UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

DANIEL GLAYDSON RIBEIRO

Carnifágia malvarosa

As violações na Suma Poética de Jorge de Lima

[Versão Corrigida]

SÃO PAULO
2016

DANIEL GLAYDSON RIBEIRO

Carnifágia malvarosa

As violações na Suma Poética de Jorge de Lima

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Augusta Bernardes Fonseca

[Versão Corrigida]

De acordo.

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R484c Ribeiro, Daniel Glaydson
 Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética
 de Jorge de Lima / Daniel Glaydson Ribeiro ;
 orientadora Maria Augusta Bernardes Fonseca. - São
 Paulo, 2016.
 282 f.

 Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. Modernismo (Literatura). 2. Jorge de Lima. 3.
 Violação. 4. Palimpsesto. 5. Índiada. I. Fonseca,
 Maria Augusta Bernardes, orient. II. Título.

Nome: RIBEIRO, Daniel Glaydson

Título: ***Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima.***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em 12 de abril de 2016.

Parecer da Comissão Julgadora: “A banca ressalta o aspecto erudito e a complexa articulação destinada a desentranhar traços e perspectivas originais da leitura de ‘Invenção de Orfeu’, o que configura uma brilhante contribuição à bibliografia do autor, razão pela qual recomenda-se a publicação.”

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Augusta Bernardes Fonseca (Presidente)
FFLCH - USP

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade
FFLCH - USP

Prof^ª. Dr^ª. Vilma Sant’Anna Arêas
UNICAMP

Prof. Dr. Raúl Hector Antelo
UFSC

Prof^ª. Dr^ª. Betina Bischof
FFLCH - USP

A ANITA E TARSILA

*por quem tantas destas palavras
foram escritas e tecladas com o máximo de silêncio
a fim de não perturbar seu sono e os sonhos
anteriores a qualquer palavra*

AGRADECIMENTOS

De início, agradeço à minha família, amada Priscilla Bastos e nossas pequenas gêmeas, minha mãe Maria do Socorro, pai Fernando Tadeu, irmãos Emanuel e Fernanda, cunhada Monique, sobrinhos Gabriel e Tiago, além dos tios e primos disseminados pelo Ceará e Piauí, mais os viajantes Brasil afora, todo esse inefável baluarte em que me abrigo, ainda que na mais exótica distância;

Agradeço a Maria Augusta Fonseca por caminhar junto *dans les fôrets profondes, obscures et anciennes* dos textos, e sobretudo por exigir, nesta trilha, o rigor que conduz à visão dos abismos, das serpentes e dos fractais;

Agradeço a Maria Thereza Jorge de Lima pela gentileza com que me concedeu acesso ao vertiginoso arquivo de seu pai, às dezenas de caixas pretas onde repousa e revoa a produção intelectual, poética e pictórica de Jorge de Lima; agradeço imensamente a permissão para reproduzir nesta tese alguns achados; e ainda por nossas afáveis e densas conversas sobre o tempo;

Agradeço a Fábio de Souza Andrade e a Betina Bischof por suas leituras atenciosas e por todas as sugestões de caminhos e descaminhos possíveis a partir do exame de Qualificação, aquela tarde que foi o início de muitas outras aulas e cafés, e por seu entusiasmo contagiante no trato com a poesia brasileira, seja ela de Jorge, Carlos, Manuel...;

Aproveito o ensejo desta “versão corrigida” para agradecer também à maravilhosa Vilma Arêas e ao grandioso Raúl Antelo por aceitarem o convite para participar de mais este rito doutoral; pela leitura arguta e generosa destas páginas, iluminando não apenas seu emaranhado interior, mas toda aquela floresta dos textos em que pretendo permanecer;

À Telê Ancona Lopez minha profunda gratidão por cada uma das manhãs do curso “A Criação de Mário de Andrade Polígrafo em sua Biblioteca”, por cada uma das páginas, por cada um dos versos, por cada uma das palavras;

Salve salve a todo o Grupo Ausgang de Teatro, em especial a Zebba Dal Farra, por reacender em mim e em tantos mais a chama da música, da presença e da voz, o que é, sem dúvida, reacender a bêbada chama da poesia;

Agradeço, de aquém e de além-mar, a Hélio Alves por sua abertura ao diálogo e presteza com que atendeu ao pedido de digitalizar seus raros e iluminados artigos sobre Jorge de Lima, material cujo influxo dialético está patente nas páginas desta tese;

Agradeço a Fábio Roberto Lucas, um ser raro na metrópole e quiçá no mundo, que sabe emanar em gestos, palavras e leituras, a economia do dom, e que também caminhou junto nesta *natura invenienda*;

Agradeço de todo coração à grande narradora Lúgia Borges, aos eruditos Jorge Manzi Cembrano, Gabriel Salvi Philipson, Rafael Ramalhos, Irana Gaia, Vinicius Marques Pastorelli e ainda aos inspirados e trans-pirantes Charles Wrapner, Wagner Gomes, Cecília Raiffer e Luiz Renato, por todas as invenções, vocalizações e/ou colaborações tradutórias;

Agradeço às professoras Masé Lemos e Paula Glenadel pelo vivíssimo interesse e rara generosidade do diálogo que se seguiu à comunicação “O palimpsesto tradutor: Camões, por Jorge de Lima”, apresentada no XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução - Abrapt, ocorrido na Universidade Federal de Santa Catarina em 2013;

Minha sincera gratidão aos funcionários do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB), nomeadamente a Rosângela Florido Rangel, Marta Clemente, Laura Regina Xavier e Eduardo Ribeiro, assim como do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), em especial a Maria Itália e Bianca Dettino, e também a todos os funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-USP), em nome do famoso Luiz Mattos, por demonstrarem, seja no Botafogo, seja no Butantã, que a verdadeira seriedade e interesse não combina com a velha burocracia, e que o afeto pode ser o motor do trabalho;

Neste tocante, é com satisfação que agradeço a Claudio Alves de Oliveira, do Laboratório de Microfilmagem da Fundação Casa de Rui Barbosa e da comunidade Santa Marta, pela incrível colaboração.

Como considero que esta viagem da graduação à pós-graduação, em que a tessitura diária muitas vezes se desfazia pela noite, é afinal uma só viagem, tomo a liberdade de agradecer aqui a seus partícipes, já que não o fiz na época *descorazonada* de fins de mestrado:

Agradeço a Ana Cecilia Olmos, que soube acolher os anseios huidobrianos de uma desgrenhada cabeleira, mais para cangaceiro que retirante, e que soube ainda melhor, com sua elegância argentina, podar asas extravagantes para libertar mais altos voos;

Agradeço a Marcos Piason Natali pelo exemplo de inteligência, franqueza e atenção aos textos, sejam eles provenientes de candidatos, mestrandos ou alunos, que nunca lhe parecem desprovidos de qualquer luz —ou breves sombras—;

Agradeço a Francisco Foot Hardman pela leitura crítica da dissertação e pelo puxão de orelha que não soube aproveitar àquela altura, mas que, sem dúvida, ressoa ainda na ânsia de lidar criteriosamente com as questões históricas e tradutórias;

Agradeço a Celina Manzoni pela simpatia com que me recebeu no Instituto de Literatura Hispanoamericana da Universidad de Buenos Aires e inclusive em seu aurático escritório, lugares em que senti a potência da comunidade crítica;

À Susana Zanetti, *in memoriam*, minha inesquecível gratidão por aqueles fins de tarde em que exalava tua sabedoria e tua paixão pela literatura;

E ainda em terras portenhas, deixo um beijo aos amigos Mariano Dagatti e Julia Kratje, pela carinhosa recepção e inclusive por deixar poeticamente registrada aquela passagem em sua bela revista *DEF-GHI - Comunicación y Arte*.

Agradeço a todos os meus professores do curso de Letras na Universidade Estadual Vale do Acaraú, em Sobral, Ceará: Maria Elisalene Alves, Márton Tamás Gémes, Dimas Carvalho, Geane de Albuquerque, Aldo Marcozzi, Raimundo Gomes, Maria Soares, Edinete Tomás, Vicente Martins, Domênico Sávio, Kleber Rocha e Leo Mackellene Gonçalves de Castro, este por contagiar-me com a poesia de Jorge de Lima;

Agradeço aos colegas de Centro Acadêmico: Thyago Teixeira, Liciany Rodrigues, Márcia Mendes, Francisco Wescley Sampaio, Danilo Bomfim, Cássia Nascimento, por todas as revoluções e aprendizados;

E já que falei em comunidade crítica, não posso deixar de agradecer à comunidade literária, sem a qual talvez a primeira perca seu sentido; e faço isso resgatando a RevistaFamigerado.com, um momento de intenso contato e conhecimento da produção contemporânea, um influxo sem o qual estes estudos não teriam vingado. Quero abraçar, portanto, a seu idealizador Luciano Bonfim, e desculpar-me por todos os perrengues; e quero agradecer a Jüri Talvet, Albert Lázaro-Tinaut, Edson Cruz, Cândido Rolim, Solange Rebuzzi, Carlos Emílio Côrrea Lima, André Monteiro, Dênis Melo, Samara Inácio, Sanzio Marden, Nilson Oliveira, Ivaldo Ribeiro Filho, José Arrabal, Nete Benevides, Miguel Carneiro, Amilcar Bettega, Pedro Salgueiro, Luis Benítez, Geraldo Lima, José Inácio Vieira de Melo, Nilto Maciel e Pipol, estes dois últimos já em outras esferas; e a João Tomaz Parreira, o lisbonense responsável por iniciar-me numa estranha paixão chamada Vicente Huidobro;

No final e afinal, um excesso de afeto: gigantescos abraços anti-golpistas a Rafael Guimarães, Lucélia Pardim, Jean Palavicini, Fábio Alex, Gustavo Fernandes, Leôncio Júnior, Felipe Lampa, Danilo Mogli, Henrique Figueiredo, Carolina Shecaira, Odorico Leal, Gustavo Angelleli e a todos os amigos que têm feito menos estranha a experiência do exílio no interior da própria nação —ou Ilha—;

E traçando de volta o caminho deste tal exílio, peço a bênção, *in memoriam*, a meus avós Bento e Olindina (vó Nenê), Manoel e Maria (vó Mercê), rochas da bravura e da fé sertanejas.

Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

para subsistir, gravar um símbolo
na casca antiga da árvore perdida.

JORGE DE LIMA
Invenção de Orfeu (1952)

*Esa luz de carne electrizada y
devoradora, esa luz de preciosos imanes debía
imponer sus leyes, hacer de las formas su
esencia y hacer sus formas de lo informe.*

*Sólo el poeta puede hablaros de aquellos
tiempos y de todo tiempo y todo espacio,
porque él solo posee los espejos vertiginosos
que sorprenden el paso de las metamorfosis.*

VICENTE HUIDOBRO
Anuncio (c. 1931)

«L'acte n'est que intersection.»

PAUL VALÉRY
Ἀπολογία, *Cahiers VIII* (1921-22)

RESUMO

RIBEIRO, D. G. *Carnifália malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*. 2016. 282 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Os signos do paradoxo e da contradição são intrínsecos ao poema *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima (1893-1953), desde sua intermitente teorização sobre o ato criativo, situado entre o engenhoso e o místico, entre o órfico e o sirênico, entre *natura naturata* e *natura naturans*, até a inconstante modulação dessa teoria pela crítica, que chega a convergir, não obstante as polêmicas, na consideração da obra como um difícil volume de altos e baixos, em sentido estritamente qualitativo. Esta tese intenta demonstrar como, em seu inteiro teor, a *Invenção de Orfeu* está calcada em uma manipulação soberana e mesmo tirana das formas, que redesenha a *ars inveniendi* barroca a fim de expor a errância e a violação que habitam o interior da Técnica. Dito no sentido teológico latente à Suma Poética limiana, ela demonstra como a essência corruptível que se atribui apenas à matéria, seja ela a linguagem, o sujeito ou a História, emana, desde o início, da própria Forma. Propõe-se aqui uma arqueologia dos três estratos de significado da *Invenção de Orfeu*, o metalinguístico, o autobiográfico e o histórico, assim como um modo de compreender a patente dialética entre o épico e o lírico através de sua síntese dramática, na trama das vozes actantes que configuram os subpoemas ou no drama sexual e antropofágico que se desenrola entre Musa, rapsodo e Guias (ou comparsas). Tem ainda importância central neste trabalho o conjunto epigráfico da *Invenção*, que funciona como um mapa estratégico-composicional, articulando em si o dilema da traição e da continuidade entre a literatura sagrada e a profana. O capítulo I coloca em pauta a obra marginal do autor e as epígrafes bíblicas; e analisa as intersecções entre camadas de significado, matrizes e gêneros. O capítulo II detém-se sobre a epígrafe de Guillaume Apollinaire e percorre as relações entre parábola e estranhamento, entre incesto e palimpsesto, desde “Ancila Negra” até o “engenheiro noturno”. E o capítulo III enfoca o conturbado trânsito da questão indígena na obra de Jorge de Lima, até sua inflexão final. Em Apêndice, organiza-se material de arquivo, sobretudo poemas segregados do compósito.

Palavras-chave: Modernismo Brasileiro; Jorge de Lima; Violação; Palimpsesto; Índiada.

ABSTRACT

RIBEIRO, D. G. *Carnifágia malvarosa: violations in Jorge de Lima's Summa Poetica*. 2016. 282 f. Thesis (Ph.D) - Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2015.

Signs of paradox and contradiction are intrinsic to the *Invention of Orpheus* (1952), Jorge de Lima's (1893-1953) major poem, firstly because its theoretical conception of the creative act as a tension between the witty and the mystical, the orphical and the sirenic, *natura naturata* and *natura naturans*; secondly based on the inconstant reception by critics, who in spite of their different positions, agree in considering the poem as a difficult and irregular ensemble in terms of its aesthetical quality. This thesis argues that the *Invention of Orpheus*, in its whole, is grounded on a sovereign and even tyrannical manipulation of forms, reworking the baroque *ars inveniendi* in order to expose how astrayness and violation inhabits the core of Technique. In terms that are consistent with the theological dimension proper to de Lima's *Summa Poetica*, it demonstrates how the corruptible essence, generally associated only to material, be it the language, the subject or the History, ultimately derives from the Form itself, since the beginning. This thesis presents an archaeology that considers three levels of meaning in *Invention of Orpheus*, the metalinguistic, the autobiographical and the historical, as well as a mode of understanding the dialectic of the epical and the lyrical through its dramatic synthesis, as in the acting voices that give form to subpoems, or in the sexual and anthropophagic drama between the Muse, the rhapsode and the guides (or accomplices). The epigraphic ensemble of *Invention* is considered crucial to this study, functioning as a strategical and compositional map that articulates in itself the dilemma of betrayal and continuity between sacred and profane literature. The first chapter discusses de Lima's marginal works and the biblical epigraphs, analyzing the intersections between levels of meaning, matrices and genres. Chapter II focuses on an epigraph by Guillaume Apollinaire, and analyses the relation between parable and enstrangement, between incest and palimpsest, from "Ancila Negra" ("Black Servant/Support") to the "nocturnal engineer". Chapter III focuses on the problematic development of the indigenous conflict in Jorge de Lima's work. The Appendix organizes archive materials, especially poems excluded from the composite.

Keywords: Brazilian Modernism; Jorge de Lima; Violation; Palimpsest; Indiad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Hipóteses e estados da arte	15
<i>Ensaaios, camadas, traduções</i>	26
 I TATUAGENS ANAMÓRFICAS NO CORPO DO POEMA ...	31
Epígrafe e retornos	32
O corpo do <i>chaos</i> : letras e números	36
<i>Comédia errática</i>	37
<i>Salomão e as ninfas</i>	40
<i>Invenção, violação</i>	43
<i>Números e névoas</i>	49
Corpo caótico: livros e gêneros	57
<i>Gestos do rapsodo-pantomimo</i>	68
<i>Ars inveniendi</i>	76
<i>Dramaturgia das formas</i>	80
 II INCESTO & PALIMPSESTO	88
Parábolas, Ονειροκριτικά, Ostranenie	89
<i>A harpa, o assovio e o grito</i>	92
<i>O carvão e o lago, diferentes eternidades</i>	95
<i>Πολυωνυμία: os nomes da(s) Musa(s)</i>	106
<i>Fontes inhúscidas da vida da linguagem</i>	118
<i>Louvação e deslouvação</i>	129
O engenheiro pródigo, bailado soturno	134
<i>Cópias e/ou memórias; blasfonia</i>	144
<i>Invenção de Butes</i>	155
<i>Graça e noite</i>	160

III EINSCHLAG, EN-CANTAMENTO & VIOLAÇÃO ...	171
Clara geografia, infensas trevas	172
<i>A Ilha Ninguém achou</i>	174
<i>Porque Todos a sabíamos</i>	181
<i>Mesmo nos olhos se ouvia</i>	188
<i>Aquele sangue da vinha</i>	197
 CONCLUSÃO	 201
Suma Poética	202
<i>Natura invenienda</i>	207
 BIBLIOGRAFIA	 214
 APÊNDICE	 231
A volta da Ilha	232
Canto de Maldoror	239
<i>Edição do soneto</i>	244
Subpoema XXX	245
E vós rei animal	280

INTRODUÇÃO

Hipóteses e estados da arte

Ensaaios, camadas, traduções

Início, início, início, início.

