tio Agnelo, levando-nos a também maldizer: “Cidades e serras, uma ova!”.

O protagonista procura a luz trêmula da chama; mas, ao invés disso, encontra, a energia elétrica no lugar dos lampiões. Esse choque é a tônica do poema “Filho Pródigo”, pertencente a *Poemas Escolhidos*:

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

As lâmpadas Osram velam funebremente a poesia.  
(LIMA, 1958, p. 331).

O estado de espírito de Herói, marcado pela animosidade diante das lembranças de sua terra natal, pode ser interpretado como sintoma da situação em que se encontrava o seu corpo devido à abstinência forçada. A ausência do álcool gera crises no rapaz, provocando-lhe fortes náuseas, o que motiva a necessidade da visita de um médico. Mais uma vez, o espelho revela a real natureza de Herói:

No dia seguinte Herói ficou furioso, avançou contra a sua figura no espelho,  
aos sopapos.  
– Chamemos um médico!  
Veio. Era um doutor muito afamado, professor da Faculdade e que passava  
dias em Maceió.



Quando entrou no quarto do doente, este acabava de vomitar: a máscara da náusea estava pregada no rosto dele. Vendo isso o professor foi dizendo:

– Vomita, todas as manhãs... (E lançou em torno um olhar superior em que ia a grande admiração de si mesmo e a vitória do seu tino médico!)

E cravou o olhar na testa de Herói, acompanhando em mente a resposta concordante.

O rosto de Herói suava frio, enquanto os olhos um pouco vagos se abstraíam longínquos. Mas recuperou o ânimo:

– Sim, vomito todas as manhãs. E o doutor por acaso não vomita, não? Pois se engole o vômito que o mundo desperta em qualquer indivíduo mesmo pouco limpo, é de mau gosto. Simplesmente porcaria.

O doutor franziu a testa:

– Porém, o amigo vomita porque bebe o seu gole!

– Confundi o efeito com causa. Bebo para não vomitar, para enganar o estômago e apagar a consciência.

(LIMA, 1997, p. 41, 42).

No romance de Jean-Paul Sartre, *A náusea* (1938), o protagonista Roquentin narra, através de seu diário, o mal-estar que sente em estar no mundo, vivenciando constantemente a sensação de sentir-se nauseado. Ao final da obra, Roquentin descobre que seu enjoo está ligado à gratuidade da vida, sendo a náusea uma metáfora para a repulsa que a sociedade provoca. Em *O Anjo*, o vômito pode guardar conotações semelhantes à náusea sartriana, na medida em que Herói vomita por sentir nojo do que presencia no mundo<sup>46</sup>. Representante do progresso da ciência, o médico, no exercício de sua função, examina friamente o paciente (“Quando entrou no quarto do doente, este acabava de vomitar [...] Vendo isso o professor foi dizendo: / – Vomita, todas as manhãs...”), sem perceber que a verdadeira causa do enjoo matinal de Herói reside na sua resistência em encarar o presente, pois tudo é “simplesmente porcaria”.

A crítica aos métodos adotados pela medicina aponta para a atividade que o autor exercia além da escrita: o trabalho como médico. O olhar médico<sup>47</sup> se faz presente na obra de Jorge de Lima não só nesse trecho de *O Anjo*, como também em seus poemas, a exemplo de “Maleita”<sup>48</sup>,

<sup>46</sup> Evidentemente não se pretende aqui, de modo algum, associar o sentimento de náusea, que invade Herói, à dimensão filosófica do romance, parcialmente autobiográfico, *A náusea* (*La Nausée*), de Jean-Paul Sartre, publicado em 1938. Nesta obra, por meio da personagem Antoine Roquentin (historiador), o filósofo existencialista opõe “existir” a “ser”. Existir faz parte da contingência humana: a existência inspira a angústia, repulsão e náusea. Já o ser situa-se no conceito no domínio da imaterialidade, da transcendência. Segundo Maater Van Buuren, em *Être et Exister: l'ecas de La Nausée* (2007), Sartre utiliza os mesmo termos em *L'Être et le Néant*, invertendo o valor. Nos anos cinquenta, o sentido de “existir” ganha o sentido de engajamento, definindo uma práxis social.

<sup>47</sup> Mário de Andrade nos dá um depoimento sobre essas duas atividades de Jorge de Lima, o médico e o escritor: “No escritório dele [de Jorge de Lima] há verdadeiramente duas salas de espera: uma para os clientes de medicina e outra para os clientes de poesia. E, como é de se esperar, esta última sala é bem mais espaçosa e higiênica” (ANDRADE, 1974, p. 46).

<sup>48</sup> Nesse poema, notamos a presença desse Jorge de Lima médico quando o eu lírico descreve os pormenores dos sintomas da malária e o ambiente em que se desenvolve o mosquito transmissor da doença: “A terra está suando poças d’água./ a lagoa está dormindo/ o caboclo está tremendo, está sambando com pium./ [...] Manda um rabino de seca de 77, meu são sol./ pra secar estas lagoas, /pra esquentar essa maleita. mas vem correndo um vento frio e até a água se arreperia. [...]”(LIMA, 1958, p. 296)

de *Novos Poemas*. Quem opera, no entanto, a cura no rapaz não é o médico, mas o Anjo ao levar escondido algumas garrafas de cachaça para que o amigo fosse gradativamente diminuindo a dose. Aos poucos, Herói vai se livrando do vício:

O Anjo pulou a parede.  
 – Bebe, Herói!  
 Herói bebeu e ficou calmo. Deu a ele meia garrafinha os primeiros dias, depois um quarto, depois um trago somente.  
 Conduzia o pobre Herói ao campo. Ninguém desconfiava de cachaça. Herói recendia a dentifrício e a água-de-colônia. Cambaleava, supunhamos de fraqueza.  
 Mas a cura foi se operando.  
 (LIMA, 1998, p. 43-44).

A cura, enfim, se opera ao mesmo tempo que as lembranças de sua terra natal vão retornando. Ao livrar-se do vício, Herói começa a trabalhar e a nutrir bons sentimentos pelos outros, deixando a vida de depravação para trás. Conseqüentemente, as lembranças que tinha abandonado vão, paulatinamente, retornando, inclusive aquelas de sua terra natal:

Ilha Grande bonita! A terra estava no abril e estava nova.  
 Trabalhou de enxada, plantou macaxeira, desfrutou coqueiros.  
 A memória renascia devagarinho. A fúria da vida, o amor aos simples recomeçava a vida nele.  
 [...]  
 A glória baixou na fazenda de Ilha Grande. Herói alegrava o coração lavado da família. A felicidade dos homens numa mágica fazia brotar pelas encostas o milharal para São João, e as folhinhas despontavam que nem mesmo orelhinhas de mocó num campo de batujás.  
*Laus Deo.*  
 (LIMA, 1998, p. 44).

A ligação entre “esquecimento e doença” e “recuperação da memória e cura” aponta para a relação existente entre “memória e vida” e “esquecimento e morte”. Essa relação está presente desde a Grécia Antiga, pois segundo a mitologia grega, era nas águas do rio Lete (esquecimento) que os mortos bebiam quando chegavam ao inferno. Já as águas do rio Mnemosine (memória) eram bebidas por aqueles que retornariam à vida, possibilitando que de tudo se recordassem. Como também vimos anteriormente ao analisarmos o poema “Credo”, a religião judaico-cristã trabalha a lembrança e o esquecimento de maneira análoga, pois é a memória que possibilita alcançar a vida eterna, através de uma eterna rememoração dos atos divinos.

Percebemos que através dos trechos de *O Anjo* que foram até aqui analisados e dos poemas da lírica inicial do autor, como a memória e a infância estão interligadas na poética limiana. Luiz Santa Cruz, na apresentação da obra *Jorge de Lima* (1997) para a coleção “Novos

Clássicos”, também observa a presença da infância na produção do autor, “pois, tanto na obra de Jorge de Lima como em toda a sua criação literária, a palavra-chave que nos permite com ela devassar o segredo e o óleo misterioso de sua cadeia criadora é a mesma da obra de Georges Bernanos: a palavra ‘Infância’” (CRUZ, 1997, p. 19).

É significativo, inclusive, comentar acerca da presença de certos episódios biográficos quando o tema da infância se faz presente em sua obra. Para Luciano M. Dias Cavalcanti (2007), considerar o biográfico ao analisar as obras de Jorge de Lima, permite entender certas referências que estão presentes nela:

O elemento biográfico presente no poema [*Invenção de Orfeu*] revela-se de grande importância para a compreensão da obra de Jorge de Lima, pois é a partir dele que conseguimos apreender as inúmeras referências apresentadas em seus poemas e suas possíveis significações. Além de representar o ambiente emotivo e social que formou a personalidade do poeta e que, como demonstra toda a sua obra, o marcou profundamente, fornece mais dois fundamentais elementos constituintes de sua poesia: a memória e a religiosidade (CAVALCANTI, 2007, p. 164).

Em *O Anjo*, os dados biográficos não são visíveis apenas nas críticas dirigidas aos métodos adotados pela medicina. O biográfico nesse romance também é notado quando Herói se muda de uma pequena cidade nordestina para o Rio de Janeiro. A razão que leva Lima a se mudar para a capital brasileira, segundo Moacir Medeiros de Sant’Ana, foi um atentado que o poeta sofreu no centro de Maceió, no dia 19 de agosto de 1931. A causa do atentado residiu no fato de o agressor, Rodolfo Lins Calheiros de Albuquerque, desquitado da esposa, acreditar que ela mantinha uma relação amorosa com o autor de “O acendedor de lampiões”: “[...] [Rodolfo Lins Calheiros de Albuquerque] mantinha com sua esposa Helena uma questão de desquite, por esta proposta, na qual alegara defesas relações que aquela senhora mantinha com o dr. Jorge de Lima” (O SEMEADOR *apud* SANT’ANA, 1994, p. 91). Apesar de o motivo da mudança de Herói para o Rio de Janeiro não ser claramente mencionado na trama novelística, Herói também é vítima do descontrole de um marido ciumento:

Mas sem ninguém esperar, se passou numa velocidade de relâmpago um instante de grande bagunça.  
Só para surgir de um canto do vasto salão um sul-americano indignado dizendo que Herói havia beijado a mulher dele.  
Com efeito não tinha. Nem Herói jamais se aproximara da mesinha em que o casal gozava refrescos.  
Herói não deu satisfação. O Anjo deu. O homem não aceitava e queria estar desonrado à força. O anjo dizia que ele não estava. Que a senhora era honestíssima. Honestíssima demais. Incapaz de ações menos dignas. Desculpe, senhor!  
Porém o sul-americano só desejava era lavar a honra com sangue.

O Anjo explicou mais. Não se deveria ir contra a religião, contra a moral, contra o eterno Abel.

Mas o senhor indignadíssimo puxou a pistola e deu um tiro em Herói. A bala passou rente. O homem ficou satisfeito. O Anjo também. Herói ficou na mesma.

(LIMA, 1998, p. 29).

A rapidez com que o atentado sofrido por Herói é narrado (predominantemente objetivo, sem a presença do discurso direto, sem detalhes descritivos) aproxima essa narração de um relato policial, em que o narrador age tal qual a testemunha que narra a ação criminosa para a autoridade competente, expondo apenas o essencial: autor, vítima, ação do criminoso, modo como a ação aconteceu e motivo que levou seu autor a cometê-la. A cena do atentado possui uma focalização externa, em que um agente anônimo observa e relata todo o ocorrido. Parece-nos mais lógico que esse trecho fosse narrado dessa forma, por se tornar mais verossímil com a situação apresentada na narrativa, agindo o focalizador como uma testemunha prestando um depoimento.

Presenciamos, então, em *O Anjo*, marcas do discurso próprio da autoficção, quando, na ficcionalização de alguns episódios da vida de Jorge de Lima, fundem-se escritor, narrador e personagem. Não são poucas as passagens em que se presente a presença camuflada de um discurso autoficcional. A propósito desse gênero literário, a autoficção, Régine Robin considera que:

A construção autoficcional joga com duas imagens próximas da imagem engana olho. Ela finge levar em conta a clivagem do sujeito, de inscrever a perda da coincidência de si com si, mas ao mesmo tempo, falta de alteridade, ela não vai abandonar sua posição de mestre. Ela tende a ocupar todos os espaços, todos os lugares, talvez por que ele sabe, como foi dito excelentemente por Serge Doubrovsky, que não existe nenhum lugar que seja um local (ROBIN, 1998, p. 5 – tradução nossa)<sup>49</sup>

A construção autoficcional, diz Robin, ocupa todos os espaços narrativos. Isso leva-nos a crer que, em *O Anjo*, a partir da cena do atentado acima, a figura de Jorge de Lima ocupa, de fato, todos os espaços: o de narrador, autor, personagem. E assim, constatamos, sobretudo no romance analisado, a força singular de sua escrita.

Nesse tópico, podemos, então, notar como a memória, em especial a memória individual, é trabalhada através do procedimento da focalização interna. A persistência desse procedimento

---

<sup>49</sup> « La construction autofictionnelle joue des deux côtés de l'image trompe-l'œil. Elle feint de prendre en compte le clivage du sujet, d'inscrire la perte de la coïncidence de soi avec soi, mais en même temps, faute d'altérité, elle ne veut pas abandonner sa position de maîtrise. Elle tend à occuper toutes les places, tous les lieux, peut-être parce qu'elle sait, comme le dit excellemment Serge Doubrovsky, qu'il n'y a aucun lieu qui soit une place »(ROBIN, 1998, p. 5).

nos momentos em que a personagem Herói é tomada por suas lembranças nos faz pensar essa focalização como uma espécie de focalização mnemônica, tendo em vista que ela se faz presente, em grande parte, nos momentos em que o protagonista é tomado pelo poder da memória, não sendo essa técnica tão utilizada em outras situações de *O Anjo*. Essa ideia de uma focalização mnemônica nos remete àquilo que disse Bergson acerca da percepção:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 2010, p. 30).

A focalização interna está associada à percepção da personagem sobre o que o está sendo narrado. Se para Bergson não há como pensar a percepção sem que ela esteja imbuída de recordações, parece-nos próprio pensar a focalização interna em *O Anjo* como uma focalização mnemônica, em que a percepção da personagem está impregnada de lembranças, sendo impossível dissociar a memória de sua impressão do mundo.

Apesar de mais presente nos momentos em que Herói está recordando algo, essa focalização mnemônica não se restringe apenas aos momentos em que o recordar reside no protagonista. Também encontramos a focalização mnemônica em Custódio, quando é narrado o sonho que tivera:

O sonho do Anjo foi assim. Depois da mão-de-vaca o Anjo aboletou-se na espreguiçadeira.

A escola primária da professora Mônica cantava tabuada.

Afora essa toada monótona caía uma modorra solene daqueles ares. O Anjo sentiu de repente que a insigne preceptora estava junto dele, e dela irradiava um torpor que o invadia todo. Era um acontecimento verdadeiramente importante porque D. Mônica tresandava a alguma coisa de patrioticamente sagrado como o esquartejamento cruel do Protomártir.

O Anjo desenvolveu um grande esforço para recordar as feições do celérrimo herói brasílico, mas só se lembrava das feições da sua própria professora de infância chamada também Mônica.

[...]

Só lhe vinha o nome francês de Minet Mônica mas o nome não era esse absolutamente. Entretanto podia recitar uma frase inteira mui familiar a D. Mônica: “Leia nas mãos como em um livro. As mãos da humanidade são a minha biblioteca, em que consigo folhear romances e até tragédias”. Dizendo isto, D. Mônica pegou-lhe a mão esquerda e com um pontezinho foi descobrindo todos os podres do Anjo, o que o ruborizou sobremodo.

[...]

Custódio percebeu profunda ruga de apreensão na testa da professora, o que lhe dava uma graça irresistível.

Mas o que o deslocou por completo foi a descoberta de que Custódio nutria muitos desejos inconfessáveis pela sua mestra” (LIMA, 1998, p. 44, 45).

A cena acima é um dos poucos momentos em que a narrativa gira em torno apenas de Custódio. Nela constatamos diversos momentos em que a focalização se encontra internalizada nele: “O Anjo *sentiu* de repente”, “O Anjo *desenvolveu* [...], mas só *lembrava*”, “Só *lhe vinha* o nome”, “Custódio *percebeu* profunda ruga”, “Mas o que *o deslocou* por completo”. Nesses trechos, constata-se que há uma focalização mnemônica, em que a percepção da personagem é permeada por lembranças. Há, inclusive, uma referência à memória, pois ao tentar recordar quem foi a figura histórica questionada por sua professora, Custódio se recorda do nome francês “Minet Mônica”, cuja pronúncia lembra a palavra “mnemônica”.

É no momento em que a focalização reside no Anjo que podemos conhecer verdadeiramente seu interior. Nesse momento não o vemos mais como um ser angelical, mas como um mortal também decaído tal qual Herói. As lembranças de seu período escolar não são de um momento de inocência de sua infância, mas de quando ele começa a desenvolver a sua sexualidade. Essas lembranças o dotam de humanidade, não só pelo caráter daquilo que eles recordam, mas também porque, para que haja recordação, é preciso que também exista o esquecimento, e o esquecimento é algo inerente ao ser humano, característico de quem é mortal.

Assim, diante do que foi exposto até aqui, a memória em *O Anjo* se manifesta não só na superfície do texto, mas também em sua estrutura. Para enfrentar o universo caótico da memória, Jorge de Lima vai trabalhar o enredo de maneira não-linear. Ao longo dos capítulos, tempo e espaço oscilam e a história se desenvolve ora focando o passado ora o presente, o que gera um narrador camaleônico, capaz de assimilar as falas das duas personagens. Assim, mesmo sendo narrado em terceira pessoa, esse romance não deixa de trabalhar a matéria da memória de uma maneira que nos permita perceber a particularização das lembranças daquele que as recorda, por utilizar o processo da focalização mnemônica. Além da focalização, outro aspecto relevante a ser trabalhado quando pensamos a memória em *O Anjo* é o espaço, categoria que será analisada no tópico seguinte.

### 2.3. Espaços revisitados, lugares reelaborados

*Não há no mapa esta cidade, embora  
em água e névoa esteja.*

*(Jorge de Lima)*

Em *Confissões*, Santo Agostinho faz reflexões acerca do tempo, da memória e do esquecimento. Ao trabalhar a memória, o filósofo discute a questão atrelando-a aos cinco

sentidos do corpo humano, afirmando que ela os retém de maneira organizada e dividida entre cada um deles:

Lá se conservam distintas e classificadas todas as sensações que entram isoladamente pela sua [da memória] porta. Por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca. Enfim, pelo tato entra tudo o que é duro, mole, quente, frio, brando ou áspero, pesado ou leve, tanto extrínseco como intrínseco ao corpo (AGOSTINHO, 2011, p. 222, 223).

A relação entre a memória e os sentidos – proposta pela filosofia religiosa de Agostinho – encontra-se presente na estrutura narrativa de *O Anjo*, sendo que aqui o espaço é trazido para o plano enunciativo através da rememoração. Assim, após o insucesso da exposição das pinturas de Herói, o jovem se isola em seu atelier. Tentando fugir do ambiente urbano que o sufoca, Herói procura refúgio nas lembranças despertadas pelo som da chuva:

Ritmos novos sufocavam a respiração, aturdiavam aquele mundão alto. Herói criava outros sentidos, como quem instala novas antenas, pescava ruídos, sonoridades diferentes, que vinham, que passavam, que nem um anseio ou algum grito por nascer ainda. Nos dias de chuva era diferente. Os ares ficavam tristes, e o homem mergulhava em vertical no subsolo da memória. As suas terras férteis chovidas, como um paradoxo no Nordeste, transportavam-se ao solo asfaltado da Cinelândia. Ouvia o zumzum das tanajuras na sombra fresca dos formigueiros no coqueiral da ilha. Às primeiras batedeiras de chuva concentravam-se todo para gozar as gradações dela. O prazer é muitas vezes constituído pelo grau de sensação. Um grau mais abaixo, cheiro de terra solta, muito imediato e grosseiro, dava a ele o efeito, o sentimento muito próximo de uma realidade incômoda, chuva ao desamparo, e de surpresa, chuva e vento. Um grau mais acima (o camarada foi pra debaixo dos coqueiros), cheiro de terra molhada, gorda, farta, terrinha socada e firme (LIMA, 1998, p. 23).

Em meio aos arranha-céus (“aquele mundão alto”), Herói procura outros sentidos como forma de fugir aos novos ritmos que o sufocam. Se observarmos a construção do segundo período do trecho acima, a procura por novos sentidos revela uma busca angustiante. A presença das vírgulas, seja para isolar elementos que estão deslocados na frase (“como quem instala novas antenas”) ou para separar elementos coordenados entre si (“pescava ruídos, sonoridades diferentes”); e a repetição da conjunção “que” corroboram para uma leitura entrecortada da frase que, inclusive, termina sugestivamente com um grito iminente (“algum grito por nascer ainda”), construindo, assim, uma atmosfera de inquietude semelhante à de alguém que busca algo desesperadamente. Com a chegada da chuva, há uma mudança na atmosfera ambiente (“Os ares ficavam mais tristes”), possibilitando que Herói mergulhe em suas lembranças. O paradoxo

da terra seca nordestina molhada pela chuva ocupa o lugar do asfalto carioca. Com a terra molhada, é transportada também toda a atmosfera da terra natal do Herói, até mesmo nas menores coisas, como o som das asas das tanajuras ou até mesmo o cheiro da terra molhada. Dessa maneira, as lembranças que Herói tem de sua terra foram construídas em sua memória através da audição, do olfato e também do tato (“terrinha socada e firme”). Contudo, o que fica na memória de Herói não são os objetos que ele recorda, mas as suas imagens, pois “[...] não são os próprios objetos que entram [na memória], mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda” (AGOSTINHO, 2011, p. 223).

A chegada da chuva provoca mudanças no estilo, agora compassado: os períodos são mais curtos, o uso alternado de pontos e a quase ausência de vírgulas dão equilíbrio aos enunciados. Predomina a ordem direta. As lembranças da terra natal trazidas pela chuva acalmam Herói de tal forma que a mudança é percebida na construção frasal. Contudo, em *O Anjo*, nem sempre a chuva guarda uma conotação positiva:

Com o junho inverno chegou no auge. Os mosquitos trouxeram maleita. O sol aparecia ligeiro e ia embora só a tempo de fecundar miasmas e provocar mau hálito nas águas.

Herói pegou sezões.

Agora a noite descia, encontrava a chuva. Os mocambos se alumiam debaixo do coqueiral. Cada coqueiro começava a uivar. E às vezes as palmas batendo umas nas outras pareciam que mil cães batiam os dentes dentro da triste escuridão. [...].

De noite, quando a chuva parava, chegava o silêncio ansioso. De dia, quando a chuva parava, havia um minuto bom, cacarejos de galinha-d’angola, tanajuras voavam para o céu, formigas de asas passavam e repassavam assanhadas.

(LIMA, 1998, p. 53).

No plano da enunciação, o narrador deixa claramente entendido que a chuva, ao invés de trazer conforto a Herói, traz consigo mosquitos portadores de doença (a maleita). Quando a chuva cessa, o barulho angustiante da ventania entre os coqueirais, cessa também. Ao contrário do ambiente de paz vivido na infância, agora a chuva lhe traz sofrimento. Assim, a chuva, por meio das reminiscências que ela provoca, acha-se intimamente ligada ao espaço, vivido ou lembrado. Tema recorrente na estrutura textual de *O Anjo*, o tema da chuva acha-se presente na obra lírica do autor, como no poema “Inverno”, de *Novos Poemas*, no qual, é celebrada a chegada das chuvas:

Zefa, chegou o inverno!  
Formigas-de-asas e tanajuras!  
Chegou o inverno!



Lama e mais lama,  
 chuva e mais chuva, Zefa!  
 Vai nascer tudo, Zefa!  
 Vai haver verde,  
 verde do bom,  
 verde nos galhos,  
 verde na terra,  
 verde em ti, Zefa,  
 que eu quero bem!

(LIMA, 1958, p. 297).

A força imaginativa do poema reside na série de enumerações, por meio das quais a paisagem não será mais a mesma, transformada com a chegada da chuva, sinônimo de fertilidade. Contudo, ao fim do poema, constatamos que o inverno não chegou de fato:

Tempo gostoso!  
 Vai nascer tudo!  
 Chuva na lá fora,  
 chuva e mais chuva,  
 trovão, corisco,  
 terras-caídas  
 e vento e chuva,  
 chuva e mais chuva!  
 Mas tudo isso, Zefa,  
 vamos dizer,  
 só com os poderes  
 de Jesus Cristo!

(LIMA, 1958, p. 299).

Nesses últimos versos, o leitor se dá conta de que essa estação de chuvas não passou de um devaneio do eu lírico. O emprego do verbo “chegar” no pretérito perfeito, no verso de abertura do poema (“Zefa, chegou a chuva”), indica um fato realizado. Ao optar por utilizar esse tempo verbal, ao invés de utilizar o pretérito imperfeito do subjuntivo (“Zefa, se chegasse o inverno!”), sugere que o eu lírico está apenas relembrando à Zefa outros invernos. E, enquanto esperam a difícil chegada dessa estação, apelam para o auxílio divino (“só com os poderes/ de Jesus Cristo!”). Nesse poema, assim como naquele trecho de *O Anjo*, as chuvas estimulam a memória, trazendo à tona lembranças que agem como refúgio de um ambiente hostil.

No entanto, enquanto no poema “Inverno” a presença do passado se dá através do verbo “chegar” conjugado no pretérito perfeito; em *O Anjo*, os momentos que trazem as lembranças de Herói possuem seus verbos no pretérito imperfeito, como um passado que ainda não acabou, continuando no presente. O emprego do pretérito imperfeito também se faz presente na cena em que Herói, após se livrar do alcoolismo e, enfim, recuperar a memória, sente a necessidade de procurar o universo de sua infância: a ilha.

Uma parte da ilha era banhada pela lagoa do Sururu. O canal da lagoa corre ali perto da casa do Herói, corre para o mar. Ilha Grande da meninice de Herói. Coqueiral imenso, imenso, farfalhando sob o zuum do terral e do nordeste. Debaixo do coqueiral mocambos, mocambos de pescadores. (Ele se lembrava da gente dos morros dos morros do Rio. Só tinha que aquela gente de sua terra era mais trágica. E não conhecia jamais nenhuma revolta contra a vida.)

