

**REI É OXALÁ, RAINHA É IEMANJÁ,
Religiosidade e revolução em Jorge de Lima**

**KING IS OXALÁ, QUEEN IS IEMANJÁ,
Religion and revolution in Jorge de Lima**

Fabiana Rached de ALMEIDA-ABI *

Suzi Frankl SPERBER **

RESUMO

O presente trabalho propõe a análise do poema “Rei é Oxalá, rainha é Iemanjá”, de Jorge de Lima. Dentro das esferas de sentido, de som, de sintaxe, de análise do léxico, do contexto sócio-político e cultural, apreende-se um “sentido” dominante, no qual a religiosidade, a tentativa de resgate do sagrado, representaria uma espécie de revolução, e a revolução de fato se dá na própria forma de arte, na estética proposta.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. Modernismo. Religiosidade. Revolução. Mito.

O poeta Jorge de Lima foi um dos representantes da linha experimentalista do Modernismo e do vanguardismo estético. Buscava afletivamente meios de expressão, o que resultou em experiências multidimensionais, principalmente no grande esforço por aproximar a literatura do ritmo da música e da visão concentrada da pintura, provocando uma integração das artes. Mostras disso são seus trabalhos de fotomontagem e suas pinturas.

Tinha uma complexa personalidade artística, devido aos diferentes campos de arte em que atuou: foi um poeta “brasileiro”, seja pela temática, linguagem prosódica ou estilização, possuía uma “aguda consciência artesanal” (COUTINHO, 1958, p.9). Percorreu todos os rumos literários, caracterizando um roteiro poético de constante transformação, numa evolução estilística construída por uma integração progressiva e por um processo de enriquecimento gradual até a plenitude poética, afirmando sua individualidade artística autônoma.

Sua obra pode ser estudada em três fases, que demonstram características estáticas e temáticas um pouco distintas entre si. A primeira fase é a fase “parnasiana”, caracterizada pelo domínio da fórmula e do intencional, além de uma linguagem cientificista (influências de Raimundo Correia, Olavo Bilac e Augusto dos Anjos). Apresenta também indícios do Simbolismo. Representando tal fase, tem-se, em 1914, os *XIV Alexandrinos*.

A segunda fase é a fase “nordestina” ou “nativista”, resultado do Movimento Modernista de 1922 e de sua proposta de necessidade de renovação e de abasileiramento da literatura nacional. Em 1925, o poeta rompe com o passadismo e adere ao movimento moderno, cujas experiências lhe despertam o prazer pelo ineditismo na linguagem, através dos recursos renovadores como: o verso livre, a linguagem coloquial, a enumeração caótica, o repúdio da

* Mestranda, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP – São Paulo, Brasil. Bolsista do CNPq. almeida.abi@hotmail.com

** Professora Titular, Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP – São Paulo, Brasil. suzi@iel.unicamp.br

expressão sublime, os elementos afro-brasileiros, os temas regionais e folclóricos, a transcrição do cotidiano, a exibição da ternura e do dengo, os motivos brasileiros a olho nu, enfim, todos confluindo para uma autenticidade nacional.

Datam dessa fase, cronologicamente listadas, as seguintes obras: *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1929) e as antologias, *Poemas Escolhidos* (1932), *Poemas Negros* (1947). O clímax desta fase é registrado em 1928 com a publicação do famoso poema “Essa Negra Fulô”.

Nessa fase, amplia-se a tendência ao entrelaçamento da poesia com a música e a pintura, observável pela busca de uma base visível na literatura, pelo registro de ações aparentes e espetáculos, pela insistência em valores rítmicos e pelos efeitos da percutibilidade das consoantes.

A terceira fase é a fase “religiosa” (em 1935, o poeta converte-se ao catolicismo). A temática religiosa já esboçada anteriormente, sobretudo em *Novos Poemas*, é retomada, não mais com a espiritualidade católica popular, o sincretismo religioso, a catolicidade vaga (resultado da mistura dos temas de religiosidade popular e negra), mas, sim, universalizada e expressa através do ideal de “restaurar a poesia em Cristo”. Datam dessa fase: *Tempo e Eternidade* (1935), *A Túnica Inconsútil* (1938), *Livro de Sonetos* (1949), *Invenção de Orfeu* (1952).

Nessa fase, há uma mudança no vocabulário: “a linguagem torna-se mágica, encantatória, sublimando os riquíssimos valores musicais, e ampliando a imagística à custa de símbolos religiosos e bíblicos. Mesclam-se o universo das coisas visíveis e o das coisas invisíveis” (COUTINHO, 1958, p.11).