JORGE DE LIMA
Invenção de Orfeu (1952)

I. Hipóteses e estados da arte

No seu conjunto, ela [a obra do poeta Jorge de Lima] nos sugere um mito de dimensões cósmicas, que é preciso reter. É complexo, descomunal e contraditório, irreconciliável nos elementos que se entrecruzam nele: o caos tumultuoso e os horizontes serenos, o impulso de ascensão e a atração cega para baixo. [...]

Constituiu recurso importante da criação de Jorge de Lima o balanceio contínuo e progressivo da linguagem poética, de exuberante vocabulário e acentuado virtuosismo, soma de múltipla experiência poética. Enriquecem-na a erudição, as reminiscências, alusões bíblicas e profanas presas a raízes telúricas. Enquanto isto, ele se envolve nas sugestões e símbolos da paisagem oceânica e do céu estelar, pairando, entre um limite e outro, na presença do sexo conturbado pelo sensualismo das práticas religiosas pagãs e primitivas. É como se visionasse, para aprisionar, e ao mesmo tempo deixar em perpétuo movimento, o tumulto caótico do primeiro dia da criação, com reflexos latentes na criatura que está sempre ameaçada pelo desencadear dos seus elementos, enquanto pressente a sombra de Deus que lhe sugere a antevisão da harmonia final.

Toda essa complexa e rica experiência temática e formal, desde a “fase do Nordeste”, intensificada na “fase religiosa”, converge, numa retomada total, para a última experiência do poeta, com *Invenção de Orfeu*, como se pretendesse reorganizá-la sinteticamente.

ANTONIO CANDIDO E JOSÉ ADERALDO CASTELLO
Presença da Literatura Brasileira (1964)

É este exato caráter de síntese dialética —que em sua esfera de aniquilamento, superação e “Permanência” ressoa as origens místicas da supressão [*Aufhebung*], sem, no entanto, cessar o ludo e o luto das contradicções, na especificidade de uma mística em que tanto o “impulso de ascensão” quanto “a atração cega para baixo” estão implicadas na presença do corpo e do “sexo conturbado”, que se decantam em poema: “carnifágica malvarosa”¹ do Ser, o corpo-Verbo contra e ao encontro da História—; é este exato caráter de “retomada total” do último livro de Jorge de Lima que proporciona ao leitor da sua obra antecedente a experiência única de acompanhar, em um recorte histórico de aproximadamente quarenta anos, a perturbada e ao mesmo tempo sublime gestação do livro de poesia cuja recepção crítica é das mais polarizadas e mesmo polêmicas da Literatura Brasileira. Polêmica

¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 211).

que talvez possa ser comparada àquela d'*A Confederação dos Tamoios* (1856) de Gonçalves de Magalhães, todavia com um século de diferenças. A começar pelo fato, claramente novecentista, de que a discussão a respeito da *Invenção de Orfeu* tende a se ater às questões formais, à existência ou ao “vácuo de estrutura”,² ao acabamento ou inacabamento, à inovação e à ruptura ou ao apego a metros arcaicos, o que sempre obliterou a discussão de seu inteiro teor, somando então ao problema da forma o significado de seu gesto ou tema histórico, de árdua compreensão. Nesta tese, levanto a hipótese de que este gesto é duplo: ao mesmo tempo em que retoma o método antropofágico, de matriz oswaldiana e nativíssima, da deglutição e assimilação dos textos alheios (e no caso de Jorge de Lima, com altas doses de autofagia), o rapsodo-pantomimo da *Invenção* intersecciona —àquele gesto-tabu, talvez já ali totêmico— uma interpretação ou apropriação visceral das técnicas usurárias e vaidosas do colonizador: seviciamento, gigantismo e des-apropriação. Deve ainda integrar este conjunto da técnica ibérica o obscurecimento, de raiz barroca.³

Na atuação desse poema-corpo, o movimento de “atração cega para baixo” desliza da barriga ao baixo ventre: o ato deixa de ser digestivo e passa a ser —ou devém— sexual e incestuoso, pois se trata de violentar os próprios avós, os próprios pais ou irmãos, a(s) própria(s) raça(s). Em sintonia com o soneto “Escravocratas” de Cruz e Sousa, aqueles alexandrinos agressivos e colossais cuja chave de ouro diz: “Eu quero em rude verso altivo

² FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima” (2003 [1957], p. 272).

³ Um obscurecimento discursivamente poderoso, análogo àquele conseguido pelos Jesuítas ao encenar seus Autos em *portuguez* junto aos nativos da Ilha ou em latim perante os teutões, sobre o que discorre Walter Benjamin numa passagem da *Origem do drama trágico alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928): “Os Jesuítas, que sabiam muito bem o que o público queria, não tinham, nos seus espetáculos, apenas espectadores que dominavam o latim. Deviam estar convencidos da velha verdade que diz que a autoridade de uma afirmação depende tão pouco da sua inteligibilidade que pode sair reforçada se for obscura.” (2004, p. 228) [No original: “*Die Jesuiten, die sich meisterhaft auf das Publikum verstanden, haben bei ihren Aufführungen kaum ein ausschließlich lateinkundiges Auditorium gehabt. Sie durften der alten Wahrheit sich überzeugt halten, daß die Autorität einer Äußerung so wenig von ihrer Faßlichkeit abhängt, daß sie durch Dunkelheit vielmehr gesteigert werden kann.*” (1991, p. 381)]. O termo empregado por Benjamin, “*Dunkelheit*”, traduzível por “obscura”, não é a negação conceitual exata da claridade ou da transparência, no sentido do “*Unklarheit*” utilizado por Heinrich Wölfflin em oposição ao “*Klarheit*” renascentista (1923 [1915], p. 209). Sem negar o caráter também relativo da oposição em Wölfflin, cabe apenas frisar que “*Dunkelheit*” se aproxima mais do sombrio e do trevoso. A “velha verdade” [*alten Wahrheit*] benjaminiana está em si mesma trespassada por réstias de luz.

Nesta aproximação entre os jesuítas em território germânico e brasileiro, dá-se um cruzamento de contextos históricos deveras estranho, mas que convergem sob a égide da Contrarreforma, que objetivava igualmente arrebanhar luteranos ou indígenas. Os avanços de ordem didática impetrados, no nosso caso, por José de Anchieta, com o ensino da língua metropolitana aos autóctones mas sobretudo com a incorporação, em chave teratogênica, das crenças nativas em seus Autos (e, consequentemente, de resíduos da língua nativa), problematiza essa “velha verdade”, erigindo uma nova. A manipulação de elementos primitivos para fins de disseminação de um instrumental estrangeiro poderia dar a Anchieta o título de primeiro entre os tropicalistas.

adamastórico / Vermelho, colossal, d'estrépito, gongórico, / Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!”⁴, o poeta *dramatis personae* da *Invenção de Orfeu* deseja com o “órgão monstruoso”, adamastórico, violar a Musa-ninfa, a imagem da imagem, “*l'immagine dell'immagine*”⁵, e esperar pela vingança, pois sua violação está consciente de que Ela, ainda depois da metamorfose orogênica, continuará maior que ele e irá repurificar-se e revirginar-se *ad infinitum*: “seta de Orfeu, furando os ares, sempre himens. [sic]”⁶

A escala da polêmica de *Invenção de Orfeu* é diretamente proporcional à sua ambição, nada menos que a ambição da totalidade. Para José Guilherme Merquior, “o mais ambicioso dos poemas do modernismo”⁷, e para John Nist, “*perhaps the most daring poetic adventure in modern Brazilian literature*”⁸, a obra alcançará provocar em críticos do mais denso alcance um desprezo e quase um nojo de viés patológico: “A obscuridade de sua linguagem não nasce, com efeito, de aproximações ou sínteses de significados remotos e exatos, mas, ao contrário, de uma distensão, de um intumescimento da linguagem, que, por vezes, parece tomar o aspecto de verdadeira elefantíase verbal”⁹, publica Sérgio Buarque de Holanda em 10 de dezembro de 1952, ou seja, cinco meses após o lançamento, patenteando uma posição que será decalcada, acrescida e também fragilizada pelo grupo concretista, como atesta, por exemplo, o comentário nada rigoroso de Augusto de Campos em 1967: “Jamais consegui levar a cabo a leitura de *Invenção de Orfeu*, livro muito mais órfico do que inventivo, e que

⁴ CRUZ E SOUSA, João da. *Poesia completa* (1981, p. 163).

⁵ “*La ninfa è l'immagine dell'immagine, la cifra delle Pathosformeln che gli uomini si trasmettono di generazione in generazione e a cui legano la loro possibilità di trovarsi o di perdersi, di pensare o di non pensare. Le immagini sono, pertanto, un elemento decisamente storico; ma, secondo il principio benjaminiano per cui si dà vita di tutto ciò di cui si dà storia (e che qui si potrebbe riformulare nel senso che si dà vita di tutto ciò di cui si dà immagine), esse sono, in qualche modo, vive. Noi siamo abituati ad attribuire vita soltanto al corpo biologico. Ninfale è, invece, una vita puramente storica. Come gli spiriti elementari di Paracelso, le immagini hanno bisogno, per essere veramente vive, che un soggetto, assumendole, si unisca a loro; ma in quest'incontro – come nell'unione con la ninfa-ondina – è insito un rischio mortale.*” (AGAMBEN, 2004, p. 66). [Na tradução de Renato Ambrosio: “A ninfa é imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas. Nós estamos habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico. Ninfal, por sua vez, é uma vida puramente histórica. Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens precisam, para serem verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas, mas nesse encontro – como na união com a ninfa-ondina – está insito um risco mortal.” (2012, p. 61)].

⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 44).

⁷ MERQUIOR, José Guilherme. “A poesia modernista” (1965, p.28).

⁸ NIST, John. *The Modernist Movement in Brazil* (1967, p.156).

⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Motivos de Proteu” (1996 [1952], p. 571).

me chateia, malgrado uma ou outra solução interessante, pela inconsistência de organização e falta de rigor.”¹⁰ Entre um e outro —em termos simplesmente cronológicos—, Sebastião Uchôa Leite propõe uma unidade para a ramificada obra de Jorge de Lima encerrando-a numa metáfora, ainda que mais implícita que a de Sérgio Buarque, novamente patológica: “Entre o coloquialismo disperso da primeira fase, a linguagem bíblica da fase cristã e a excessiva oficina barrôca da *Invenção de Orfeu* (livro na verdade só parcialmente legível) há evidentes pontos de contato, entre os quais uma certa incontinência verbal.”¹¹ Lembro aqui um fragmento de Lezama Lima: “*toda proliferación expresa un cuerpo dañado*.”¹² E perguntaria até que ponto estas metáforas não sofrem uma inspiração direta da obra limiana em tela, onde ocorre afinal uma espécie de ostentação das enfermidades, encontrável desde a conhecida passagem sobre a febre —“Pra unidade dêste poema, / êle vai durante a febre, / êle se mescla e se amalha, / e por vêzes se devassa.” e ainda, “Urna febril dos sêres solitários, / treva sem lei em que as papoulas nascem / e os santos do deserto suam mijos.”— ou sobre a loucura, a insânia, o delírio —“Insânia: era em mim próprio que eu cantava, / e era em mim próprio ainda que eu gemia, / aquelas vozes tôdas que se harpiam.”— até outras passagens menos ou nunca citadas, sobre lepras —“eu também sei amar-vos dor das coisas, / coisas pequenas, coisas que já foram, / prantos perdidos, lutos emprestados, / risos humildes, leitos desprezados, / e aquêle enfermo Jó sôbre os monturos, / coçando com as mãos rôtas cinco lepras.”— ou sobre câncer —“A raiz de nossa infância se insinuando / nas carnes tenras como câncer bom / de Deus faminto, de urzes canibais. / Tomai os nossos halos prometidos, / derretidos em cêras de holocaustos / que findamos em vós, em vosso sol.”¹³ Sem falar da sanguinolência e das mutilações ou das algálias e sondas que povoam a poesia —se me permitem desde já o incurso biográfico— do médico com especialidade em “doenças internas — pelle — syphilis”, como nos informa o seu receituário, bloco em que muitos poemas receberam sua primeira e por vezes definitiva versão. Aliás, é neste volumoso e aurático acervo em fase de catalogação, sob os cuidados do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira,¹⁴

¹⁰ CAMPOS, Augusto de. “Mário Faustino, o último ‘verse maker’” (1978 [1967], p. 42).

¹¹ LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética* (1966, p. 48).

¹² LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana* (1993 [1957], p. 179).

¹³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 38, 190, 188, 117).

¹⁴ Instituição idealizada por Carlos Drummond de Andrade em 1972: “Velha fantasia deste colunista — e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irrealidade — é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio, república... de literatura não temos [...] falta o órgão especializado, o museu vivo que preserve a tradição escrita brasileira, constante não só de papéis como de objetos relacionados com a criação e a vida dos escritores. É incalculável o que se perdeu, o que se perde

que encontro o subpoema segregado da *Invenção de Orfeu*, no qual se lê uma exposição da “incontinência”, ainda que “humilhante”, sem meias palavras: “No entanto, o pensamento sempre enfermo, / e a palavra complexa cruciando, / e a humilhante diarreia, calos, figados, / e as risíveis posturas que Deus vê. // Deu-me então em falar desacordado, / roer as garras, beijar as baixas pedras, / olhar-me nas distâncias, consumido, / desconfiar-me em ausências; ouço-me asmo.”¹⁵

Da polêmica recepção, antes de passarmos aos defensores da obra, caberia *talvez* citar ainda Wilson Martins e a sua *História da Inteligência Brasileira* (1977-79), segundo a qual, “passado o primeiro momento de respeitosa perplexidade [suposto respeito que a crítica do autor de *Raízes do Brasil* já desmente], cabe confessar que o poema é mais uma daquelas ‘memoráveis catástrofes’ que transformam a história literária em história trágico-marítima.”¹⁶ (Não por acaso, novamente a imagética da obra se volta contra ela). Já o time dos defensores chega a ser tão ou mais grandiloquente que o dos detratores, a começar pelo grupo que integra a “Marginalia” da edição *princeps*. Para Murilo Mendes, a quem a obra é dedicada e que é responsável, inclusive, por seu título, “*Invenção de Orfeu* é o máximo documento literário da natureza barrôca¹⁷ do Brasil. Esta obra genial [...], na sua força caótica e dispersa, é uma poderosa imagem dêste país afro-europeu que carrega uma antiga cultura para enriquecer suas nascentes bárbaras.”¹⁸ A edição da casa Livros de Portugal conta ainda com prefácio de João

por falta de tal órgão. Será que a ficção, a poesia e o ensaio de nossos escritores não merecem possuí-lo? O museu de letras, que recolhesse espécimes mais significativas, prestaria um bom serviço.” (1972, s/p).

¹⁵ Documento não catalogado do Acervo Jorge de Lima - AMLB-FCRB. Transcrito integralmente como “Subpoema XXX” em Apêndice, no qual se encontra um conciso roteiro dos encontros com o Arquivo, expresso em alguns de seus achados. O material está disposto sem pretensões de aparato genético. Objetiva-se ali apenas registrar certas descobertas obtidas durante as três viagens à Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (cidade do exílio de Jorge de Lima desde 1930), viagens vertiginosas que irradiam esta tese.

¹⁶ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. vol. VII (1979, p. 309).

¹⁷ Ao falar em “natureza barrôca”, Murilo Mendes se alinha, por um lado, ao pan-barroquismo a que havia chegado meio século de desenvolvimento ou influência dos estudos pictóricos de Heinrich Wölfflin —que deram caráter positivo ao estilo Barroco como evolução e resposta a uma percepção que o Renascimento e sua claridade não conseguiam ou não podiam responder, a respeito, numa só e abismática ideia, do “caráter irracional” [*irrationalen Charakter*] da luz (1925, p. 215)—, pan-barroquismo este que Sérgio Buarque menciona ironicamente em sua resenha já citada sobre *Invenção de Orfeu*. Por outro lado, Murilo Mendes se aproxima do pensamento de Lezama Lima em *La expresión americana* (1957), que não deixa de ironizar aquele mesmo pan-barroquismo, ao tempo em que interpreta o Novo Mundo como “*espacio gnóstico*” em que o “*señor barroco*” (1993, p. 178, 81), emancipado da Europa, encontra solo fértil, ou melhor, já fertilizado para a união entre Natureza e Espírito. Ver-se-á que a relação e as intersecções desenhadas pela obra limiana entre a natureza antropofágica e a cultura barroca estão muito mais crispadas pelo embate étnico e simultaneamente metafísico, no abrasamento e na violência do “mesticismo” (LIMA, 1929, p. 103).