Sob os coqueiros, entre as choupanas, fervilhavam crianças, galinhas, porcos, tiradores de sururu. De tiradores de sururu era quase toda aquela população empalemada, meninos de puberdade atrasada, mulheres, velhos aposentados de outras pescarias.

(LIMA, 1998, p. 47-48).

Ao descrever o ambiente ao redor da casa natal de Herói, o narrador opta por utilizar os verbos no presente do indicativo (“O canal da lagoa corre ali perto da casa do Herói, corre para o mar”) ou no gerúndio (“Coqueiral imenso, farfalhando sob o zuum do terral e do nordeste”). Esse ambiente desperta a memória do jovem para a população pobre dos morros cariocas, sendo usado o pretérito imperfeito para narrar essas lembranças. O uso desse tempo verbal sugere um fato ocorrido, mas que não foi totalmente terminado, propondo uma ideia de continuidade de determinada situação. É o que existe nesse trecho de *O Anjo*, pois temos a impressão de que estão sendo narrados, ao mesmo tempo, o presente e o passado de Herói, pois as suas lembranças “da gente nos morros do Rio” se aproximam “da gente de sua terra”, tanto que, ao narrar a situação da população de Ilha Grande, é mantido o mesmo tempo verbal, posto que a situação daquela população continua a mesma desde a meninice de Herói, sendo o passado e o presente o mesmo para aquela gente, independente se estão em Ilha Grande ou no Rio de Janeiro.

Esse conflito entre o espaço do presente e o do passado provocada pela memória é algo que Georges Poulet, na obra *O espaço Proustiano* (1992), já havia notado ao analisar o clássico *Em Busca do Tempo Perdido*:

O fenômeno da lembrança proustiana não tem somente por efeito fazer com que o espírito oscile entre duas épocas distintas: força-o a escolher entre lugares mutuamente incompatíveis. *A ressurreição do passado, diz Proust, em resumo, força nosso espírito a “trébucher” [tropeçar] entre lugares remotos e lugares presentes* (POULET, 1992, p. 16, 17; grifo nosso).

O retorno do passado obriga Herói a fazer uma escolha, mesmo que seja entre dois espaços aparentemente iguais. Sedento pelas recordações de sua infância, Herói escolhe o espaço de sua meninice, mesmo sendo o lugar de gente “mais trágica”, mas que ao menos “não conhecia jamais nenhuma revolta contra a vida”. Assim, estimulado pelas cercanias de sua casa em Ilha Grande, Herói pede para que Custódio o acompanhe na visita aos locais de sua infância:

– Vamos, Anjo, quero ver as coisas de minha infância!  
 Então os dois iam na jangada *Estrela-do-mar*, físgar cavalas longe da costa, iam atirar linha de mão nos xaréus ou fachear siris de noite nas gamboas. Iam conversar com os pescadores longos cavacos debaixo das latadas onde se consertam as vastas redes e tarrafas.  
 Dia e noite zune um vento triste no coqueiral. Calafates dia e noite trabalham nas canoas. Mulheres e crianças dia e noite vão e vêm na lama do sururu.  
 – Eu estou contente mas é com o cheiro da minha infância!  
 (LIMA, 1998, p. 48).

Ao invés de procurar as coisas de sua infância dentro de sua casa, Herói vai buscá-las fora dela, no rio Sururu, em meio a anzóis, cavalas, xaréus, conversando com pescadores. Não há nenhum edifício ou construção que sirva como abrigo para as lembranças da meninice de Herói, pois é no espaço aberto que ele vai procurá-las. Acerca dessa relação entre a memória e o solo, Aleida Assmann, na obra *Espaços da recordação* (2011), ao discutir o pensamento de Goethe acerca do “capital simbólico”, afirma que os ‘loais simbólicos’ se encontram no solo:

Tal como o capital financeiro, também o capital simbólico não reside no edifício, mas no solo. Para descobrir esse capital no solo necessita-se de um exercício especial. Goethe descreve como ele, passo a passo e sistematicamente, tenta aguçar sua suscetibilidade a locais simbólicos. Ele inicia com os locais com que estabeleceu uma relação estreita, ou seja, os locais que lhe suscitam uma “recordação repleta de amor”. Pouco a pouco ele pretende passar do “notável” para o “significativo”, de modo que diminua a parcela de lembranças pessoais e se fortaleça a aura própria do local (ASSMANN, 2011, p. 319).

O que apresenta Assmann acerca do pensamento de Goethe é o que se encontra no trecho de *O Anjo*, pois a lagoa que banha Ilha Grande suscita em Herói uma “recordação repleta de amor” ao mesmo tempo que diminui a “parcela de lembranças pessoais”, pois não é apresentado ao leitor nenhuma lembrança da infância do jovem nesse local, sabemos apenas que aquele lugar está ligado à sua infância. Não sendo predominantes as lembranças pessoais, o que há é o fortalecimento da “aura própria do local”, pois em vez de narrar as recordações de Herói, o narrador passa a descrever a vida daqueles que trabalham na lagoa: “Calafates dia e noite trabalham nas canoas. Mulheres e crianças dia e noite vão e vem na lama do sururu” (LIMA, 1998, p. 48).

Inclusive, a questão dos locais que suscitam uma “recordação repleta de amor” fica ainda mais evidente nesse trecho do romance, pois mesmo diante da dura vida daqueles que dependem da lagoa, Herói afirma estar contente, não por ver o sofrimento daquele povo, mas pelo ambiente lhe suscitar lembranças da infância: “ – Eu estou contente mas é com o cheiro da minha infância” (LIMA, 1998, p. 48). Locais que suscitam uma “recordação repleta de amor” são bastante frequentes neste romance. O narrador seleciona os elementos que importam para

sua percepção, na medida em que o ato de perceber está intimamente associado ao ato de descrever e vice-versa, conforme Buescu: “[...] Perceber [...] é sempre optar por ‘ver’ alguns elementos, em detrimento de outros; perceber é uma atividade sempre determinada pelo conhecimento prévio do mundo e pelas expectativas por eles condicionadas [...]” (BUESCU, 1990, p. 226).

Retomando a citação de Assmann, a respeito da passagem do “notável” para o “significativo”, é possível observar essa complexa transição em “Serra da Barriga”, de *Novos Poemas*, poema de inclusão obrigatória em qualquer antologia. Não são propriamente as memórias dos objetos que restaram do Quilombo dos Palmares (região próxima da cidade de União, onde nasceu e viveu o autor) que suscitam as lembranças, mas o solo, a Serra da Barriga em si:

#### SERRA DA BARRIGA

Serra da Barriga!  
 Barriga de negra-mina!  
 As outras montanhas se cobrem de neve,  
 de noiva, de nuvem, de verde!  
 E tu, de Loanda, de panos-da-costa,  
 de argolas, de contas, de quilombos!  
 Serra da Barriga!  
 Te vejo da casa em que nasci.  
 Que medo danado de negro fujão!

Serra da Barriga, buchuda, redonda,  
 do jeito de mama, de anca, de ventre de negra!  
 Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu!  
 Cadê teus bumbuns, teus sambas, teus jongos?  
 Serra da Barriga,  
 Serra da Barriga, as tuas noites de mandinga,  
 cheirando a maconha, cheirando a liamba?  
 Os teus meios-dias: tibum nos peraus!  
 Tibum nas lagoas!

Pixains que saem secos, cobrindo  
 sovacos de sucupira,  
 barrigas de baraúna!  
 Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu!  
 De noite: tantãs, curros-curros  
 e bumbas, batuques e baques!  
 E bumbas!  
 E cucas: ô ô!

E bantos: ê ê!  
 Aqui não há cangas, nem troncos, nem banzos!  
 Aqui é Zumbi!  
 Barriga da África! Serra da minha terra!  
 Te vejo bulindo, mexendo, gozando Zumbi!

Depois, minha serra, tu desabando, caindo,  
levando nos braços Zumbi!

(LIMA, 1958, p.294)

No poema acima, o solo guarda o capital simbólico de tudo o que aconteceu durante o Quilombo dos Palmares. Desse modo, o eu lírico passa do “notável” para o “significativo” quando as suas lembranças pessoais se restringem apenas a um verso da primeira estrofe (“Te vejo da janela em que nasci”), fortalecendo a aura própria do local através da descrição personificada da serra (“Serra da Barriga, buchuda, redonda/ do jeito de mama, de anca, de ventre de negra!/[...] Pixains que saem secos, cobrindo/ sovacos de sucupira/ barrigas de baraúna!”), repleta de movimentos (“Cadê teus bumbuns, teus sambas, teus jongos?”) e sonoridades<sup>50</sup>, em que a aura própria do local é o Quilombo dos Palmares e é Zumbi. O núcleo central do poema, conforme aponta o título, é a Serra da Barriga, lugar cercado de lembranças que não se delimitam apenas àquelas da infância do eu poético (“Te vejo da casa em que nasci”), mas também às que estão relacionadas a elementos ligados à história brasileira e à cultura africana, desde o vestuário das mulheres afro (“E tu, de Loanda, de panos-da-costa,/ de argolas, de contas, de quilombos!”) até instrumentos que serviam de castigo para os escravos: “Aqui não há cangas, nem troncos, nem banzos!/ Aqui é Zumbi!”. Por meio desse processo poético-narrativo, a memória individual do eu lírico mistura-se à memória coletiva do grupo ao qual ele pertence.

Especialista em estudos da memória, Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2006) define este conceito. Segundo o sociólogo, a memória é, ao mesmo tempo, individual e coletiva, sendo impossível pensar essa faculdade humana de uma maneira que não contemple, ao mesmo tempo, o indivíduo e o grupo ao qual pertence. Contraria, desse modo, o pensamento, geralmente aceito, de uma memória estritamente pessoal:

É mais comum considerar a memória uma faculdade propriamente individual – ou seja, que aparece numa consciência reduzida a seus únicos recursos, isolada dos outros, e capaz de evocar, por vontade ou por acaso, os estados pelos quais passou antes. No entanto, como não é possível questionar o fato de que frequentemente reintegramos nossas lembranças em um espaço e em um tempo sobre cujas divisões nos entendemos com os outros, de que nos situamos também entre data que não têm sentido senão em relação aos grupos de que fazemos parte, admitimos que seja assim mesmo (HALBWACHS, 2006, p. 76).

<sup>50</sup> A sonoridade de “Serra da Barriga” encontra-se nas repetições que povoam todo o poema, seja a repetição de palavras (“Serra da Barriga”; “Mundaú te lambeu”; “As outras montanhas se cobrem **de** neve / **de** noiva, **de** nuvem, **de** verde! / E tu, **de** Loanda, **de** panos-da-costa, / **de** argolas, **de** contas, **de** quilombos!”; “Cadê **teus** bumbuns, **teus** sambas, **teus** jongos?”; “**e** bumbas, batuques e baques! / **E** bumbas! / **E** cucas: ô ô! // **E** bantos: ê ê!”) ou pela recorrência de um mesmo som (“Te vejo **bulindo**, **mexendo**, **gozando** Zumbi! / Depois, minha serra, tu **desabando**, **caindo**, / **levando** nos braços Zumbi!”).

Essa convergência entre a memória individual e a memória coletiva se faz presente no poema “Serra da Barriga” desde seus primeiros versos:

Serra da Barriga!  
Te vejo da casa em que nasci.  
Que medo danado de negro fujão!

A história de Palmares se mistura à do eu lírico, pois o “medo danado de negro fujão” mostra como a distância temporal entre o Quilombo dos Palmares e o eu desse poema não foi suficiente para fazer com que morresse a presença do quilombo nem naquele lugar, tampouco no imaginário local. Desse modo, o medo que o quilombo desperta trata-se de um sentimento advindo das histórias contadas pelos mais velhos, agindo como uma memória herdada, de um “acontecimento vivido por tabela”, de acordo com a concepção de Michael Pollak (1992):

Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram também relevo que, no fim das contas é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. [...] É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 2).

Em *O Anjo*, mais uma vez, Jorge de Lima afasta o dualismo, quer dizer, a oposição frequente entre memória individual e memória coletiva, estabelecendo a “memória quase herdada”, proposta por Pollak. Nos momentos de angústia de Herói, elementos do passado, que nem sempre foram vivenciados pelo jovem, são os únicos capazes de acalmá-lo:

Se o Anjo arranhava umas notas de *Ich bin des Lebens und des Todes mude* – a canção moderníssima – ele ficava colérico. Então vamos para o passado. Vamos para a monarquia. O Anjo tocava valsas daquele tempo sereno. E o ambiente melhorava, num átimo.  
A carranca do amigo ia se desmanchando. O vento abrandava. O tempo se tornava camarada.  
(LIMA, 1998, p. 56-57).

Como em outros momentos da narrativa, a presença de elementos relacionados ao progresso, ao moderno, gerava aversão em Herói, enquanto que questões ligadas ao passado, acalmavam-no. No trecho acima, o contraste entre presente e passado novamente se manifesta, a “canção moderníssima” irrita Herói, enquanto que as valsas do tempo da monarquia o acalmam. O nome da canção contemporânea, *Ich bin des Lebens und des Todes mude* (“Estou cansado da vida e da morte” – tradução nossa), sugere a razão da cólera do

protagonista, pois suas notas representam a desesperança completa, não existindo refúgio nem na vida nem na morte. Cansado do presente (“vida”) e do futuro (“morte”), Herói encontra abrigo no passado, transposto através das valsas monarcas. A música monárquica traz consigo figuras históricas do tempo do império, como D. Domitila Marquesa de Santos, D. Pedro I, D. Pedro II; e até mesmo escritores, como José de Alencar:

D. Domitila Marquesa de Santos ia fazer amorzinho com D. Pedro I. Literatura diferente. Homens diferentes. Política diferente. D. Pedro II ainda uma amenidade.

As valsas monarcas tinham o ritmo de José de Alencar. Não era o ritmo de hoje, acochado e angustiante, obrigado a pôr na corrente as porcarias que os homens despejam nas margens. As valsas monarcas deslizavam como o Paquequer.

(LIMA, 1998, p. 57).

Carregando figuras históricas, temporalmente longínquas, mas ainda presentes no imaginário de Herói, as valsas monarcas vão, mentalmente, cada vez mais se aproximando de seu mundo memorialístico, embora brutalmente modificado. Note-se o estilo sincopado, de índole modernista:

Os sem-trabalho formavam uma antropofagia sem greves e sem reivindicações de classe. Tacape. Arco. Flecha. Comunhões frequentes de carne cristã regadas a aluá e de mel de pau. Uns bem-aventurados.

As valsas monarcas reviviam outra topografia do seu Norte distante. Outro Norte que não existia mais, com paisagens diferentes, até com um chão que sumiu debaixo da civilização.

Hoje tudo são usinas de açúcar, vácuos, turbinas dos Estados Unidos.

(LIMA, 1998, p. 57).

A memória, que as valsas monarcas suscitam, surge de uma combinação meio esdrúxula, bem-humorada, do império português com elementos culturais brasileiros, ecoando o manifesto antropofágico (1928) de Oswald de Andrade. A música leva-o a recordar uma topografia que não existe mais, destruída pela civilização, pelas usinas de açúcar, pelas turbinas vindas dos Estados Unidos. Essas mesmas valsas trazem um manancial de lembranças dos espaços nordestinos de sua infância: o banguê do avô, o piano da sala de visitas, os cabriolés na estrada, o rio. Espaço físico e espaço psicológico se fundem.

As valsas monarcas faziam Herói apreciar o banguê de seu avô, onde ninguém vadiava nem sofria de fome.

Trabalhavam-se no jacarandá. Se fazia baú de couro bonito. Se preparava bons de-comeres. O piano da sala de visitas sabia aquelas mesmas músicas que o Anjo arranhava agora.

Aquelas mesmas valsas deslizavam que nem cabriolés na estrada areenta da casa-grande, que nem o rio onde as meninas se banhavam com os peitos, as coxas, tudo, meu negro, tudo descoberto.

As valsas monarcas sugeriam mulheres descoradas que nem conheceram ruge, que usavam cachos de cabelos, ancas gordinhas apertadas de espartilhos. Os sinhôs dos outros engenhos se casam com essas meninas apertadas de espartilhos. Os sinhôs dos outros engenhos se casam com essas meninas de treze anos. E as mucamas roubavam os sinhôs delas para lhes dar cria e povoar os banguês.

(LIMA, 1998, p. 57-58).

Do Nordeste distante, as valsas levam-no ao mesmo contexto histórico, vale lembrar, de “Essa negra Fulô” (o banguê do avô): “As valsas monarcas traziam a lembrança das histórias que a mãe preta contava todas as noites para o pai de meu avô, que me passou as almas penadas e o medo das histórias para mim” (LIMA, 1998, p. 58). As recordações que essas valsas despertam só conseguem ser reavivadas pela memória desse jovem, porque tiveram alguma relação com o seu passado, o que confirma o pensamento de Halbwachs: “Para que a memória dos outros venha assim a reforçar e completar a nossa, como dizíamos, é preciso que as lembranças desses grupos não deixem de ter alguma relação com os acontecimentos que constituem o meu passado” (HALBWACHS, 2006, p. 98). O gênero musical (a valsa) pertencente a uma época longínqua, transporta-o para um período que não foi vivenciado por ele. Mesmo assim, o narrador não se limita a uma narração superficial; imiscui-se na narração de tal maneira que consegue revelar os mínimos detalhes descritivos e históricos. Essa onisciência do narrador, em certos momentos, faz com que, paradoxalmente, a sua figura desapareça e, por meio da técnica do monólogo interior, se funda com a de Herói: “O monólogo interior encena uma narração executada sobre a irrupção espontânea de reflexões cujo teor desordenado e caótico é devido justamente ao imediatismo de tal narração” (REIS, 1995, p. 368).

Dessa maneira, no romance em estudo, a questão da memória se faz presente de maneira obsessiva, tanto quando são narrados episódios relacionados à infância do protagonista, tanto quando são narrados acontecimentos remotos, históricos ou, até mesmo, quando lembranças, afastadas pela vida moderna, refluem. Constatamos também essa abordagem da memória se assemelha à maneira que era realizada durante a lírica inicial de Jorge de Lima, tendo em vista que o motivo mnemônico ligado à infância, à religiosidade, ao espaço e a acontecimentos históricos continuam presentes nesse romance do autor.

Estamos cientes de que existem diferenças na composição desse motivo em *O Anjo*, especialmente por se tratar de uma obra em prosa; contudo, as semelhanças ainda são evidentes mesmo sendo trabalhado em um gênero diferente, conforme procuramos demonstrar no decorrer deste capítulo.



Antes de encerrarmos esse tópico, sentimos a necessidade de, mais uma vez, voltarmos à primeira cena de *O Anjo*: “Na memória de Herói, um dos espetáculos mais vivos da meninice era a sala de jantar onde desenhava aos seis ou sete anos” (LIMA, 1998, p. 11). Apesar de já termos analisado essa passagem anteriormente, ainda achamos necessário nos debruçarmos um pouco mais sobre ela.

Observando a expressão “na memória”, notamos que o uso do pronome “em” remete à memória como um lugar, o que lembra aquilo que diz Agostinho em *Confissões*, ao discorrer sobre o “imenso palácio da memória”:

Por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca. [...]

Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci (AGOSTINHO, 1999, p. 267, 268).

Além dessa interpretação da memória como um espaço, aquela expressão que abre o livro traz a palavra “memória” como primeiro signo, reafirmando o mnemônico como o fio condutor dessa narrativa. Isso se torna mais evidente ao observarmos que essa cena inicial, totalmente centrada na lembrança mais viva da memória de Herói, é construída com verbos no pretérito imperfeito. Segundo Yves Reuter, o uso de verbos no pretérito imperfeito serve para as passagens da narrativa que servem como “pano de fundo”, como construção do espaço daquilo que está sendo narrado (REUTER, 2014, p. 99). Desse modo, podemos assim dizer que essa cena que abre a obra *O Anjo* serve como pano de fundo para toda essa narrativa, já que a cena seguinte não se relaciona com o que foi narrado anteriormente<sup>51</sup>. A lembrança da meninice de Herói agindo como plano secundário não se sustenta apenas no uso do pretérito imperfeito. Notamos a força da memória de sua infância durante toda obra. É nela que o herói da trama se sustenta nos momentos de angústia, assim como é na memória de outros textos que essa obra também se constrói, aspecto que trabalharemos no próximo capítulo.

Apesar da presença de afinidades com as primeiras obras de Jorge de Lima em *O Anjo*, isso não significa a inexistência de inovações se comparadas à produção anterior do autor. Desse modo, pretendemos, no próximo capítulo, analisar os aspectos novos que existem nesse romance e que, de alguma maneira, apontam para a produção do autor a partir de *Tempo e Eternidade*, obra tida pela crítica como marco da fase pós-regionalista do artista.

---

<sup>51</sup> “Herói era muito pequeno para entender a ventania. /// 1914, 15, 16 – No colégio o menino reformou a religião” (LIMA, 1998, p. 11-12).



### 3. A MUDANÇA COMO PROCESSO: O PRENÚNCIO D'O ANJO

*Jesus respondeu: Na verdade, na verdade  
te digo que aquele que não nascer da  
água e do Espírito, não pode entrar no  
reino de Deus.  
O que é nascido da carne é carne, e o que  
é nascido do Espírito é espírito.  
Não te maravilhes de te ter dito:  
Necessário vos é nascer de novo.  
(João 3: 5-7)*

Ao estudar as mudanças estéticas ocorridas na poética de Jorge de Lima, José Aderaldo Castello leva em consideração um fato, como já tivemos ocasião de referir, mencionado com frequência pelos seus biógrafos: sua conversão ao catolicismo. Esse momento da vida do escritor é constantemente associado às transformações ocorridas em sua poesia, materializadas em *Tempo e Eternidade*, obra conforme já dito, construída a quatro mãos com o poeta Murilo Mendes. A transição de *Poemas Escolhidos* para *Tempo e Eternidade* parece um salto ornamental entre uma poesia marcada por temas regionais para outra de cunho universal, centrada num lirismo religioso. No entanto, assim como a conversão é um processo e não um acontecimento isolado, as mudanças pelas quais passou a poética liminiana, já de si notáveis, merecem uma atenção maior.

A conversão do autor de *Invenção de Orfeu* é comumente associada ao início de sua amizade com Ismael Nery, após os dois terem sido apresentados por Murilo Mendes. É o que vemos em *O Engenheiro Noturno* (1997), de Fábio de Souza Andrade:

Do ponto de vista da relação entre Jorge de Lima e Murilo Mendes, os anos 30 assistiram também uma virada ideológica comum, cuja consideração é essencial para a compreensão do desenvolvimento futuro da obra de ambos. Trata-se da conversão de Murilo Mendes ao catolicismo, coincidente com o reatamento de Jorge de Lima com a religiosidade perdida na infância.

[...]

Nery funcionou como um agente catalisador, fez convergir algumas das linhas paralelas nas poéticas de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Sua figura reunia os dois polos de atração em torno dos quais se daria o desenvolvimento futuro da obra de ambos: por um lado, uma configuração particular do cristianismo milenarista, que se ocupa dos dois momentos limites propostos para a existência humana segundo a concepção judaico-cristã da história (a Criação e o Juízo Final); por outro lado, uma visão mítica, órfica do processo artístico, cuja inspiração estava no surrealismo (ANDRADE, 1997, p. 32, 33).

De fato, conforme afirma Fábio de Souza Andrade, o criador da filosofia “essencialista”, assim nomeada e definida abaixo por Mendes, exerceu grande influência sobre ambos os escritores:

Segundo o próprio Ismael, o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição existente, hoje, em geral, contra as ideias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sobre outras espécies, a fim de evitar o *part-pris (sic)* do interessado (MENDES, 1996, p. 48)

Reconhecer a importância que Ismael Nery teve no ideário estético de Jorge de Lima não nos impede, no entanto, de discordar da ideia de que a conversão do alagoano se deu somente a partir de sua convivência com o pintor e desenhista paraense, cujos os quadros, de cunho surrealista, tiveram, aliás, grande ressonância na criação pictórica do artista alagoano. De acordo com Povina Cavalcanti, já havia em Lima, antes mesmo de ele partir de Maceió para o Rio de Janeiro, uma busca pela transcendência, e o contato com o espiritismo teria reforçado essa inquietação:

Foi a essa altura que Jorge resolveu acabar com tais experiências que, tendo começado, esportivamente, iam se aprofundando em mistério e despertando inusitadas preocupações. [...]  
 Creio que teria contribuído para a sua volta ao seio da religião a estranha comunicação naquelas noites da praça Sinimbu com almas do outro mundo. Posso, entretanto, garantir que foi um sacerdote virtuoso, o suave padre Valente quem o reconduziu aos caminhos da igreja.  
 Certamente o poeta lhe abriu o coração e narrou-lhe suas perplexidades. A dúvida é uma das chaves da sacralidade. Quem duvida está a meio caminho da fé. O triste é a certeza do erro.  
 Ouvindo o padre inteligente e bondoso, Jorge não dificuldade em reconhecer, no fundo do seu coração, aquela chama votiva da infância, que nunca perdeu o seu calor. Só mais tarde é que se pode avaliar a grandeza dessa conversão (CAVALCANTI, 1993, p. 112, 113).

A conversão de alguém a determinada religião não deve ser sempre interpretada apenas como um acontecimento milagroso, em que acontece num momento específico de sua vida, mudando-a para sempre de maneira abrupta. A conversão é um processo que pode ter início com um episódio extraordinário, como foi a conversão do apóstolo Paulo (Atos 9), mas que exige do convertido uma persistência em seus novos princípios até o fim de sua vida, conforme afirma esse apóstolo aos colossenses:

Por esta razão, nós também, desde o dia em que ouvimos, não cessamos de orar por vós, e de pedir que sejais cheios do plano conhecimento da sua vontade, em toda a sabedoria e entendimento espiritual; para que possais andar de maneira digna do Senhor, agradando-lhe em tudo, frutificando em toda boa obra, e crescendo no conhecimento de Deus, corroborados com toda a fortaleza, segundo o poder da sua glória, para toda a perseverança e

longanimidade com gozo; dando graças ao Pai que vos fez idôneos para a participação da herança nos santos na luz [...] (Colossenses 1: 9-12).