Apresenta-se, assim, um poeta em contínua transformação, cuja obra tem, como tema central, a recomposição poética da infância. Além desse, apresentam-se os seguintes temas: “a província”, “o pecado”, “a queda”, “a carne”, “a Bem-Amada”.

Neste trabalho, não tão interessadas em tematizar sua obra, analisamos “Rei é Oxalá, rainha é Iemanjá” (de 1947), com o intuito de valorizar os elementos culturais africanos (ou afro-brasileiros) impressos de forma que, por meio da religião, se proponha uma revolução. E essa revolução tem que ver com a própria forma do poema, com a inventividade do poeta.

Religiosidade e revolução

REI É OXALÁ, RAINHA É IEMANJÁ

Rei é Oxalá que nasceu sem se criar.
 Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar.
 Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado.
 Eu cumba vos dou curau. Dai-me licença angana.
 Porque a vós respeito,
 e a vós peço vingança
 contra os demais aleguás e capiângos brancos,
 Agô!
 que nos escravizam, que nos exploram,
 a nós operários africanos
 servos do mundo,
 servos dos outros servos.

Oxalá, Iemanjá, Ogum!
Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!

Este poema de Jorge de Lima (de 1947) está inserido no que se chamou de “fase nordestina” de sua obra. Esta remete, segundo Antônio Cândido (1964), a uma infância e a uma puberdade marcadas pela paisagem característica dos engenhos tradicionais – o poeta era descendente de senhores de engenho –, impressos pela presença do escravo negro.

Há, nesta fase de sua escrita, uma complexa e rica experiência temática e formal, um compromisso marcante com a infância, presa às raízes telúricas; o convívio entre religiões pagãs e primitivas, em que tudo se encontra num plano de expressão surrealista.

A análise que se segue tenta apreender dentro das esferas de sentido, de som, de sintaxe, de análise do léxico, do contexto sócio-político e cultural, o assunto tratado, depurando o seu tema: a poesia nasce da junção entre conteúdo e forma.

O poema é uma ação, uma manifestação do eu-lírico contra uma dura realidade de injustiça social, presente no contexto escravocrata que figurou no Brasil “dos engenhos”. Para tanto, clama por um misticismo religioso, primitivo e combatente que poderá salvar seus próprios filhos, sua própria “raça” e “ressuscitar”, por louvá-la, uma nação negra dentro da cultura brasileira, através de um contra-argumento, de uma outra reação chamada Modernismo, que está presente em toda a construção poética e contrária à rejeição do país a sua própria cultura.

Numa primeira leitura, em que se privilegiam as relações existentes entre som e sintaxe, é possível perceber algumas características formais que reverberam em intenções impressas pelo poeta em sua obra. Por exemplo, a caracterização de “Oxalá” na primeira estrofe parece acompanhar a acentuação oxítona de seu nome: “Rei é Oxalá que nasceu sem se criar”. Pensando que o falante quase não pronuncia o “r” final de “criar”, tem-se uma combinação: Oxalá criá, num processo de rima interna.

O mesmo ocorre no segundo verso, na caracterização de Iemanjá: “Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar” - Iemanjá, Oxalá, manchá. Como Oxalá é rei e Iemanjá é rainha e mãe, entre esses dois versos há uma relação rítmica, que suplanta ou que dá o tom musical ao estabelecimento de uma ligação, a uma relação de sentido entre ambos: “Rei é Oxalá que nasceu **sem se criar** / Rainha é Iemanjá que **pariu Oxalá sem se manchar**”.

Algo semelhante ocorre no terceiro verso, no que diz respeito à predominância de sons de “an”, “em”, “en”, rimas ricas entre palavras diferentes, quando Ogum é descrito: “Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado”. No entanto, está presente em todo o texto este tipo de rima (vogal + m ou n): cumba, licença, angana, vingança, escravizam, exploram, africanos, mundo, Iemanjá. Tal escolha rítmica do poeta pode sinalizar alguns fatores como, por exemplo, a escolha por palavras africanas ou de origens africanas: Ogum, Iemanjá, cumba, capiângos. Palavras que podem remeter ao falar ritualístico do candomblé ou da macumba; toda a cadência da estrutura rítmica do poema pode ainda ser associada ao som grave dos tambores do terreiro, que ajudam a invocar as entidades, assim como faz o poeta: “Eu cumba vos dou curau” / “Porque a vós respeito” / “e a vós peço vingança” / “contra os demais aleguás e capiângos brancos”. É nesses versos de evocação que o eu-lírico se mostra no poema, qualificando-se com um adjetivo de étimo africano, com sonoridade parecida à que foi mostrada até então e com aquela do verso que o antecede: “cumba” / “Ogum”. A repetição do lexema “servos”, “servos do mundo” / “servos dos outros servos”, demarca entre

os versos um paralelismo rítmico, que funciona aqui para, exatamente, enfatizar a condição dos escravos de “operários do mundo”.