¹⁸ MENDES, Murilo. “A luta com o anjo” (1952, p. 423).

Gaspar Simões: “O seu poema não é a expressão vulcânica tempestuosa de uma alma tropical brasileira. É, antes, a expressão comandada de uma alma tropical brasileira vulcânica e tempestuosa.”¹⁹ E posfácio do filósofo Euryalo Cannabrava, em que, dispersa entre outras grandiloquências, pode-se encontrar no entanto a origem daquela metáfora empregada por Sebastião Uchoa Leite: “O seu poema terá [vale anotar que se trata de crítica publicada seis meses antes da obra, e recolhida pelo autor] provavelmente o defeito da incontidência lírica em grau superagudo, do excesso de poesia, da abundância incalculável em matéria de imagens e metáforas.”²⁰ Arriscando-se a recalcular, na língua de Dante, toda esta abundante “matéria”, o revolucionário homem de teatro Ruggero Jacobbi labuta por décadas em sua tradução *Invenzione di Orfeo* (1982) — “*Certo esiste la ventosa, / la vorace sanguisuga, / carnifaga malvarosa / che t’addorme e ti risucchia / il corpo dentro la bara / e la bara dentro il lutto; / e poi ti asperga il curato / il tuo bacio già corrotto*”²¹ —, em cujo estudo introdutório se afirma que a obra de Jorge de Lima é nada menos que a realização do sonho de Fernando Pessoa a respeito de um supra-Camões: “*il sogno del supra-Camões, disegnato da Fernando Pessoa nello spazio scenico delle sue sottili mistificazioni, si rivelava alla fine un sogno brasiliano.*” Sonho caoticamente revelado, depurado, precipitado: “*Tutta la congerie storica e religiosa si depura e precipita in un filtro caotico, cui gli apporti ritmici e stregoneschi della fantasia africana, l’immobilità idillico-enigmatica degli indios, danno colori e barbagli di spaventosa universalità.*”²²

Sem a pretensão de ser exaustivo, afinal, pouco tratarei aqui de um gesto de defesa ou de sobrevivência textual ainda mais significativo do que as considerações críticas, qual seja, a continuidade da “fala palimpséstica”²³ e incestuosa na criação literária nacional, cuja realização mais plena talvez se dê no romance *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar;²⁴

¹⁹ SIMÕES, João Gaspar. “Prefácio” (1952, p. ix).

²⁰ CANNABRAVA, Euryalo. “Jorge de Lima e a expressão poética” (1952, p. 410).

²¹ LIMA, Jorge de. *Invenzione di Orfeo* (1982, p. 323). A tempo, trata-se do subpoema XIII do Canto V, “*Le Vicissitudini*”.

²² JACOBBI, Ruggero. “Introduzione” (1982, p. 9). [Na ausência de traduções publicadas, aportarei quando necessário uma Tradução Livre do Autor, indicada doravante pela sigla (única sigla desta tese) T.L.A.: “o sonho do *supra-Camões*, projetado por Fernando Pessoa no espaço cênico de suas sutis mistificações, se revelava afinal um sonho brasileiro”; “Toda a matriz histórica e religiosa se depura e se precipita em um filtro caótico, no qual os aportes rítmicos e enfeitiçadores da imaginação africana mais a imobilidade idílico-enigmática dos índios geram cores e resplendores de espantosa universalidade.”]

²³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 367).

²⁴ Além das evidências expostas na própria *Lavoura arcaica*, desde a epígrafe retirada do subpoema XXII do Canto I da *Invenção*, que depois reaparecerá na boca do protagonista André: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (1975, p. 124), poder-se-ia recorrer

mas também, com diversos modos de apropriação, na série de poemas gatunos de Ana Cristina César que encerram com a expressão “*d’après Jorge de Lima*” seguida da indicação da obra e subpoema utilizado, “deformando-os em bichos nunca vistos”;²⁵ ou, mudando de cidade, na “poesia maldita paulista, Roberto Piva à testa, [que] o venerava e incorporava”;²⁶ ou, muito longe da cidade, os poemas gozosos e místicos de Hilda Hilst; ou ainda, em Teresina, Torquato Neto compondo o seu “Marginália II” (todo calcado em parodismos, sendo o mais evidente sobre a “Canção do exílio”) e dando-lhe como refrão, “aqui é o fim do mundo / aqui é o fim do mundo / ou lá”,²⁷ engenhoso contracanto a partir do primeiro verso do Canto Sexto da *Invenção de Orfeu*, através da quebra entre seus hemistíquios: “Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo / em que até aves vêm cantar para encerrá-lo. / Em cada poço, dorme um cadáver, no fundo, / e nos vastos areais — ossadas de cavalo.”;²⁸ ou, por fim, extrapolando a criação literária, o hasteamento (prosaico) dos versos “Há sempre um copo de mar / para um homem navegar” como título da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, a fim de pensar a inseparabilidade entre arte e política; citaria ainda, para fechar com a listagem dos críticos pró-*Invenção de Orfeu*, a leitura extasiada do historiador da Literatura Luso-Brasileira Massaud Moisés, perpassada novamente aqui pelo patológico, mas com distinto viés: *páthos* de inflexão mística.²⁹

a uma entrevista concedida a Augusto Massi e Mário Sabino Filho, publicada no *Folhetim* em 16 de dezembro de 1984, onde Raduan Nassar relata seu “reencontro com a poesia”, “num desses dias em que a gente não está pra nada, só pensando em voar pela janela. A partir daí é que retomei meu contato com a poesia, abandonada no primário, e mergulhei no *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, que eu a princípio, e mesmo depois, lia sem entender, porque ninguém, penso, pode entender aquele poemão no nível lógico. Não entendia mas ao mesmo tempo entendia demais aquele texto, inclusive no nível lógico, entende?” Impossível não pensar nesta dialética entre glorificação e ultraje quando Nassar diz, duas perguntas depois: “faz algum tempo, tentei abrir o *Invenção*, corri os olhos nuns versos e logo pensei: gostei mesmo disso?” (1984, p. 10). No autor de *Um copo de cólera*, o rechaço à obra final limiana (que também inspira o título desta outra novela, segundo a mesma entrevista) está de mãos dadas ao ultraje e ao abandono da própria literatura. Os primeiros passos na análise desse intertexto estão em “*Lavoura arcaica* ou o trabalho da origem” (2012), de Masé Lemos. A relação entre o incesto na *Invenção de Orfeu* e na *Lavoura arcaica* será pensada no interior da tese.

²⁵ CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos* (1985, p. 77). A este respeito há, por exemplo, o estudo de Viviana Bosi, “Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina César, uma trajetória de releitura poética”, publicado na revista *Remate de males* nº 20 (2000, p. 195-229).

²⁶ ANDRADE, Fábio de Souza. “Posfácio” (2013, p. 643).

²⁷ NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro)* (1982 [1973], s/p).

²⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 221).

²⁹ Uma proximidade substancial e mesmo de ordem universal entre estes *pathea* —entre a experiência do sofrimento causada pela enfermidade e aquela outra, causada pela vivência mística, ambas irradiadoras da piedade— pode ser encontrada numa passagem do último romance de Jorge de Lima, o mais próximo da *Invenção*, não apenas cronologicamente mas também na temática de exacerbação da angústia existencial, *Guerra dentro do bêco* (1950), quando a personagem Bruna Aguiar, depois de uma tentativa de aborto a *forceps*, depois de violentamente estuprada e de tentativas de suicídio, espera pela

[...] num ritmo quase colérico, em que o poeta, como que arrebatado num torvelinho, sente latejar dentro de si todo o reino animal, num percurso que termina pela identificação com o Espírito [...] levando ao paroxismo febril a visão sobrenatural que o avassala: a poesia vernácula atinge nesses momentos, para não dizer em toda a *Invenção de Orfeu*, seus pontos mais altos, e resiste, sem dúvida, ao cotejo com as mais acabadas realizações estrangeiras em matéria épica.

Visão cosmogônica do mundo, como se lhe visse a máquina fenomênica em funcionamento ciclópico, num jogo de contrastes que não cessa jamais [...]

Pan-poema, poema inaugural, como se o vate estivesse na aurora do Mundo, *Invenção de Orfeu* põe-nos ante o ludo verbal levado à quintessência, fronteira do irracional e do mágico.³⁰

Esta insólita cizânia de leituras e julgamentos estéticos entre grandes nomes da nossa crítica literária —geratriz de certa beligerância que parece levar um ou outro analista a carregar nas tintas— não é simples fruto da subjetividade do gosto ou mesmo de aferramento a concepções estéticas divergentes. Com exceção do posicionamento concretista, que me parece bastante vinculado a uma vontade de primazia³¹ e a uma disputa pela dominância do

cura ou pela morte em uma cama de hospital e lê “Os ‘Témoignages de l’Expérience Mystique Nocturne’ dos ‘Études Carmelitaines’”. O romance cita toda uma página do livro (“255 do volume II”), em que trata de “Como Êle se serve das alterações corporais para por-se em contacto com a alma. [...] L’épreuve spirituelle a des redondances certaines sur le corps et Dieu se sert des infirmités naturelles. [...] Cet état de maladie se trouve relié au déclenchement même des épreuves purificatrices.” (1950, p. 228).

No tocante às controvérsias da fortuna crítica de Jorge de Lima, é preciso lembrar aqui outra vez de Sérgio Buarque de Holanda, agora diametralmente oposto a seu próprio rechaço à *Invenção de Orfeu*. Na resenha sobre *Guerra dentro do bêco*, de 29 de abril de 1951, até as inconstâncias formais do autor são vistas sob um ângulo muito melhor, ainda sob o impacto inquestionável do *Livro de sonetos*: o aparente “virtuosismo” segreda uma “apreciável coerência”, “A liberdade torna-se condição da verdadeira e boa ordem.” E o romance de 1950 é alçado como “verdadeira sismografia espiritual”, realização única na Literatura Brasileira, assim afirma a conclusão da resenha: “O demônio secularizado, que Gide e Thomas Mann ressuscitaram, depois de Dostoiévski, faz assim sua primeira aparição no romance brasileiro. Com Maurício, o doador de sangue e, em outra escala, com o ‘grande professor’ Magnus completa-se o simbolismo deste livro. Através desse simbolismo, e sem perder sua força dramática, pode-se dizer que adquiriu uma densidade raras vezes alcançada, até aqui, em nossa prosa de ficção.” (1996, p. 369, 370, 373).

³⁰ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira - vol. V* (1993 [1989], p. 157, 159).

³¹ Ainda que a *Invenção de Orfeu* e o primeiro número da revista *Noigandres* tenham saído no mesmíssimo ano de 1952, não é fácil entender que haja qualquer disputa pela primazia entre programas estéticos aparentemente tão distintos, que poderiam ser até pensados como opostos, de um lado a máxima distensão, do outro a máxima contensão; o “poetameno” contra o “poema talássico sempre recomendo” (EULALIO, 1983, p. 7). Mas um obliquo drama de filiação começa a se descortinar quando se sabe (ainda que se duvide ou se faça ressalvas) que “no meio da década de cinquenta [...], a maior influência poética modernista entre as novas gerações era justamente a de Jorge de Lima — o Jorge de Lima do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu*.” (MERQUIOR, 1983, p. 131), e as cortinas se abrem inteiramente quando se lê num crítico estrangeiro como John Nist —detalhe de muita importância no contexto internacionalista dos *Noigandres*, ainda que se trate de um crítico completamente refratário ao concretismo— que Jorge de Lima seria grande representante no Brasil do *Imagism*, o que o torna, por conseguinte, um dos introdutores

campo literário, a que eles, como vanguardistas anacrônicos exemplares, desejaram e conseguiram ocupar com táticas de milícia (tomando como modelo o vanguardismo da fase heroica, fora talvez o *creacionismo* quase solitário de Vicente Huidobro e sem dúvidas o *desvairismo* de Mário de Andrade, que expressamente não queria seguidores), à exceção dos concretistas, dizia eu, e logo retomarei esta questão a partir do embate entre Haroldo de Campos e Mário Faustino, a voraz discrepância dos juízos estéticos a respeito de *Invenção de Orfeu* reflete, na verdade, algo que se demonstrará constitutivo da Suma Poética limiana: as intersecções entre o belo e o grotesco, entre a técnica e o erro, entre o musical e o prosaico, entre o órfico e o sirênico, entre *natura naturans* e *natura naturata* —estas oposições não são paralelas e muito menos sinonímicas entre si, apesar de estarem assim distribuídas numa ordem que sobrepõe sempre, aparentemente, algo positivo contra algo negativo—, intersecções estas que erigem o “medonho teatro, o templo uivado”³² da *Invenção*.

Quem melhor se aproxima da compreensão dessa estranha ubiquidade estética-antiestética é, sem dúvida, Mário Faustino, que se integra no presente panorama como crítico e como poeta pós-limiano e que publica, em sua célebre coluna “Poesia-experiência”, durante sete domingos entre julho e setembro de 1957, uma enxurrada de contradições intitulada “Revendo Jorge de Lima”. No final das contas, um dos mais grandiloquentes no time dos defensores —“A vasta poesia começa com a *Invenção de Orfeu*.”—, mas também uma sumidade no time dos detratores, Faustino poderia talvez dar por velha esta hipótese, tendo em vista sua lapidar expressão: “caos ante e antiestético”. Porém, a proeminência de seus juízos depreciativos com foco em erros de versificação e incapacidades de sustentação, “má dicção, gagueira, pé quebrado, ruim versificação, incapacidade de desenvolver e sustentar a frase musical, o jogo metafórico, a seqüência lógica, a sintaxe geral — verbovocovisual,

de Ezra Pound nas letras tupiniquins. É ainda da pena de John Nist uma arguta passagem sobre certo orientalismo em *Invention of Orpheus*: “In an attempt to identify himself with all created things, he destroyed every barrier of individuality. What he achieved in ‘Invention of Orpheus’ is a lucid kind of delirium, in which the metaphysical atmosphere is more Oriental than European.” (NIST, 1967, p. 156). Para completar, por ora, e novamente com José Guilherme Merquior, desta vez num ensaio publicado em *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996), outra figura muito cara ao grupo *Noigandres*, Octavio Paz (correspondente e admirador do procedimento ideográfico), tem sua melhor poesia alinhada à “descendência” ou “progênie” da obra limiana: “The obvious counterpart of *Invenção de Orfeu* and its progeny, on the Hispanic side, was not the erstwhile avant-garde verse of Huidobro, the wry Realism of Vallejo, or the neo-romantic Muse of Neruda. Rather, it was the poetry of Octavio Paz (b. 1914), from ‘Piedra de sol’ (1957) to Blanco (1967), because it was here that the concept and practice of the modern poem as such overcame the traditional episodism, the customary occasionalism of the romantic or modernista lyric.” (1996, p. 375-376). Continuo a tratar dessa complexa trama de parentesco e “superação” [“overcome”] às próximas páginas.

³² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 250).

logofanomelódica”, e sobretudo as condenações de “mau gosto”³³ no emprego de palavras chulas, de frases meramente prosaicas ou mesmo de imagens estranhas e extravagantes deixa patente que Faustino não percebeu o alcance constitutivo do gesto antiestético, reduzido a um jogo de “perde-e-ganha”. Também Fábio de Souza Andrade aponta muitas vezes para esse entendimento quando considera, por exemplo, como “tema maior do poema: a ponte que liga o ainda desorganizado ao orgânico, o parto das coisas, a recombinação dos fragmentos em sentido, deslocamentos e condensações”, mas igualmente se distancia da ideia, ainda que pelo viés oposto ao de Faustino, quando afirma que certos sonetos destoam do conjunto da obra por sua perfeição formal e que o Canto Nono seria um “corpo estranho na totalidade do poema” por causa de sua “forma exata e circular”.³⁴ Esta divergência com Faustino e Andrade, que não deixa de ser caudatária das iluminações difundidas por suas análises (afinal, como em todo processo de interpretação), será melhor desenvolvida em outras páginas, onde se demonstra que inclusive o Canto Nono, a “Permanência de Inês”, emana fraturas. Corpo estranho, simultaneamente secreto e familiar, *ostranênio*, é, a meu ver, toda a *Invenção de Orfeu*. Está claro que não há nada de novo em se apontar o paradoxo em tal obra, o que falta é entender como sua forma expressa, em si mesma, o monstruoso paradoxo, a errância e a violação inerentes à Técnica. Em outras palavras, falta entender como o *medium* do poema, em sua totalidade, é capaz de expressar o “serpentário de erros”³⁵ que con-figura tanto a história do sujeito quanto a de sua linguagem e a de sua Ilha, habitada por uma multidão de comparsas, barões e *phantasmas*.