Do mesmo modo, podemos analisar a mudança na poética de Jorge de Lima em *Tempo e Eternidade* como sendo parte um processo, não tendo começado apenas a partir da amizade do autor com Murilo Mendes, mas sendo fruto de várias transformações pelas quais o alagoano passou. Nesse sentido, é primordial considerarmos *O Anjo* como parte importante desse processo de conversão do autor de uma poesia regionalista para uma poesia de temática religiosa. Com base em William Cereja, podemos considerar *O Anjo* como uma espécie de “célula-mãe” das obras que estariam por vir:

Ao fazermos uma leitura vertical das obras que compõem essa ficção [*O Anjo*], notamos que elas apresentam vários aspectos em comum, como a estruturação de personagens, a oposição entre o meio rural e o urbano, o ideal feminino e amoroso, a religiosidade e a recorrência de algumas imagens arquetípicas relacionadas à queda. Pode-se até supor que *O Anjo* seja uma espécie de célula-mãe das outras, em virtude de certas posturas e temas retomados posteriormente (CEREJA, 2002, p. 99).

É preciso deixar claro que Cereja, ao considerar *O Anjo* como obra gestante do que viria a ser desenvolvido em outros escritos do autor, leva em conta apenas as obras em prosa. No entanto, no que tange os limites de nossa pesquisa – interpretar o romance *O Anjo*, e outras obras, à luz da memória – podemos expandir essa ideia. Um aspecto relevante a ser considerado é o fato de *O Anjo* ter sido uma obra produzida simultaneamente a outras, sua produção plástica, inclusive. Povina Cavalcanti nos esclarece:

Antônio Rangel Bandeira, num belíssimo ensaio sobre o poeta, levanta a dúvida: “É também possível admitir que **Calunga** embora publicado em 1935, tenha sido escrito antes de **O Anjo**, que é de 1934” (pág. 72).

Não foi bem isso. Jorge escrevia, simultaneamente, os seus livros. Num espaço vazio de sua atividade profissional, quando comia ou antes de dormir, o fabuloso Jorge dava andamento aos seus romances, concluía um poema, recriava a vida. Assim exercitava os seus pincéis, entre a aplicação de uma injeção na veia de um cliente e um exame radiológico no seu consultório. O milagre de sua versatilidade estava no aproveitamento do tempo sem ponteiro de relógio. Nada obsta concluir que o abstracionismo de **O Anjo** convivesse no seu espírito criador ao lado da problemática social e regionalista de **Calunga** (CAVALCANTI, 1993, p. 126, 127).

Há, portanto, no nosso entendimento, desde sua lírica inicial, um longo processo de maturação de ordem humanista, social e religiosa em Jorge de Lima, no qual é patente a presença de memória enquanto recurso de invenção. É este veio memorialístico, aliado à temática da queda e à exploração da intertextualidade e de procedimentos vanguardistas, como a técnica da montagem e a autorreferência, que iremos abordar neste terceiro capítulo.

### 3.1. O prenúncio da queda

*Anjo caído,  
Memória e cal,  
Galo sem Pedro  
Sempre negado.*

*(Jorge de Lima)*

“No princípio criou Deus o céu e a terra” (Gênesis 1:1). Assim foi dado início ao universo, segundo a narrativa bíblica. Através do poder de suas palavras, o Deus trino indivisível deu origem a tudo que existe na terra e fora dela, incluindo o homem e a mulher, única das criaturas criadas à sua imagem e semelhança. Tendo os dois desobedecidos a Deus ao comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, Adão e Eva foram expulsos do Éden, paraíso criado por Deus onde os homens poderiam viver sem saber o que era morte, dor e trabalho. Com o pecado original, toda a humanidade foi expulsa do paraíso, esperando que o plano de sua redenção, elaborado através do sacrifício de Cristo, seja plenamente cumprido.

Para Agostinho (1999), toda natureza humana é afetada pelo pecado, em decorrência da Queda, originada por Adão. Essa nova natureza da humanidade a impede de controlar seus instintos pecaminosos, tendo sempre uma inclinação para a perversão. Agostinho compreende, então, o pecado como a causa do pecado, sendo isso algo hereditário, passado de geração em geração: “Deus, Autor das naturezas, não dos vícios, criou o homem reto; mas, depravado por sua própria vontade e justamente condenado, gerou seres desordenados e condenados” (AGOSTINHO, 1999, XIII, 14).

O tema da queda é, portanto, central na teologia sistemática cristã, pois compreendendo o homem como um ser decaído, rendido pela força do pecado que se encontra em germe na sua natureza, a única maneira de ser salvo da morte eterna é através do plano redentor da graça, proveniente do sacrifício de Cristo. Alister McGrath (2010), afirma que “Deus não nos abandona no lugar em que naturalmente nos encontramos, incapacitados pelo pecado e incapazes de nos salvar, mas concede-nos a graça para que possamos ser curados, perdoados e restaurados” (McGRATH, 2010, p. 510). No entanto, para que o homem seja restaurado pela graça divina, é preciso que ele reconheça sua natureza pecaminosa e se arrependa de seus pecados. Assim, depositando em Cristo suas faltas e sua fé, o homem é redimido, pois “quem crer e for batizado será salvo; mas quem não crer será condenado” (Marcos 16:16).

A decadência humana não é tema exclusivo da narrativa bíblica ou da filosofia teológica, tendo estado presente em outras áreas, como as artes plásticas e a literatura. Alister McGrath, ao analisar a tela *A prisão de Cristo* (1602), de Caravaggio (1571-1610), reflete acerca da depravação humana no episódio em que Jesus foi traído: “Nos evangelhos, nas narrativas dos últimos dias de Cristo, este foi traído por um beijo. Ele, todavia, em essência, foi traído pela própria natureza humana. [...] Nós que pensamos ser a solução dos males do mundo, somos, na verdade, parte do problema” (McGRATH, 2011, p. 51-53).

Assim, regidos por nossa decadência, a queda sempre esteve presente na humanidade, figurando como tema de pinturas, esculturas, romances, poemas, ensaios... Como afirma Arnaldo Saraiva (2015), “a queda esteve sempre na moda, pelo menos no Ocidente, onde o sol se põe (a tarde cai, como a noite). A nossa história religiosa contém o eloquente episódio da queda dos anjos; a nossa história humana, começa com a queda edênica, dita não sem inocência e originalidade [...]” (SARAIVA, 2015, p. 153).

Em Jorge de Lima, a temática da queda humana se torna mais latente em seus escritos a após o seu reencontro com a fé católica. No entanto, antes da reconciliação com a fé perdida, a sua poesia sempre teve a religiosidade como tema trabalhado em seus versos, mesmo em poemas mais antigos, como o que escrevera aos 8 anos de idade:

Minha Madrinha Nossa Senhora  
Está admirada de mim.  
Está me olhando agora  
Os olhos virados para mim.

(LIMA, 1958, p. 185).

A religiosidade da infância persiste na poesia de Jorge de Lima, apesar de o poeta ter se afastado da fé católica durante a fase adulta. A imagem da Nossa Senhora como a madrinha que cuida do eu lírico, explorada em seus versos infantis, é resgatada no poema “Meus olhos”, publicado na obra *Novos Poemas*, quase 30 anos depois:

#### MEUS OLHOS

Nossa Senhora, minha madrinha,  
tu vês as coisas verdes, não é?  
Meus olhos pretos, coitados deles!  
Teus olhos verdes, felizes deles,  
minha madrinha, Nossa Senhora da Conceição!

Nossa Senhora, dá-me teus olhos  
para eu ver com eles meus pobres olhos.  
Coitados deles, minha madrinha,  
só veem as coisas como elas são.

Nossa Senhora, minha madrinha,  
 pinta meus olhos, que eu quero ver  
 verdes os dias que inda virão.  
 Nossa Senhora, minha madrinha,  
 tu vês as coisas verdes, não é?

Teus olhos verdes, felizes deles!  
 Meus olhos pretos, cor de carvão!  
 Nossa Senhora, minha madrinha,  
 tu vês meus olhos como eles são?

(LIMA, 1958, p. 110)

No poema acima, temos no primeiro verso um trecho do “Pai nosso pequenino”<sup>52</sup>, oração tipicamente rezada por crianças. Apesar de não sabermos com certeza se o eu lírico é uma pessoa adulta ou uma criança, a ingenuidade típica das crianças transparece nos versos em que o eu poético pergunta à Virgem Maria se o fato de ela ter os olhos verdes faz com que veja verde o mundo, dúvida que nasce do fato de ele ter os olhos de cor diferente dos da Virgem.

O verso que remete à oração infantil (“Nossa Senhora, minha madrinha”) é repetido diversas vezes em todas as estrofes, assim como a pergunta “tu vês as coisas verdes, não é?” e as expressões “meus olhos”, “olhos pretos” e “pobres olhos”. A repetição não é uma característica exclusiva desse texto, posto que é algo típico da poética limiana, conforme afirma Gilda Vilela Brandão (2015):

[...] muitos poemas de Jorge de Lima têm na repetição o núcleo de sua elocução, cujo principal efeito expressivo, aparecendo ora no traço geral do poema, ora incidentalmente, em dois ou três versos, é uma visão negativa do mundo moderno, e, em decorrência, uma implacável descrença na sobrevivência da poesia, disposição que, no nosso entender, organiza e ordena a percepção estético-ideológica do poeta (BRANDÃO, 2015, p. 64).

Os mecanismos de repetição revelam um paralelismo de conteúdo, de modo que a falsa incompletude de um poema necessita de outro, isto é, só se resolvem em outro. Em “Meus olhos”, a repetição expressa essa visão negativa que o eu lírico tem do mundo, pois se assim não fosse, não desejaria ter os olhos iguais ao de Nossa Senhora para ver “verdes os dias que ainda virão”. As repetições, nesse caso, intensificam não só o desejo do eu poético, mas também o seu desespero, como se repetir várias vezes o mesmo apelo fizesse com que o seu clamor fosse atendido mais depressa.

---

<sup>52</sup> “Pai Nosso Pequenino/ Deus me guarde em bom caminho/ Sete velas me iluminam/ Sete anjos me acompanham/ Jesus Cristo, meu padrinho/ Nossa Senhora, minha madrinha/ Fazer uma cruz em minha testa/ Para o cão não me atentar/ Nem de dia, nem de noite/ Nem no pingo do meio-dia/ nem na hora de deitar/ nem na hora de levantar/ Jesus, Maria e José/ Amém”



Além das repetições, a alternância entre “meus olhos” e “teus olhos” também constrói o poema em questão, trazendo um eu lírico que se encontra infeliz com a cor dos olhos que tem por serem eles pretos e não verdes como o da Imaculada Conceição (“Meus olhos pretos, coitados deles!”). No entanto, o que na primeira estrofe aparentava ser um desgosto puramente estético, apresenta, nas estrofes seguintes, um fundo existencial. O eu poético deseja ter os olhos verdes para poder ver as coisas diferentes (“[meus olhos] só veem as coisas como elas são”). Assim, o verde dos olhos da Virgem está relacionado à simbologia que o remete à fertilidade e à esperança:

1. Equidistante do vermelho azul e infernal, absoluto e inacessível, verde, valor médio, mediatriz entre calor e frio, alto e baixo, é uma cor humana reconfortante e refrescante. Toda primavera, depois que o inverno convenceu o homem de sua solidão e precariedade, desnudando e congelando a terra que o contém, está revestido de um novo manto verde, que traz esperança, ao mesmo tempo que a terra volta novamente a ser nutritiva. O verde, como o homem, é quente. E a chegada da primavera é manifestada pelo derretimento do gelo e a queda das chuvas de fertilização (CHEVALIER, 1986, p. 1057).<sup>53</sup>

Acerca da cor dos olhos do eu lírico constamos, com o desenrolar dos versos, que o desgosto de ter olhos escuros está ligado também à simbologia que envolve a cor preta, comumente interpretada como a cor do mal, do mistério e da morte.

1. [O preto] Simbolicamente é mais frequentemente entendido em seu aspecto frio e negativo. Contra-cor de todas as cores, está associado com a escuridão primordial, a indiferença original. Nesse sentido, ele lembra o significado do branco neutro, do branco vazio, e serve como suporte para representações simbólicas análogas, como os cavalos da morte, tanto brancos quanto negros. Mas o alvo neutro e ctônico está associado, nas imagens do mundo, ao eixo leste-oeste, que é o das partidas e mutações, enquanto a cor preta se situa no eixo norte-sul, que é o da transcendência absoluta e os polos. De acordo com os povos, coloque o inferno e o fundo do mundo ao norte ou ao sul, uma ou outra direção é considerada negra. Assim, o norte é negro para os astecas, os algonquinos e os chineses; o sul para os maias e o nadir, isto é, a base do eixo mundial, para os índios Pueblo (CHEVALIER, 1986, p. 747).<sup>54</sup>

<sup>53</sup> “1. Equidistante del azul celeste y del rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano. Cada primavera, después de que el invierno ha convencido al hombre de su soledad y de su precariedad desnudando y helando la tierra que lo contiene, ésta se reviste de un nuevo manto verde, que vuelve a traer la esperanza, al mismo tiempo que la tierra vuelve a resultar nutritiva. El verde, como el hombre, es tibio. Y la venida de la primavera se manifiesta por el derretimiento de los hielos y la caída de las lluvias fertilizadoras” (CHEVALIER, 1986, p. 1057).

<sup>54</sup> «1. [El negro] Simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo. Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original. En este sentido recuerda la significación del blanco neutro, del blanco vacío, y sirve de soporte a representaciones simbólicas análogas, tales como los caballos de la muerte, tanto blanco como negros. Pero el blanco neutro y ctónico está asociado, en las imágenes del mundo, al eje este-oeste, que es el de las partidas y las mutaciones, mientras que el color negro se sitúa sobre el eje nortesur, que es el de la transcendencia absoluta y de los polos. Según los pueblos coloquen el infierno y el fondo del mundo hacia el norte o hacia el sur, una u otra dirección se considera negra. Así el norte es negro para los aztecas, los algonquinos y los chinos; el sur para los mayas y el nadir, es decir, la base del eje del mundo, para los indios pueblo » (CHEVALIER, 1986, p. 747).

Ver o mundo verde seria, nesse caso, vê-lo com esperança, com olhos de quem espera que algo bom venha a acontecer. No entanto, os olhos pretos do eu lírico demonstram como ele enxerga ao seu redor, vendo o que o cerca como um ambiente hostil, repleto de maldade em um contexto que leva à morte. Dessa maneira, o olhar age como um espelho refletindo aquilo que o eu lírico é e aquilo que ele deseja (“Nossa Senhora, dá-me teus olhos/ para eu ver com eles meus pobres olhos”). O olhar de Nossa Senhora não reflete apenas o eu poético, reflete também o mundo em que ele se encontra. Ao expressar o que deseja, o eu do poema também expressa o que lhe falta.

No poema que analisamos, não há apenas a simbologia acerca das cores, também nele existe a simbologia do olhar. Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do olhar”, faz um levantamento das diferentes concepções filosóficas acerca desse tema. Bosi, ao discutir essa questão a partir de uma compreensão pitagórica, afirma o seguinte:

Nem todo o olhar disporia da mesma capacidade de contemplar. Há o olhar-sensação, o ser tocado pelos raios de luz, matéria privilegiada da teoria sensista; mas esse ver-sentir é precário, segundo a tradição pitagórica que Platão recolhe. Precário porque não consegue dar, por si só, a ideia da coisa, o *eidós* que enforma cada ser. Dá-nos apenas uma sua aparência, reflexo diminuído, sombra inconsciente da essência imutável. Dá-nos o *eidolon*, a imagem, o simulacro, não a forma imperecível que o geômetra intui propriedades invariáveis (BOSI, 1988, p. 70).

No poema de Jorge de Lima, a diferença entre os olhos do eu lírico e os da Virgem Maria não reside apenas na cor. Os olhos de Nossa Senhora não contemplam da mesma maneira que os do eu poético, por ser ela um ser espiritual, santo, livre de qualquer pecado, que não vê o mundo apenas de uma maneira sensista, mas de sua forma imperecível, por isso que o eu lírico deseja ter os seus olhos e, assim, ver “verdes os dias que inda virão”. Na diferença entre esses dois olhares, reside a diferença entre quem é e não é mortal, pois “fixar o olho da mente nas formas puras é o método que conduz ao regaste da alma ameaçada pela desagregação do corpo. Transcender o olho físico é ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte” (BOSI, 1988, p. 70).

O poema “Meus olhos” foi escrito antes do reencontro do poeta com o catolicismo, o que demonstra como a religiosidade sempre foi um tema presente em suas obras. Contudo, após a conversão de Lima, o espiritual se apresenta com novas feições, em que a fé não tem apenas uma relação com o universo da infância, tem também uma ligação com a vida adulta, levantando dúvidas e trazendo um olhar desencantado acerca do papel do homem na relação

entre Deus e sua criação, como constatamos no poema “Aos anjos decaídos”, presente na obra *A Túnica Inconsútil*:

#### AOS ANJOS DECAÍDOS

Anjos decaídos, eu admiro as vossas mágicas: — desde aquela da  
 [primeira serpente que conversou com Eva, até a vossa promessa de  
 [multiplicação de peixes e de pães para as massas de hoje, através  
 [dos ditadores.  
 Eu vos admiro as grandes mágicas, Lúcifer ou Belzebu ou outros  
 [geniais mágicos do Inferno.  
 E eu vos adoraria se maior do que vós diabos, Cristo não fosse o  
 [mágico que eu amo.  
 O meu Mago quando nasceu, ante Ele, os três maiores magos se  
 [curvaram.  
 E, antes de nascer, parou o Sol e atravessou o mar a pé enxuto. E nasceu  
 [de uma Virgem, escutai grande Lúcifer que reinais em Sodoma.  
 E ressuscitou dos mortos, e mandou que Maria esmagasse com o pé a  
 [serpente que criastes!  
 Ó Anjos decaídos, eu admiro as vossas mágicas, mas sou a plateia de  
 [Cristo, sou seu público e seu aplauso.  
 Sou a água que Ele transforma no vinho da poesia; sou o manequim que  
 [Ele descarna e recompõe, sou o poema que Ele lê e rasga com a  
 [morte, e recopia na Eternidade.  
 Sou as suas transformações com que Ele me expõe na vida; sou a sua  
 [pena; nasci com o corpo tatuado pelos seus sinais.  
 Sou o cego de suas experiências, sou a sua cobaia e sua retorta de ensaio  
 [em que suas promessas e suas profecias se realizam diariamente.  
 [Ele tem para mim unguentos, sais, óleos sagrados desde o meu  
 [nascimento à minha morte.  
 Fugi de minha família para segui-lo, dei todos os meus mantos, e agora  
 [que sou o homem mais nu, passo como meu camelo através das  
 [agulhas e interpreto os sonhos dos reis faraós.  
 É um tirano o meu Mago: põe obstáculos para eu atravessar, pedras para  
 [eu tropeçar, cortinas de fogo para eu me queimar, carnes lascivas  
 [para eu me sujar.  
 Depois me passa unguentos para eu me salvar.  
 Mas, grande Lúcifer, isto me cansa.  
 E quando vou aderir aos vossos rogos, lembro-me que sou Sua  
 [experiência começada, e que tenho de comparecer em Josafá; então  
 [continuo a acompanhá-lo.

(LIMA, 1959, p. 440, 441).

Tal qual uma carta, que começa reportando-se àqueles a quem é endereçada, esse poema declara em seu título a quem é destinado os seus versos: aos anjos decaídos. O estilo epistolar presente no título persiste, visto que, no primeiro verso, o eu lírico fala se dirigindo a esses anjos decaídos, mantendo esse tom durante todo o poema.

Segundo a narrativa cristã, os anjos decaídos foram anjos que, tendo cobiçado um poder maior, foram condenados ao Inferno, conforme professa o Concílio ecumênico de Latrão IV (1215):

Firmemente cremos e simplesmente confessamos... um só princípio de todas as coisas, das visíveis e das invisíveis, espirituais e corporais, que, por sua onipotente força, desde o princípio do tempo criou simultaneamente do nada uma e outra criatura, a espiritual e a corporal, isto é, a angélica e a mundana, e depois a humana, como comum, composta de espírito e corpo. Porquanto, o diabo e os demais demônios certamente foram por Deus criados bons por natureza; porém eles se fizeram maus por si mesmos (FOREVILLE, 1973, p. 34).

Dos anjos caídos, o mais conhecido é Lúcifer, também chamado de Satanás: “Eu vi Satanás cair do Céu como um raio” (Lucas 10: 18). São constantes passagens bíblicas que alertam os cristãos para os embates arquitetados por Satanás e seus seguidores<sup>55</sup>, sendo, desse modo, inusitado que o eu lírico de “Aos anjos decaídos” comece o poema afirmando admirar àqueles a quem os cristãos são ensinados a temer, tendo em vista que fazemos parte de uma sociedade influenciada pelos valores judaico-cristãos. O eu do poema admira aquilo que ele chama de “mágicas”, o que engloba desde a serpente que engana Eva no Éden<sup>56</sup> até ditadores que enganam os pobres. Mesmo Lúcifer e Belzebu<sup>57</sup> são admirados pelo eu lírico: “Eu vos admiro as grandes mágicas, Lúcifer ou Belzebu ou outros geniais mágicos do Inferno”.

Contudo, mesmo com essa admiração, o eu que fala nesses versos não adora esses anjos caídos. O que o impede de adorá-los é Jesus Cristo: “E eu vos adoraria se maior do que vós diabos, Cristo não fosse o mágico que eu amo”. É interessante notar que o eu lírico usa o termo “mágica” tanto para os atos do Diabo como para os de Cristo. No entanto, o sentido difere, já que “mágica” pode ter como sinônimos tanto “feitiço” quanto “encanto”. No caso desse poema, podemos supor que o primeiro sinônimo se refere à mágica dos anjos decaídos, enquanto o segundo, à mágica de Cristo.

---

<sup>55</sup> "Sede sóbrios, vigiai, porque o seu adversário, o diabo, como leão que ruge, anda em derredor, buscando a quem possa tragar" (1 Pedro 4:7).

"Não tenha medo do que você está prestes a sofrer. O Diabo lançará alguns de vocês na prisão para prová-los, e vocês sofrerão perseguição durante dez dias. Seja fiel até a morte, e eu lhe darei a coroa da vida. (Apocalipse 2:10). "Além disso, usem o escudo da fé, com o qual vocês poderão apagar todas as setas inflamadas do Maligno" (Efésios 6:16).

<sup>56</sup> "Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito. E ela perguntou à mulher: "Foi isto mesmo que Deus disse: 'Não comam de nenhum fruto das árvores do jardim'? Respondeu a mulher à serpente: "Podemos comer do fruto das árvores do jardim, mas Deus disse: 'Não comam do fruto da árvore que está no meio do jardim, nem toquem nele; do contrário vocês morrerão' ". Disse a serpente à mulher: "Certamente não morrerão! Deus sabe que, no dia em que dele comerem, seus olhos se abrirão, e vocês serão como Deus, conhecedores do bem e do mal". Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e o deu a seu marido, que comeu também. Os olhos dos dois se abriram, e perceberam que estavam nus; então juntaram folhas de figueira para cobrir-se" (Gênesis 3:1-7).

<sup>57</sup> Belzebu, segundo a narrativa bíblica, é conhecido como o príncipe dos demônios: “E os mestres da lei que haviam descido de Jerusalém diziam: ‘Ele está com Belzebu! Pelo príncipe dos demônios é que ele expulsa demônios’” (Marcos 3:22).

Quando se refere às mágicas de Cristo, o eu do poema enumera uma quantidade bastante superior àquelas feitas por Lúcifer. São mágicas que aconteceram antes mesmo de Cristo nascer (“E, antes de nascer, parou o Sol [...]”) e que envolve até mesmo o seu próprio nascimento (“E nasceu de uma Virgem [...]"). A mágica de Cristo é tão grandiosa que enfeitiça o eu lírico de tal forma, a ponto de fazê-lo sofrer de maneira voluntária: “É um tirano o meu Mago: põe obstáculos para eu atravessar, pedras para eu tropeçar, cortinas de fogo para eu me queimar, carnes lascivas para eu me sujar”.

As repetições na composição desse poema, como as expressões “eu vos” e “para eu”, da palavra “sou” e da conjunção “e” conferem ao texto um truncamento, como se ele fosse um agrupamento de diversos elementos. Essa ideia se torna ainda mais presente quando constatamos as referências a outros textos durante todo o poema, corroborando para a visão desse texto como sendo um mosaico de citações (KRISTEVA, 2012, p.142). Em “Aos anjos decaídos”, temos referências ao nascimento virginal de Cristo (Lucas 1), ao conflito de Josué em Gibeon em que o Sol para (Josué 10:13), à promessa de que Jesus esmagaria a cabeça da serpente (Gênesis 3:15), à transformação da água em vinho (João 2:3-10), à alegoria do camelo e o buraco da agulha (Marcos 10:17-27) e à interpretação dos sonhos do Faraó por José (Gênesis 41).

Esse mosaico de referências de que é composto o poema em questão acaba remetendo ao que propõe Judith Schlanger acerca da “memória das letras”. Assim, um texto não é tecido apenas das lembranças individuais do autor, das experiências que ele teve, mas também das lembranças coletivas adquiridas não só pela transmissão oral, assim como pela escrita, pela leitura de outros textos. Essa memória das letras é sentida em “Aos anjos decaídos” quando notamos que o próprio eu do poema é composto pela lembrança de outros textos:

Sou a água que Ele transforma no vinho da poesia; [...]  
[...] passo como meu camelo através das agulhas e interpreto os sonhos  
[dos reis faraós.

Esse eu lírico como um tecido de lembranças se faz ainda mais manifesto quando ele se reconhece como poema, que Cristo lê. A imagem de Cristo leitor é bastante interessante, principalmente se pensarmos o ato de ler atrelado ao de escrever, como propõe Kristeva:

O verbo “ler” tinha para os antigos uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espionar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, roubar”. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura [...] (KRISTEVA, 2012, p. 176).