Há, nos versos de Jorge de Lima, um emprego recorrente dos verbos tanto no pretérito perfeito do indicativo: “nasceu” / “pariu”, quanto no presente do indicativo, cuja incidência é maior, por exemplo: “é” / “dou” / “peço” / “escravizam” etc.; e no imperativo afirmativo: “Dai-me”. Os verbos conjugados no primeiro dos tempos apresentados denotam distanciamento entre o tempo do poeta e aquilo que descreve, que neste caso é a própria civilização e cultura africanas, representadas pelos Orixás e pelo “grito”.

A idéia de distanciamento deve ainda causar a impressão de algo que antecede ao homem, inserido no tempo mitológico, nesta situação, e que por isso deve ser ouvido e respeitado: “Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!”. Nos outros tempos verbais apontados, é feita analogia entre a linguagem e o dinamismo presente no texto, que provém das ações praticadas pelo eu-lírico: “dou / peço”; e das ações praticadas contra o povo africano: “escravizam”, “exploram”. O modo indicativo liga a obra à própria realidade, remete à infância e à adolescência do autor que as revive com paixão e a um contexto histórico-social do país na época da escravidão.

O uso do pronome pessoal “eu” e “nós” e do pronome oblíquo “nos” estabelece proximidade e fusão do eu-lírico com o povo negro, numa relação partidária de luta: “... a vós peço vingança contra os demais aleguás e capiângos brancos...” e de reconhecimento da formação de um povo, o brasileiro: “que nos escravizam, que nos exploram, a nós operários africanos servos do mundo, servos dos outros servos”. O uso do pronome pessoal “vós” expressa o respeito que tem pelos orixás e conseqüentemente pela cultura que os fecundou; é um dos empregos de uso formal em meio a gírias, como, por exemplo: cumba, capiango.

Dentro desta análise, é preciso falar da estrutura gráfica do poema, em que se faz presente uma qualidade visual / ótica moderna, muito usada pela poesia concreta. A palavra “Agô!”, no meio da linha, destoa de toda a composição. Aqui a estrutura visual traça um paralelo com o pedido de permissão – agô – por parte do crente a Exu, entidade que liga o mundo dos homens ao dos orixás, na macumba. É como se o eu-lírico concretizasse, nessa exclamação, o que se propôs a fazer nos versos anteriores. O pedido de auxílio às divindades retorna, como um grito de luta, em outros versos “vocativos”, com o uso de exclamações e repetição apenas dos nomes já ditos no poema: “Oxalá, Iemanjá, Ogum! / Há mais de dois mil anos o meu grito nasceu!”.

O estudo do léxico contido no poema, a escolha do poeta, ajuda em uma análise dos significados emanados pelas palavras que contribuem juntamente com a sintaxe para compor todo um sentido do texto. Esses lexemas presentes muitas vezes auxiliam na percepção do “não dito” fundamental, que parte das idéias associativas que podem ser retidas, podendo assim traçar uma relação entre o eixo sintagmático e o paradigmático que sustenta toda obra.

O autor começa por invocar os orixás, que são as divindades das religiões africanas e afro-brasileiras. Dentro destas culturas os orixás representam os elementos da natureza responsáveis pelas forças elementares: fogo, água, ar, terra. Quando estas forças entram em equilíbrio produzem uma enorme energia, o axé, que auxilia os humanos em seu destino na Terra. Para defender os negros oprimidos pela realidade da era moderna, o autor lança mão de um artifício mítico, situado num plano espiritual, num tempo primordial fictício, em que estão presentes as forças da natureza, anteriores aos homens. O paralelo entre estes dois mundos,

real e imaginário, é o próprio eu-lírico, que os liga pelo canal religioso, em uma busca não pela compreensão do divino e do misterioso, mas pela incompreensão da própria realidade angustiante; a religião é um remédio para o mal da vida em sociedade.