De volta ao embate mencionado entre os concretistas e seu “companheiro” poundiano, há que se ouvir a conferência de 1986, “Mário Faustino ou a Impaciência Órfica (Depoimento de um Companheiro de Geração)”, proferida por Haroldo de Campos em Teresina. Ali o poeta-tradutor afirma com todas as letras que o motivo do afastamento ou do “desencontro” entre Faustino e o coletivo *Noigandres* não fora o interesse manifesto daquele pela “quantidade em arte”, o “poema longo” ou o barroco, mas sim a eleição de Jorge de Lima e sua *Invenção de Orfeu* como mártires dessa empreitada: “O Camões (e o Góngora) à mão foram (*hélas!*) Jorge de Lima”. Em consonância com o dilema da primazia já relatado, é extremamente curioso que Haroldo de Campos levante armas com tanto afínco em direção ao

³³ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima” (2003 [1957], p. 243, 254, 272).

³⁴ ANDRADE, Fábio de Souza. “Posfácio” (2013, p. 650, 652).

³⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 32).

poema limiano. Logo ele, que resgata Odorico Mendes da marginalidade e o alça como grande tradutor do nosso Oitocentos, transcriador *avant la lettre* que é absorvido e retraduzido por dezenas de versos da *Invenção de Orfeu*, obtidos a partir de “montagem”³⁶ não simplesmente da *Iliada*, mas da *Iliada Brasileira*, segundo a denominação do próprio Haroldo para a transluciferação odoricana de Virgílio. Também não deixa de ser notável que os exatos re/visores de Sousândrade e d’*O Guesa* (1868-1902) —poema igualmente calcado na fusão de gêneros, entre a memória, o mito e a política, e no qual a organização estrutural passa longe de ser o ponto forte— registrem uma crítica tão displicente à “mal ajambrada”³⁷ *Invenção*. Numa nota de rodapé, Haroldo de Campos sugere que “*O Guesa*, muito antes e muito mais do que a tumultuada jorgiada do rapsodo alagoano, poderia ter servido de ponto de referência brasileiro para o projeto faustiniiano.”³⁸

Ainda mais curioso e interessante do que isso, somente a mudança radical de enfoque do próprio Haroldo de Campos, quando em 1999, num texto que integra o catálogo da exposição *Brésil Baroque, entre ciel et terre*, ocorrida no Petit Palais, depois de percorrer sintética mas amplamente as manifestações barrocas na poesia e no romance brasileiro, de Gregório de Matos e Guerra a Guimarães Rosa (mencionando sem falta a sua famosa querela com a *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido), Haroldo, para concluir retomando o tema central da poesia e da “*survivance de traits de style baroque parmi nous, il suffirait de mentionner [...] trois noms*” (*hélas!*), nesta ordem: Jorge de Lima, Odorico Mendes e João Cabral de Melo Neto, o primeiro deles, “*auteur d’un long poème, Invenção de Orfus [sic!] (1952), manifestement néo-baroque, dans la diction duquel on trouve un écho de l’héritage de Camoës.*”³⁹ A esta altura, dada a incorporação camoniana ao *manierismo* realizada pelos estudos de Jorge de Sena e muito antes por Pound e pelo próprio Faustino —apontamentos estes que constam, de relance, na conferência sobre “Mário Faustino ou a Impaciência Órfica”—, o bardo lusitano está longe de representar aquele signo de passadismo por meio do qual ainda comparecia na crítica do irmão Augusto de Campos: “Jorge de Lima é o poeta dos ‘retornos’: retorno ao soneto, retorno a Camões, retorno ao decassílabo”.⁴⁰ Vale

³⁶ Como patenteia a conhecida dissertação de Luiz Busatto (1978), com a qual ainda discutirei bastante por aqui, quando revisitar os meandros entre imitação e plágio ou o caráter secreto e intangível das “cópias e memórias” (LIMA, 1952, p. 42), a eufonia e a *blasfonia* na obra limiana.

³⁷ CAMPOS, Augusto de. “Mário Faustino, o último ‘verse maker’” (1978 [1967], p. 42).

³⁸ CAMPOS, Haroldo de. “Mário Faustino ou a Impaciência Órfica” (2006 [1986], p. 201, 205).

³⁹ CAMPOS, Haroldo de. “Poésie du baroque” (1999, p. 163).

⁴⁰ CAMPOS, Augusto de. “Mário Faustino, o último ‘verse maker’” (1978 [1967], p. 42).

lembrar que *A máquina do mundo repensada* (2000), empreitada épica neobarroquíssima em decassílabos e *terza rima*, é reescritura palimpséstica-haroldiana de Dante, Camões e Drummond. Assim sendo, no texto para o catálogo da exposição internacional de nosso maravilhoso imaginário barroco (um ano antes da publicação de sua *máquina do mundo*), ao incluir a “tumultuada jorgiada” em seu *paideuma* e erigi-la como primeira manifestação do neobarroco brasileiro, Haroldo de Campos cessa de estranhar o louvor faustíniano a Jorge de Lima e, para muito além disso, ultrapassa ele próprio o drama da filiação. “O nexo o nexo o nexo o nexo o nex”⁴¹

Ensaaios, camadas, traduções

De início, a partir do caráter de “retomada total”, nas palavras de Antonio Candido, dizia que o leitor da obra limiana tem a oportunidade de vislumbrar, desde o famigerado poemário parnasiano dos *XIV Alexandrinos* (1914), o processo de composição —de experiência e maturação humana, socio-histórica e verbal— que atinge sua suprassunção no experimento épico-lírico-dramático da *Invenção de Orfeu*. Inspirado em uma imagem teatral, pode ser interessante pensar este processo como um “complexo, descomunal e contraditório” ensaio rumo a ela, sem que nada de pejorativo contamine a ideia, já que o ensaio em teatro é tantas vezes mais feliz e vibrante que a apresentação oficial. Em consonância com esta imagem, mas melhor do que ela, é sem dúvida a proposta por Otto Maria Carpeaux à “Introdução” da *Obra Poética* por ele organizada em 1950: “Jorge de Lima é um poeta ‘em caminho’. E o caminho é tudo. / A Obra Poética de Jorge de Lima é espécie de ‘work in progress’. Para conhecê-la é preciso conhecê-la tôda.”⁴² E não é absurdo supor que Carpeaux já conhecesse ali a *Invenção de Orfeu*, cujo título aparece por primeira vez nesta desarvorada edição da Getúlio Costa, solitária na seção “Obras do Autor”, todavia “No Prelo” e determinada: “Longo poema com estudo de João Gaspar Simões”. O conceito de *work in progress*, como tudo o mais hoje cooptado pelo industrialismo tecnológico e portanto reduzido a sigla (*WiP*), cuja origem remonta às artes plásticas e ao parateatro, performances e *happenings*, quando atribuído à obra limiana parece deitar por terra a eterna crítica que se lança às violentas mudanças formais de seu percurso, depreciação que costuma acompanhar de perto os ataques contra a *Invenção de Orfeu* e que se encontra mesmo entre seus

⁴¹ CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada* (2004, p. 97).

⁴² CARPEAUX, Otto Maria. “Introdução” (1950, p. xiii).

advogados de defesa, psicopatologicamente: “A trajetória de Jorge de Lima distingue-se, no conjunto de sua geração, pela ciclotimia”.⁴³

Muito próximo do conceito de *work in process*, com a diferença de que o termo *progress* pode apontar para uma ideia “valorativa, ascensional, teleológica”, na obra-em-progresso o resultado ou “o produto [também] é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso.”⁴⁴ Não por acaso, o Canto Quinto, *intermezzo* da *Invenção*, intitula-se “Poemas da Vicissitude” e começa anunciando a nota musical, sem atinar com a melodia: “Dó dêsse instante cotidiano / que eram momentos inseridos.” No caso da “solidão majestosa” e tirânica da criação literária, “êsse deserto frio embora surpreendente”,⁴⁵ a alternância do criador-atuante só pode se dar através da quase nunca monótona (no caso de Jorge de Lima) transmutação do “mim em mim”: “*A la transmutation monotone / De l’eau en eau / Et de moi en moi.*”⁴⁶ Ou seria do mim em outro? A mesma ou diferente miragem?

Na breve e contundente introdução que Dámaso Alonso e Ángel Crespo aportam ao raríssimo conjunto de suas traduções de Jorge de Lima (que inicia com “*El mundo del niño imposible*” e encerra com as cinco primeiras estrofes do Canto Oitavo da *Invención de Orfeo*, “*Biografía*”), publicado em Madrid em 1964, os dois conhecidos ensaístas e poetas historicizam o bailado formal da obra limiana, reafirmando o desdobrar dialético de seu conjunto e também aportando uma noção teatral muito exata: a ideia de que o autor vai “representando, com notável oportunidade, os papéis de poeta popular, modernista e etc.”, tal como uma *dramatis personae* fundamental do “*largo poema*” limiano, o pantomimo, “Ah! coribante ilógico, aliás lógico,”

[...] *Los continuos cambios de dirección de su poesía no son más que el reflejo de su atención constante al acontecer social y cultural de su país. Desde el joven poeta de diecinueve años*⁴⁷ *que publica en 1914 un libro académico hasta el maduro y experimentado escritor que da a conocer un año antes de su muerte el largo poema titulado Invenção de*

⁴³ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira - vol. V* (1993 [1989], p. 145).

⁴⁴ COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea* (1998, p. 18).

⁴⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 195, 45).

⁴⁶ VALÉRY, Paul. *Rhumbs* (1943, p. 142).

⁴⁷ Na verdade, a essa altura Jorge de Lima tinha 21 anos. Há uma informação errônea, repetida não se sabe porquê em muitos lugares sérios, e por isso proliferada, de que o autor alagoano teria nascido em 1895. Ele integra, no entanto, a “geração de 1893”, da qual também fazem parte Alceu Amoroso Lima (quem, aliás, propôs o agrupamento), Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Leonel Franca, Sobral Pinto e Leonídio Ribeiro (*apud* TELES, 1985, p. 138).

*Orfeu, Jorge de Lima va representando, con notable oportunidad, los papeles del poeta popular, del modernista, del vanguardista contagiado por el surrealismo y, en fin, del poeta nacional que, tras abrazar un catolicismo paradójicamente no dogmático, se convierte en receptor y transmisor apasionado de la substancia histórica y actual del Brasil. En este sentido, puede decirse que se acerca a los poetas modernistas pero también cabe señalar que los supera por cuanto su obra obedece a una dialéctica dentro de la cual son meras tesis o antítesis los principios nacionalistas, regionalistas, universalistas, populares y cultos de los hombres del 22 y de sus más inmediatos sucesores.*⁴⁸

Esta visão de que a obra de Jorge de Lima se aproxima do movimento modernista de 1922, mas que, por conta de seu oportuno desdobramento dialético interior, chega a superar tal movimento, ventila aqui outra polêmica, de escopo ainda maior. Nem tão entusiasta quanto ao primado ou a maturidade da ambiciosa *Invenção de Orfeu*, mas defensor da “*originalidade de sua posição estilística*” (grifo dele), José Guilherme Merquior afirma algo próximo aos espanhóis, todavia ainda mais fatalista, quando escreve que “o hermetismo órfico de Jorge de Lima encerra e liquida o ciclo evolutivo da poética modernista brasileira.”⁴⁹ Estas visões de fundo evolucionista ou teleológico poderiam se conformar bem no interior da obra limiana, ali onde a *Invenção de Orfeu* funciona, de fato, como apoteose e termo,⁵⁰ “*a quel limite, non restava davvero più nulla da dire, nulla da fare*”⁵¹ (com a devida exceção para o singelo folheto de cordel que representa o acerto de contas definitivo —outra vitória sobre um drama de filiação—: a *Vidinha de Castro Alves*), porém no contexto mais amplo, na verdade quase inabarcável, do modernismo brasileiro, elas ressoam demasiadamente estruturalistas, na falta de melhor conceito. Como se está adiantando por aqui, a *Invenção de Orfeu* é apropriação radical do método antropofágico, e diria mais: antropofágico-macunaímico, pois deglutição e assimilação não apenas de textos estrangeiros mas de oralidades intragênicas, sejam elas etnografadas ou propriamente escutadas sertão adentro, somado tudo isso ao influxo neobarroquizante, talvez inesperado àquela altura e sobretudo daquele autor: “um monstro neo-barroco metido não se sabe como nem porquê no meio da literatura brasileira”, mas um

⁴⁸ ALONSO, Dámaso; CRESPO, Angel. “Poemas de Jorge de Lima”. *Revista de Cultura Brasileña* (1964, p. 118).

⁴⁹ MERQUIOR, José Guilherme. “O modernismo e três dos seus poetas” (1983, p. 131-132).

⁵⁰ Inclusive, necessariamente, no sentido valéryano de que “*L’œuvre est pour l’un le terme ; pour l’autre, l’origine de développements qui peuvent être aussi étrangers que l’on voudra, l’un à l’autre.*” (1957 [1937], p. 1346).

⁵¹ JACOBBI, Ruggero. “Introduzione” (1982, p. 9).

monstro místico.⁵² Filho titânico do modernismo e do neobarroco, pode-se imaginar que o seu passo, apesar de destrutivo, não é de liquidação, mas de continuidade e deslocamento.

Esta tese busca dialogar com alguns momentos sintomáticos da obra-em-progresso, com interesse na compreensão da “retomada total”. Nos tópicos do primeiro capítulo intitulados “Comédia errática” e “Salomão e as ninfas”, o foco se volta para as primeiras incursões do autor na prosa ensaística e romanesca, rastreando aí certa idiossincrasia no trato com a linguagem, onde a estranha verve simultaneamente arcaizante e vanguardista do autor mostra-se marginalmente. Já no segundo capítulo, em “Πολυωνυμία: os nomes da(s) Musa(s)”, terá importância central a leitura de “Ancila Negra”, ápice lírico da coletânea *Poemas Negros* (1947), a fim de descortinar a pregnância desta “infância-musa” na *Invenção de Orfeu*. E no terceiro capítulo, o escopo se amplia para percorrer a conturbada posição da obra limiana no trato com a questão indígena, desde *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (1934, possivelmente escrito dez anos antes), “Todos cantam sua terra...” (1929) e *Anchieta* (1934), desenhando assim o painel de ideologias controversas e feracidades contraideológicas que retornará em catadupas na “Indíada”,⁵³ o subpoema XXXII do Canto Primeiro.

Cada um destes três momentos relatados, e até certo ponto cada um dos capítulos, se relaciona majoritariamente com uma das três camadas de significado que atribuo ou intento organizar nesta leitura da *Invenção de Orfeu*: a camada auto-teorizante e metalinguística, a camada autobiográfica e a camada histórica, aparato que será melhor explicado logo adiante. Vale frisar que a relação entre capítulos e camadas não é de ordem direta e exclusiva, pois isto seria isolar estratos inteiramente permeáveis, não por acaso tão permeáveis quanto a tríplice fusão de gêneros da *Invenção de Orfeu* —e ainda tão permeáveis quanto sua tríplice *dramatis personae*: o rapsodo-pantomimo, o(s) Guia(s) e a(s) Musa(s)—. Todo este desenho interpretativo é um esforço por captar o inapreensível, pois, com Vilma Arêas, corroboro que este objeto “é um livro composto sob o signo do paradoxo e de antemão afirmamos que não pretendemos a empresa inútil de desatá-lo, tornando transparente o que não é.”⁵⁴ Talvez seja possível conhecer ou reconhecer algumas de suas tatuagens e sombras.

⁵² BOSI, Alfredo. “Camões e Jorge de Lima” (1978, p. 153).

⁵³ BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima: o roteiro de uma contradição* (1959, p. 127).

⁵⁴ ARÊAS, Vilma. “As mil-e-duas noites” (1987, p. 85).

Tem ainda importância norteadora nesta tese a “interpretação figural” [*Figuraldeutung*]⁵⁵ do conjunto epigráfico do poema. Nele se prenuncia, frente a frente, ou para ser mais exato, anverso a verso, as “alusões bíblicas e profanas presas a raízes telúricas” que conformarão a obra. Expressando-me novamente por imagens: dá-se ali uma espécie de estranho e imaginoso mapa, tal como aqueles que ilustram as Navegações; o desenho estratégico-composicional de um continente inundado, do qual sobra um arquipélago de ilhas-poemas, em ruínas das quais se constroem templos.