A leitura feita por Cristo tem uma participação agressiva na vida do eu lírico, já que ele o lê e em seguida o rasga com a morte, para reescrevê-lo na vida eterna (“sou o poema que Ele lê e rasga com a morte, e recopia na Eternidade”). O eu lírico desse poema é, portanto, tal qual um texto, um tecido, composto de fragmentos da lembrança de outros textos. Essa constituição atrelada à memória é dita pelo próprio eu lírico quando, mesmo cansado dos sofrimentos pelos quais Cristo o faz passar, ele não consegue sucumbir aos encantos de Lúcifer devido à força da memória:

Mas, grande Lúcifer, isto me cansa.  
E quando vou aderir aos vossos rogos, lembro-me que sou Sua  
[experiência começada, e que tenho de comparecer em Josafá; então  
[continuo a acompanhá-lo.

A fé questionadora do eu desse poema mostra que nem sempre a vida cristã é repleta de felicidades e satisfações pessoais. Ao confessar para o inimigo que está cansado das aflições pelas quais sua crença o faz passar, vemos uma fé que não é ingênua, mas questionadora. No entanto, o que o impede de atender o chamamento de Satanás é a memória, que o recorda de quem ele é e da necessidade de comparecer ao vale de Josafá, lugar onde se dará o juízo.

Apesar de sempre manter uma visão crítica do mundo, é a partir de *O Anjo* que vemos de maneira mais explícita a representação do homem como um ser vil, rebelde, depravado, que deseja sua própria ruína, elementos presentes em “Aos anjos decaídos”. A decadência humana, que até então estava mais voltada para a esfera social, torna-se, assim, uma temática recorrente na poética de Jorge de Lima ao trabalhá-la também no aspecto espiritual.

Em *O Anjo*, o prenúncio da queda de Herói é explicitado logo no início da narrativa, quando o protagonista, ainda criança, decide reformar a religião e relativizar o suicídio (LIMA, 1998, p. 12), aspectos que analisamos no capítulo anterior. Essa rebeldia contra Deus se aprofunda à medida que o jovem cresce, estando sua decadência aparente mesmo nos pequenos detalhes, como no nome do edifício em que ele mora: “Passou-se um poder de tempo. Herói homem feito. E feito mesmo um adolescente egípcio (comparando). Ia para seu apartamento. Edifício Astarothxerxes” (LIMA, 1998, p. 13). O nome do prédio é a junção de “Artaroth” e “Xerxes”. “Astaroth” é um demônio que compõe a trindade demoníaca junto com Belzebu e Lúcifer, enquanto “Xerxes” foi o rei da Pérsia, conhecido por ser um homem terrível e sanguinário, que quis acabar com o povo judeu, conforme relata o livro de Ester<sup>58</sup>. Até mesmo

---

<sup>58</sup> “Então Hamã disse ao rei Xerxes: ‘Existe certo povo disperso e espalhado entre os povos de todas as províncias do teu império, cujos costumes são diferentes dos de todos os outros povos e que não obedecem às leis do rei; não

o andar em que se situa o atelier de Herói remete a um ambiente degenerado: “O insucesso da exposição obrigou Herói e Anjo a retiro no *atelier* (13º andar do Cinedifício)” (LIMA, 1998, p. 22). O número treze é tido como o número do azar, portador de coisas más. No livro de Apocalipse, é o capítulo 13 que faz referência ao anticristo e à besta<sup>59</sup>.

Essas sutis referências ao pecado e ao maligno compõem o contexto de perdição em que se encontra Herói, posto que até mesmo os lugares em que ele habita são degradados em sua essência. Sua queda era, portanto, algo inevitável. Aliado ao vício no jogo e no álcool, a perdição do jovem estava destinada a se concretizar:

A vida de Herói, penetrando na noite e no álcool, caiu no jogo. A queda de Herói era uma realidade.

[...]

Um ano depois a decadência de Herói era completa.

Certa manhã, quem passasse pela praia do Flamengo via Herói dormindo num banco, prostrado de ressaca. Ao lado o Anjo alisava o bigode, de olho vivo no amigo, evitando garotos.

– Sede, tenho sede imensa! – gemia Herói.

O Anjo tirou no bolso uma água mineral e deu a Herói para beber.

Herói em pleno sono de embriaguez cantava números de roleta, chances, primeira dúzia, zero, linhas, quadras! Ninguém compreendia que Herói quando se abeirava da mesa do jogo investia-se de vários atributos de anjo. Se despejava vinte fichas no 20, no 23, na 2ª. dúzia ou no ímpar, isso correspondia a um desejo de profecia, de adivinhação, de antevisão angélica. Outra intenção de Herói quando jogava era a de quebrar o banqueiro, era de ganhar dinheiro sem trabalhar e contrariar a sentença de Deus que o condenara a obter o pão com o suor de seu rosto. Herói quando jogava virava um puro espírito não ligando a mulher, nem percebendo tempo nem espaço, nem canseiras, e embora quisesse ganhar dinheiro não ligava ao dinheiro, jogando-o, perdendo-o sem pena, até ficar sem a passagem do ônibus para voltar a casa. Mas Herói não consentia que o Anjo desse palpite ou ficasse junto dele na mesa de jogo:

– Você dá azar! Vá me esperar na porta do cassino. Quando você está perto de mim, o diabo não me sopra o número.

(LIMA, 1998, p. 31-32).

---

convém ao rei tolerá-los. Se for do agrado do rei, que se decrete a destruição deles, e eu colocarei trezentas e cinquenta toneladas de prata na tesouraria real à disposição para que se execute esse trabalho’. Em vista disso, o rei tirou seu anel-selo do dedo, deu-o a Hamã, o inimigo dos judeus, filho de Hamedata, descendente de Agague, e lhe disse: ‘Fique com a prata e faça com o povo o que você achar melhor’” (Ester 3: 8-11).

<sup>59</sup> “E eu pus-me sobre a areia do mar, e vi subir do mar uma besta que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre os seus chifres dez diademas, e sobre as suas cabeças um nome de blasfêmia. E a besta que vi era semelhante ao leopardo, e os seus pés como os de urso, e a sua boca como a de leão; e o dragão deu-lhe o seu poder, e o seu trono, e grande poderio. E vi uma das suas cabeças como ferida de morte, e a sua chaga mortal foi curada; e toda a terra se maravilhou após a besta. E adoraram o dragão que deu à besta o seu poder; e adoraram a besta, dizendo: Quem é semelhante à besta? Quem poderá batalhar contra ela? E foi-lhe dada uma boca, para proferir grandes coisas e blasfêmias; e deu-se-lhe poder para agir por quarenta e dois meses. E abriu a sua boca em blasfêmias contra Deus, para blasfemar do seu nome, e do seu tabernáculo, e dos que habitam no céu. E foi-lhe permitido fazer guerra aos santos, e vencê-los; e deu-se-lhe poder sobre toda a tribo, e língua, e nação. E adoraram-na todos os que habitam sobre a terra, esses cujos nomes não estão escritos no livro da vida do Cordeiro que foi morto desde a fundação do mundo. Se alguém tem ouvidos, ouça” (Apocalipse 13:1-9).

A decadência de Herói que, até então, se manifestava mais explicitamente em suas ideias, torna-se completa após o jovem entregar-se totalmente ao alcoolismo e ao vício no jogo. Utilizando repetições de preposições e advérbios (“no 20”, “no 23”, “na 2ª dúzia”, “no ímpar”, “de profecia”, “de adivinhação”, “de antevisão”, “nem percebendo”, “nem espaço”, “nem canseiras”), a estrutura desse fragmento sugere a repetição exaustiva de Herói no lançar de suas fichas, demonstrando a avidez de seu vício.

A degeneração do protagonista se manifesta, a partir de então, tanto no espírito quanto no corpo, posto que a sede que o jovem sente pode ser interpretada tanto como uma sede física quanto como espiritual (“– Sede, tenho sede imensa! – gemia Herói”). No Novo Testamento, Jesus Cristo, ao pedir água a uma jovem samaritana, apresenta-nos a dupla necessidade humana de nutrir a alma e o corpo:

Jesus respondeu, e disse-lhe: Se tu conheceras o dom de Deus, e quem é o que te diz: Dá-me de beber, tu lhe pedirias, e ele te daria água viva. Disse-lhe a mulher: Senhor, tu não tens com que a tirar, e o poço é fundo; onde, pois, tens a água viva? És tu maior do que o nosso pai Jacó, que nos deu o poço, bebendo ele próprio dele, e os seus filhos, e o seu gado? Jesus respondeu, e disse-lhe: Qualquer que beber desta água tornará a ter sede; Mas aquele que beber da água que eu lhe der nunca terá sede, porque a água que eu lhe der se fará nele uma fonte de água que salte para a vida eterna (João 4:10-14)

Assim, ao clamar que tem sede, mesmo sendo prontamente atendido pelo amigo Anjo, a água que Herói bebeu não foi suficiente para aplacá-la. Compreendendo, portanto, a sede que tinha o jovem, o narrador nos explica o motivo de Herói se lançar totalmente para os seus vícios: no jogo, ele se aproximava do divino (“Ninguém compreendia que Herói quando se abeirava da mesa do jogo investia-se de vários atributos de anjo”). Dessa maneira, necessitando satisfazer tanto a alma quanto o corpo, as apostas que Herói fazia não serviam apenas para contentar sua carne, elas também o aproximavam de Deus. No Antigo Testamento, além dos profetas, outra forma de saber a vontade divina era lançando sortes<sup>60</sup>. Dessa forma, Herói ao lançar suas fichas, remetia, de certa maneira, ao antigo método judaico de ver manifesto a vontade de Deus e “isso correspondia a um desejo de profecia, de adivinhação, de antevisão angélica”.

Naquele fragmento de *O Anjo*, o narrador também nos mostra como a rebeldia de Herói é espiritual, pois no jogo ele tenta “contrariar a sentença de Deus que o condenara a obter o pão

---

<sup>60</sup> “Chegaram-se então os cabeças das casas paternas da família dos filhos de Gileade, filho de Maquir, filho de Manassés, das famílias dos filhos de José, e falaram diante de Moisés, e diante dos príncipes, cabeças das casas paternas dos filhos de Israel, e disseram: o Senhor mandou a meu senhor que por sortes repartisse a terra em herança aos filhos de Israel; e meu senhor recebeu a ordem do senhor de dar a herança do nosso irmão Zelofeade às filhas deste” (Números 36: 1-2).



com o suor do seu rosto”; no entanto, a rebeldia também tem uma ligação com o social, já que “outra intenção de Herói, quando jogava era de quebrar o banqueiro”. O protagonista, portanto, não tem intenções gananciosas ao fazer suas apostas, o que remete, através desse desprendimento com o material, à aventura financeira que Herói formulou quando era criança (LIMA, 1998, p. 12). Em suas fichas, encontram-se reminiscências do desejo infantil de mudar o mundo que o desagrada, mas percebendo a inutilidade do ato, tal qual fizera antigamente, não liga para o dinheiro, “jogando-o, perdendo-o sem pena, até ficar sem a passagem para voltar a casa”. Portanto, através de suas apostas, Herói expõe os desejos daquilo que lhe falta tanto no plano espiritual quanto no terreno.

No fragmento que analisamos, o narrador constata aquilo que até então se expressava apenas em detalhes, como no nome do edifício em que Herói morava, ou nas ideias que o jovem nutria dentro de si. “A queda de Herói era uma realidade” e, a partir desse momento, a depravação do protagonista se torna visível a todos (“[...] quem passasse pela praia do Flamengo via Herói dormindo num banco prostrado de ressaca”). Essa noção de que sua decadência é real torna-se ainda mais evidente quando, logo após a cena em que Herói dorme na rua, há uma carta de uma senhora carioca relatando o ocorrido:

Carta de uma senhora carioca a outra de São Paulo:

[...]

Hoje de manhã, quando passava em minha baratinha pelo Flamengo, para o banho de mar, freei o carro. Num dos bancos o moço simpático que te beijou dormia ressecado da bebedeira da noite. Não avalias que decadência! Nem parecia o mesmo: paletó enebado, botinas cambadas, uma tristeza. Só o outro (parece o protetor do mais moço) velava ali, meio tímido, com aquela cabeça que eu teria prazer de pelo menos cingi-la uma vez para experimentar o contato de uma tal deformação. Mas não me reconheceu e até não me deixou aproximar do banco em que o amigo ressonava. Que homenzinho esquisito! Nem parece deste mundo!

Adeus, querida, e que Deus nos livre e aos teus de tais reviravoltas da sorte (LIMA, 1998, p. 32-33).

O uso do gênero epistolar corrobora para criar um efeito de realidade no texto. Em sua carta, a personagem apresenta os mesmos detalhes que foram relatados pelo narrador, no entanto, ao expressar isso através de uma epístola, temos a perspectiva de alguém que, sendo diferente do narrador, dá-nos um testemunho da decadência física e moral de Herói. Esse momento da narrativa possui, portanto, uma importância marcante para o destino do jovem, pois a partir daí o abismo em que ele se lança vai se tornando cada vez mais profundo.

A família de Herói, ao saber o que acontece com filho por meio de notícias de conhecidos que moram no Rio de Janeiro, manda buscá-lo para tentar salvá-lo de sua perdição. A cura vai

operando-se aos poucos, graças à ajuda do Anjo e ao contato do jovem com a atmosfera de sua infância. No entanto, essa cura não dura muito tempo, pois, ainda em Ilha Grande, Herói volta a se perder. Mais uma vez a queda do protagonista tem ligação com o campo espiritual e o terreno. Herói sente-se tentado com a chegada da ventania, evento que acontece logo após o jovem presenciar a lide difícil dos pobres de sua terra:

Dia e noite zune um vento triste no coqueiral. Calafates dia e noite trabalham nas canoas. Mulheres e crianças dia e noite vão e vêm na lama do sururu.  
– Eu estou contente mas é com o cheiro de minha infância!  
Detrás das casas desses pescadores há sempre cacos de panela onde plantam begônias e manjeriço, jiraus com flandres de alecrim e de losna. Jardim de gente pobre para os bichos não comerem (LIMA, 1998, p. 48).

A terra natal de Herói é tomada por uma atmosfera triste, apesar de, ainda assim, isso trazer contentamento ao rapaz. No entanto, a pobreza dos moradores locais não lhe passa despercebida, já que ele sente a necessidade de justificar qual a origem de sua alegria ao optar pelo uso da conjunção “mas”. O que provoca alegria em Herói é o cheiro de sua infância, elemento que não é descrito nessa cena. O que o narrador nos apresenta é o som de tristeza que paira no local (“vento triste no coqueiral”) e a visão da pobreza do lugar, presente tanto na exploração da população (“dia e noite trabalham nas canoas”, “vão e vêm na lama do sururu”) como na natureza (“jardim de gente pobre para os bichos não comerem”).

O impacto dessa cena em Herói não se manifesta explicitamente no momento em que ele vê a exploração dos pobres, apenas quando a ventania se intensifica, trazendo consigo o som de feras e gemidos, que o protagonista expressa o incômodo sentido ao ver a situação de miserabilidade da população local. O desconforto que a miséria provoca no jovem é tal que chega a influenciar sua fé, permitindo com que se sinta fraco espiritualmente:

De noite, o vento é mais forte. Como um grito de feras enjauladas, chicoteadas feito o grito da humanidade mesmo. Onde vem essa ventania? Para onde vai com esse grito? Pescadores, tiradores de sururu, são vocês que estão gemendo? Não, é mesmo o vento sul do meu coqueiral. Satanás, é você com suas almas penadas, arrastando medo pela atmosfera. Você é fortíssimo, você é duríssimo, eu sinto você me dominar, Satanás. Não me deixes, Senhor, cair em tentação. (LIMA, 1998, p. 48).

No fragmento acima, a voz de Herói se sobrepõe à do narrador, não permitindo que este interfira na expressão de sua angústia<sup>61</sup>. Assim, o jovem compara o barulho do vento ao “grito da humanidade” e questiona se ele não seria o gemido dos trabalhadores explorados na lide do sururu, demonstrando como a cena vista de manhã o impactou a ponto de, no fim do dia, ainda

---

<sup>61</sup> O uso do pronome possessivo demarca quem fala nesse trecho da obra (“é mesmo o vento sul do meu coqueiral”).

repercutir dentro de si (“**de noite** o vento é mais forte”). A injusta realidade que o cerca abre espaço para que Herói fraqueje e se deixe ser tentado, pois nem mesmo a terra de sua infância está livre do sofrimento, da exploração.

A ventania é velha conhecida de Herói, no entanto, assim como o jovem percebe o ambiente de sua infância de maneira diferente, devido à situação deplorável dos moradores locais; a ventania também não é percebida da mesma forma:

Quando eu era criança, essa ventania já existia. Mas não tinha decerto esses alarmes de gritos estrangulados que tem eu homem feito. O demônio, creio, é mais forte que Deus, pois o demônio domina por completo a ventania. Entretanto dependo de Deus. A minha vida não me pertence. Eu não posso me matar. Tenho que dar contas a Ele de tudo, de todos os meus atos. A Ele, que eu não conheço e nada me prova que exista. Tenho que me libertar desse medo matando-me. Serei livre – independente, serei nada. (O Anjo disse: o tempo mudou, Herói mudou, já não é o mesmo; o mal é que ele vive no tempo. Senhor, retirei do tempo o pobre Herói.) (LIMA, 1998, p. 49, 50).

Apesar de parecer um ambiente diferente, o cenário em que Herói vivia durante sua infância não é tão distinto daquele que ele encontra quando adulto. O que muda, portanto, não é sua terra natal, mas o jovem, que agora consegue compreender como funciona a exploração dos homens. A ventania já existia, Herói que “[...] era muito pequeno para entender a ventania” (LIMA, 1998, p. 11), agora que é homem feito, entende o que o som do vento traz consigo.

Nesse trecho de *O Anjo*, mais uma vez é a voz de Herói que se encontra sobreposta a do narrador. O jovem apresenta suas ideias heréticas ao subjugar Deus em detrimento do Diabo, além de visar ao suicídio como solução de suas angústias, pensamentos que parecem surgir de maneira confusa, devido à construção do fragmento através de frases curtas, com poucas conjunções conectando os períodos.

O narrador volta a dominar a narrativa quando, após esse momento de expressão do íntimo de Herói, ele abre parênteses para dizer o que percebe o Anjo ao observar a situação do amigo: “(O Anjo disse: o tempo mudou, Herói mudou, já não é mais o mesmo; o mal sempre é que ele vive no tempo. Senhor, retirei do tempo o pobre Herói)” (LIMA, 1998, p. 50). Ao trazer o tempo como principal opositor para a salvação do amigo, o Anjo expressa a relação que o social tem com o espiritual no processo de decadência de Herói. O tempo – categoria filosófica – é entendido como o tempo cronológico, comumente dividido em passado, presente e futuro. O passado, conforme vimos durante toda esta tese, é um aspecto importante para Herói; o presente igualmente torna-se uma preocupação para o jovem, questão que se expressa em suas inquietações diante da miséria que se depara em diferentes situações; enquanto que o futuro igualmente se apresenta como algo que lhe inquieta em razão dos recorrentes momentos em

que Herói expressa a vontade de se matar por não enxergar no porvir a esperança em dias melhores.

A solução que Custódio apresenta para redimir Herói de sua perdição é que Deus o retire do tempo. Nesse sentido, retirar do tempo não seria destituí-lo da noção cronológica de presente, passado e futuro, mas sim fazer com que as preocupações de Herói estejam voltadas para a eternidade, lugar onde inexistente o tempo, posto que é infinito. Retirado do tempo, Herói não seria influenciado pelas agruras do momento em que vive, sendo suscetível às suas mudanças (“o tempo mudou, Herói mudou”), mas tendo os olhos fixos na eternidade, tudo suportaria.

A súplica do Anjo é atendida. No entanto, a trajetória de Herói até, enfim, a sua redenção é repleta de percalços, pois somente depois de uma fracassada tentativa de suicídio, o jovem é salvo, mas não sem antes ser destituído de todos os membros e olhos:

Herói começou a dizer à enfermeirinha e ao Anjo;  
 – Meus amigos, nem olhos nem mãos tenho pra acabar direito com a vida. E os meus pés sozinhos já não me podem levar para a morte. Estou preso à força por Jesus.  
 Passado um minuto, falou mais:  
 – Eu agia, pretendia fazer arte, me esforçava, eu era tempo. Agora sou múmia, sou espaço. Quero reverter à eternidade morrendo.  
 Os companheiros não compreendiam bem. E achavam que aquilo era delírio. Botavam o termômetro. Não tinha febre nenhuma. Que diabo! (LIMA, 1998, p. 72, 73).

A destituição dos membros de Herói possui uma referência aos conselhos de Jesus Cristo acerca das tentações que dificultam a vida espiritual:

Se a sua mão ou o seu pé o fizerem tropeçar, corte-os e jogue-os fora. É melhor entrar na vida mutilado ou aleijado do que, tendo as duas mãos ou os dois pés, ser lançado no fogo eterno. E, se o seu olho o fizer tropeçar, arranque-o e jogue-o fora. É melhor entrar na vida com um só olho do que, tendo os dois olhos, ser lançado no fogo do inferno (Mateus 18:8-9).

Apesar de, na narrativa bíblica, Cristo usar a amputações de partes do corpo como uma metáfora, é apenas quando o protagonista de *O Anjo* aplica tal passagem de maneira literal que ele, enfim, tem a sua redenção, tendo em vista que, sem mãos e pés, o jovem não pode tentar novamente o suicídio. A perda da visão também tem relação com as tentativas de tirar a própria vida, porque sem poder ver a miséria humana, Herói não sofreria as angústias que o levaram a pular da janela de seu apartamento. O jovem tem um novo corpo que, por ser destituído de órgãos, como se tivesse sofrido um processo de mumificação (“agora sou múmia”), permite-o viver para sempre (“quero reverter à eternidade morrendo”).

Finalmente retirado do tempo e almejando o eterno, Herói encontra àquilo que buscou durante toda a narrativa: a Bem-Amada.

Então [Herói] não se conteve:

– Anjo, você nunca mentiu?

– Nunca – respondeu o Anjo.

– Jura?

– Juro.

– Por quem?

– Por Jesus Cristo.

– Então, Anjo, lhe peço por Jesus Cristo mesmo. Diga se a enfermeirinha tem os olhos de amêndoa.

– Só quem vê. Os olhos são absolutamente duas amêndoas.

– Leia, enfermeirinha. Leia mais uma página da história – falou Herói.

A enfermeirinha continuou a ler, acostumava que já andava com as esquisitices do doente.

– Anjo, você nunca me mentiu e jurou por Jesus Cristo. Veja se os pés são perfeitos e examine os dedos mínimos.

A moça parou a leitura espantada. Mas o Anjo, compreendendo tudo, ridículo e trágico ao mesmo tempo, caiu de joelhos fazendo sinais para que a moça não falasse.

E gritou para Herói:

– Estou examinando. Nunca vi tão perfeitos; as unhas parecem pétalas.

(Amaciava as pétalas da jarrinha.)

– As suas mãos são agora as minhas mãos que Jesus me mandou. Palpe o ventre dela, Anjo, veja bem como ele é.

A moça recuou. Sossegou já, vendo Anjo ridículo palpando o bojo da jarrinha, tão aplicado coo quem palpa o ventre de mulher.

– É maravilhoso, Herói. Juro por Jesus Cristo como é ventre de jarrinha, tão raro como nunca vi.

O rosto de Herói se iluminou de uma alegria tão clara que a luz lá fora parecia desmaiada.

– Meu Deus, conservai-me cego e sem mãos para que a Bem-Amada sempre exista.

Parecia vir uma voz em vertical – lá de baixo, do passado. Voz muito igual à do padre-mestre Anselmo de Ilha Grande:

– A Graça é mais veloz que tudo! (LIMA, 1998, p. 74, 75).

O fragmento acima é a cena final de *O Anjo*, em que, através do diálogo entre Herói e Custódio, testemunhamos o momento em que o protagonista encontra a Bem-Amada, ser nunca visto pelo jovem, apesar de se tratar do objeto de seu desejo desde o início da obra. Nesse trecho presenciamos também uma atitude do Anjo que não esperávamos: pela primeira vez, o Anjo mente. Mesmo tendo jurado por Jesus Cristo, Custódio mente para o amigo ao dizer ter encontrado na enfermeirinha a ansiada Bem-Amada, quando, na verdade, trata-se de uma jarrinha com flores que decora o cômodo. No entanto, se pensarmos a Bem-Amada como um ser imaginário, que não é possível existir materialmente, a atitude do Anjo não foi uma mentira, mas uma construção fictícia desse ser idealizado por Herói. O que difere essa descrição da Bem-Amada para as demais que foram feitas durante essa obra é que por Herói estar destituído

daquilo que o puxa para a realidade, os seus sentidos, o fantasioso se torna possível, dessa forma ele pode crer que encontrou aquilo que ansiava toda a vida. O protagonista, inclusive, tem noção dessa necessidade de se desprender do mundo real para que a Bem-Amada seja crível, pois somente distante da realidade é que ela pode existir (“Meu Deus, conservai-me cego e sem mãos para que a Bem-Amada sempre exista”).

O encontro da Bem-Amada também possui uma relação com a memória, pois logo após o seu “achamento”, expressão utilizada pelo próprio autor, a voz de padre-mestre é ouvida, recordando a expressão que o clérigo havia dito no dia em que fora visitar Herói em Ilha Grande: “a Graça é mais veloz que tudo”. A frase de padre Anselmo, encerrando o romance, sugere a incapacidade de o homem resistir à graça divina<sup>62</sup>, posto que é mais veloz que qualquer coisa, até mesmo do que a luz, algo que, segundo os conceitos da física, seria impossível.

Portanto, apesar de toda a trajetória do protagonista de *O Anjo*, a sua remissão foi, enfim, completa. A trajetória de Herói lembra a trajetória do herói, seja ele clássico, romântico, moderno ou o herói mártir da narrativa bíblica, pois assim como todos eles, passou por sofrimentos e sacrifícios para que pudesse alcançar autoconhecimento e finalmente a sua libertação. De uma forma alegórica, podemos, inclusive, analisar *O Anjo* como uma narrativa que tenta refletir acerca da trajetória da humanidade a partir de uma perspectiva cristã, em que, mesmo diante de um mundo de miséria, injustiças e corrupção, o homem ainda pode ter esperança se for retirado do tempo e se prender à eternidade.