Oxalá é o maior dos orixás, a maior divindade do candomblé. É o pai da clareza, o senhor das decisões e das conquistas. Sua cor é o branco, seus domínios se estendem ao céu, aos rios e às montanhas. É o dono da criação e da argila, onde molda os seres humanos em barro. Por isso, o eu-lírico o chama de “rei sem se criar” e, por isso, também o invoca em primeiro lugar.

Iemanjá é o orixá feminino das águas, é a mãe e senhora dos peixes e dos homens. Sua cor é o azul e seus domínios se estendem aos oceanos. A fertilidade desta divindade se relaciona à água. É rainha, porque é mãe e avó dos homens, porque é mãe de Oxalá. Não há criação sem uma provedora: “pariu sem se manchar”. É seu filho quem molda os homens no barro; é ele quem lhes dá a existência; no entanto, ela e seu filho são feitos de outra matéria, os elementos que o constituem estão no tempo primordial, fecundados no ventre da terra pelas forças da natureza.

Ogum é o orixá guerreiro, poderoso, empreendedor. Por isso, invocado para defender o povo reprimido, para vingá-lo, para restituir-lhe a honra. É filho de Iemanjá e filho e irmão de Oxalá. Representa também, dentro do poema, o santo de proteção cristão São Jorge, figura caracterizada por estar acompanhada por um cavalo: “Grande santo é Ogum em seu cavalo encantado”.

Há ainda a presença de um outro orixá que não é citado explicitamente pelo eu-lírico: Exu é o responsável pela ligação entre os mundos espiritual e material – “Agô!”. Aleguá é também o mesmo que Exu, só que, por causa do adjetivo “branco” que o acompanha e da construção sintática em que está inserido, sua conotação é de “diabo” para o homem branco inimigo: “Porque a vós respeito, e a vós peço vingança contra os demais aleguás e capiângos brancos”.

Dessas palavras assinaladas (Oxalá, Iemanjá, Ogum, Exu) há uma relação analógica entre os mitos africanos e os católicos, presentes comumente nas obras de Jorge de Lima, mas não apenas uma associação entre as divindades das diferentes religiões, como por exemplo: Oxalá é Deus, Iemanjá é Nossa Senhora do Rosário, Ogum é São Jorge e Exu é o Diabo. Não é só isso: há uma associação, que pode ser deduzida quando se pensa: por que exatamente estes orixás figuram no texto? A escolha do autor parece vir ao encontro de uma representação da sagrada família cristã encarnada nos orixás africanos: Oxalá é Pai / Deus; Iemanjá é Mãe / Nossa Senhora e Ogum é filho / Jesus, santo protetor enviado para salvar o povo oprimido do inimigo “diabo branco”.

No entanto, ao referir-se a Deus, Virgem Maria e Cristo, o poeta parece apenas inverter os ideais da cultura do branco para uma outra cultura escravizada. E, neste sentido, ele não subverte a obediência às hierarquias.

Palavras de um outro campo semântico presentes no poema refletem a opção por termos relacionados à macumba, ao candomblé e à cultura popular do Brasil, juntando-as para criar uma atmosfera de senzala do engenho e do próprio engenho.

O eu-lírico se alcunha com a gíria “cumba”, que quer dizer desde valentão, provocador, forte, até feiticeiro. As definições da palavra apontam para duas possíveis idéias que se complementam. A primeira expressa o desejo de defender o povo com o auxílio dos orixás, e

a segunda com a de intermediador espiritual, o feiticeiro que faria a ligação entre os dois mundos. Ambas parecem apontar para uma mesma aspiração, a de ajudar os escravos.

Curau é uma comida tipicamente brasileira feita de milho verde ralado e cozido com leite (ou água) e açúcar. O poeta oferece curau aos orixás numa referência à umbanda. O alimento que está ali depositado serve como alimento espiritual, isto é, a energia que emana daquela comida é transmutada e utilizada para o trabalho de magia a favor do consulente.

O poeta pede licença para angana, que é senhora, esposa do patrão, num dialeto africano. A senhora a quem ele faz o pedido é, provavelmente, a sinhá, mulher do senhor de engenho.

As palavras “aleguás e capiângos brancos” qualificam o homem branco, o opressor, não só como diabo, mas também como ladrão, gatuno e hábil, significados possíveis ao termo de origem africana “capiango”. O adjetivo “branco” aponta para aqueles que não pertencem a uma etnia negra.