Esta presente cartografia de segunda natureza —tese, θέσις, posição— opta por ater-se analiticamente a algumas destas ilhas apenas, para não correr o risco de compor mais um dos “*Mapas Desmesurados*”, uma interpretação que tivesse “*el tamaño del Imperio*” e coincidissem “*puntualmente con él*”...⁵⁶ Como afirma Jorge de Lima em um longo ensaio imediatamente posterior à Segunda Guerra, que assenta inacabado em seu Arquivo, é preciso “acampar nas ruínas”, e como são tantas, forçoso se faz inferi-las.

Logo ficará patente que este trabalho envida todos os esforços para trazer à baila as línguas originais —em diacronia, o mais próximo possível da época de publicação ou de tradução— de todos os autores e tradutores citados. Fruto de um árduo mas quase transcendental (para o sujeito tético) trabalho de cotejo entre traduções, deriva entre dicionários e, claro, verdadeira caça a livros, o que impulsiona estes esforços, para além da já quase proverbial ideia de que o melhor é aquilo que se perde na tradução, é a suspeita de que, na verdade, o “melhor” se revela na hospitalidade [“*l’hospitalité linguistique*”⁵⁷] entre as múltiplas cenas tradutórias —inspirado por Dom Quixote, eu diria mesmo: tradutescas—.

⁵⁵ “A interpretação figural estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro. Ambos os pólos da figura estão separados temporalmente, mas estão, também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo. Ambos estão contidos no fluxo corrente que é a vida histórica, e somente a sua compreensão, o *intellectus spiritualis* da sua relação é um ato mental.” (AUERBACH, 2004, p. 62). [No original: “*Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere dagegen das eine einschließt oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit; sie sind beide in dem fließenden Strom enthalten, welcher das geschichtliche Leben ist, und nur das Verständnis, der intellectus spiritualis, ihres Zusammenhangs ist ein geistiger Akt.*” (1946, p. 75)]. Mais além de um “ato mental”, talvez seja mesmo um ato espiritual.

⁵⁶ BORGES, Jorge Luis. “Museo: Del rigor en la ciencia” (1990 [1960], p. 225). Apesar de todo este imaginário cartográfico, não desenharei mapas ou diagramas, ao modo de Franco Moretti.

⁵⁷ RICŒUR, Paul. *Sur la traduction* (2004, p. 30).

CAPÍTULO I

TATUAGENS ANAMÓRFICAS NO CORPO DO POEMA

Epígrafe e retornos

O corpo do *chaos*: letras e números

Comédia errática

Salomão e as ninfas

Invenção, violação

Números e névoas

Corpo caótico: livros e gêneros

Gestos do rapsodo-pantomimo

Ars inveniendi

Dramaturgia das formas

*La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.*

*Escucha la retórica divina
del pájaro, del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;*

RUBÉN DARÍO
“*Ama tu ritmo...*” (1901)

— Inumerável fronte a dêsse deus.

JORGE DE LIMA
Invenção de Orfeu (1952)

I. Epígrafes e retornos

Se Jorge de Lima tivesse vivido alguns séculos atrás teria sido por certo um desses grandes plagiários, à feição de Shakespeare ou de Camões. Não creio que com a mesma força de genialidade, estas aproximações são sempre muito perigosas, mas da mesma qualidade que eles. Quero dizer: Jorge de Lima plagiaria, da mesma forma sempre criadora, com que Camões plagiou o *Super Flumina Babylonis* no “Sobolos rios que vão”.

MÁRIO DE ANDRADE, “*A Túnica Inconsútil*”
(*O Estado de S. Paulo*, 8.1.1939)

O prefixo grego *ἐπί* é polissêmico: pode significar ‘sobre algo’, ‘em algo’, ‘por algo’, ‘ao mesmo tempo’ ou ‘por causa de algo’, ‘ao longo’ e inclusive ‘depois de algo’.⁵⁸ À primeira vista, uma epígrafe é simplesmente aquilo que está sobre, acima do texto, e esta posição já lhe confere certa superioridade. Tal hierarquia pode ser bem exemplificada a partir das estratégias epigráficas do grande poeta romântico Gonçalves Dias, em suas citações de Hugo ou Goethe, Byron ou Zorrilla, com as quais presta uma espécie de reverência aos mestres literários do Velho Mundo, inserido no “jogo abundante das epígrafes de autores estrangeiros contemporâneos”⁵⁹ que marca nosso Romantismo. Jogo este que funciona também, de certo modo, como uma moderna invocação das Musas, todavia mediadas por este sacerdote: o vate epigrafado.

Ao mesmo tempo, e a etimologia corrobora esta ideia, a epígrafe é secundária em relação ao texto, e neste caso se assemelha ao epifenômeno, um acontecimento que é secundário em relação ao fenômeno porque é, na verdade, causado por este. O fenômeno, aqui, é o texto, que forja em seu particular território uma epígrafe, um fragmento alheio desterritorializado. Assim, o texto principal torna-se a si mesmo, curiosamente, a *causa* —*ainda que parcial ou momentânea*— *do texto antecedente*, quero dizer, ainda que o fragmento tornado epígrafe possa ter alguns milênios de idade e outros tantos de exegese, como é o caso na *Invenção de Orfeu*, ele passa a significar algo diferente, específico, nesta nova pele em que foi tatuado. Tomo emprestada de Antoine Compagnon esta metáfora

⁵⁸ BEEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek* (2009, p. 440).

⁵⁹ CANDIDO, Antonio. “Literatura Comparada” (1993, p. 212).

epidérmica, para quem a “*tatouage*” é a “*fonction capitale*” da epígrafe, além de “*un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi: voici l’unique proposition à laquelle je m’en tiendrai comme prémisses, je n’ai pas besoin de plus pour me lancer*”. Signo de valor complexo, ao mesmo tempo símbolo, índice, ícone e “*encore [...] une image, un insigne ou une décoration ostentatoire sur la poitrine de l’auteur*”.⁶⁰

Na *Invenção*, tal “insígnia” está constituída de sete versículos do Velho Testamento hebraico, seis do *I Livro de Reis* e um de *Isaías*, este último significativamente modificado, e ainda, num salto que açambarca “noites mil e duas”,⁶¹ um fragmento do poema em prosa “*Onirocritique*” de Guillaume Apollinaire, publicado na revista *La Phalange* nº 20 em fevereiro de 1908, e posteriormente engastado pelo poeta como o último capítulo, ou melhor, como o último ato de *L’Enchanteur pourrissant* (1909), revelando-se então o delírio final de Merlin, o último suspiro do mago medieval.

Insistindo e já problematizando a metáfora de Compagnon, vale registrar que este conjunto epigráfico dialoga com um conhecido poema do próprio autor, na medida em que se assemelha à virgem circense, a personagem d’*A túnica inconsútil* (1938) que é anunciada como principal atração do “Grande Circo Místico”: “Vamos lêr a virgem, vamos conhecer o futuro: reparaí que não são / enfeites, ó homens de vista curta. Olhai: são tatuagens dentro / de tatuagens, são gerações saindo de gerações.” E atenção: “Vão sair tumultos das tatuagens. É um momento muito sério, senhores. Vão sair grandes revoltas. Há um mar tatuado na virgem, com os sete dias da criação, com o dilúvio, com a morte.” Esta virgem logo se desdobrará em Lily Braun, “a grande deslocadora / que tinha no ventre um santo tatuado.” E em Margarete, que “gravou em sua pele rósea / a Via-Sacra do Senhor dos Passos. / E nenhum tigre a ofendeu jamais;”.⁶² Inspirado por elas, o sujeito poético da *Invenção de Orfeu* grava em seu peito a “decoração ostensiva” dos fragmentos bíblicos; e, nada obstante, tatua em suas costas um célebre poema vanguardista, “*véritable prélude du surréalisme*”.⁶³ Esta dimensão corporal me é sugerida pela própria diagramação da página na edição *princeps*: no anverso, os versículos; no verso, “*Onirocritique*”. Sérgio Buarque de Holanda já atentara, em tom de escárnio, para a sobressalente preocupação de Jorge de Lima com a “feitura material dos seus

⁶⁰ COMPAGNON, Antoine. *Le seconde main ou le travail de la citation* (1979, p. 338, 337).

⁶¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 318).

⁶² LIMA, Jorge de. “Poema de Qualquer Virgem”; “O Grande Circo Místico” (1950, p. 373-375).

⁶³ ADÉMA, Marcel. *Guillaume Apollinaire: le mal-aimé* (1952, p. 94).

livros”,⁶⁴ e esta singular manobra gráfica do começo da obra não me parece casual, ainda que nenhuma edição posterior a tenha mantido. Walter Benjamin alerta sobre a importância crucial da “forma impressa” ou da “imagem da escrita” [duas traduções para *Schriftfigur*, que pode dizer ainda: a figura da escrita]⁶⁵ em contextos barrocos e, por conseguinte, também em neobarrocos. Afinal, já diz o poema anterior: “reparai que não são / enfeites, ó homens de vista curta.”

Neste capítulo, ao lado de outras questões fundamentais como o arranjo estrutural da obra e ainda o seu complexo gênero, tem início o desenvolvimento da ideia de que a epígrafe limiana, ao tempo em que explicita matrizes textuais, traça um verdadeiro mapa estratégico-composicional: construir a obra como um templo, mas um templo habitado pela violação, pelo incesto (que se desdobra, por sua vez, em três camadas: violação textual, violação histórica e violação autobiográfica).⁶⁶ A epígrafe de *Invenção de Orfeu* parece-me expor, por si só, uma filosofia da criação literária, ou seria uma teologia de tal criação / invenção? Como escrevera Martin Opitz em 1624: “A poesia não foi no início outra coisa que uma teologia oculta” [*Die Poeterey ist anfangs nichts anderes gewesen als eine verborgene Theologie*].⁶⁷

⁶⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Motivos de Proteu” (1996 [1952], p. 569).

⁶⁵ Primeira tradução, de Sérgio Paulo Rouanet (1984, p. 236), segunda de João Barrento (2004, p. 236) [No original, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1991 [1928], p. 388)].

⁶⁶ Para Vilma Arêas, “na verdade, a saturação de imagens e o pulsar do poema em variadíssimos compassos ameaçam o significado de desaparecimento. Se tomarmos, por exemplo, uma palavra-chave de *Invenção de Orfeu*, **ilha**, verificamos que ela pode traduzir alvo metafísico, pátria temporal (a Ilha de Vera Cruz), o próprio poeta (‘ilha de Deus’), ou ascese para a criação poética” (1978, p. 85). A meu ver, o “alvo metafísico” não é um estrato à parte, pois atravessa as outras três camadas de significado, já que mesmo a história da “pátria temporal”, com suas praias, tragédias e “Ineses” —como se lê na septilha: “E depois escrevemos uma carta / contando tuas graças, nessas praias, / sôbre os gíolhos das moças, nas vergonhas. / No entretanto ali estão as outras faces. / Ah! as praias e as tragédias e as Ineses, / e os presságios bilingües, multilingües / e as visões tão fatais, tão desabridas!” (LIMA, 1952, p. 49)—, está crivada pela problemática metafísica, desde a suposta ausência de alma dos selvagens, o que permitiria escravizá-los, roubá-los, violá-los; até o objetivo primeiro de “acrescentamento da nossa santa fé”, como diz a carta lusitana a que o poema se refere, escrita “sôbre os gíolhos das moças”. Não obstante, a expressão “alvo metafísico” utilizada por Arêas parece-me perfeita no contexto da *Invenção*, quando se entende o “alvo” não apenas como aquilo a que se quer chegar, mas também como algo que se quer atingir, atravessar. O significado, ameaçado de “desaparecimento”, imediatamente se desdobra, estratificando-se: imagem arqueológica que o próprio conceito de barroco pode sugerir, como nos lembra Manuel Cavalcanti Proença: “A expressão trabalhada, o gosto pelo inesperado, o traço lúdico subjacente são as características dessa poesia, tão nacional e, às vezes, tão nordestina, que, ao lhe afixar o título de barrôca, estamos pensando na acepção de barroca — escavação erosiva em que se põem a descoberto as camadas mais profundas do solo, deixando aparecer veios de sílica ou de caulim, inesperados aspectos estratigráficos de uma natureza poética riquíssima.” (1971, p. 429).

⁶⁷ Citado por Walter Benjamin, para quem a frase de Martin Opitz fora decalcada da *Art poétique* (c. 1560) de “Delbene” (Alphonse d’Élbene): “*la poésie n’était au premier âge qu’une théologie allégorique*” (1984, p. 194) [(1991, p. 349)]. O que me envia, *mutatis mutandis*, à máxima de Boccaccio, tratando de Dante: “A teologia não é outra coisa que a poesia de Deus.” [... *che la teologia niun’altra cosa è che una poesia di Dio.*] (apud VILLAS BOAS, 2013, p. 303).

É a esta obscura infância, “infância-musa” três vezes desdobrada, que a *Invenção de Orfeu* deseja violentamente regressar.

Reconheço essa mão fossilizada
entre lianas e as quedas estacadas;
quero descoagular-me e deixar-me ir.
Filho pródigo quero regressar.
Ó descuidada infância desigual!
Onde, ó meu Deus, a dança sôbre a ardósia,
em palimpsesto e cinza sotoposta?⁶⁸

No labirinto de gêneros da obra em tela, a disposição inicial é sem dúvida a épica: à primeira vista, pelo volume da composição; à primeira leitura, pela altissonante convocação de *auctoritas*. Comum a toda a épica dita “artificial”, a emulação é sabidamente constitutiva do gênero: grosso modo, Virgílio imita Homero, Camões imita Virgílio, Jorge de Lima imita muitos, inúmeros (e vai mesmo além —ou aquém— da imitação). Mas, inclusive nesse contexto extremamente dialógico, e não obstante as epígrafes latinas de nossa poesia épica árcade, tal “insígnia” não parece das mais adequadas. O forte pertencimento do poema épico a uma cultura ou a um povo específico —em seu anseio sempiterno por eleger-se uma “epopéia propriamente dita”, mítica, uma “Bíblia épica”, isto é, um daqueles “monumentos que constituem a verdadeira base sobre a qual repousa a consciência de um povo”⁶⁹— e, deste modo, o seu caráter ou desejo fundador de uma *nova origem*, se opõe à própria ideia da epígrafe, já que neste momento histórico ideal ou idealizado, o corpo deve (a)parecer puro, intocado, sem tatuagens. Uma epígrafe já postula predecessores, ainda que sejam “Predecessores exilados [que] / Jazem de bôrcos em marés baixas.” E, portanto, afirma: inscrevo-me no luto desta História. Na *Invenção de Orfeu*, a representação teatral e circense da fundação de uma certa ilha / civilização não tem a escolha de apagar todo o emaranhado de textos que a antecede, mas forja a possibilidade de rasurá-los, reescrever “sob e sôbre”,⁷⁰ espelhá-los anamorficamente, deformando e violentando. Ao final, ela, a ilha-civilização, permaneceria sem base, sem repouso, “*in-fondata*”⁷¹

⁶⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 285, 93).

⁶⁹ HEGEL, G. W. F. *Estética*. trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino (1993, p. 573) [No original: “Die eigentliche Epopöe”, “epischen Bibeln”, “sind diese Denkmäler nichts Geringeres als die eigentlichen Grundlagen für das Bewußtsein eines Volkes” (1986, p. 331).

⁷⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 53, 71).

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte* (1982, p. 87).

II. O corpo do *chaos*: letras e números

Sie enthielt hundert Gedichte in fünf Gruppen. Das ist ein weiteres Zeichen für den formalen Bauwillen. Daß hierin ein allgemeines romanisches Formstreben spricht, ist sicher. Darüber hinaus legen die in seinen Gedichten erkennbaren Reste christlichen Denkens die Vermutung nahe, daß in seinem auffallend genauen Formgefüge hochmittelalterliche Symbolik nachklingt, die in den Kompositionsformen die Ordnung des erschaffenen Kosmos zu spiegeln pflegte.

HUGO FRIEDRICH
Die Struktur der modernen Lyrik (1956)⁷²

Salomões caricatos e ruidosos, não temos a noção intacta das proporções, não sabemos dividir pelo meio, com a violência, a sinceridade de uma convicção. Não conhecemos o meio-termo, a morigeração, senão as deficiências.

JORGE DE LIMA
Salomão e as mulheres (1927)

No conjunto da produção limiana, a “retomada total” empreendida por *Invenção de Orfeu* começa emblematicamente por sua “obra imatura” —para valer-me do termo empregado por Mário de Andrade em relação a suas incursões iniciáticas na poesia, na prosa e no ensaio—, ou talvez seja melhor falar, no caso específico de Jorge de Lima, em obra marginal ou mesmo segredada: *A comédia dos erros* (composição que tem início na década de 1910, tempo dos *XIV Alexandrinos* e d’“O acendedor de lampêões”, concluída em 1922 e publicada no ano seguinte, em Maceió, com raríssima tiragem) e *Salomão e as mulheres* (cuja primeira versão, intitulada *Cipó de imbé*, seria de 1922, segundo o autor, tendo esta reescritura sido publicada em 1927, no Rio). Dois livros execrados pela crítica de seu tempo, que me parecem exacerbar como nenhum outro, em estado latente ou magmático, certas idiossincrasias formais do autor, além de anteciparem cenas fulcrais da *Invenção de Orfeu*.