Como, então, vimos neste capítulo, a temática da queda, aliada à questão da memória, são elementos centrais na narrativa de *O Anjo*. A exploração desses temas persiste na prosa limiana, conforme afirma William Cereja:

Chama a atenção, na leitura da ficção de Jorge de Lima, a insistência com que o tema da queda é tratado. Mais do que mera recorrência temática, ele cumpre o papel de verdadeiro elo entre as obras e é o elemento que mais diretamente se ressalta na busca de uma fisionomia do conjunto delas (CEREJA, 2002, p. 113).

---

<sup>62</sup> Agostinho de Hipona, ao refletir sobre o pecado e a queda de Adão, conclui que após o “pecado original” praticado ainda no Éden, o homem torna-se incapaz de não pecar, sendo apenas a graça de Deus eficiente para a redenção humana (AGOSTINHO, 1998). Influenciado pelo pensamento agostiniano, João Calvino (1509-1564) formulou uma doutrina teológica que é composta por cinco pontos, sendo o quarto a concepção de que a graça divina é irresistível. Para Calvino, é impossível ao homem resistir à salvação, tendo em vista que tudo o que Deus planejou foi formada antes mesmo da fundação do mundo. Dessa forma, aqueles a quem Deus escolheu são chamados eficazmente por Sua palavra e Seu Espírito no tempo determinado por Ele, pois “ainda antes que houvesse dia, eu sou; e ninguém há que possa fazer escapar das minhas mãos; agindo eu, quem o impedirá?” (Isaías 43:13). Apesar de Jorge de Lima ser católico, sentimos a necessidade de fazer referência a João Calvino, por ter sido ele o autor da doutrina da “graça irresistível”.

Contudo, não é apenas na prosa de Jorge de Lima que vemos a insistência da queda. A poesia do autor também mantém essa temática, trabalhando-a não apenas em sua relação com o espiritual, mas também com o social, em que a queda se dá tanto através da degradação das relações humanas, quanto devido ao pecado cometido por Adão, conforme podemos ver no poema “Os banidos” presente na obra *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*:

20  
OS BANIDOS

Nunca fui senão uma coisa híbrida  
metade céu, metade terra,  
com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas.  
Até onde chega a doce abóbada divina não sei;  
mas sinto muitas vezes os pés pisarem em nuvens  
e a boca como um saibro de terra escura.  
Sou, portanto, decaído deste lume primitivo.  
Basta olhar para os meus desgostos  
para se reconhecer que uma estrela cadente  
se esfarela dentro de meu destino.  
Sou, como vês, um mestiço de Satanás  
e de Eva redimida.  
E onde podia descansar a minha fronte,  
queima-a o lume estelar, iluminando a minha nudez.  
Todavia, não me salveis, ó vós que inventais grandes reformas  
para melhorar o mundo.  
Prefiro ser este aleijão celeste,  
possuir estes farrapos de Rei-Saudade  
e este fígado golpeado e estes olhos  
com seus pobres vidros mareados  
Prefiro que não me salveis, grandes reformadores,  
nem vos compadeçais de meus andrajos,  
que outrora foram resplandecente nudez,  
nem vos apiedeis desta humildade torpe,  
que isto é um resto do orgulho que me perdeu.  
(LIMA, 1958, p. 521).

O título do poema acima retoma a condição em que a humanidade se encontra após a queda do primeiro homem: expulsos do jardim do Éden, estão banidos da eternidade<sup>63</sup>. A queda, portanto, é uma condição essencial do eu lírico, algo que se expressa, inclusive, visualmente, pois, tal qual Herói, ele é um ser mutilado (“prefiro ser este aleijão celeste”). A imagem do eu do poema como um deformado remete a uma incompletude espiritual, posto que sua deformidade é celestial, já que ele é “portanto, decaído deste lume primitivo”.

<sup>63</sup> “Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, conhecendo o bem e o mal; ora, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva para sempre, o Senhor Deus, pois, o enviou para fora do jardim do Éden, para lavar a terra de que fora tomado. E havendo lançado para fora o homem, pôs querubins a oriente do jardim do Éden, e uma espada flamejante, que se revolvia para todos os lados, para guardar o caminho da árvore da vida” (Gênesis 3:22-24).

Da mesma maneira que Herói, o eu lírico também persegue um ente imaginário (“com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas”). Enquanto Herói procura a Bem-Amada, o eu lírico do poema analisado tem os olhos fixos em Mira-Celi, ente de decifração difícil, tal qual o objeto do desejo do protagonista de *O Anjo*. Em um artigo publicado na revista *Vamos Ler!*, Jorge de Lima ensaia a seguinte definição de Mira-Celi:

Acho dificuldade de explicar à professora americana a vida de Mira-Celi. A vida, a origem, os jogos, o conhecimento dela, tudo inexplicável. Ainda menino, encontramos-nos durante uma convalescença, depois em outras, em outras depois, em momentos que não posso precisar (LIMA, 1958, p. 501).

No poema 2, presente em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, temos uma definição mais assertiva de que seria essa criatura: “Tu és, ó Mira-Celi, a repercutida e o leitmotivo/ que aparece ao longo do meu poema” (LIMA, 1958, p. 507). Mira-Celi é, portanto, esse ser fugidivo, vindo da eternidade, que repercute durante toda a obra *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, e que tem uma relação com a memória em sua construção. A Bem-Amada, criatura que do não é capaz de ser definida, e que também possui uma ligação com o mnemônico, é repercutida através de Mira-Celi, tendo em vista que as duas agem como musas na poética limiana. Esses dois entes podem, talvez, ser alcunhas diferentes do mesmo elemento, que aparecem não só ao longo de um poema de Jorge de Lima, mas se tornam “leitmotivos” de sua produção.

Além dessas semelhanças entre o eu lírico e Herói, ambos também são herdeiros do pecado de Adão, e por isso, são seres híbridos, divididos entre dois opostos. Em “Os banidos”, o eu lírico se reparte entre céu e terra, nuvens e saibro, Satanás e Eva redimida, enquanto que em *O Anjo*, “Herói, ser duplo, tinha uma banda contra ele. Num hemisfério do homem estava o bem, no outro o mal” (LIMA, 1998, p. 71). O eu do poema também possui similaridades com o protagonista do romance quando também nutre aversão ao mundo que o cerca (“prefiro que não me salveis, grandes reformadores”), escolhendo reconhecer sua natureza decaída, ao invés de aceitar o acolhimento daqueles que tentam mudar o mundo conforme as próprias concepções.

Em Jorge de Lima, o tema da queda constitui uma característica de sua produção após a sua conversão. O fato do poeta ter retornado à fé cristã, propondo uma restauração da poesia em Cristo, não fez com que abandonasse sua preocupação com o social, presente em poemas como “O acendedor de lampiões”, “Poema à irmã”, “Filho Pródigo”, “Inverno”, todos produzidos antes de *O Anjo*.

A exploração de temas religiosos esteve sempre presente na poética de Jorge de Lima, tanto em verso quanto em prosa, no entanto, conforme vimos neste tópico, é a partir de *O Anjo* que o aspecto da decadência humana se torna constante suas obras. O uso de certos



procedimentos estilísticos também não é totalmente inovador a partir de *O Anjo*, como é o caso da técnica da montagem, no entanto, é a partir do referido romance que o autor adota novas feições para esse procedimento, conforme veremos no tópico seguinte.

### 3.2. Entre a tesoura e a cola: a montagem d'*O Anjo*

*Como vos disse, e se não disse, faço-o agora que estas são minhas memórias literárias, grudadas como fotomontagens à vida de cada dia.*

*(Jorge de Lima)*

Embora, como é sabido, Jorge de Lima tenha se dedicado à pintura, à escultura e à fotomontagem, pouco tem se falado sobre sua obra plástica. Sua primeira tela data de 1939, quando ainda se encontrava em Maceió, mas já a primeira edição de *O mundo do menino impossível*, ilustrado pelo seu irmão Hildebrando de Lima, atesta o interesse do escritor pelas artes plásticas. Esse caráter visual não ficou restrito apenas àquela obra, tendo sido ilustradas outras obras do autor, como *O Anjo*, *Poemas Negros*, *Vinte Sonetos* e *Invenção de Orfeu*. Infelizmente, nas edições atuais dessas obras, apenas *Poemas Negros* foi editado com as ilustrações feitas na primeira edição por Lasar Segall.

Ana Maria Paulino, em *Jorge de Lima* (1995), destaca que a plasticidade das edições de certas obras se manifestam não só nas ilustrações e capas, mas também na maneira criativa com que o autor constrói o cólofon<sup>64</sup>. Parece impossível dissociar a experiência poética de Jorge de Lima da sua pintura – é, aliás, o que nos confessa o escritor na epígrafe deste subtópico – na medida em que as cultivou, concomitantemente, até os últimos dias de sua vida. A arte pictórica de Jorge de Lima guarda, notoriamente, um ar surrealista, uma arte que explora todos os efeitos antitéticos possíveis entre o normal e o extraordinário. Não de se estranhar, pois, que o artista tenha utilizado com bastante frequência, um motivo caro aos surrealistas: a figura feminina. Jorge de Lima foi um pintor de mulheres. Todavia, elas não são retratadas de forma sensual,

<sup>64</sup> “No *Mundo do Menino Impossível*, o cólofon redigido em latim é grafado em letra de forma à maneira da escrita espelhada, própria das crianças. Na justificativa de tiragem, a explicação: “[...] o autor ilustrou e o aplicado aluno de desenho Hildebrando de Lima coloriu a lápis Faber. Em *Salomão e as Mulheres*, também de 1927, a justificativa de tiragem explica, com humor, as limitações e precariedades da época: ‘Toda edição foi tirada neste papel ruim’. E, do mesmo livro, o cólofon, também em latim, organizando as palavras dentro de um campo limitado, explora criativamente a forma. [...] À medida que o tempo corre, porém, o cólofon, que no início apresentava o espírito carregado de humor e irreverência, próprios do dadaísmo-surrealismo e de nosso modernismo, fica tradicional, circunspeto. Acompanha assim a introspecção que vai tornando cada vez mais densa a poesia de Jorge de Lima” (PAULINO, 1995, p. 55-56).

nem recebem um tratamento religioso ou mitológico, apresentando um ar contemplativo, perplexo.

Já observamos, nos capítulos anteriores, que há um entrelaçamento entre traços biográficos e experiências pessoais no romance em estudo, entre Herói e o anjo Custódio: ambos são pintores. Em sua primeira exposição, o protagonista da trama exhibe algumas de suas telas, dentre as quais, a Bem-Amada:

O segundo quadro era a Bem-Amada. (Quadro sem dísticos no catálogo.)  
 O sexo em triângulo negro. Ombros hieráticos.  
 Era tudo uma usina de emoções grandiosíssimas.  
 Volume e cor chocavam tanto e o conjunto avulta tão sério e tão desagradável que emudeciam logo os camaradas que vinham sorrindo da representação do Anjo.  
 Que significa? Que significa?, perguntavam.  
 Mas todos estavam achatados diante da enorme tela. (Aliás, a grosseria da arte de Herói só se movia bem dentro de painéis enormes.) (LIMA, 1998, p. 19)

No quadro de Herói, a Bem-Amada é composta de figuras geométricas, remetendo ao cubismo, e, assim como os quadros de Jorge de Lima, a representação do corpo feminino não exprime sensualidade, tendo em vista que seus ombros são hieráticos guardam uma postura solene como a de uma sacerdotisa. A tela da Bem-Amada é uma mistura de cores, volumes e sensações. É, como diz o narrador, uma “usina de emoções grandiosíssimas” que choca, provocando dúvidas nos espectadores (“Que significa? Que significa?”). Pouco é dito sobre o quadro. A descrição é construída por meio de orações interligadas por conjunções coordenativas, copulativas (“e”) e adversativas (“mas”). Essa estruturação nos dá uma visão fragmentada da tela, como se tratasse de recortes justapostos, tal qual uma montagem. A montagem não se restringe apenas à justaposição de períodos, aspecto estrutural presente em outros momentos da trama, mas também à sequencialidade, como veremos mais adiante. Expressões artísticas distintas, literatura e cinema guardam, no entanto, certas proximidades estéticas. Modesto Carone Netto (1974), por exemplo, afirma ser possível pensar a técnica da montagem na literatura:

O que valia exclusivamente para o cinema, contudo, passou a ser aplicado no estudo da literatura, mormente quando se tentou descrever uma técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária. Nesse caso, o dicionário especializado informa que a designação foi transposta para o romance, a poesia e à peça de teatro com o objetivo de se dar um nome à justaposição inusitada (“estranhante”) não só de níveis de realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes (CARONE NETTO, 1974, p. 102).

Carone Netto propõe, então, que a montagem é uma técnica utilizada por todos os artistas, tanto os cineastas quanto os poetas, romancistas, teatrólogos, pintores... desde que eles visem sobrepor, justapor as palavras, pensamentos, frases, imagens de uma maneira inusitada. Inclusive, Modesto Carone afirma que a montagem é anterior ao cinema, pois ela abarca as tentativas do artista em dominar a realidade: “A montagem (este ‘Abre-te, Sésamo’ da estética) resume e define todos os esforços realizados durante séculos pelos artistas para dominar a realidade, para apropriar-se dela na totalidade de suas manifestações” (CARONE NETTO, 1974, p. 106).

Em nossa dissertação de mestrado (“Vozes e imagens da memória em *Poemas, Novos Poemas e Poemas Escolhidos*, de Jorge de Lima”, 2015), mencionada na Introdução, já havíamos discorrido sobre o poema “G.W.B.R.”<sup>65</sup> (*Great Western of Brazil Railway*, instalada em 1872), atendo-nos à temática da memória. O poema em tela mimetiza as cenas vistas pela janela do trem durante um curto percurso realizado provavelmente entre as duas cidades em que vivera: União dos Palmares e Maceió. O verso inicial “Vejo através da janela no meu trem” já indicia que tudo será visto por um eu observador. Então, as paisagens e as cenas são sucessivamente vistas pelo leitor, através das lentes do eu lírico. Visualmente, o poema chama a atenção pela sua disposição gráfica (versos assimétricos), simulando a rapidez e a sinuosidade do trem na linha férrea, suas curvas e movimentos. Há um trecho do poema em que se destaca esta visualidade:

Ah! A paisagem da linha: –  
 uma casinha branca,  
 uma cabloca à janela,  
 um pedaço de mata,  
     as montanhas,  
     o rio,  
     e as manhãs,  
 e os crepúsculos...

No trecho acima, a “paisagem da linha” é marcada pelo sinal gráfico de travessão ( – ). Em seguida essa paisagem multiplica-se em uma sucessão de cenas, repassadas uma a uma, isoladamente em cada verso, como se fossem *flashes* de um filme visto de uma janela, que, à maneira de uma tela, “recorta” a cena em vários quadros. Esses *flashes* estão presentes em todo o poema. A ideia de que a janela pela qual eu lírico vê a paisagem pela janela do trem se assemelha à tela do cinema se dá porque durante todo o poema podemos perceber o uso do procedimento da montagem, recurso comum à sétima arte. Os *frames* que comentamos

---

<sup>65</sup> Ver Anexo C.

anteriormente seriam exatamente a presença de trechos que se sobrepõem uns aos outros, tal como as cenas de um filme.

Carone Netto explica que o procedimento da montagem consiste em uma sequência de imagens e cenas individuais em situações espaciotemporais diferentes, não estando vinculadas por relações objetivas de ação ou pensamento (NETTO, p. 102). Porém, essa definição de montagem mais parece se aplicar ao cinema do que à literatura. Carone, então, explica da seguinte maneira, a partir de seu estudo sobre a poesia de Georg Trakl (1887-1914), como funcionaria a montagem na poesia:

[...] o conceito de montagem como uma modalidade específica de articulação de signos é tão válido para o cinema como para a poesia. Acresce o fato de que as representações verbais, ou melhor, as metáforas de Trakl, são essencialmente visuais – “fanopéia”, segundo Ezra Pound – e, como tal, dispensam armações silogísticas. À justaposição dessas representações de nítida remessa visual, no corpo do poema, presta-se, a nosso ver adequadamente, a noção aqui proposta de montagem, principalmente quando se recorda que este processo pode ser pensado como a “ideia” que nasce da junção de fragmentos (NETTO, 1974, p. 108).

As considerações de Carone sobre a montagem na poesia de Trakl podem ser aplicadas, guardadas as diferenças, ao poema “G.W.B.R.”, no qual lembranças de um percurso de trem são fragmentariamente repassadas pela força das imagens (fanopéia), como também pela melodia (melopecia) produzida por versos curtos, e pelo *enjambement*, o que dá um ritmo sincopado ao poema. A montagem caracteriza-se, pois, por sua fragmentação, por ser uma “ideia de que nasce da junção de fragmentos” (CARONE NETTO, p. 108), em suma, “G.W.B.R.” é uma junção de fragmentos, junção de imagens, junção de lembranças.

A criatividade de Lima o levaria a frequentar a estética do surreal, ainda que, como bem frisa José Nivaldo de Farias, “sem obedecer à risca os modelos propostos pelo movimento francês (FARIAS, 2003 p. 217). Já *O Anjo*<sup>66</sup>, assinala Farias, seria um marco pioneiro da experiência surreal em nossa literatura: “Devemos lembrar aqui, no entanto, que, em 1934, o poeta havia publicado o romance surrealista intitulado *O Anjo* [...]” (FARIAS, 2003, p. 66-67). Muitos são os versos que, vistos isoladamente, já identificam a tendência surrealista de Jorge

---

<sup>66</sup>“A nova fase da poesia de Jorge de Lima começa com a publicação de *Tempo e Eternidade* em 1935. Com sua conversão ao catolicismo, iniciada desde 1929 em Maceió, por influência de Jackson de Figueiredo, fundador do Centro Dom Vital e da revista *Ordem*, o poeta abandona a temática regionalista para entrar, juntamente com Murilo Mendes, na esfera da religiosidade surreal. Devemos lembrar aqui, no entanto, que em 1934, o poeta havia publicado o romance surrealista intitulado *O Anjo*. Apesar de não pretendermos analisar este texto, visto tratar-se de narrativa, não podemos deixar de mencioná-lo, em virtude da experiência pioneira que este representou no campo do romance no Brasil” (FARIAS, 2003, p. 66-67).

de Lima, porém, o poema “ O grande desastre aéreo de ontem”, presente na obra *A túnica inconsútil*, surpreendeu o público pela convulsão de imagens:

### **O grande desastre aéreo de ontem**

Para Portinari

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranquila e cega! O amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol (LIMA, 1958, p.446).

Escrito em uma forma de prosa, “[...] num tom de escrita automática, uma das peças mais significativas da escola de Breton na escrita limiana” (FARIAS, 2003, p. 71), o poema possui duas partes. A primeira consiste em uma tentativa de descrição do acidente, sendo introduzida pela presença do verbo no presente (“vejo”) e seguida da enumeração daquilo que foi visto: o sangue, o piloto, o violinista, mãos e pernas, os corpos irreconhecíveis. A repetição do verbo “ver”, denota a preocupação em concretizar o quadro visualmente, aproximando o poema das artes plásticas. Para Farias (2003), “ao ler o poema temos a sensação de estarmos diante de um quadro de Marc Chagall com seus anjos suspensos, suas figuras despencadas. A analogia com a pintura não é gratuita. Não é por acaso que o texto é dedicado a um outro pintor, o brasileiro Portinari” (FARIAS, 2003, p. 71).

Já a segunda parte se inicia a partir da repetição do início do poema (“vejo sangue no ar”), porém a partir dessa repetição, a enumeração do que é constatado pelo eu lírico é registrada de maneira diferente do que fora feito anteriormente, já que o registro se dá através de um jogo de imagens de grande beleza plástica, o que lhe concede um efeito poético. Todo o poema é formado pela tensão entre a vida e a morte. O piloto que cai carrega uma flor na mão; as mãos e as pernas das dançarinas se movimentam não por seguir uma dança, mas pela explosão; o salto belíssimo da nadadora que só pode ser belo por ela estar sem vida; a dança das meninas que caem; a prima-dona com seu vestido de cauda riscando o céu como um cometa... As vítimas do acidente aéreo parecem estar seguindo uma coreografia que é bruscamente interrompida pela

explosão, isso quando não são apressadas por ela, como é o caso do paralítico na cadeira de rodas. Em “O grande desastre aéreo”, o poeta parte de um *fait divers* para compor um poema de grande imaginação e intensidade lírica, em que as imagens que o compõem sugerem a quebra da vida pela morte.

Em *O Anjo*, Lima também utiliza o procedimento da montagem, um procedimento vanguardista típico do surrealismo, mas ao invés do procedimento da escrita automática, adota a técnica da montagem, deixando de lado o plano realista de “G.W.B.R.”, o autor adota uma estética mais voltada para o surrealismo, em uma prosa nos limites do alucinatório, que de certa forma antecipa àquilo que se materializa em “O grande desastre aéreo de ontem”, conforme podemos ver no trecho abaixo em que Herói, após ter sido abandonado por Salomé e separado do Anjo Custódio, salta do 13º andar:

A mão direita pegou o revólver. A esquerda sacudiu a arma na gaveta.  
 A mão direita espatifou com um murro o mostrador e os ponteiros do relógio.  
 Era preciso parar o tempo.  
 Herói, ser duplo, tinha uma banda contra ele. Num hemisfério do homem estava o bem, no outro o mal.  
 A mão direita escreveu duas linhas desconexas aos pais e ao Anjo.  
 A mão esquerda não sabia escrever e coçou desesperadamente a cabeça de Herói. E os pés de Herói o levaram para a janela abaixo e o jogaram da janela abaixo.  
 No minuto em que o corpo se despencou do 13º, a infância do homem se desenrolou dentro do crânio como uma fita de cinema. E ele percebeu uma grande visão diferente e luminoso que devia ser a Bem-Amada. E viu na bruta ligeireza dos arranha-céus invertidos, amontoados na geometria estranha de um quadro que ele jamais desenharia. E simultaneamente morros descendo, arranha-céus subindo. Porém os colossos de cimento armado uniam-se, penetravam-se feito cópula de gigantes, donde se desdobravam outros colossos inúmeros enchendo as terras de São Sebastião. Eram góticos, renascença, verdes, vermelhos, eram todos os estilos, eram todas as cores.  
 Herói bateu no toldo de um barbeiro chique, na capota de um auto de praça, e *tebei!* – no asfalto. Tudo rápido e confuso como um gol.  
 O sangue escorreu até o passeio.  
 (LIMA, 1998, p. 71-72).

Em um plano fechado, centrado nas mãos de herói, cada frase pode ser interpretada como uma ação: “A mão direita pegou o revólver. A esquerda sacudiu a arma na gaveta”. O fato de essas frases focadas nas mãos do protagonista serem compostas, em sua maioria, por orações simples, corrobora para essa visão de que se tratam de cenas distintas, cortadas no rolo do filme e montadas em seguida. O dualismo “direita/esquerda”, “mãos/pés”, aumenta o aspecto dividido em que Herói se encontra (“Num hemisfério o bem, no outro o mal”). E assim, dividido entre o bem e o mal, a vida e a morte, o herói se lança da janela de seu apartamento. De modo mais ou menos semelhante ao poema “G.W.B.R.”, a janela novamente aparece como uma

espécie de tela de cinema. É a partir dela que vemos o desenrolar da queda de Herói, que enquanto cai, vê passar em sua mente a fita de sua infância (“a infância do homem se desenrolou do crânio como uma fita de cinema”). A queda rápida é narrada de uma maneira gradual, focalizada em Herói, que vê tudo em câmera lenta. Em seu declive, a paisagem se aglutina, tornando-se um grande gigante de concreto, sobrepondo-se estilos, cores e formas (“Eram góticos, renascença, verdes, vermelhos, eram todos os estilos, eram todas as cores”), como uma espécie de fotomontagem.

Em *O Anjo*, a presença da montagem não se manifesta apenas como justaposição de períodos e de imagens, mas também através da montagem de textos, em que o escrito de outro autor se deixa ver sob a escrita de outros textos. É o caso da cena em que Herói volta para Ilha Grande e os pais, consternados com a situação do filho, não sabendo como lidar com a situação:

Quando ferrou bem no sono, o Anjo desceu e contou a história de Herói.  
A mamãe ficou transida. Machucou o guardanapo, perdeu o olhar no relógio da parede. *Tan-tan, tan-tan.*  
Aquilo não atava nem desatava. Uma aranha desceu do teto dependurada pelo traseirinho num fio de prata.  
– Seja tudo pelo amor de Deus!  
Mudou o olhar para *Ceia do Senhor*. Cruzou o olhar com o do marido, que andava para lá e para cá. Parava. Dava pancadinhas telegráficas na mesa. Queria estourar.  
A velha caiu num choro desabalado. Ele parou:  
– Que é que adianta chorar?  
Era dar uma lição no safardana, cortar mesada, dar surra, judiar bem.  
– E vou já.  
Vai agora. Talvez não seja prudente agora. (A fúria vai esfriando.) Depois as lágrimas da esposa. Mesmo uma recordação da Bíblia entrou de supetão no crânio dele. A Parábola do Filho Pródigo. Ah, a Parábola! E parou o olhar também na Ceia do Senhor. Afinal era filho. (A fúria reduzidíssima.) Voltou a seu lugar na cabeceira da mesa e abriu os braços feito mártir da oleogravura. (LIMA, 1998, p. 37-38).

Por meio de frases curtas, em que os períodos se justapõem devido à presença rara de conectivos, a cena lembra o procedimento da montagem cinematográfica que vimos anteriormente ao analisarmos o trecho em que Herói salta do 13º andar. Em um plano fechado, ora o narrador focaliza a expressão da mãe, suas mãos, seu olhar perdido no relógio, ora foca na aranha que desce pelo teto presa ao seu fio. Nessa cena, fatos bíblicos entrelaçam-se com fatos ficcionais. As lembranças surgem de forma desordenada (“uma recordação da Bíblia entrou de sopetão no crânio dele”). No momento em que contempla a “Ceia do Senhor” – reprodução da tela “A última ceia do Senhor”, de Leonardo da Vinci, símbolo do perdão de Cristo – o pai de Herói recorda-se da parábola do Filho Pródigo, um dos temas de predileção do poeta. A memória é trazida, mais uma vez, por meio da técnica da montagem.