Outro campo semântico de identificação na obra são os lexemas provenientes dos verbos “escravizam” e “exploram”, como “operários africanos”, “servos, servos dos outros servos”. O autor não usa o substantivo “escravo” para tratar dos sujeitos, pois isso já está implícito no primeiro verbo. Usa, no entanto, dois termos como sinônimos, que trazem tempos distintos na história da opressão do homem: “operários”, numa alusão à época moderna, e “servo”, numa alusão à época medieval. Ambas trazem conotações negativas de trabalho escravo, indigno, serviçal, pobre etc., condições, estas, do homem negro no mundo, no Brasil:

Desde a chegada do primeiro negro, até hoje, eles estão na luta para fugir da inferioridade que lhes foi imposta originalmente, e que é mantida através de toda sorte de opressões, dificultando extremamente sua integração na condição de trabalhadores comuns, iguais aos outros, ou de cidadãos com os mesmos direitos. (RIBEIRO, 2000, p.173).

Dentro de uma análise semântica, percebe-se a construção de algumas figuras de linguagem usadas para enriquecer a construção poética como, por exemplo, as metáforas: “Rei é Oxalá que nasceu sem se criar / Rainha é Iemanjá que pariu Oxalá sem se manchar” / “Eu cumba vos dou curau” / “servos dos outros servos” – escravos. A antítese, que aponta para a história mitológica da religião africana: “nasceu sem se criar” / “pariu sem se manchar”.

Uma obra deve ser analisada dentro de seu contexto, que em muito a explica. Estão presentes no poema características formais pertencentes ao Movimento Modernista, como, por exemplo, o uso do ritmo e da métrica livre. Segundo Mário de Andrade: “Verso livre é justamente a aquisição de ritmos pessoais. Está claro que se saímos da impersonalização das métricas tradicionais, não foi pra substituir um encanto socializador por um vácuo individual. O verso livre é uma vitória do individualismo” (s/d, p.28). A temática nacional tratada pela obra dialoga com propostas de outros escritores modernos e “responde” a uma sociedade que marginaliza o negro e a sua cultura, numa tentativa de construção da identidade cultural brasileira, emanada de seu próprio povo, de sua própria origem miscigenada: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. / “Antes dos portugueses terem descoberto o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1978, p.293, 298).

Que o passado do negro africano no Brasil seja hoje motivo de vergonha, ao inscrever a história no poema, o poeta transporta nos verbos, dores, cheiros, sabores “negros”, reformulando no mito um herói, pela desconstrução daquilo mesmo que seja o vencedor: o herói ainda está por vencer, porque o poeta pode na ficção revelar outra verdade: “Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: transforma-o” (PAZ, 1976, p.86).

Segundo Mircea Eliade (1972), o mito, na contemporaneidade, é importante enquanto representante da conduta humana, o que o torna “vivo”, pois confere significação e valor à existência. O mito vale para as gerações futuras como valor de significação cultural, fundamental para a mudança de paradigmas. Como documento essencial para se entender e reavaliar a própria história. Isso, claro, a todos aqueles que sabem da importância da arte.

O mito também serve para indicar os limites da ação humana em sociedade^{***}. Neste sentido, Jorge de Lima usa o mito, apontando que o limite da ação humana em sociedade é a obediência a hierarquias, que ele inverte. Então, ao mesmo tempo em que o poema é um canto de luta vibrante, talvez ele não consiga introduzir uma nova ética. Mas este é o tanto possível na primeira década do séc. XX. E podemos dizer que isto foi fundamental e grandioso.

ABSTRACT

The present work considers the analysis of the poem, “King is Oxalá, queen is Iemanjá”, of Jorge de Lima. This study tries to apprehend, inside of the spheres of direction, sound, syntax, analysis of the lexicon, of the social, political and cultural context, a “dominant direction”, in which the religion, the attempt of rescue of the sacred one, would represent a species of revolution, and the revolution in fact is in the proper form of art, in the aesthetic proposal.

KEYWORDS: *Jorge de Lima. Modernism. Religion. Revolution. Myth.*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- ANDRADE, Oswald, de. Manifesto da poesia pau-brasil. In_____. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio. **Presença da Literatura Brasileira**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ELIADE Mircea. **Mito e realidade**. Trad: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Perspectiva, 1976
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

^{***} Cf. Sperber, *Ficção e razão*. A sair pela HUCITEC.