⁷² Hugo Friedrich está se referindo à primeira edição de *Les Fleurs du Mal* (1857). Na tradução de Marise Curioni: “Continha cem poesias distribuídas em cinco grupos. Este é outro sinal de sua vontade de construção formal, na qual se manifesta, com toda a certeza, uma aspiração formal comum aos países românicos. Além disso, os resquícios individualizáveis do pensamento cristão em suas poesias sugerem que em sua tessitura formal, surpreendentemente exata, ressoa a simbólica da alta Idade-Média que costumava refletir, nas formas da composição, a ordem do cosmo criado.” (1991, p. 39).

Comédia errática

A respeito d'*A comédia dos erros*, escrevera Tristão de Athayde que “O Sr. Jorge de Lima é um homem raro e complicado, de uma obscuridade de teólogo medieval, escrevendo uma língua comicamente tocada de pseudoclassicismo e ao mesmo tempo embrulhando o leitor num cientismo abstruso, como essas moitas de espinheiro do sertão.”⁷³ Para uma crítica mais distanciada, leia-se Alexandre Eulalio: “Nessa interpretação sufocante da escrita floreal o jovem Dr. Jorge procura conciliar os nossos quinhentistas e seiscentistas, os gendarmes da disciplina gramatical *belle époque*, certo esteticismo finissecular, experimentos de reforma ortográfica e fidelidade ao mais atualizado científicismo.”⁷⁴ O termo empregado pelo crítico, “escrita floreal”, remete ao milenar debate estilístico entre as contenções do estilo ático e os floreios do estilo asiático, dicotomia que retorna incontinenti na história ocidental das ideias e das escritas, tal qual no Renascimento e sua arábica disputa entre classicistas e maneiristas.⁷⁵ Impossível não lembrar aqui que “Floreal” é um dos nomes da multifacetada musa (ou seria do próprio e múltiplo rapsodo?) da *Invenção de Orfeu*, assim invocada(o), no imperativo negativo da segunda pessoa do plural (voz dramática), em um momento de hesitação: “Não vades, Floreal, não vades mais. / Ponde narcisos nesses vasos negros. / Não ouçais as harpias, não ouçais. / Grassou Saturno. Não rejais ó músicos, / surtam apelos, surtam mesmo flores / abertas para vós, dentro da noite, / falireis vossos gozos sem partirdes.”⁷⁶ A quem pertence esta fala saturniana e “abstrusa”?

Tanto nos ensaios e contos de *A comédia dos erros*, cujo título notavelmente plagia a farsa *The Comedie of Errors* (c. 1600) de Shakespeare —ou “Shakspeare”, numa das grafias do livro que o próprio *Jorje* de Lima classifica como “um animalejo tortuoso, sem classificação zoológica, sem alma”⁷⁷—, quanto no fragmentado romance *Salomão e as*

⁷³ Citado por Wilson Martins no sexto volume da *História da Inteligência Brasileira* (1978, p. 307). Fato marcante na biografia de Jorge de Lima é sua integração posterior, intensamente inspirado por Jackson de Figueiredo, junto à “ordem” de intelectuais católicos e neotomistas que terá como grande mentor o mesmo Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima. Uma longa fraternidade intelectual que se inicia no embate crítico.

⁷⁴ EULALIO, Alexandre. “A obra e os andaimes” (1983, p. 6).

⁷⁵ “[Morris] Croll denomina o estilo *humile* de *ático*, porque ensaístico, *subtile*, familiar, em oposição ao *asiático* florido e copioso do *genus grande*. Esta oposição seria, segundo [Afrânio] Coutinho, o ‘barroco em prosa’. O *medium* ‘exprimiu o ideal de grandeza do século XVII’, enquanto que o *genus grande*, *ciceroniano*, é visto como redondo, periódico, oratório, peculiar ao ‘Renascimento’” (SINKEVISQUE, 2011, p. 200).

⁷⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 207).

⁷⁷ LIMA, Jorje de. *A comédia dos erros* (1923, p. 113).

mulheres, o autor se vale de uma escrita rebuscada e estranha, que se sustenta em uma relação obsessiva com a materialidade do signo, consumada no jogo desnorteador, “sufocante” e quase esotérico com o léxico e a ortografia, como na passagem exemplar onde se denota que a mudança na forma da palavra caos —outrora *chaos*, “na transliteração do grego para o latim, dêste para as demais línguas que nesta última se perfilham”— faria perder o que ela, em si mesma, através da sequência das letras e sua relação com os elementos químicos, antecipa: a descoberta da albumina de Schutzenberger, ““substrato essencial da vida””, cuja célula é constituída por moléculas de Carbono, Hidrogênio, Azoto, Oxigênio e Enxofre, este último que tem como símbolo a letra S, enquanto todos os elementos anteriores são representados por sua inicial maiúscula: “C[h]aos! Sendo esta palavra um símbolo da escritura sacra, sê-lo-ia porventura na ciência dos homens?”⁷⁸

Tamanha atenção às formações e variações históricas das palavras —e suas consequências simbólicas— retornará como potência configuradora em *Invenção de Orfeu*. A título de exemplo, note-se a grafia de *naus* no subpoema I do Canto Primeiro, “Fundação da Ilha”: “Alegrias descobertas / ou mesmo achadas, lá vão / a tôdas as naos alertas / de vária mastreação, / mastros que apontam caminhos / a países de outros vinhos.” Ou, em um caso mais difícil de ser confundido com uma gralha editorial, tem-se a grafia de *joelhos* no verso já citado: “sôbre os giolhos das moças, nas vergonhas”.⁷⁹ Teria a simples grafia o poder de remeter-nos aos tempos “quinhentistas e seiscentistas”, estes que o poeta não deseja mais “conciliar”, e sim colidir e deturpar? Esta grafia histórica de *naus*, assim exposta no primeiro subpoema, parece-me convocar ainda, obtusamente, uma relação etimológica que pode ser considerada radiante no escopo da obra: *naos*, similar (na diferença) ao grego ναός, ναῶν, templo (palavra constante do Novo Testamento vernáculo, como em *Lucas* 1:22⁸⁰). A proximidade entre *naus*, *naves* e *templos* é constitutiva da *Invenção*, como se verá: “O órgão fôra construído em meio à nave como / um litúrgico altar para seu canto alterno.”⁸¹

⁷⁸ LIMA, Jorje de. *A comédia dos erros* (1923, p. 6-7, 109, 6).

⁷⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 17, 49). Longe de constituir uma gralha da edição *princeps*, a grafia *naos*, que sobreviveu até o início do Novecentos, pode ser encontrada em outro livro do autor, *Anchieta* (1934), quando cita Paul Gaffarel a tratar de Villegaignon, com um acento a mais: “náo” (1934a, p. 139). E já no subpoema II da *Invenção de Orfeu*, ao verso da mesma página, o termo reaparece *atualizado*, enquanto o objeto desaparece: “Mesmo sem naus e sem rumos, / mesmo sem vagas e areias, / há sempre um copo de mar / para um homem navegar.” (1952, p. 18).

⁸⁰ “E saindo elle, não lhes podia fallar: e entenderaõ, que tinha visto alguã visaõ no Templo. E *fallava* por acenos, e ficou mudo.” (Tradução de Almeida, Ed. de 1819) [ἐξελθὼν δὲ οὐκ ἐδύνατο λαλῆσαι αὐτοῖς, καὶ ἐπέγνωσαν ὅτι ὀπτασίαν ἐώρακεν ἐν τῷ ναῷ· καὶ αὐτὸς ἦν διανεύων αὐτοῖς, καὶ διέμενεν κωφός. (Ed. Nestle-Aland, 1994)].

⁸¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 44).

Em *A comédia dos erros*, este compósito de ensaio e narrativa que o autor categoriza posteriormente como uma “especie de grammática”,⁸² interpenetram-se questões estéticas, linguísticas, científicas e religiosas, muitas vezes com 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.

É sabido que Nietzsche se sentia obumbrado e diminuído na convivência de Wagner, cuja presença depois não podia suportar.

E o “ÜBERMENSCH”, de que foi a encarnação viva, teria tido o deslumbramento da sonoridade social de Wagner, que dela faliu empós, pequenino e destroçado, da mesma forma que Beethoven, ferido no ouvido, e Nietzsche abrasado no cérebro.

Assim, nas trevas da loucura, foi êle surpreendido na posição wagneriana mais irreverente e crítica: — martelando um piano com os cotovelos e entoando um hino a Dioniso.

Mas, tu, que pachorrentamente me lês, se nada tens com a vetusta ciência de Pitágoras, basta que ames o teu ritmo, como disse Dario em música de versos:

“Amas tu ritmo y ritma tus acciones,
Bajo su ley, así como tus versos,
Eres un universo de universos
Y tu alma una fonte de canciones”

A estrofe do príncipe dos poetas espano-americanos está de acôrdo com a teoria inata da música, tão natural quanto o dom da palavra.⁸³

Se a música é exaltada principalmente na figura de Richard Wagner, cuja obra se descreve como “o todo, o epítome”, “a estesia máxima”; no caso da poesia, dentre todos os mencionados —entre eles, Rubén Darío e o “incomensurável Camões”—, quem avulta como figura central é Ovídio, cujas *Metamorfoses* (circa 8 d.C.) antecipariam, segundo Jorje de Lima, as teorias modernas de mutabilidade e transformação: “E primeiro que Lavoisier, Ovídio o dissera, com as palavras e a intenção do nomenclador da química: *Nec perit in toto*

⁸² LIMA, Jorge de. *O mundo do menino impossível* (1927a, s/p).

⁸³ LIMA, Jorje de. *A comédia dos erros* (1923, p. 47-48). Qualquer tentativa de acompanhar esta comédia errática através de sua demarcação por meio de grifo ou “sic” interviria vorazmente no texto e em sua proposta estética, pois inclusive na transcrição da célebre estrofe de *Prosas profanas* (1896-1901), pode-se encontrar erros crassos: “Amas” invés de “Ama”; “fonte” invés de “fuente”. Além do quê, no caso do português brasileiro, exigiria uma ampla pesquisa linguística sobre as transições ortográficas da época, cova de leões em que o autor se debate de peito aberto.

quicquam, mihi credite, mundo; sed variat, faciemque novat... / ‘Para a natureza, crêde-me, nada se perde, nada se cria: tudo se transforma’”⁸⁴

Entre as epígrafes deste livro quase desaparecido, e todavia fundamental para uma arqueologia da obra limiana e de sua “coerência subterrânea”,⁸⁵ conta-se uma do Pe. Antônio Vieira, o “Sermão de Santo Agostinho” no pórtico —“Os erros e as ignorancias, é certo que são muito mais que as sciencias, porque para saber acertar, não ha mais que um caminho, e para errar, infinitos.”⁸⁶—, e ao longo dos capítulos, uma epígrafe de Wagner e três de Ovídio, sem tradução como a recém citada, sendo uma delas exatamente do início do Livro XI, quando se narra a morte de Orfeu despedaçado pelas bacantes, cena que será reescrita ou refigurada na *Invenção*, como tentarei mostrar alhures. E reescrita não somente em nível de cópia, como no caso da montagem com a *Eneida* (c. 19 a.C.) de Virgílio via tradução de Odorico Mendes, mas em relação com a *memória*, uma distinção produtiva que é empregada pelo poema em sua constante auto-teorização: “Vimo-lo [o engenheiro noturno] sempre em sonho a perfurar os túneis / forrados a papel de cópias e memórias”.⁸⁷ Também ressurgirá, ainda mais decomposta ou quiçá sublimada, a curiosa cena em que Nietzsche, “destroçado” pela “convivência de Wagner”, teria sido surpreendido: “martelando um piano com os cotovelos e entoando um hino a Dioniso.”

Salomão e as ninfas

Já *Salomão e as mulheres*, que o autor cataloga como se tratando “mais ou menos [de] um romance”,⁸⁸ é obra ainda mais calcada nas experimentações gráficas. Há nela um sistemático exagero na utilização de: páginas de reticências e tantas outras em branco, palavras arcaicas ou incomuns, termos em várias línguas estrangeiras, registros de oralidade

⁸⁴ LIMA, Jorje de. *A comédia dos erros* (1923, 39, 40, v, 29). Os versos citados são os de número 254 e 255 do Livro XV, que integram o discurso de Pitágoras, figura central do último Livro das *Metamorphoseon*, funcionando ali como uma espécie de fundamentação filosófica, *a posteriori*, para o vasto compêndio mitológico.

⁸⁵ Aqui e nas páginas seguintes, tal como na relação acima esboçada entre as epígrafes da *Invenção de Orfeu* e os poemas circenses de *A túnica inconsútil*, talvez estejamos nos aproximando, passo a passo, daquela “certa coerência subterrânea” que segundo Alexandre Eulalio “se define de modo quase imperceptível” na obra de Jorge de Lima, “Esta obra que não perdeu a palpitação original mesmo após ter-se fixado no tempo, obra que usou a experiência da centrifugação, constela-se contudo numa coerência maior que permite *recuperar e reintegrar no seu sistema expressivo os mesmos descaminhos e experiências frustras que ensaiou*.” (1983, p. 6, grifo).

⁸⁶ LIMA, Jorje de. *A comédia dos erros* (1923, s/p).

⁸⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 42).

⁸⁸ Id. *O mundo do menino impossível* (1927a, s/p).

mas também da escrita burocrática das repartições públicas, erratas e mais erratas, lado a lado com o simultaneísmo cubofuturista, etc. “Entre o pós-machadiano e o pré-oswaldiano”,⁸⁹ tem como motivo aglutinador a “fluida identidade do intelectual brasileiro, instável e sem norte”,⁹⁰ fluidez esta que é representada não somente pelo protagonista-narrador Fernando —um jovem escritor cujo “estilo era a inquietude contingente da época, visão subjectiva entre o ‘eu’ e a realidade, a vida e a illusão que se faz dela”, um “obstinado lubrico”, “uma complexa masculinidade”, “advena e nomade”, “uma besta palavrosa”,⁹¹ segundo suas próprias definições—, mas também pela caricata gama de seus interlocutores na pequena cidade de Magdalena, onde transcorre a narrativa (localizada textualmente no interior do Estado de Alagoas, o apelo autobiográfico se torna ainda mais inegável quando se descobre que Magdalena foi um dos primeiros nomes de União dos Palmares, cidade natal do autor).

Entre os interlocutores de Fernando, destacam-se o Padre-Mestre Josué, o Juiz de Direito Ernesto de Oliveira, um inglês chamado Yeats Butler, um barbeiro Ruy Barbosa, e até um corvo que aparece em um dos sonhos febris do protagonista e que logo se revela como o “sábio” e defunto Brás Cubas: “Isto de literatura é um circulo vicioso”, ele diz.⁹² A saga desta intelectualidade se desenvolve e colide pela atração quase magnética da presença feminina: Constança, a afilhada do Padre que é deflorada pelo protagonista e com quem ele deve se casar, mas que morre insolitamente; Invulnerata, a esposa do Juiz, mais conhecida como Vulna, que fugirá com o escultor moderno Etácio Prescott; e, por fim, para nos atermos à tríade principal, Hilda, que tem o quarto invadido pelo protagonista Fernando, na ausência do marido Yeats Butler. Durante um sarau na residência deste, em que o escultor declamará de cor poemas de Luis Aranha e Sergio Milliet, lê-se o protótipo da cena que será o grande *leitmotiv* da *Invenção de Orfeu*. Ela se dá durante a execução, ao piano, do “preludio do ‘Rheingold’” de Wagner:

⁸⁹ ANDRADE, Fábio de Souza. “Posfácio” (2006, p. v).

⁹⁰ EULALIO, Alexandre. “A obra e os andaimes” (1983, p. 6). Também Lidia Neghme Echeverría já sublinhou a importância desta obra iniciática ao estudo da poesia final de Jorge de Lima. Para ela, em *Salomão e as mulheres* “coteja-se o primeiro Brasil desaparecido (o tupi) com o actual, que resiste e reage perante a mestiçagem *não sedimentada* e a corrupção moral e política da Primeira República. O país, para Jorge de Lima, em 1927, é uma ‘fachada’ que oculta o verdadeiro ‘espectro’ da nacionalidade: o brasileiro ‘agreste’, o homem que visa reactivar sua raiz, mantendo vivo o contacto com a Terra.” (1978, p. 28). Será interessante confrontar tal interpretação com o ensaio *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (Formação e política raciais no Brasil, 1934), em que esta ideia de reativação de raízes é atropelada pelo darwinismo social.