Luiz Busatto, em *Montagem em Invenção de Orfeu* (1978), ao examinar a relação de *Invenção* com o pensamento de Virgílio, Dante, Milton, Camões, dentre outros escritores, afirma que o caráter inovador da lírica final de Jorge de Lima reside no procedimento da montagem, em que o texto de referência não funciona como fonte da explicação, mas como “fonte circular”, gerando uma “escrita em palimpsesto [...], um texto deixando ver outro e outro, um rabiscar que se procura no ato de escrever” (BUSATTO, 1978, p. 7). Para Busatto, a montagem “não é uma referência ocasional ou sugestiva, é antes um trabalho com o outro texto, a sua desmitização como texto ‘intocável’” (BUSATTO, 1978, p. 21).

O texto bíblico figura, então, como composição do espaço da narrativa, em que o quadro da Santa Ceia aparece, à primeira vista, um objeto de decoração. Apesar de não perder o seu caráter sacro, há uma “desmitização” da narrativa bíblica, pois, ao invés de o pai de Herói contentar-se com a contemplação da imagem, ele se senta à mesa e toma a postura de Cristo, imitando-o: “Voltou a seu lugar na cabeceira da mesa e abriu os braços feito mártir do óleo gravura”. Ainda que a religião cristã pregue que seus seguidores devem ter Cristo como modelo de vida, essa cena infringe a ideia bíblica por tentar colocar o divino e o humano no mesmo patamar. A apropriação do texto bíblico não mais como algo intocável não se limita a essa cena em que a intertextualidade é perceptível. Ganha destaque ainda no momento em que o padre-mestre lê a passagem da conversão de Paulo, como atesta exemplarmente o trecho abaixo:

O padre muito de indústria puxou do bolso um livrinho e leu:  
 – “Saulo pois, respirando ainda ameaças e morte contra os discípulos do Senhor, se apresentou ao príncipe dos sacerdotes, e lhe pediu cartas para as sinagogas de Damasco, com o fim de levar presos a Jerusalém quantos achasse desta profissão, homens e mulheres. E indo ele seu caminho se avizinhou de Damasco: e subitamente como raio o cercou ali uma luz vinda do céu que o cegou de repente. Caíndo em terra, ouviu uma voz que lhe dizia: ‘Saulo, Saulo, por que me persegues?’ Ele disse: ‘Quem és tu, Senhor?’ Ele lhe respondeu: ‘Eu sou Jesus.’ ” (LIMA, 1998, p. 39).

O momento da conversão de Saulo para Paulo é um dos episódios emblemáticos do Novo Testamento, pois Saulo passa de perseguidor dos cristãos para se tornar Paulo, apóstolo de Cristo, sendo morto preso e morto pelo Evangelho. Segundo o narrador, tal episódio encontra-se em um “livrinho”, denotando uma diminuição da escritura sagrada. Além disso, essa passagem bíblica aparece superficialmente na narração, sem relação direta com a diegese. Tal descontextualização é típica da montagem limiana analisada por Busatto, pois a montagem, “descontextualiza as identidades nos fragmentos” (BUSATTO, 1978, p. 21).

Desse modo, a montagem em *O Anjo* possui um caráter que remete a um procedimento já comum à poética limiana, como constamos em “G.W.B.R.”, no entanto, essa técnica persiste



na obra do autor, sendo utilizada de outras formas, adquirindo, inclusive, um caráter plástico através do uso da técnica da fotomontagem, tendo sido Jorge de Lima um dos primeiros a explorar esse procedimento no Brasil.

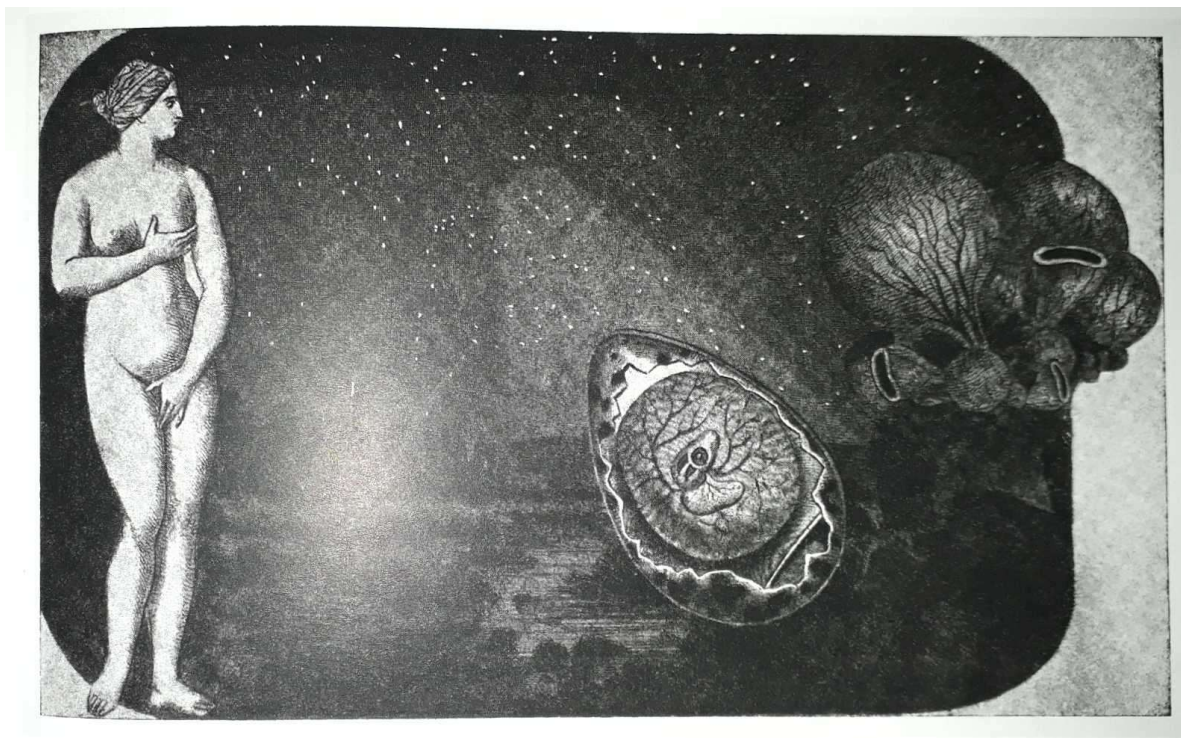
Em 1943, *A pintura em pânico* foi publicada. No entanto, Lima já vinha se exercitando nessa arte desde, ao menos, 1937, data da publicação de *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes, cuja capa foi executada pelo poeta alagoano.



MENDES, Murilo. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

Pensada, a princípio, para ser composta a quatro mãos com Murilo Mendes como foi *Tempo e Eternidade*, *A pintura em pânico* faz uma analogia ao livro de poesias do amigo, apontando para o que já se poderia esperar dessa obra: uma apropriação do texto de outros, recortando e colando para compor algo novo.

Em uma composição de imagens e textos, *A pintura em pânico* possui 41 fotomontagens, cada uma acompanhada de uma legenda. A obra como um todo nos permite pensar acerca da relação entre a montagem e a intertextualidade, seja a sua composição a partir do recorte de outras obras, tal qual um “mosaico”, seja pela sua primeira fotomontagem, que possui como legenda uma citação de Henri Michaux, que associada à fotomontagem que a acompanha, aborda a questão no nascimento.



*Plus il naquit d'un trombone et le trombone le nourrit pendant treize mois, puis il fut sevré et confié au sable qui s'entendait partout car c'était le desert, seul avec le chameau, puis il naquit d'une femme et il fut grandement étonné, et réfléchissait sur son sein, il suçotait, il crachotait, il ne savait plus quoi.*

*Então ele nasceu de um trombone e o trombone o alimentou por treze meses, depois ele foi desmamado e colocado na areia, sozinho com o camelo, então ele nasceu de uma mulher e ficou muito surpreso, e refletiu sobre seu peito, ele chupava, cuspiu, não sabia mais o quê.*

*(Henri Michaux)*

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico: fotomontagens*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica, 2010. p.38-39

Uma fotomontagem que possui como legenda uma citação e que fala sobre o nascimento, acaba por suscitar uma reflexão acerca do nascimento do próprio texto literário e de como os textos dialogam com outros textos, nunca nascendo sozinhos, sendo sempre respostas a outros enunciados. Esse aspecto intertextual em Jorge de Lima não tem início em *A pintura em pânico*, se manifestando em outras obras do autor, especialmente em *O Anjo*. Como iremos ver no próximo tópico, o diálogo com outros textos se manifesta não só na referência e aglutinação do texto de outros autores, mas também na referência e aglutinação de textos do próprio Jorge de Lima, aspecto que se tornará marcante em sua lírica final, *Invenção de Orfeu*.

### 3.3. A recordação de outros textos: a memória das obras

*Deu-nos cânticos para ser lembrados,  
peixes de prata para os barcos viúvos  
suas mãos perfuradas imitávamos.*

*(Jorge de Lima)*

Em 1920, o artista plástico Paul Klee (1819-1940) produziu em nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel a obra *Angelus Novus*. Esse quadro foi fonte de inspiração para músicos, filósofos escritores devido a inquietação que a obra carrega.



KLEE, Paul. *Angelus Novus*, Muralto, 1920.

Em “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (1892-1940) analisa esse quadro de Klee. Neste estudo magistral, Benjamin articula filosofia e história, em que o anjo de Klee não é visto como um portador de boas novas, como foi, por exemplo, o arcanjo Gabriel, porém como um anunciador do retrocesso da sociedade:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

O Anjo de Klee é, na interpretação de Benjamin, uma alegoria do mundo desgovernado pela primeira guerra mundial (1914-1918) e a avidez capitalista. No lugar de uma “cadeia de acontecimentos” (históricos) sucessivos, o Anjo vê no passado um acúmulo de ruínas. Denominado por Benjamin “O Anjo da História”, o quadro de Klee situa-se em um contexto histórico dramático, totalmente diverso de nosso horizonte cultural. Fugindo da tradição pictórica, o Anjo de Klee, ao contrário do Anjo Gabriel, anunciador de boas novas, anuncia o retrocesso da história. Guardadas as enormes diferenças, a figura do Anjo, na criação de Jorge de Lima, provoca estranheza, como já frisamos no primeiro capítulo. Em outras palavras, o Anjo liminiano afasta-se das matrizes temáticas normalmente exploradas. Há, ainda, um estratagema praticado pelo autor, já vislumbrado pela crítica literária, sobretudo em *Invenção de Orfeu*. É que, ao lembrar fatos do passado, Jorge de Lima recolhe também, em meio ao universo das imagens produzidas, a força simbólica de suas leituras.

Judith Schlanger, citada no primeiro capítulo desta tese, ao trabalhar o conceito de “memória das obras”, afirma ser impossível pensar a literatura fora da memória, tendo em vista que estamos, o tempo todo, cercados de livros, sendo impossível abolir o que já foi feito, agindo como se cada novo texto fosse uma espécie de tábula rasa. Para Schlanger, isso só seria possível se fosse forjada uma máquina incapaz de aprender:

Onde se encontra uma memória virgem, na qual se acha abolido o que se jogou fora, uma tábula rasa recomeçada, sem cessar, um puro saber estrutural da forma do jogo? Em uma máquina, pois somente uma máquina pode anular a experiência recortada; mas é preciso esclarecer: uma máquina incapaz de aprendizagem.

Para manter a amnésia, é preciso um artifício, é preciso uma aceitação prévia, estratégica e técnica, que torne a aprendizagem insignificante, reduzindo seu alcance (SCHLANGER, 2008, p 37).<sup>67</sup>

A memória das obras tem, pois, o poder de tornar atual aquilo que estava afastado cronologicamente, mesclando o tradicional ao moderno:

Certas obras, datadas, são consideradas atuais e pertinentes, de maneira que se reconhece seu tempo sem, contudo, ligá-las à data determinada. A memória poética letrada escava desníveis que misturam tempo e estatuto, sucesso canônico e variante nova, de uma maneira estranha à memória oral e à epopeia.

---

<sup>67</sup> « Où trouve-t-on une mémoire en droit toujours vierge où s’abolit le déjà joué, une table rase toujours recommencée, un pur savoir structurel de la forme du jeu ? Dans une machine, car seule une machine peut annuler l’expérience traversée ; encore faut-il préciser : une machine incapable d’apprentissage. Pour assurer l’amnésie, il faut un artifice; il faut un parti pris stratégique et technique qui rende l’apprentissage insignifiant en limitant sa pertinence, en réduisant sa portée » (SCHLANGER, 2008, p. 37).

O pôr do sol escrito se refere também a isso, mas não somente e não diretamente. O projeto do poema, e sua apreciação, remeterão a textos próximos ou longínquos: portanto, ao múltiplo e não ao virtual. E, sobretudo, o projeto e sua apreciação se referirão a certos pôr do sol privilegiados que são dotados de autoridade, a certos exemplos privilegiados que são casos canônicos e modelos formadores. A memória letrada tem exatamente, por efeito, isolar, impor e tornar atuais e presentes, bem longe do contexto histórico de origem, os exemplos celebrados que são dotados de autoridade (SCHLANGER, 2008, p.48-49).<sup>68</sup>

Assim, a memória das obras agiria como uma espécie de memória cultural, não cronológica, trazendo, para o presente e de maneira desordenada, textos de diferentes épocas, mas que permanecem atuais, do mesmo modo que age a memória com relação aos episódios do passado, trazendo-os à tona.

Em *O Anjo*, a memória das obras se manifesta em diferentes aspectos, a começar pelo protagonista, “Herói”, palavra que traz em si toda a carga da mitologia grega. Jean Chevalier, em *Dicionário dos Símbolos*, nos dá a seguinte definição de herói:

1. Filho da união de um deus ou de uma deusa com um ser humano, o herói simboliza a união das forças celestes e terrenas. Mas, naturalmente, ele não desfruta da imortalidade divina, embora mantenha até a morte um poder sobrenatural: deus decaído ou homem deificado. No entanto, heróis podem alcançar a imortalidade como Pólux e Hércules. Eles também podem emergir de seu túmulo e defender contra o inimigo a cidade que se abrigou sob sua proteção. O protótipo do herói grego imortalizado é ~ Hércules (Hércules) (CHEVALIER, 1986, p. 558)<sup>69</sup>.

Embora a noção de herói esteja presente na mentalidade humana desde os tempos primordiais, a palavra surgiu pela primeira vez, como é sabido, nas narrativas de Homero (*Odisseia*). Chevalier se reporta ao herói épico, que se distingue dos humanos pelas suas altas qualidades e ações excepcionais. A personagem Herói de *O Anjo* encarna o herói moderno, cheio de defeitos, lutando contra sua própria pequenez. Intelectual reconhecido, erudito, leitor

---

<sup>68</sup> « Certains œuvres, lointaines par leur date, sont considérées comme actuelles et pertinentes, d’une façon qui reconnaît leur date sans pourtant les lier à cette date. La mémoire poétique lettrée se creuse ainsi de dénivellations qui mêlent âge et statut, réussite canonique et variante neuve, d’une façon étrangère à la mémoire orale de l’épopée [...] Le coucher de soleil écrit se rapportera aussi à cela, mais pas seulement et pas directement. Le projet du poème, et son appréciation, se rapporteront à des textes proches ou lointains : et donc à du multiple et non à du virtuel. Et surtout, le projet et son appréciation se référeront à certains couchers de soleil privilégiés qui font autorité, à certains exemples privilégiés qui sont de cas canoniques et des modèles formateurs. La mémoire lettrée a justement pour effet d’isoler, d’imposer et de rendre actuels et présents, bien loin de leur contexte historique d’origine, les exemples exaltés qui font autorité » (SCHLANGER, 2008, p.48, 49).

<sup>69</sup> « 1. Hijo de la unión de un dios o una diosa con un ser humano, el héroe simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Pero naturalmente no goza de la inmortalidad divina, aunque mantenga hasta la muerte un poder sobrenatural: dios caído u hombre divinizado. Sin embargo los héroes pueden alcanzar la inmortalidad como Pólux y Heracles. También pueden surgir de su tumba y defender contra el enemigo la ciudad que se ha amparado bajo su protección. El prototipo del héroe griego inmortalizado es ~ Heracles (Hércules) » (CHEVALIER, 1986, p. 558).

provável da literatura grega (“No subconsciente de Herói existia um erudito que o poeta tentava esganar” LIMA, 1988, p.25), Jorge de Lima rejeita o estatuto do herói épico clássico para compor o seu. Sem dúvida, no nome *Herói* acham-se embutidos os heróis das narrativas ocidentais, do mesmo modo que um pôr do sol remete a todos os outros que existiram antes dele, sem ser idêntico a nenhum (SCHLANGER, 2008, p. 48). O nome do protagonista do romance recorda não só os heróis de obras canônicas, mas também os daquelas obras que foram esquecidas, perdidas ou propositalmente destruídas, pois a memória das obras é construída tanto por aquelas que são lembradas, como por aquelas que são esquecidas.

Judith Schlanger, em *Présence des œuvres perdues* (2010), constata a incapacidade humana de guardar tudo. A memória também é composta de perdas:

Essa constatação [as perdas constantes] muito ampla pode parecer fria. Ela não torna os estragos menos consternadores. Mas afligir-se diante de eliminações brutais, de mutilações acumuladas, de degradações e de ruínas, não impede de ver suas raízes, muito amplas, para além das circunstâncias. Isso tende a desaparecer. A memória não engendra tudo. A humanidade não guarda tudo o que ela fez. No espaço e no espírito, muitas realidades não subsistem e não temos a totalidade das obras. Poder-se-ia acusar os agentes humanos, a barbárie, as péssimas decisões etc. Poder-se-ia preservar, proteger, reabilitar, exumar, salvaguardar etc. No entanto, diante do que aconteceu e acontece, é possível ainda espantar-se que livros, estátuas, quadros e outros estejam ao abrigo do destino? (SCHLANGER, 2010, p. 40).<sup>70</sup>

Essas obras esquecidas de que fala Schlanger subsistem de maneira dispersa e fragmentária, citadas, reproduzidas e recriadas em outras obras pelo trabalho da imaginação e da memória. Em *O Anjo*, a memória relacionada ao universo das letras também se manifesta através da referência a outros textos. Nesse aspecto, uma característica de Herói é importante ressaltar: Herói é uma personagem leitora. Em diversas passagens da narrativa, o protagonista encontra-se lendo alguma obra ou pedindo para que alguém leia para ele. Seu apreço pelos livros é destacado pelo narrador logo no início da obra: “Herói lia por demais. Lia muitíssimo!” (LIMA, 1998, p. 22). A leitura para Herói funciona como uma fuga do presente. Apesar de não lhe entorpecer os sentidos, ela lhe permite exercitar sua criatividade de maneira crítica, ao mesmo tempo em que se constata, mais uma vez, a forte relação entre leitura e memória:

<sup>70</sup> « Cette constatation très générale peut paraître assez froide. Elle n’en rend pas les dégâts moins consternants. Mais s’affliger devant tant d’éliminations brutales, de mutilations accumulées, de dégradations et de ruines, n’empêche pas de voir leur racine très générale par-delà les circonstances. Ce tend à disparaître. La mémoire n’engendre pas tout. L’humanité ne garde pas tout ce qu’elle a fait. Dans l’espace et dans l’esprit bien des réalités ne subsistent pas, et nous n’avons pas la totalité des œuvres. On voudra accuser les agents humains, la barbarie, les mauvaises décisions, etc. On voudra préserver, protéger, réhabiliter, exhumé, sauvegarder, etc. Toutefois, dans l’ensemble de ce qui est arrivé et qui arrive, y a-t-il vraiment lieu de s’étonner que livres, statues, tableaux et autres se soient pas à l’abri du sort ? » (SCHLANGER, 2010, p. 40).

E no meio daquele torvelinho e daquela estrepolia, por vezes surgia um carinhoso canto – um caboclo do Nordeste aparando tijolos ritmava o trabalho com uma cantiga de botar cana nas moendas do engenho.

Aquilo ia dar saudade. [...]

Em vez de saudade, invadia-o uma canseira louca, como se fosse o único trabalhador daquele pandemônio. Como se fosse um carregador de pedras de Babel.

Então o Anjo se lembrava que antigamente, para acalmar o rei Saul, vinha Davi tocar seu instrumento. O Anjo então agitava o violoncelo sacando músicas do tempo do Império, valsas monarcas, por exemplo; puxando Herói para o passado suave, botava sossego naquela tempestade.

*Porém a melhor fuga ainda era a leitura.* Não que a leitura o embriagasse e lhe trouxesse a morte. A leitura o fazia colaborador do autor, era uma fonte de reação, às vezes de agressividade ao criador e a ele próprio, ao mundo (LIMA, 1998, p. 24, 25, grifo nosso).

Na cena acima, ao observar a construção de um prédio ao lado de seu apartamento, Herói se depara com um canto familiar do Nordeste no meio do turbilhão das máquinas remoendo a terra. Já introduzido em seu processo de decadência, a música típica de suas origens não provoca saudades, mas deixa-o fatigado, cansaço que se sente na construção do texto, através da repetição da expressão “como se fosse”, enfatizando sua exaustão. Custódio, o Anjo, observando a inquietação do amigo, procura acalmá-lo tocando músicas antigas. As valsas monarcas surtem efeito no jovem, no entanto, é a leitura que ele encontra refúgio. A leitura lhe serve de escapatória, mas em momento algum o narrador afirma que os livros são capazes de acalmá-lo. A leitura é sua fuga porque ela faz de Herói “colaborador do autor” – referência explícita ao autor implícito. O trecho abaixo, em que se imiscuem leituras bíblicas, é esclarecedor:

A leitura o fazia colaborador do autor, era uma fonte de reação, às vezes de agressividade ao criador e a ele próprio, ao mundo. Uma tragédia do intelecto, como o ciúme, a avareza e outras alterações deliciosas e torturantes. O drama da crítica, da insatisfação, as misérias e os esplendores da especulação o acorrentavam bastante. Obsessão das realidades essenciais criando personagens diferentes dos da leitura e os personagens criados combatendo agora os que se arrastavam nas páginas dos livros.

No subconsciente de Herói existia um erudito que o poeta tentava esganar.

Às vezes a tragédia vinha do estilo. Ele continuava a ler, apesar de tudo, o autor pomposo como um *nouveau-riche*. Queria a simplicidade mais só, ligada intimamente à inflexão da vida interior. Ou mesmo a palavra que gemesse desesperos ou cantasse sem pretensões as besteiras da nossa existência. Porém a maioria que se entregava a seus olhos era um barulho de ensurdecer (LIMA, 1998, p. 25).

O jovem protagonista é um ser insatisfeito, consigo mesmo e com o mundo. Sua insatisfação se manifesta nas mais diferentes coisas, seja na saudade que não brota ao ouvir o

canto do caboclo, seja na leitura que não serve para embriagá-lo. No entanto, sua leitura, mesmo que gere a insatisfação, não destrói, mas constrói (“obsessão das realidades essenciais criando personagens diferentes dos da leitura [...]”). A leitura de Herói é uma prática inventiva, pois enquanto critica o conteúdo e o estilo daquilo que lê, ele constrói aquilo que desejaria folhear (“Queria a simplicidade mais só, ligada intimamente à inflexão da vida interior”). Aquilo que o rapaz deseja é uma identificação com o que vive, uma “palavra que gemesse desesperos”, e não “um barulho de ensurdecer”. O Herói leitor acaba, então, não sendo apenas colaborador do texto que estava lendo, mas também do texto que lemos.

O lido, em *O Anjo*, não se restringe apenas a esses momentos em que Herói está realmente lendo ou refletindo sobre suas leituras, manifesta-se, também, nas leituras feitas pelo autor. A referência aos textos bíblicos nessa obra possui, na maioria das vezes, uma relação com a memória, seja porque surge como uma lembrança, tal qual aconteceu com Custódio ao tentar procurar uma maneira de acalmar o amigo (“Então o Anjo se lembrava que antigamente, para acalmar o rei Saul, vinha Davi tocar seu instrumento”), seja porque possui uma relação com a memória de leitura de Jorge de Lima. A leitura é imprescindível para a construção do texto, pois

Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto. [...] no parágrafo de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. Numa sociedade alienada, a partir de sua própria alienação, o escritor *participa* através de uma leitura paragramática (KRISTEVA, 2012, p. 176; grifo da autora).

Paulo Henriques Britto (2000), em “Poesia e memória”, defende a existência de dois tipos de memória nos textos líricos: a vivida e do lido. Segundo o autor, a memória vivida seria aquela composta das experiências pessoais do autor, enquanto que a memória do lido seria construída a partir das experiências de leitura do escritor. Apesar de Britto trabalhar esses conceitos de memória na poesia, nada nos impede de ampliar seu uso para os textos em prosa.

Em *O Anjo*, a memória vivida transparece nos momentos em que o autobiográfico se faz presente, como foi analisado no capítulo anterior. A memória do lido aflora a todo momento, atingindo uma força reflexiva maior, nos limites do dramático, nas páginas finais quando Herói, cego e mutilado após a tentativa fracassada de suicídio, num quarto de um hospital, ao lado do fiel amigo, ouve trechos da Bíblia, lidos por uma enfermeira:

Herói repetia:  
 – Jesus me prendeu à força. Jesus me acorrentou.  
 Também dizia num tom lastimoso ao Anjo:



– Você, meu amigo, sempre correu atrás de lenços sujos. Virei bem lenço sujo de Cristo, verônica muito ridiculazinha que eu sou.

(O Anjo se lembrava de seu primeiro encontro com Herói.)

A moça enfermeira foi depositar na cabeceira do mutilado um ramalhete, e nada mais tinha a fazer que contar histórias para distrair o convalescente. Mas já esgotando o expediente pegou a ler uma história velhíssima de dois mil anos.

O Anjo ao lado ouvia também a voz muito doce.

Sob a fascinação do dia, até o cego era sensível à beleza e à bondade da moça.

Ela foi lendo:

– E passando Jesus, viu um homem que era cego de nascença.

“E seus discípulos lhe perguntaram: ‘Mestre, que pecado fez este, ou fizeram seus pais, para nascer cego?’