⁹¹ LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres* (1927, p. 17, 65, 66, 165).

⁹² Ibid. (p. 189).

As côlcheas se enovelavam sob os dedos da pianista, como virgens ébrias numa festa pagã. E viram nella os meus deslumbrados olhos a loira Woglinde, guarda do oiro sagrado dos rios mysteriosos.

E esta Woglinde, como num passe de prestimano, desdobrou-se em mais duas nixes desnudas, e uma era Vulna e a outra era Hilda.

Então, na transposição magica que se operava nos meus sentidos conturbados, vi-me ali, no meio daquellas nixes, transformado tambem. Jeito de chibo era o meu, assim nú, mas coberto de felpa.

Se não chibo, fauno silvestre fiz-me, anão das selvas, silvano de Ovidio, talvez . . .

E na vagabundagem amiga do meu espirito, despenhei-me aos saltos sobre as nymphas, trasgueando lumes.

Mas qual dellas escolher, se o coração do fauno é tão elastico, e a belleza das nymphas tão diversa?⁹³

A cena se dá no capítulo intitulado “Hesitação”, cuja epígrafe diz: “‘O ouvido que ouve, e o olho que vê, ambas estas coisas fez o Senhor’. PROVERBIOS, 20, 12.” Todo o romance é assim acompanhado por epígrafes do Velho Testamento, no pórtico e em 28 dos seus 31 breves capítulos (eximem-se apenas os intitulados “Pagina de arte: 98 quilometros, simultanea e ultra-moderna”, “.”, mais o único sem título). As epígrafes provêm de livros atribuídos a Salomão, como *Provérbios* e *Cântico dos cânticos*, ou ainda do *Livro de Reis*, ali onde se narra um episódio central em seu reinado: a construção do templo, em meados do séc. X a.C. Logo, a saga do escritor e “intelectual brasileiro” corre em paralelo ou em confronto com a figura do rei que consta no título da obra, o qual funciona ali como um símbolo de sabedoria, mas também de perversão.⁹⁴ Esse confronto se dá entre texto e paratexto, entre a prosa e as epígrafes, até que o protagonista-narrador se confunde, em sonho, com o próprio Salomão, e ordena ao Juiz: “Trezentas mulheres me vás buscar em terra de

⁹³ LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres* (1927, p. 151-152)

⁹⁴ A primeira das epígrafes, no pórtico de *Salomão e as mulheres*, consta dos seguintes versículos: “‘Mas o rei Salomão amou apaixonadamente a muitas mulheres estrangeiras, tambem á filha de Pharaó, e a mulheres moabitais, e ammonitas, idumeas, e sidonias, e hetheas: / E elle teve setecentas mulheres, que eram como rainhas, e trezentas concubinas, — e as mulheres lhe perverteram o coração.’ III. REIS, 11, 1, 3.” Ao final do romance, texto e paratexto se fusionam inteiramente (ao mesmo tempo em que a prosa parece fusionar-se com o versículo), quando Fernando, este que, segundo seu Padre-Mestre Josué, desejava inutilmente escrever “o livro-sustento, o livro pão-de-cada-dia”, cavalga ensandecido em meio ao temporal: “E naquella horrivel cavalgada esperei em vão o raio de S. Paulo que me levasse á conversão, o carro de fogo de Elias que me arrebatasse aos céus. Em vão! Mas, senti-me transfigurado como se energias novas me houvessem feito de luz e som, como se eu fôsse um grito vermelho cavalgando um corcel apocalyptic. / E o meu grito era tão grande como o meu Brasil e tão angustiado como a minha raça: / ‘Senhor! / Tu me deste sagacidade e o maior reino do mundo! Mas, eu não preciso sómente de sagacidade e de terras, Senhor! / Eu preciso para perpetuar o meu pôvo de sã e prolifica sexualidade que povôe as terras do meu reino! / Eu me sinto, Senhor, na tentação de corrompêr-me com mulheres estranhas e adorar os idolos alheios! Senhor! Misericordia!’” (1927, p. 16, 247). Depois de uma página de silêncio, ele vê surgir, como numa visão apocalíptica, a “figura irreal, intangivel” da amada Constança, de tantos modos traída (e inclusive morta, em sonho) por Fernando. Na leitura de Neghme Echeverría, ela simboliza a memória.

Moab. Mas, olha lá, trezentas, não te esqueças. É Salomão que te ordena. [...] Trezentas! Faço questão do numero.”⁹⁵

No capítulo “O Escultor”, em que o intenso personagem Etácio Prescott é flagrado em uma cena de amor com o *chauffer*, encontra-se a única epígrafe com indicação incompleta em todo o romance —detalhe de extrema relevância numa obra onde os erros, e a disposição tipográfica como um todo, têm função estrutural—:

Mandou tambem o rei Salomão que de Tyro viesse Hirão, filho de uma mulher viuva da tribo de Nefthali, e cujo pae era de Tyro, que trabalhava em bronze, e era cheio de sabedoria, e de intelligencia, e de sciencia para fazer todo o genero de obras de bronze.

III. REIS, 7.⁹⁶

Invenção, violação

O motivo da construção do templo retornará com insubjugável relevância na Suma Poética. No conjunto de suas epígrafes, é o de maior volume. Se em *Salomão e as mulheres*, na cita anterior, consta apenas a indicação do capítulo 7, e não dos versículos 13 e 14 (incompleto), o autor repetirá este lapso, conectando sub-repticiamente a obra final e mais audaciosa a esta outra, renegada e reescrita —já que *A mulher obscura*, de 1939, constitui-se como uma versão mais sóbria de *Salomão e as mulheres*—, conectando-as, dizia, através da duplicação do erro: ao omitir em quase todo o primeiro conjunto da epígrafe de *Invenção de Orfeu* o registro dos capítulos bíblicos (invertendo também, de certo modo, o erro anterior), a indicação do primeiro versículo epigrafado torna-se idêntica ao do capítulo romanesco “O Escultor”:

E, quando a casa se edificava, faziam-na de pedras lavradas e perfeitas; e não se ouviu martelo, nem machado, nem instrumento algum de ferro, enquanto ela se edificava.

III REIS, 7

E revestiui com tábuas de cedro os vinte côvados a partir do fundo do templo, desde o pavimento até ao mais alto, e destinou-o para a casa interna do oráculo, ou Santo dos Santos.

III REIS, 16

⁹⁵ LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres* (1927, p. 173).

⁹⁶ Ibid. (p. 93)

Lavrou também nas superfícies, que eram de bronze, e nos cantos, querubins, e leões, e palmas, apresentando como que a figura de um homem em pé, e com tal arte que não pareciam gravados, mas sobrepostos ao redor. Dêste modo fêz as dez bases do mesmo molde da mesma medida, e de escultura semelhante. Fêz também dez bacias de bronze, cada uma das quais continha quarenta batos, e era de quatro côvados; e pôs cada bacia sôbre cada uma das dez. E, das dez bases, pôs cinco na parte direita do templo, e cinco na esquerda; e pôs o mar na parte direita do templo, entre o oriente e o meio-dia.

III REIS, 36, 37, 38 e 39

Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo.

9. *Isaias*, *XLII*, 10⁹⁷

O modo como as obras se referem, tanto no pórtico e nas epígrafes de *Salomão e as mulheres* quanto nestas de *Invenção de Orfeu*, ao que hoje se conhece mormente como *Primeiro Livro de Reis*, já parece advertir que se está lidando com uma tradução da Bíblia latina,⁹⁸ a Vulgata, concluída por São Jerônimo em 406 d.C. No romance de 1927, o autor se utiliza da tradução setecentista de Antonio Pereira de Figueiredo, e em *Invenção de Orfeu*, adota a versão mais recente, de caráter modernizante, concluída em torno de 1930 por Matos Soares.⁹⁹ A eleição cerrada do autor pelas duas traduções portuguesas da Vulgata, excluindo de seu universo textual a radicalmente distinta tradução de João Ferreira de Almeida, realizada diretamente dos originais hebraicos e gregos no séc. XVII, é sumamente significativa. Afinal, como resume Northrop Frye:

*St. Jerome's Latin, or Vulgate, translation of the Bible, if it did not exactly establish a new text, certainly established a new perspective on the text; and the Vulgate, in Western Europe, was the Bible for a thousand years. The revival of Greek and Hebrew studies at the end of the Middle Ages coincided with the Reformation and the issue of vernacular translations [...]*¹⁰⁰

⁹⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 11).

⁹⁸ Como melhor pode esclarecer o tradutor Antonio Pereira de Figueiredo, em sua “Prefação aos Dous Ultimos Livros dos Reis”: “O Primeiro, e o Segundo Livro dos Reis, os Hebreos os intitilão, *Primeiro, e Segundo de Samuel*: o terceiro, e o quarto, intitilão-nos, *Primeiro, e Segundo dos Melaquins*, isto he, dos Reis. Mas isto he do tempo de São Jeronymo para cá: porque antes, como se colhe d’Origenes, dous não fazião senão hum, e todos quatro não fazião senão dous.” (1796, p. 13).

⁹⁹ Vale anotar que o primeiro versículo citado na *Invenção de Orfeu*, “*III REIS*, [VI:] 7”, é idêntico nas duas traduções portuguesas, tendo Matos Soares realizado a atualização ortográfica. O tradutor moderno reescreve notadamente a partir da tradução setecentista, tal como, numa comparação Romântica, Antônio Feliciano de Castilho se utiliza das traduções de Bocage em seu monumental trabalho junto às *Metamorfoses* de Ovídio, declaradamente.

¹⁰⁰ FRYE, Northrop. *The Great Code* (1983, p. 3-4).

Desde seu mapa estratégico-composicional, a escolha tradutória da *Invenção de Orfeu* transporta seu leitor —em uma espécie de deslocamento anacrônico a que tal leitor deve logo acostumar-se—, ao ambiente histórico da Contrarreforma, momento fulcral para a compreensão do estilo de época emulado pela obra limiana: o barroco (estilo que, aliás, mostra ao longo do séc. XX e sobretudo na América Latina uma pujança de permanência e reformulação como talvez nenhum outro já tenha conseguido). Neste tocante, como já citado, Alfredo Bosi atribui à *Invenção* um epíteto lapidar: “monstro neo-barroco”, porém de uma monstruosidade aplacada ou amainada pela “ação misteriosa mas instantânea da Graça”.¹⁰¹

Nas traduções da Vulgata, uma passagem polêmica que não consta na vernacular está no versículo VII:36, exatamente esta em que se diz que as esculturas no “canto” do templo formavam “como que a figura de um homem em pé”. A tradução de Almeida para o versículo 7:36 do *I Livro de Reis* diz concisamente: “E nas planchas de suas azas, e em suas cintas lavrou Cherubins, leoens, e palmas: segundo o vazio de cadahuã, e junturas a o redor”.¹⁰² Mas *Invenção de Orfeu* não apenas mantém a imagem humana em sua epígrafe (sem falar do trecho “e com tal arte que não pareciam gravados, mas sobrepostos ao redor”), como também a retrabalha e lhe confere movimento em seu interior, tal como acontece no subpoema XXIV do Canto I: “Essa perturbação alcançou os meninos / esculpidos ao pé das colunas do templo / que desceram ao palco exibindo-se nus.”¹⁰³ Os arredores incestuosos que causaram esta “perturbação” serão investigados quando da leitura integral do subpoema XXIV, no próximo capítulo.

Outro dado importante no conjunto epigráfico é o seu recorte. Graças a ele, o “mar”, que é posto “na parte direita do templo”, surge inesperadamente e pleno de contornos cosmogônicos, sobrelevando o caráter mítico da narrativa até então voltada para as disposições arquitetônicas, ainda que sejam do sagrado: simetrias numéricas, manufaturas silenciosas. Se acompanharmos ou previamente conhecermos a narrativa original, ao longo do capítulo VII do *Livro de Reis*, de onde se extraíram os versículos 36 a 39 (sendo os dois anteriores do capítulo VI), este “mar” já havia sido explicado como obra das mãos de Hirão, o escultor em bronze mencionado na epígrafe de *Salomão e as mulheres*. Trata-se, pois, de um “mar de fundição”, uma grandiosa e artesanal bacia de bronze cheia d’água. Mas, pelo recorte da epígrafe, ele passa a representar uma imensidão fabulosamente manejável de água, sal e

¹⁰¹ BOSI, Alfredo. “Camões e Jorge de Lima” (1978, p. 153).

¹⁰² A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em português pelo Padre João Ferreira D’Almeida (Ed. de 1819).

¹⁰³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 42).

vida, de onde emergem as ilhas do versículo seguinte: “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo”.

Indicado como “9. *Isaias*, XLII, 10”, este versículo é, no entanto, uma violação do cânon eclesiástico, pois não corresponde a nenhuma das traduções.¹⁰⁴ Engenhosamente, a indicação do capítulo deixa de ser omitida no exato momento em que a fonte é deturpada (e um enigmático número nove surge antes da indicação do livro profético). O rapsodo-pantomimo forja uma nova significação ao *colar e resumir* passagens de outros versículos circundantes: o pronome “Eu” é pronunciado pelo próprio Deus, por exemplo, em *Isaias* XLII:8 (e deve-se lembrar aqui que tal expressão integra alguns dos Nomes da divindade judaico-cristã, como no conhecido e complexo versículo 14 do *Exodo*, III: “Disse Deus a Moisés: Eu sou o que sou. [...]”), e a expressão “coisas novas”, por sua vez, encontra-se em *Isaias* XLVIII:6 (e também na fala conclusiva de Jesus após um discurso sobre e em forma de parábolas, em *Mateus* XIII:52: “Elle lhes disse: Por isso todo o Escriba instruído no Reino dos Céos, é semelhante a um pae de familia, que tira do seu thesouro coisas novas e velhas.”¹⁰⁵).

¹⁰⁴ Para cotejo, desde a própria Vulgata: “*cantate Domino canticum novum laus eius ab extremis terrae / qui descenditis in mare et plenitudo eius / insulae et habitatores earum*” (*Isaias Propheta* 42:10). Vertido por Pereira de Figueiredo: “Cantae ao Senhor um Cantico novo, resoe o seu louvor desde as extremidades da terra: vós os que desceis ao mar, e a sua plenitude, vós, Ilhas, e seus habitantes.”; Ou ainda na tradução vernacular de Almeida: “Cantae a Jehovah cantico novo, e seu louvor desdo fim da terra: como tambem vós os que navegaís pelo mar, e tudo quanto ha nella; vós ilhas e seus moradores.”

¹⁰⁵ A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em portuguez segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo (Ed. de 1865).

Até onde alcanço, o primeiro registro acerca da adulteração do versículo está na *Invenzione di Orfeo* (1982), em que a intervenção do tradutor-exegeta se faz notar desde a página epigráfica, já que Ruggero Jacobbi transfere o versículo limiano para uma nota de rodapé, em que se lê: “*Jorge ha sintetizzato a suo modo: «Annuncio cose nuove, isole, cantate un canticum nuovo». Trascriviamo i due passi di Isaia che hanno generato questa formula.*”, e insere portanto, no corpo da epígrafe, em uma curiosa interpretação, as “duas passagens de Isaías que geraram esta fórmula”, quais sejam, os versículos XLI:1 e XLII:10. O primeiro deles pede à Ilha que faça silêncio, recobre as forças e somente então venha a falar, em juízo: “*Isole, fatemi silenzio; e rinforzinsi le nazioni; accostinsi, allora parlino; veniamo insieme a giudicio.*” (1982, p. 35).

Já o primeiro a forjar uma explicação para o número 9 antes da indicação do Livro, salvo engano, é Luiz Busatto em sua tese de 1987 (inédita), muito concisamente: “Não se trata de 9. Isaías, XLII, 10 mas de Isaías, capítulo 42, versículos 9 e 10. Jorge de Lima operou a redução dos dois versículos numa única frase. [...] uma profunda alteração textual.” (1987, p. 256). A proposta soa mais concreta que a de Jacobbi, e inclusive integraria majestosamente a “comédia dos erros” da *Invenção*, mas não deve cercar outras possibilidades de leitura. No espaço plenamente simbólico que é reservado aos números na Suma Poética limiana, deve-se aventar inclusive a significação do “9”, deslocado ao final da tatuagem-“insígnia”, entre o anverso e o verso: “*Dernier des nombres de l’univers manifesté, il ouvre la phase des transmutations.*”; “*annonce à la fois une fin et un recommencement, c’est-à-dire une transposition sur un nouveau plan*”. O nove, triplo ternário, simboliza ainda a simetria entre os três planos: celeste, terrestre e infernal. Seu caudal simbólico é dos mais enigmáticos, o nove é o infinito mais um: “*les neuf Muses sont nées de Zeus, lors de neuf nuits d’amour.*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1969, p. 264, 261).