“Respondeu Jesus: ‘Nem foi por pecado que ele fizesse, nem seus pais, mas foi para se manifestarem nele as obras de Deus. Importa que eu faça as obras d’Aquele que me enviou, enquanto é dia. Eu, entretanto, que estou no mundo, sou a luz do mundo.’

As flores da jarrinha mandavam pelo ambiente um perfume fresco de vida e que sugeria também o cheiro das coroas que enfeitam a morte. A morte. A morte. A morte. A Bem Amada. O Herói não podia tirar aquela cisma do juízo (LIMA, 1998, p. 73, 74).

Após passar toda a narrativa procurando sua própria ruína, Herói, enfim, é redimido quando fica desprovido de visão e de suas mãos e pés, estando, desse modo, preso a Cristo (“Jesus me prendeu à força. Jesus me acorrentou”). O papel de Custódio como um anjo da guarda, protegendo o amigo, seguindo-o em todos os lugares, é reforçado quando Herói se compara ao lenço sujo que o amigo perseguiu, rememorando o seu primeiro encontro (“Você, meu amigo, sempre correu atrás de lenços sujos. Virei bem lenço sujo de Cristo [...]”). Nesse momento de recordação, entra a jovem enfermeira que resolve ler “uma história velhíssima de dois mil anos”. A passagem bíblica que a enfermeira lê encontra-se em João 9:1-7, trecho que relata o milagre operado por Jesus Cristo ao curar um cego de nascença.

A memória, nessa cena de *O Anjo*, se manifesta tanto na lembrança do primeiro encontro dos amigos Herói e Custódio como na leitura do texto religioso, que, no caso do texto bíblico, está relacionada às leituras feitas por Jorge de Lima. A memória do lido, nesse contexto, não deixa de ser, de certa maneira, a memória vivida proposta por Paulo Henriques Britto, pois não podemos deixar de considerar o fato biográfico de que quando estava escrevendo *O Anjo*, Jorge de Lima encontra-se imerso na hermenêutica religiosa, ao lado de amigos que partilhavam da mesma fé, como Murilo Mendes e Ismael Nery. Desse modo, é compreensível que a memória do lido se manifesta no romance em questão através de tantos textos da narrativa bíblica, aspecto que perdura em outras obras do autor que foram escritas em um período próximo ao de *O Anjo*, como é o caso de *Tempo e Eternidade*.

No entanto, a memória do lido em Jorge de Lima não se restringe apenas às obras que fazem referências mais constantes à Bíblia. Essa outra face da memória também se manifesta em outras obras do autor, sendo mais latente em *Invenção de Orfeu*, livro marcado por uma forte intertextualidade, espécie de inventário das leituras feitas por Lima durante toda sua vida, sobretudo com *Os Lusíadas*, de Camões, como bem atenta Maria Manuela Santos em seu artigo “Inês de Castro em *Invenção*”:

Construído com a leitura dentro da escrita e com a tesoura seletiva da memória, para parafrasear Compagnon [*La seconde main ou le travail de la citation*]. *Invenção de Orfeu* é um texto que, inscrevendo em si vozes alheias, impossibilita o leitor de lê-lo em si mesmo, obrigando-o a estabelecer uma rede de conexões com outras obras [...] (SANTOS, 2015, p. 123).

Para Santos, Jorge de Lima reinventa uma Inês e desde o verso inicial (Canto II, poema XIX) “liberta completamente o poema do sentido tradicional” (SANTOS, 2015, p. 134) camoniano. Vejamos o antológico poema “XIX” no canto II da referida obra:

#### XIX

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

Tu, só tu, puro amor e glória crua,  
não saber 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.

[...]  
(LIMA, 1958, p. 704).

Nos versos acima, o eu do poema, em um jogo de intertextualidade explícita, retoma a figura de Inês de Castro, rainha póstuma de Portugal, amada pelo rei D. Pedro I, com quem teve quatro filhos. Tendo sido executada por ordem de seu sogro, D. Afonso IV, o seu destino trágico inspirou muitas lendas, entre elas a cerimônia do beija-mão, em que Inês de Castro foi coroada já morta, tendo D. Pedro I imposto à sua corte que cumprimentassem a nova rainha defunta.

Essa figura emblemática de D. Inês povoou o imaginário português, tendo feito parte de grandes obras lusitanas, como é o caso de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Como já assinalamos no primeiro capítulo, Camões foi citado várias vezes por Jorge de Lima, especialmente em *Invenção de Orfeu*. Luís Busatto destaca a montagem que o poema limiano faz com *Os Lusíadas*, destacando as expressões e palavras que o escritor brasileiro transporta do texto camoniano para os seus versos:

<b>Estavas linda Inês posta em repouso</b> ( <i>IO. II, XIX</i> )	<b>Estavas linda Inês posta em sossego</b> ( <i>Os Lusíadas III, 120</i> )
pois <b>de teus olhos</b> lindos já não ousou ( <i>IO. II, XIX</i> )	<b>De teus</b> fermosos <b>olhos</b> nunca enxuto ( <i>Os Lusíadas III, 120</i> )
que <b>eram tudo memórias</b> fugidias ( <i>IO. II, XIX</i> )	<b>Eram tudo memórias</b> de alegria ( <i>Os Lusíadas III, 121</i> )
<b>Tu, só tu, puro amor</b> e glória <b>crua</b> ( <i>IO. II, XIX</i> )	<b>Tu só, tu, puro amor</b> , com força <b>crua</b> , ( <i>Os Lusíadas III, 119</i> )

(BUSATTO, ,1978, p. 38, 39).

Semelhanças e diferenças saltam à vista, as quais, para além de escolhas estéticas, espelham a personalidade de cada um dos poetas, presos às contingências de seu temperamento e de seu tempo. Por exemplo: no verso inicial, ao optar por “posta em repouso”, Jorge de Lima passa a ideia de que Inês de Castro está de fato morta, já que “repouso” sugere um sono eterno, comumente usado em lápides (“Repose em paz”), ao passo que “posta em sossego” sugere apenas que a dama está simplesmente descansando, podendo despertar a qualquer momento. Jorge de Lima, tal qual Herói, faz uma leitura de Camões que o coloca como colaborador do texto, exercendo livremente a sua fantasia criadora sobre os versos camonianos. Os versos de Camões na poética limiana possuem uma dupla relação com a memória, tanto a memória do lido quanto com a memória vivida, pois, a rigor, os versos camonianos estão impressos na biobibliografia do autor, conforme ele confessa em *Minhas memórias*:

Eu lia as coisas, os pássaros, carriças, eu lia os baques das coisas, eu lia as falas dos ares descidos, eu aprendia os sentidos, os vidros falados, pedia encruzilhadas tranquilas. Celina me dava sutis soledades, chuvas ligeiras, borboletas que levadas pelo vento de Jacutinga as precipitava no mar. Celina foi assim uns dias, e antes do maio findar li Inês copiada por meu pai. Ele amava aqueles versos de Camões e os guardava com anotações de fatos familiares dentro de uma gaveta. Aí havia umas palavras: “Nasceu meu filho Jorge às 10 horas da manhã, domingo, 23 de abril, dia de S. Jorge... Esse menino...” Surpreendeu-me mexendo e lendo seus segredos. Tive um susto incontido. No dia seguinte, suas mãos incontidas haviam metido Inês entre as páginas de meu caderno de versos (LIMA, 1958, p. 128, 129).

O pai do escritor era um leitor assíduo de Camões (“li Inês copiada por meu pai”) e em meio anotações familiares sobre seu nascimento (“Nasceu meu filho Jorge às 10 horas da manhã, domingo, 23 de abril, dia de S. Jorge”), o poeta encontra, por acaso, aqueles versos famosos do poeta português dentro de seu caderno de versos. A memória do lido remete às suas vivências pessoais, biográficas, e, evidentemente, reflete a admiração e a reverência que sentia por seus predecessores. Maria Manuela Santos, no artigo “Inês de Castro em *Invenção*”, estuda as “ineses” plurais de Jorge de Lima e conclui dizendo: “apesar da presença efetiva de fragmentos de *Os Lusíadas* em *Invenção de Orfeu*, resultantes do respeito e da admiração que Jorge nutre pelo seu antecessor, o texto de base não existe, como se tem vindo a reiterar, para ser reproduzido” (SANTOS, 2015, p. 138). Em suas obras, portanto, a memória do lido remete à sua vivência, tendo ele uma relação de admiração com esses escritos. Para Judith Schlanger, a admiração é força criadora das letras:

Mas a admiração está sempre no cerne do empreendimento das letras, que não existiria sem ela. O aerólito, ele mesmo, sem seu impacto, sem seu estatuto, não é nada. Tire a admiração, você perde o resto. Pois sem ela, sem a atração e sem a desnivelção, sem o entusiasmo que reconhece o desvio e que o estima, sem a admiração, não aconteceria nada (SCHLANGER, 2008, p. 93)<sup>71</sup>.

A admiração, no entanto, não precisa ter como fonte apenas os textos de outros autores, o escritor pode admirar seus próprios textos. Na poética limiana, a referência a outros textos não se limita somente ao de outros escritores. Em sua produção, Jorge de Lima também faz referência a seus próprios textos, seja quando reelabora temas recorrentes em suas produções, como a infância, a terra natal, a religiosidade, a decadência humana, a memória; seja quando essa autorreferência se materializa na reprodução de seus próprios textos.

No poema I do canto IX de *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima, além de retomar Camões, retoma o seu próprio texto ao reescrever versos que se encontram no poema XIX do canto II da mesma obra:

---

<sup>71</sup> « Mais l’admiration est toujours au cœur de l’entreprise des lettres, qui n’existerait pas sans elle. L’aérolithe lui-même, sans son impact, sans son statut, n’est rien. Ôtez l’admiration, vous perdez tout le reste. Car sans elle, sans l’attrait et sans la dénivellation, sans l’enthousiasme qui reconnaît l’écart et qui l’aime, sans l’admiration il ne serait rien arrivé » (SCHLANGER, 2008, p. 93).

[...]

**Não podendo em sossego Inês estar,**  
foi preciso **mudá-la**, nesta **lida**,  
tão inconstante **lida – mar e mar**.  
Descansa a doce Inês na sombra **ardida**.  
Vem alta noite um rei peninsular  
amá-la em sua última **guarida**;  
pois que matar **de amor** bem **que se mata**  
**para se amar depois a morta abstrata**.

[...]

**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 supra-real!

**Inês da terra. Inês do céu. Inês.**  
Pronunciado **dos anjos**. Lume e **rota**.  
Apenas obtenção, logo **viuvez**.  
Depois noviciária. Antes **remota**.  
Apenas iluminada **tez**.  
**Ontem forma palpável. Hoje ignota.**  
Mas sempre **linda Inês, paz, desapego,**  
**porta** da vida **para os sem-sossego**.  
Existes, **linda Inês, repercutida**  
**nessa** plaga de sonho, **nesse poema,**  
**e tão** lua dormida e **concidida**  
entre luares, de súbito diadema,  
que a trajetória muda mais **renhida**,  
**e te refluis na vaga desse tema,**  
constante **vaga, vaga em movimento,**  
pródiga e vinda **como o próprio vento**.

(IO. II, XIX)

(LIMA, 1958, p. 704-706).

**Não podendo em sossego Inês estar,**  
seus algozes **mudaram-na na lida**,  
na continuada **lida – mar e mar**.  
E eis que a sombra colaça e a luz **ardida**  
são nos espaços – elo **circular**,  
asas obsidionais à asa da **vida**,  
morta **de amor**, amada **que se mata**  
**para se amar depois em morta abstrata**.

**Ó paz, ó tudo, ó mundo inominado!**  
(Pessoa a **doce névoa mensageira**.)  
O **rosto primogênito gelado**,  
de **pólen misterioso** se **empoeira**,  
eterno **calendário procurado**,  
Inês **recomeçada**, ala **ritual**,  
terra da vida afã **ascensional**.  
Estavas, **linda Inês, repercutida**  
**nesse** mar, nessa **estátua, nesse poema,**  
**e tão** justa e tão plena e **coincidida**,  
que era a alma da vida curta; e **extrema**  
quando se esvai na terra a curta **vida**.  
Tu **te refluis na vaga desse tema**,  
eterna **vaga, vaga em movimento**,  
agitada e tranquila **como o vento**.

**Inês da terra. Inês do céu. Inês.**  
Preferida **dos anjos**. Árdua **rota**,  
conúbio consumado, **anteviuvez**.  
Mas após amplidão **remota**,  
branca existência, face da **sem tez**.  
**Ontem forma palpável. Hoje ignota,**  
Eterna **linda Inês, paz, desapego,**  
**porta** recriada **para os sem-sossego**.

[...]

(IO. IX, I)

(LIMA, 1958, p. 873, 874).

Esses dois cantos necessitam de atenção especial, pois, segundo Busatto, “percebe-se como a gênese de um texto é a destruição do outro, quer se caminhe com a leitura numa direção, quer noutra, a saber, do canto II para o IX ou do IX para o II” (BUSATTO, 1978, p. 33). Esses poemas levantam uma reflexão acerca de sua própria feitura, ao mesmo tempo que são construídos pelas lembranças de outros textos: o de Camões e do próprio Jorge de Lima. A autorreferência na poética limiana não tem início em *Invenção de Orfeu*, pois em outras obras esse caráter palimpsesto de seus próprios escritos já se manifestavam, como afirma Simone

Cavalcante de Almeida (2008) ao analisar o procedimento da paráfrase interna no romance *Calunga*. Segundo Cavalcante, o referido romance possui diversas passagens em que o autor ressignifica seu próprio texto:

Manhãzinha. O trem da Great Western partiu da Estação de Cinco Pontas, no Recife.

Lula, no carro, olhava a paisagem correndo. Há quantos anos a mesma estrada o levava ao porto! Então ia deixar a terra de seu nascimento. Nesse tempo longe, ainda não tinha olhos capazes de ver o que vinham vendo agora, ao voltar às coisas e povo da infância, ao começo da vida, que era como uma terra em começo.

O trenzinho ia varando o Nordeste, vinha de Natal, atravessando zonas de praia, zonas de mata, cidadezinhas, canaviais, algodoais, queimando o carvão de Cardiff, ora a lenha das matas. O descaso do governo permitia que as balduínas da companhia inglesa comessem nossas árvores.

Às vezes o trem encontrava o rio. De tão comprido, o rio era como uma cobra devorando um mocozinho. Quando menos esperava, o rio pulava na frente do trem, parecendo mais veloz que a máquina.

(LIMA, 2014, p. 11)

Ao narrar o trajeto de Lula em direção à ilha de Santa Luzia, Jorge de Lima retoma o cenário poético do poema “G.W.B.R.”. Conforme Cavalcante, a paráfrase “[...] abre à possibilidade de atualização do texto anterior dentro da obra de um mesmo autor (no caso, Jorge de Lima), alternando sua forma (passando da prosa para poesia ou vice-versa), sem, contudo, alterar o seu significado” (CAVALCANTE, 2008, p. 116). Assim, o poema “G.W.B.R.”, lembrado em *Calunga*, conserva parte de seu significado de partida, pois, tal qual o eu lírico, Lula mantém-se como espectador daquilo que vê durante a viagem. De retorno à terra natal, Lula relembra a inocência diante das coisas (“Nesse tempo longe, ainda não tinha olhos capazes de ver o que vinham vendo agora, ao voltar às coisas e povo da infância, ao começo da vida, que era como uma terra em começo”). Naturalmente, há alterações visíveis: enquanto o olhar do eu lírico de “G.W.B.R.” é de embevecimento diante do que vê, Lula fixa um olhar crítico sobre as coisas e sobre os aspectos mais imediatos do real (“O descaso do governo permitia que as balduínas da companhia inglesa comessem nossas árvores”). Em *O Anjo*, essa técnica inventiva da autorreferência é praticada com frequência, como, por exemplo, quando recuperado momentaneamente do vício do álcool, Herói retorna, ao lado de Custódio, à Ilha Grande, sua terra natal:

– Vamos, Anjo, quero ver as coisas de minha infância!

Então os dois iam a jangada *Estrela-do-mar*, físgar cavalas longe da costa, iam tirar linha de mão nos xaréus ou fachear siris de noite nas gamboas. Iam conversar com os pescadores longos cavacos debaixo as latadas onde se consertam as vastas redes e as tarrafas.

(LIMA, 1998, p. 48).

Após esse momento de recordação, o jovem se encontra observando os meninos que tiram sururu na beira da lagoa:

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. Cozidas são mais gostosas que sururu. E quem não sabe comer barro não sabe tirar sururu, com gosto. Comer terra! Quando a bala vermelhinha, cor de telha toca na língua, a boca se enche d'água para a bala se embeber. Os meninos amarelos têm água na boca. 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. Também, quem não tem maleita não sabe tirar sururu com gosto. O frio da maleita não se importa com sol nem com chuva nem com o frio que está fora da gente, no ar. É um frio que vem de dentro. Dá-se a mão e está com 40. Mas o frio é bom porque é diferente de outros frios. Os meninos que vão tirar sururu têm os olhos sumidos. Mãe-maleita dá-lhes sonhos de febre. Os meninos sonham coisas doidas. Que uma inglesinha que passou uma vez numa lancha-automóvel veio urinar no massapê. Eles sentem o gosto da inglesinha, sonhando com o gosto do massapê mijado. Têm outros sonhos, todos gostosos. Os meninos tiram sururu com gosto. Ao meio-dia o sol tine. A água está morna e suja. Ali pertinho já é a lama do sururu. Que gosto pisar na lama! É diferente de pisar nas praias, na neve, na grama. Os pés dos meninos têm sensibilidades malucas. A lama abarca o pé, entra entre os dedos, mais grossa que baba de boi, gruda-se na pele, dá uma coceira gostosa nas frieiras. Os meninos entram mais. A lama sobe. É uma carícia peganhenta pelo corpo. As mãos descem na lama. As canoas afundam de sururu. O sol está tinindo, mas ninguém sente calor. Tudo é bom. A miséria é boa. A lama é amorosa. Parece que a vida é uma feitiçaria de sonho de maleita.

(LIMA, 1998, p. 48, 49).

No longo fragmento acima, Jorge de Lima reescreve, em prosa, o poema “Felicidade”, de *Poemas Negros*, quase sua totalidade, o que reforça o argumento de Gilda Brandão, quando, fundamentada no pensamento deleuziano, afirma: “repetir é estabelecer diferenças, é dizer o mesmo com outros sentidos” (BRANDÃO, 2015, p. 69)<sup>72</sup>. Para Brandão, “Jorge [de Lima] faz dele próprio uma citação, quer dizer, incorpora paradigmaticamente seu próprio *logos* em outras instâncias de seu discurso” (BRANDÃO, 2015, p. 89). Transcrevemos o poema:

#### 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.

<sup>72</sup> Neste mesmo artigo, Gilda Brandão destaca a ironia como traço definidor deste poema bem como a postura humanística do poeta-médico Jorge de Lima

[...]

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, 1958, p. 333-334)

Apesar de *O Anjo* ser narrado em terceira pessoa, naquele fragmento temos uma narração em primeira pessoa, em que Herói ocupa o papel de narrador-personagem. Esse detalhe nos permite interpretar como sendo uma focalização mnemônica, não porque tenha algo em sua construção estrutural que remeta para a narração de algo que aconteceu no passado da personagem, mas porque remete a lembrança de outro texto.

Assim, é a partir de *O Anjo* que a recordação de seus próprios textos se faz constante na poética de Jorge de Lima. Não queremos, com isso, afirmar que não existia, até então, a reelaboração de temas nas suas obras anteriores. O que supomos, no entanto, é que é nesse romance o procedimento da autorreferência se faz presente através da paráfrase de si mesmo, tendo esse procedimento uma relação com a memória, seja a memória das obras ou a memória vivenciada.

Em *O Anjo* existem, portanto, aspectos inovadores que se tornam característicos da produção de Jorge de Lima a partir de então, como os procedimentos da montagem e da autorreferência, além de uma nova forma de trabalhar a memória, considerando como fonte de lembranças não só as experiências individuais e coletivas, mas também as experiências de leitura. As transformações da poética limiana ocorrem de maneira helicoidal, em que o novo surge sem o abandono do velho, o que torna difícil a concepção de sua produção dividida em fases. O que temos em Jorge de Lima é um poeta múltiplo, que se expressa de diferentes maneiras, sem abandonar nenhuma delas de maneira definitiva, conduzindo suas transmutações através do fio da memória.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se pensa o projeto artístico de Jorge de Lima, pode-se ser levado a interpretá-lo como uma composição fragmentada, tal qual Orfeu despedaçado pelas mênades, em que as partes não dialogam entre si. Ao menos é essa a visão que apresenta a crítica do autor, centrada, majoritariamente, em sua poesia, propondo uma divisão de sua obra em fases, como se as mudanças pelas quais passa a poética limiana fossem lineares, em que, diante do novo, o poeta se visse obrigado a abandonar os elementos antigos de sua produção. Ao final de nossa pesquisa, podemos afirmar que considerar a poética limiana como uma junção de períodos isolados, ignorando sua produção visual e em prosa, acarreta em uma perda importante na crítica do autor, por não apresentar uma visão ampla de sua obra que permita conjecturar as modificações pelas quais passa a sua poética, analisando-as como um processo helicoidal, em que novo abarca o antigo, partindo de uma temática mais centrada no regional em direção ao universal.

Apesar de não partilharmos da concepção segundo a qual a obra de Jorge de Lima se fragmenta em fases, não negamos que a sua poética passa por modificações, tendo em vista a presença de diferentes estéticas, desde a parnasiana, passando pela modernista, chegando até ao surrealismo. Entretanto, o que nos impede de classificar essas mudanças em fases é a presença de um elemento em comum que conduz a sua poética desde suas obras iniciais: a memória. Em Jorge de Lima, o mnemônico opera como fio que entrelaça as tramas de sua obra, seja ela em verso ou em prosa. Todavia, assim como sua poética adquire novas formas, a memória também se manifesta de diferentes maneiras, estando inicialmente mais centrada no individual, avançando para o coletivo e, por fim, culminando em uma memória das obras.

A despeito de os críticos de Jorge de Lima não chegarem a uma consonância na forma como dividem as fases de sua obra, conforme analisamos no primeiro capítulo, constatamos que há uma conformidade em apresentar como marcos de ruptura entre uma fase e outra as obras *Poemas Escolhidos* e *Tempo e Eternidade*, tendo em vista que o poeta passa de uma temática de cunho modernista e regionalista para um conteúdo marcadamente religioso com nuances surrealistas. No entanto, entre essas duas obras encontra-se o romance *O Anjo*, escrito em um período de mudanças importantes para o seu autor: a sua ida para o Rio de Janeiro e o seu reencontro com a fé perdida, elementos significativos em sua biografia e que se manifestam na composição do romance, no qual muitas vezes Herói figura como uma representação do

próprio Jorge de Lima, seja pela partilha de episódios biográficos, seja pela angústia que os caracteriza.

*O Anjo* figura como um profeta, que relembra o passado através da permanência de elementos característicos de sua poesia inicial, ao mesmo tempo em que anuncia aquilo que viria de novo, agindo como uma obra de passagem, uma intersecção entre dois momentos de temáticas distintas de sua produção. A primeira leitura do romance provocou um misto de estranhamento e familiaridade, pois após quatro anos tendo um maior contato com as obras “regionalistas” do escritor, *O Anjo* tinha a aparência de ser totalmente diferente de tudo aquilo que tinha, até então, estudado sobre Jorge de Lima. Entretanto, ainda assim, existia algo no romance que nos parecia familiar, algo que era característico do autor mesmo sendo escrito em outro gênero, em outra estética e trabalhando outra temática. Foi, então, que após um maior contato com o texto, o mesmo Jorge de Lima de *Poemas Escolhidos* foi se revelando em *O Anjo*. A permanência da casa natal como lugar de refúgio, a geografia nordestina e as lembranças do coletivo, o encadeamento entre autobiografia e ficção, a preocupação com os mais pobres, as lembranças da infância como subterfúgio da hostilidade do presente, todos os elementos que teciam os seus versos escritos até então e que estavam também presentes no romance.

No entanto, mesmo com tantos aspectos em comum com suas obras iniciais, não era possível negar que havia algo de novo. Como não fiz uma leitura das obras de Jorge de Lima de maneira cronológica, tendo lido primeiro sua poesia para depois ler a prosa, tornou-se notória a presença daquilo que até então acreditava ter sido uma mudança drástica sofrida em sua escrita a partir de *Tempo e Eternidade*, por ser considerada obra marco de sua conversão poética e religiosa. A leitura e releituras de *O Anjo* permitiram-nos analisar a presença de uma religiosidade mais marcante e também o uso de técnicas que seriam características de outras obras em verso publicadas anos depois, como o uso da montagem, a autorreferência e mesmo a memória atrelada não só a experiências pessoais como também a experiências de leitura. Todos esses procedimentos marcantes em sua lírica final, *Invenção de Orfeu*, já se encontravam em *O Anjo*, romance quase que profético, anunciando as boas novas que estariam por vir.

Ao fazer um levantamento bibliográfico das teses de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu* compõe o *corpus* de grande maioria, tendo seus autores analisado a obra de uma maneira que considera os demais escritos do poeta, levados não só pela própria composição do texto, mas também pelo subtítulo do livro: “Biografia Épica, Biografia Total e Não Uma Simples Descrição de Viagem Ou de Aventuras. Biografia com Sondagens; Relativo, Absoluto e Uno Mesmo o Maior Canto é Denominado — Biografia”. Com a análise de *O Anjo* sentimos a

mesma necessidade de trabalhar os demais escritos do autor, estando diante de uma “biografia total”, artística e pessoal, necessitando recorrer diversas vezes a biógrafos de Jorge de Lima para ter uma compreensão maior da obra, ao mesmo tempo que o romance dialogava constantemente com seus outros textos, especialmente através das personagens Herói e Anjo, conforme demonstramos no segundo capítulo. Assim como as obras escritas até *Poemas Escolhidos*, o romance também possui uma íntima relação com a memória individual, expressa através dos elementos biográficos, como já mencionamos, ou pela presença de um narrador que se encontra dominado pelo mnemônico, participando das lembranças das personagens, permitindo que mesmo ao utilizar uma narrativa em terceira pessoa, a recordação aconteça através daquele que lembra. Esse modo de narrar é realizado por meio do procedimento da focalização que, no romance em questão, denominamos de focalização mnemônica.

Entretanto, assim como a poesia inicial de Jorge de Lima, *O Anjo* do mesmo modo se imbuí de uma memória que não é centrada apenas nas experiências do indivíduo, mas também de lembranças partilhadas, uma memória coletiva que se manifesta por meio do espaço de sua cidade natal, contrastante com o ambiente urbano em que se encontrava Herói. A memória coletiva também se manifesta através do resgate de momentos históricos, como a valsa monarca a qual acalmava o protagonista nos momentos de angústia ocasionados pela vida urbana, fazendo-o recordar episódios que ele não vivenciou, mas que foram herdados devido ao fato de, mesmo distante geograficamente, ainda estar próximo do grupo de quem herdou.

O sentimento de angústia de Herói se manifestava não só diante do progresso da vida urbana, como no episódio em que as máquinas regurgitavam a terra como feras, roubando o trabalho do homem de origem humilde. A miserabilidade humana, econômica e espiritual, também é o motivo do desespero do protagonista, que diante da impossibilidade de mudar a sua própria realidade e aquilo que o cerca, encontra no suicídio a alternativa para o fim de suas apreensões. A decadência de Herói se manifesta em diferentes aspectos, físicos e psicológicos, sendo-lhe impossível fugir de seus impulsos carnis. Somente quando mortifica sua carne é, enfim, redimido pela graça divina.

O tema da queda torna-se, a partir de *O Anjo*, algo latente na poética limiana, tendo essa temática uma íntima relação com a conversão do autor ao catolicismo. O aspecto da decadência, no entanto, não deixa de estar relacionado à questão social, preocupação sempre presente em seus escritos, conforme comprova o soneto *O acendedor de lampiões*. O social, portanto, não passa a ser preterido diante da abordagem do religioso, tendo em vista que a angústia de Herói tem relação com a realidade que o envolve, refletindo, assim, em sua espiritualidade, conforme analisamos no terceiro capítulo

Além da preocupação com a decadência humana, *O Anjo* também antecipa o uso de procedimentos característicos de suas obras em verso posteriores, conforme foi apresentado no último capítulo. Através do uso do procedimento da montagem, utilizada em entrecos que relembram a técnica cinematográfica, como a cena em que Herói pula da janela, ou em cenas em que a presença de textos de outros autores, de maneira dessacralizada, incorporadas ao discurso do autor, correspondem à montagem textual proposta por Busatto.

No romance em questão, a memória também sofre uma reelaboração que aponta para uma nova abordagem do mnemônico a ser feita em seus versos a partir de *Tempo e Eternidade*. As lembranças não ficam apenas centradas nas experiências individuais e coletivas, tendo também uma ligação com outros textos, seja através da memória das obras, que devido à admiração nutrida por determinado escrito permite que esse seja lembrado na composição de outro discurso, como é o caso de Jorge de Lima com Camões e com os textos bíblicos. *O Anjo* também antecipa aquilo que se torna marcante nos versos do escritor, como acontece em *Invenção*, ao utilizar, pela primeira vez a autorreferência, transladando o poema “Felicidade” no romance, conforme vimos no capítulo final.

A possibilidade, portanto, de fazer uma leitura do romance de maneira que considerasse Jorge de Lima de maneira total, procurando contemplar sua produtividade de uma forma que trabalhasse sua obra sem dividi-la em fases, evitando um receio de estudar diferentes gêneros e linguagens sem hierarquias, fez-nos perceber que as mudanças pelas quais passou a poesia de Jorge de Lima seriam melhor compreendidas se também fossem contemplados os demais escritos do autor. A fragmentação nos leva a pedaços de um todo que nem sempre permite montá-los para atingir a totalidade. Mesmo cientes da incapacidade de esta tese abarcar o todo que é Jorge de Lima, procuramos abranger ao máximo nossas análises para que não se fechassem apenas em *O Anjo*. Esperamos, assim, que o presente texto possa proporcionar momentos de discussão e leitura sobre o romance e o autor que estudamos por quase uma década. Que a escrita palimpséstica de Jorge de Lima, entrelaçada pelo fio de *Mnemosyne*, sempre reelaborando seus escritos à medida que incorpora novos elementos, seja uma inspiração para outros pesquisadores do autor. Chegamos, portanto, ao fim do texto, e não ao fim da discussão. Que aqui seja o começo de um novo diálogo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-63.

AGOSTINHO. *A Cidade de Deus: contra os pagãos*. Petrópolis: Vozes, 1999. 2 vols.

AGOSTINHO, Santo. *A graça* (I). Trad. de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1998, XXIII, 24.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

AMARAL JR., Amadeu. Jorge de Lima – fotógrafo supra-realista. *O cruzeiro*. Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1938, p. 12.

ANDRADE, Fábio de Souza Andrade. Ovo de formiga, olho no sol [Posfácio]. In: *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres*, Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. i-vi.

\_\_\_\_\_. *O Engenheiro Noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Gênese. Jorge de Lima e as artes plásticas. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n 3, 2002. p. 69-95.

ANDRADE, Ione de. *Proust au Brésil*. Conférence dactylographiée, Rennes, 1971

ANDRADE, Maria Graciema Aché de. *A invenção do ritmo em Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). PUC, Rio de Janeiro, 2014.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico: fotomontagens*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica, 2010. p. 19-20.

\_\_\_\_\_. Nota preliminar. In: LIMA, Jorge de. *Tempo e eternidade*. Rio de Janeiro: Aguilar, Brasília: INL, 1974. p. 45-46.

ANSELMO, Manuel. A poesia de Jorge de Lima. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-brasileiro*. Maceió: Edufal, 1983.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikael. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3 ed. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2009.

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

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. *ABC das Alagoas: dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas (Tomo II)*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

BASTIDE, Roger. Psicanálise do cafuné. In: *Jornal de Psicanálise*, vol. 49, n 91, 2016. p. 189-203.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 65-87.

BRANDÃO, Gilda. A angústia da repetição em Jorge de Lima. In: BRANDÃO, Gilda (Org). *Jorge e Murilo*. Maceió: EDUFAL, 2015. p. 57-89.

BRANDÃO, Gilda (Org). *Jorge e Murilo*. Maceió: EDUFAL, 2015.

BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; MIRANDA, José Américo; BOECHAT, Maria Cecília; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (Orgs.). *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 16-37.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 161-176.

BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

BUESCU, Helena Carvalhão. Ensaio de caracterização. Especificidade do registro descritivo. In: \_\_\_\_\_. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho, 1990. p. 221-231.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: cadernos de análise literária*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974

CARPEAUX, Otto Maria. *Alceu Amoroso Lima*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

CASTELLO, José Aderaldo. Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima. In: \_\_\_\_\_. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 2004. p. 210-232.

CAVALCANTE, Simone. Mares de sonho e utopia. In: REBELLO, Lúcia Sá & CAVALCANTE, Simone (Orgs.). *Mar alto: travessias pelo romance de Jorge de Lima*. Maceió: 2009. p. 77-203.

CAVALCANTI, Luciano M. Dias. *Invenção de Orfeu: a “utópica” poética na lírica de Jorge de Lima*. 2007. 316 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). UNICAMP, Campinas, 2007.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Maceió: Salgema, 1993.

CEREJA, William. A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n 3, 2002. p. 97-124.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

CLEMENTE, Elvo. Debate sobre a palestra. In: *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: Edufal, 1988. p. 45-56.

COELHO, Fernando. Jorge e a vastidão de sua obra literária. In: *Graciliano*. Revista da Imprensa Oficial. Maceió: 2014, Ano VII, no 21. p. 56-59.

COUTINHO, Afrânio. Nota editorial. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. p. 9-12.

\_\_\_\_\_. O poeta e sua dimensão nacional. In: REBAUD, Jean-Paul (Org.). *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: Edufal, 1988. p. 57-71.

CRUZ, Luiz Santa. Apresentação. In: LIMA, Jorge de. *Jorge de Lima: poesia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997. p. 13-34.

DANTAS, Cauby. *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho*. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

DUTRA, Waltersir. Descoberta, integração e plenitude de Orfeu. In: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. p. 13-43.

ECHEVERRIA, Lidia Neghme. Constança, a terra e o cristianismo, (abordagem semântica e cultural de Invenção de Orfeu). In: *Acta Semiótica et Lingvistica*, João Pessoa, v. 4, n. 1, 1980, p. 137-156.

FARIAS, Niraldo. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 48 ed. Recife: Global Editora, 2003.



GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz de Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JORGE de Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2816/jorge-de-lima>>. Acesso em: 20 de Fev. 2018. Verbete da Enciclopédia

KLEE, Paul. *Angelus Novus*, Muralto, 1920. Disponível em: <http://www.paul-kllee.org/angelus-novus/>. Acesso em 20 de maio de 2019.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACERDA, Nair. *Maravilhas do conto mitológico*. São Paulo: Cultrix, 1960. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2016/10/26/as-12-palavras-ditas-e-retornadas/> Acesso: 28 de fevereiro de 2018.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

\_\_\_\_\_. *A pintura em pânico: fotomontagens*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica, 2010.

\_\_\_\_\_. *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. Proust. In: \_\_\_\_\_. *Dois Ensaios*. Maceió: Edições da Casa Ramalho, 1929. p. 9-83.

\_\_\_\_\_. Futurismo e Tradição. In: SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *Documentário do modernismo: Alagoas 1922/31*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1978. p. 83-84.

\_\_\_\_\_. *Guerra dentro do beco*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O Anjo*. Rio de Janeiro: Editora Cruzeiro do Sul, 1934.
- \_\_\_\_\_. *O Anjo*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- \_\_\_\_\_. Os guerreiros e os líricos cambembes das Alagoas. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, Edição 341 1943
- \_\_\_\_\_. *Salomão e as mulheres*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- MAUREL, Anne. *La critique littéraire*. Paris: Hachette, 1988.
- McGRATH, Alister. *Redenção*. São Paulo: Hagnos, 2011. Trad. Lena Aranha.
- \_\_\_\_\_. *Teologia sistemática, histórica e filosófica: uma introdução à teologia cristã*. São Paulo: SHEDD Publicações, 2010. Trad. Marisa K. A. de Siqueira Lopes.
- MENDES, Murilo & LIMA, Jorge de. *Tempo e Eternidade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- MENDES, Murilo. *A luta com o anjo*. In: *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a, p. 521-525.
- \_\_\_\_\_. *Invenção de Orfeu*. In: *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b, p. 515-520.
- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1996
- MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: \_\_\_\_\_. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 17-33.

MORAES, Marcos Antonio de. Mário, Jorge. In: *Teresa*, n 3, 2002. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 139-157.

PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Jorge de Lima: o poeta e a sua dimensão universal. In: REBAUD, Jean-Paul (Org.). *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: Edufal, 1988. p. 73-97.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol 5, n 10, 1992. Disponível em: [http://reviravoltadesign.com/080929\\_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria\\_e\\_identidade\\_social.pdf](http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf). Acesso em dezembro de 2011.

QUINET, Liene Maria Meireles. *A utopia do sonho: os veios subterrâneos no surrealismo de Jorge de Lima*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 6. Ed. Lisboa: Almedina, 1995.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. *Carnifália malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*. 2016. 283 f. Tese (Doutorado em Teoria e Literatura Comparada). USP. São Paulo, 2016.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. 4ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

RIMBAUD, Jean-Arthur. *O barco bêbado*. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

ROCHA, Tadeu. *Modernismo & Regionalismo*. 3 ed. Maceió: Edufal, 2014.

ROSENDO, Milton. *O arquipélago poético de Invenção de Orfeu: uma arqueologia da fragmentação no épico de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UFAL, Maceió, 2010.

SALES, Nívio Ramos. (s.d). “Rezas de defesa: Oração das 13 Palavras Ditas e Arretornadas”. *Rezas que o Povo Reza*. 10ª. edição. Pallas: p.55-56.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *Jorge de Lima: entre o real e o imaginário*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

SANTOS, Maria Manuela. Inês de Castro em Invenção. In: BRANDÃO, Gilda. *Jorge e Murilo*. Maceió: EDUFAL, 2015. p. 123-146.

SANTOS, Virginia da Silva. *Vozes e imagens da memória em Poemas, Novos Poemas e Poemas Escolhidos, de Jorge de Lima*. 104 f. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2015.

SARAIVA, Arnaldo. Mário de Sá-Carneiro e o tema da queda.f In: \_\_\_\_\_. *Os órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2015. p. 153-158.

SCHLANGER, Judith. *La mémoire des œuvres*. Lonrai : Éditions Verdier, 2008.

\_\_\_\_\_. *Présence des œuvres perdues*. Paris: Hermann Éditeurs, 2010.

SCHEEL, Márcio. *A poesia como transcendência ou o mundo desenraizado de Jorge de Lima: um olhar sobre Invenção de Orfeu*. Maceió: Edufal, 2005.

SCHLAFMAN, Léo. Sozinho na Selva Escura. In: *Guerra dentro do beco*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 295-302.

SCHWARTZ, Jorge. Vinte poemas: um texto carnavalizado. In: \_\_\_\_\_. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 326-331.

TISCOSKI, Luciana. A ascese da imagem poética no encontro Jorge de Lima e Murilo Mendes. In: *Boletim de pesquisa NELIC – Edição Especial V*, n 3, 2010.1. p. 28-61.

VAMOS LER. Jorge de Lima. In: *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, 11 set. 1941, p. 15.

VAN BUUREN, Maarten. Être et Exister : le cas de *La Nausée*. In : *Relief 1* (1), 2007. p. 74-89.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZILBERMAN, Regina. O legado da memória. In: PINHO, Adéitalo Manoel. *Perfeitas memórias: literatura, experiência e invenção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 13-18.

## ANEXO A

## O MUNDO DO MENINO IMPOSSÍVEL

Fim da tarde, boquinha da noite  
 com as primeiras estrelas  
 e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,  
 surge a lua cheia  
 para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:  
 o sol e os meninos.

Mas ainda vela  
 o menino impossível  
 aí do lado  
 enquanto todas as crianças mansas  
 dormem  
 acalentadas  
 por Mãe-negra Noite.

O menino impossível  
 que destruiu  
 os brinquedos perfeitos  
 que os vovós lhe deram:

o urso de Nürnberg,  
 o velho barbado jugoeslavo,  
*as poupées de Paris aux*  
*cheveux crépés,*  
 o carrinho português  
 feito de folha-de-flandres,  
 a caixa de música checoslovaca,  
 o polichinelo italiano  
*made in England,*  
 o trem de ferro de U. S. A.  
 e o macaco brasileiro  
 de Buenos Aires  
*moviendo la cola y la cabeza.*

O menino impossível  
 que destruiu até  
 os soldados de chumbo de Moscou  
 e furou os olhos de um Papá Noel,  
 brinca com sabugos de milho,  
 caixas vazias,  
 tacos de pau,  
 pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos  
são bois...”

“Faz de conta...”

“Faz de conta...”

E os sabugos de milho  
mugem como bois de verdade...

e os tacos que deveriam ser  
soldadinhos de chumbo são  
cangaceiros de chapéus de couro...

E as pedrinhas balem!  
Coitadinhas das ovelhas mansas  
longe das mães  
presas nos currais de papelão!

É boquinha da noite  
no mundo que o menino impossível  
povoou sozinho!

A mamãe cochila.  
O papai cabeceia.  
O relógio badala.

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

O menino poisa a testa  
e sonha dentro da noite quieta  
da lâmpada apagada  
com o mundo maravilhoso  
que ele tirou do nada...

Xô! Xô! Pavão!  
Sai de cima do telhado  
Deixa o menino dormir  
Seu soninho sossegado!

(LIMA, 1958, p. 225-227).

## ANEXO B

## ESSA NEGRA FULÔ

Ora, se deu que chegou  
 (isso já faz muito tempo)  
 no bangüê dum meu avô  
 uma negra bonitinha,  
 chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
 Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
 (Era a fala da Sinhá)  
 — Vai forrar a minha cama  
 pentear os meus cabelos,  
 vem ajudar a tirar  
 a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!  
 ficou logo pra mucama  
 pra vigiar a Sinhá,  
 pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!  
 Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
 (Era a fala da Sinhá)  
 vem me ajudar, ó Fulô,  
 vem abanar o meu corpo  
 que eu estou suada, Fulô!  
 vem coçar minha cocêira,  
 vem me catar cafuné,  
 vem balançar minha rede,  
 vem me contar uma história,  
 que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

"Era um dia uma princesa  
 que vivia num castelo  
 que possuía um vestido  
 com os peixinhos do mar.  
 Entrou na perna dum pato  
 saiu na perna dum pinto  
 o Rei-Sinhô me mandou



que vos contasse mais cinco".

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
Vai botar para dormir  
esses meninos, Fulô!  
"minha mãe me penteou  
minha madrasta me enterrou  
pelos figos da figueira  
que o Sabiá beliscou".

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
(Era a fala da Sinhá  
Chamando a negra Fulô!)  
Cadê meu frasco de cheiro  
Que teu Sinhô me mandou?  
— Ah! Foi você que roubou!  
Ah! Foi você que roubou!

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi ver a negra  
levar couro do feitor.  
A negra tirou a roupa,  
O Sinhô disse: Fulô!  
(A vista se escureceu  
que nem a negra Fulô).

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
Cadê meu lenço de rendas,  
Cadê meu cinto, meu broche,  
Cadê o meu terço de ouro  
que teu Sinhô me mandou?  
Ah! foi você que roubou!  
Ah! foi você que roubou!

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar  
sozinho a negra Fulô.

A negra tirou a saia  
e tirou o cabeção,  
de dentro dêle pulou  
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
Cadê, cadê teu Sinhô  
que Nosso Senhor me mandou?  
Ah! Foi você que roubou,  
foi você, negra fulô?

Essa negra Fulô!

(LIMA, 1958, p. 291-293)

## ANEXO C

G.W.B.R.

Vejo através da janela do meu trem  
 os domingos das cidadezinhas,  
 com meninos e moças,  
 e caixeiros engomados que vêm olhar  
 os passageiros empoeirados dos vagon.  
 Esta estrada de ferro Great Western  
 feita de encomenda pra o Nordeste  
 é a mais pitoresca do universo,  
 com suas balduínas sonolentas  
 e seus carrinhos de caixa de fósforos marca olho.  
 Houve um tempo em que os rebanhos se assustavam aos apitos  
 desses trens;  
 hoje os passarinhos olham das linhas ribeirinhas do telégrafo,  
 o pitoresco que ela tem,  
 aos vaivéns, aos arreganhos,  
 rangendo e ringindo interminavelmente.

Devo fazer um poema em louvor dessa estrada,  
 com todos os bemóis de minha alma lírica,  
 porque ela, na minha inocência de menino,  
 foi a minha primeira mestra de paisagem.  
 Ah ! a paisagem da linha : —  
 uma casinha branca,  
 uma cabocla à janela,  
 um pedaço de mata,  
 as montanhas,  
 o rio,  
 e as manhãs,  
 e os crepúsculos...  
 e o meu trenzinho romântico indo devagarinho  
 para que o poeta provinciano  
 visse o cair da tarde,  
 e visse a paisagem passando. . .  
 Nas gares há meninas bonitas,  
 mocinhas amarelas,  
 matutos, caixeiros fumadores de cigarros da Caxias.  
 E à languidez quente da hora,  
 noivam cães pelas ruas,  
 potros perseguem éguas nos campos,  
 e a mulher proibida, que não é pura como os animais,  
 vem à soleira da choupana  
 ar um adeus ao maquinista que ela nunca há de beijar.  
 O conferente é zangadíssimo,  
 mas o condutor, de bigodes parnasianos  
 e olhos caídos,  
 que cultivava a metáfora intuitiva e os adjetivos rubicundos

é bonzinho:  
 não é preciso comprar bilhetes,  
 basta qualquer pelega, amabilidades,  
 conversas, uma pitada de torrado,  
 e a gente pode ir a Natal,  
 ver o Luís da Câmara Cascudo,  
 ou à Paraíba conversar com Ademar Vidal.  
 Quando o trem para,  
 o condutor vai conversar com as professoras  
 dos grupos escolares,  
 e os aleijados vêm aos vagons mendigar;  
 entram homens sem nariz dos cartazes de Elixir,  
 mulheres sem manga,  
 meninos sem pai.  
 Pobrezinhos!

Uns vêm vestidos de feridas,  
 outros expõem ventres inchados,  
 colunas vertebradas de *clown*,  
 beijos de boxeadores vencidos no último *round* . . .  
 — Louvado N. S. Jesus Cristo;  
 — Louvado seja!  
 — Perdoe irmão!  
 — Perdão de Deus!

As moscas fazem uma manifestação de apreço aos pobrezinhos.  
 O condutor quer dar uma esmola:  
 não tem troco;  
 e uma menina do Recife não vai almoçar  
 porque olhou o homem sem nariz.  
 Coitado!

Glicério!

Meia hora para o almoço.  
 — É a dezena do macaco !  
 — 100 contos!  
 — Loteria de Minas Gerá.

Pretas oferecem tabuleiros de comidas boas :  
 manuês,  
 sequilhos,  
 alfenins,  
 midobim,  
 caldo de cana,  
 broas.

Há um calor que até parece febre de maleita.  
 Passageiros vão ao restaurante  
 tomar cerveja gelada  
 e o trenzinho toma água  
 pra poder vencer a serra do Cadeado.

Passam os últimos quintais,

as últimas meninas,  
 os últimos vendedores de pão doce,  
 os últimos mulungus dos cercados,  
     e agora é um trecho de mato,  
         imbaúbas,  
         canafistulas,  
         gravatás,  
         ouricuris,  
 e aqui e acolá canaviais,  
         canaviais,  
         canaviais,  
     a doçura do Brasil,  
 a embriaguez do Brasil.  
     E lá vêm usinas,  
         engenhos,  
         engenhocas,  
         bolandeiras,  
     plantações de mandioca e fumo,  
         e aqui e acolá,  
         algodoais,  
         algodoais,  
     que parecem velhinhas de cabelos brancos  
         tecendo o tecido barato  
         para o pobre vestir.

Vem da 2ª classe um repinicado de violas.

A 2ª classe é divertida:

    cantigas,  
     choros,  
     pés descalços,  
     mãos calosas.

A segunda classe compra breves,  
     orações, de S. Sebastião  
     e S. Pulquério contra a esipra,  
     Sonhos de Nossa Senhora,  
     anunciações pra defumar a casa,  
     Meninos-Deus contra o sol e o mal salgado;  
     bentinhos,  
     a História Conselheira de Padrinhos Padre Cícero . . .

A 2ª classe vai em peso  
 embarcar no Lóide pras lavouras de S. Paulo.

    Laje do Canhoto:  
     (belo nome !)

Aqui há um massapê para balas de bodoque  
 e que é bom de se comer.

    Canaviais,  
     algodoais,  
     casas de palha,  
     carrapateiras,  
     ninhos de xexéu,

velhas fazendo renda,  
 caboclinhas.  
 Olhos que seguem o trem . . .  
 Despedidas . . .  
 — Deus te leve !  
 — Nosso Senhor te acompanhe.  
 — Meu filho !  
 — Minha mãe !  
 Na 1ª coronéis discutem tarifas e direitos.  
 Negociantes queixam-se dos impostos,  
 Caixeiros-viajantes contam aventuras da Rua das Flores e  
 dos sete pecados mortais;  
 e as meninas namoram  
 com os estudantes de Direito  
 que vão passar as férias com os papais.  
 Sítios,  
 fazendas,  
 cercados,  
 terreiros,  
 moleques,  
 pinhões,  
 vales,  
 serranias,  
 queimadas,  
 canaviais,  
 banguês.  
 Estações,  
 cidades  
 e cidades  
 todas iguaizinhas com  
 barbearias,  
 feiras,  
 padarias,  
 intendências municipais,  
 todas elas tão iguais,  
 com os mesmos telegrafistas avariados,  
 os mesmos chefes fleumáticos,  
 os mesmos moleques que agridem à procura de  
 carregos.  
 Hotéis familiares,  
 bilhares falidos,  
 igrejinhas pobres,  
 cemitérios cheios de mato,  
 tudo igual,  
 tamancos,  
 chinelos,  
 gaforinhas,  
 trocadores de cavalo,  
 cangaceiros,  
 clarinetos,

panelas de barro. —  
 Basta de nomes que o conferente está zangado.  
 “— Vamos olhar um pedaço de paisagem.”  
 “— O trem vai atrasado.”  
 “— Como sempre toda a viagem.”  
 Mais adiante apita.  
 “— É um cavalo na linha !”  
 “— Não é ! — diz o condutor,”  
 “é uma curva fechada.”  
     A gente olha:  
     não é nada !  
 Foi o maquinista que chamou uma menina da margem.  
     Ela ainda conhece o apito.  
     Cinco horas da tarde.  
     Arde nos céus o crepúsculo.  
     Há em tudo um sossego bonito,  
     e o rio encontrou o trem.  
     O rio é mais ligeiro do que ele.  
     Parece uma cobra  
     que quisesse devorar um mochozinho.  
     O mocó foge da cobra,  
     entra no mato,  
     sobe ofegando nas rampas,  
     corre nos planos;  
     o rio desce as encostas,  
 pula nas rochas,  
     geme nas grotas,  
     e quando o trem cai em si  
     lá vai o rio na frente.  
     De repente passa debaixo dos carros,  
     entra debaixo das pontes,  
 contorna serras e montes,  
     e lá vai à frente da máquina.  
     O trem olha,  
     e escorrega,  
     vai devagar, com medo.

Vamos dar uma caninha ao maquinista !  
 O conferente é contra a velocidade.  
     O trem arranca  
 O maquinista baixou a lanca a 4 pontos.  
 Desce um luar em Utinga, Satuba, Fernão Velho.  
     A cobra espelha o luar.  
     E o trem foge,  
     pula nas pontes,  
     apita,  
     escorrega nos trilhos.

Lagoa do Norte !

A cobra vai beber água.

Fernão Velho !

Bebedouro !

Maceió !

Great Western of Brazil Railway  
feita de encomenda pra o Nordeste,  
minha primeira viagem deslumbrada !  
Ferrugem. Fumaça. Meus brinquedos. Pó.

(LIMA, 1959, p. 242-248)