Tal como no célebre caso de falsificação textual por que é conhecido Onomácritos de Alexandria, revisor dos poemas homéricos e dos hinos órficos,¹⁰⁶ a intervenção limiana nas “escritas primordiais”¹⁰⁷ —assim como nas oralidades primordiais— acaba por influenciar ou mesmo redesenhar a própria configuração mítica, e assim a *Invenção de Orfeu* já se imbrica entre o mitológico e o mítico.¹⁰⁸ No caso em questão, deve-se mencionar que o versículo, em seu novo (des)arranjo, já foi citado pelo romancista português António Lobo Antunes em uma entrevista, *ipsis litteris*: “Lembrei-me agora do que diz o profeta Isaías: «Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo». Se alguém quer ser mesmo escritor, é isto que tem que fazer: trazer um canto novo, falar do que existe dentro de nós e nunca foi falado.”¹⁰⁹ As conclusões de Lobo Antunes são bastante modernas, e se tornam ainda mais quando se tem em mente que o adjetivo “novo” (חָדָשׁ, *chadash*), no contexto de *Isaias* e segundo os tradutores-teólogos, “só se aplica às obras de Deus. Só Deus pode fazer algo novo, não o homem. Um canto novo só se pode cantar a propósito da intervenção decisiva de Deus na vida de um homem ou na história.”¹¹⁰ No versículo violado, o pronome “Eu”, aquele que anuncia coisas novas, passa às mãos e ao poder do homem (do poeta falsário ou do romancista que acredita no poeta), e o termo “ilhas”, as que foram conclamadas a cantar um “canto novo”, passa a referir-se notavelmente à Ilha, aquela que foi “descoberta” e violada, por sua vez, para

¹⁰⁶ Cfe. COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega* (2008, p. 37-38).

¹⁰⁷ Na leitura de Lídia Neghme Echeverría: “Para Jorge de Lima «invenção» é uma reminiscência e uma transgressão das invenções antigas. Os poetas-teólogos e as religiões falam de «invenções» enquanto cosmogonias. *Invenção de Orfeu* nega e amplifica as escritas primordiais” (1978, p. 30-31). Ainda neste capítulo defendendo a ideia de que a «invenção» de Jorge de Lima relaciona-se diretamente com o conceito de *ars inveniendi*, o que não deixa de estar próximo a essa concepção de reminiscência e transgressão do antigo, todavia no sentido mais concreto e palpável de “manipulação soberana” das formas.

¹⁰⁸ Em pesquisa com resultados publicados há dois ou três anos, seja em “Notas sobre o caso *Altazor* (precedidas de deriva teórica)” (2012) ou em “Ciencia y mito en la poesía épica del siglo XIX: *Leaves of Grass* de Walt Whitman y *O Guesa* de Joaquim de Sousa Andrade” (2013), tento propor uma diferenciação, no contexto da poesia épica moderna americana, entre uma escritura mítica e uma escritura (ou simplesmente uma escrita) mitológica, enquanto “tipos relativamente instáveis de epopeia” (2012, p. 197). Para dar uma breve e fragmentária descrição da ideia: “*Es por creer en ese hombre que se absolutiza e incluso por hablar como uno de ellos, como el gran poeta de la raza divina, que Walt Whitman hace hablar al mito por su propia boca. Leaves of Grass es, entonces, una escritura mítica; y O Guesa, una escritura mitológica. Se trata ya de una reflexión sobre el mito moderno desde un mito primitivo —resquicio del pueblo inca, cuyo genocidio es uno de los orígenes de ‘América’—. Tal condición mitológica del protagonista queda explícita a partir de la primera página, cuando es presentado por un relato extranjero, científico.*” (2013, p. 35). Como ficou dito, trata-se de tipos instáveis, e o próprio processo de reescritura de *Leaves of Grass* (1855-1892), ao longo de suas nove edições, é uma interessantíssima passagem do mítico ao mitológico. No caso de *Invenção de Orfeu*, os dois conceitos se penetram, atuando como uma de suas mais inescrutáveis intersecções.

¹⁰⁹ ANTUNES, António Lobo. “A vida toda (entrevistado por Luís Ricardo Duarte)”. *Jornal de Letras*. 07 out 2010.

¹¹⁰ BÍBLIA - Tradução Ecumênica (1997 [1988], p. 671).

o “acrescentam¹⁰ danosa santa fe”.¹¹¹ No moderníssimo labirinto do palimpsesto e da re-apropriação mosaica (e mosaica), ela parece revidar com sua própria e ultrajante “intervenção decisiva”.

As ilhas —metáfora central deste “canto novo”— localizam-se, então, em um mar que foi posto “na parte direita do templo”. Sua própria localização geográfica tem como referência o espaço reservado ao sagrado. É produtivo lembrar aqui da conhecida passagem de Marcel Proust, em que o romancista capitula da ideia de construir sua obra como um templo, que lhe parece ambiciosa, optando pela imagem do vestido: “*épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme un robe.*”¹¹² Este contraponto serve apenas para evidenciar, em termos gerais, que o gesto do poeta intenciona reavivar essa ousadia relegada pelo romancista, declarando-a desde a epígrafe, tatuando-a. De fato, se “o romance é a epopéia do mundo abandonado por deus” [*Der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt*],¹¹³ os poemas épicos modernos, este complexo e polêmico conjunto, na contramão das restrições imputadas pela estética histórico-filosófica, tendem a manter vivo tal dilema, seja divinizando o próprio homem, seja fusionando Aquele à humana angústia, entre outras (dis)soluções.¹¹⁴ Há, afinal, um verso lapidar de Joaquim de Sousaândrade, em *O Guesa*: “Harpa suspensa d’entre o nada e Deus”. Mas, e na *Invenção de Orfeu*?

A epígrafe nos adverte que a obra poética está construída como um templo mítico, edificado em silêncio, porque suas pedras já foram lavradas outrora. Na construção limiana, estas pedras são as palavras, “palavras salitrosas como as pedras”, e também a centena de obras antecedentes que serão empilhadas neste constructo, “As raízes são minhas, pedra lusa”, inclusive através da imagem mais ampla das rochas: “Consulto-vos, ó rochas. Bons propósitos? / Estimo reais alvitres, fiéis concílios, / vossas prerrogativas, rochas puras, /

¹¹¹ CAMINHA, Pero Vaz. *A Carta* (1943 [1500], Folio 13-v).

¹¹² PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé* (1989 [1927], p. 610).

¹¹³ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance* (2000, p. 89) [*Die Theorie des Romans* (1984 [1920], p. 77)].

¹¹⁴ A questão é gigantesca, e sem dúvida ultrapassa os limites desta pesquisa. No entanto, alguma compreensão a respeito de tal conjuntura será essencial à interpretação da obra limiana. À guisa de exemplo para os dois tipos de relação acima esboçados, retomando as obras citadas no encaixe do mítico / mitológico, tem-se, respectivamente, *Leaves of Grass* e *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931) de Vicente Huidobro. No primeiro, a divinização do Eu: “*I have said that the soul is not more than the body, / And I have said that the body is not more than the soul, / And nothing, not God, is greater to one than one’s-self is*” (2005 [1855], p. 57). No segundo, a fusão angustiada e blasfematória de Deus e homem: “*Dios diluído en la nada y el todo / Dios todo y nada / Dios en las palabras y en los gestos / Dios mental / Dios aliento / Dios joven Dios viejo / Dios pútrido / lejano y cerca / Dios amasado a mi congoja*” (1931, p. 23).

vossas lições de mortas, vossos gestos, / rochas pelejadoras, rochas vivas”. Mas o suposto silêncio de tal construção, (n)o poema, aparece sempre ameaçado pelo seu oposto: as britadeiras — “Para britar a pedra escreveram-se hinos” —, a voz alta apesar dos lábios mudos, “silêncios gritantes” — “Minha voz alta sempre em lábios mudos”; “Os silêncios gritantes e os sóis mudos”; “um grito tresnoitado, uma sensaboria” —, ou o uivo — “O medonho teatro, o templo uivado” —.¹¹⁵

Números e névoas

Dos sete versículos bíblicos que compõem a epígrafe —considerando aqui que o último deles ainda seja “bíblico”, falsificado, violado ou reconfigurado—, quatro proferem números e medidas, explicitando a simetria indispensável ao templo. Esta necessidade de uma perfeita disposição numérica para atingir o conhecimento do divino e da imortalidade é recorrente em diversas culturas e religiões.¹¹⁶ “Que ode foi mais viva? Que mão leve / os números gravou em cada livro? / Que muralhas se abriram ante os dias?”¹¹⁷ Em *Invenção de Orfeu*, assim como o silêncio da construção sagrada aparece enviesado por uma miríade de ruídos, esta outra exigência, a da simetria ou do arranjo numérico —em outro viés: a disposição da totalidade das formas—, se reflete anamorficamente, tanto em nível micro quanto macrocósmico, isto é, tanto no interior multifacetado dos cento e oitenta subpoemas (cada qual marcado por numerais romanos, de acordo com “o antigo costume da composição numerada”¹¹⁸), quanto em sua distribuição desproporcional pelos dez Cantos. Retomo aqui o conceito de anamorfose a partir do trabalho de Hélio Alves, estudioso português da poesia épica quinhentista que realiza uma arguta e diacrônica leitura da obra limiana em tela.

¹¹⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 92, 49, 51-52, 41, 104, 214).

¹¹⁶ No *Śata-patha-brāhmaṇa* há uma passagem curiosamente similar ao processo construtivo citado por Jorge de Lima. “Os deuses tinham medo desse Prajāpati, o ano, a morte, o Terminador, receando que ele, pelo dia e pela noite, atingisse o final de suas vidas. / [...] Continuaram por louvar e trabalhar, esforçando-se por conquistar a imortalidade. Prajāpati disse-lhes então: ‘Vós não dispondes todas as minhas formas, mas fazeis-me ou grande demais, ou deixais-me defeituoso; por isso vós não vos tornais imortais.’ / Eles disseram: ‘Dize-nos tu mesmo, então, de que modo podemos dispor todas as tuas formas!’ / Ele respondeu: ‘Disponde trezentas e sessenta pedras de encerramento, trezentos e sessenta tijolos de *yajusmati* e trinta e seis, outrossim; e de tijolos de *lokamprīṇa* disponde dez mil e oitocentos; e vós estareis dispondo todas as minhas formas e vos tornareis imortais.’ E os deuses dispuseram conforme dito, e daí em diante se tornaram imortais. (*Śata-patha-brāhmaṇa*, 10.4, 3)”. Citado e traduzido por Lilian Cristina Gulmini (2007, p. 24).

¹¹⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 394).

¹¹⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (1991, p. 39).

A estética anamorfótica exige um espelho interior em que aquele que se reproduz não é já o original embora seja reconhecível. Ao contrário dos espelhos normais que reflectem simetricamente o original, a anamorfose é o resultado de espelhos deformados que, ao reflectir os originais, não os reproduzem correctamente. Inimiga da mímese na sua recusa em aceitar uma realidade unívoca e da metamorfose em que a imagem original se vai sempre transformando, a anamorfose implica uma dualidade assimétrica em que forma e conteúdo são um só corpo, harmónico na sua desarmonia, inteiro na sua fragmentação.¹¹⁹

O poema diz: “que eu aspiro captar êsses espelhos, / incoerentes espelhos oniformes, / indagados das trevas e das luzes.”¹²⁰ Para sustentar sua hipótese do harmónico na desarmonia e da completude fragmentada, o crítico lusitano chega a um cálculo que, se aceito, assinalaria à montagem ou à disposição numérica da *Invenção de Orfeu* um nível de racionalização avassalador, sobretudo para uma obra que se afirma constantemente (ou se mascara?) febril e insana. Para o crítico, “haverá uma ordem transcendendo o caos aparente”: a partir do número médio de subpoemas que cada Canto teria em uma construção perfeitamente simétrica, isto é, dezoito (180 por 10), que é a quantidade de subpoemas do Canto V, e a sua diferença em relação aos outros Cantos, sendo que os anteriores têm todos mais que dezoito, e os posteriores menos, com exceção do Canto X, Hélio Alves assinala que o carácter dual do poema limiano se articula desde sua planta baixa.¹²¹

Este tipo de enfoque, no entanto, precisaria dar maior atenção às manipulações numéricas que o poema deliberadamente efetua, como o salto, no Canto Primeiro, do subpoema XXIX ao XXXI (o que resulta na inexistência de um subpoema XXX em toda a obra); ou o caso do único soneto numerado como dois, “XIV e XV”, no Canto Quarto. Se

¹¹⁹ ALVES, Hélio. “*Invenção de Orfeu*: situação e razão do poema” (1992, p. 5).

¹²⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 245).

¹²¹ Na explicação mais detida, e com outros pormenores e inferências, o crítico pitagórico “leva-nos a constatar que os primeiros cinco Cantos têm muito mais subpoemas que os últimos cinco (133 em relação a 47). Esta assimetria equilibra-se quando consideramos que o número médio de subpoemas é dezoito (18), já que se os dez Cantos tivessem cada um exatamente dezoito poemas teríamos o total já observado de cento e oitenta (180). Ora, dezoito é o número de subpoemas do Canto V tornado assim canto mediático tanto pelo número de unidades que inclui como pela posição central que ocupa. Vemos depois que os Cantos anteriores ao V contêm todos mais subpoemas do que ele enquanto os Cantos que lhe seguem têm menos, à exceção do X e último. O mais curioso é que se somarmos as diferenças no número de subpoemas em relação aos dezoito do Canto V e da média absoluta ficamos em quarenta e cinco (45) para o total das diferenças dos Cantos anteriores ao V e também 45 para o total das diferenças dos Cantos que se seguem a esse mesmo Canto V. O próprio conteúdo dos Cantos parece equivaler-se: se o Canto IV se chama *As Aparições*, o Canto VI é o *Canto da Desaparição*; a meio fica o já conhecido Canto V que curiosamente se intitula *Poemas de Vicissitude*. Se a última afirmação de *As Aparições* é ‘eu nasci’, a primeira do *Canto da Desaparição* é ‘aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo’. Entre estas duas polarizações, que faz o Canto da Vicissitude? Começa por estabelecer um ‘dó’ e a sua escala a oito, em ambos os sentidos” (1991, p. 4).

aquele salto é levado em consideração por Alves, que conta apenas 39 subpoemas no Canto I, esta duplicação já não o é, pois que forçaria a contar somente 28 no Canto IV: manipulações poéticas *versus* forjaduras críticas? O que se tem, pois, não são exatos 180 subpoemas, mas uma margem de erro, de 179 a 181, respectivamente, se subtrairmos o subpoema numerado por dois ou se contarmos o ausente, pois não se pode desconsiderar, nesta leitura quase esotérica das quantidades, que o Canto Primeiro encerre exatamente no subpoema XL, o que lhe confere o dobro de subpoemas do Canto Décimo e último, ainda que isto seja obtido por meio de um subterfúgio ou de um segredamento. (Seria por acaso o subpoema XXX aquelas 17 páginas datiloscritas, 88 quadras decassilábicas —sempre com margens de erro—, que se encontram no Acervo do autor e que esta tese transcreve em Apêndice?).

Não obstante os pormenores aqui levantados, os cálculos de Hélio Alves representam um esforço único no sentido de desvelar aquela “ordem rigorosa embora oculta” a que Euryalo Cannabrava já se referia em janeiro de 1952, quando “o livro ainda inédito”¹²² circulava entre os pares. Outro dado que a contagem atenta apenas aos subpoemas deixa escapar, mas que me parece todavia um reforço à ideia da estética anamórfica ou “anamorfótica”, é o de que os dois Cantos compostos apenas de 1 (um) subpoema, isto é, o Canto Oitavo, intitulado “Biografia”, e o Nono, “Permanência de Inês”, são respectivamente o maior e o menor da obra. Se, como diz outro importante crítico, “o dado estatístico aponta o canto VIII como uma excrescência, um corpo que cresceu demais em relação aos outros”,¹²³ seria preciso perguntar se a “Permanência de Inês”, com o perdão do neologismo, tratar-se-ia de uma *increscência*, um Canto que cresceu em intensidade, internamente: “Do ponto de vista místico, Inês é a soma de todas as musas”.¹²⁴ E do ponto de vista crítico, esse Canto tende a ser considerado a prova dos nove no que tange às habilidades do poeta, “redimindo-o” diante das inconsistências —ou erros— formais que o sucedem.¹²⁵ Para concluir por ora com os cálculos, não estariam as 18 (dezoito) estrofes do Canto Nono em uma relação proporcional com os dezoito subpoemas do Canto Quinto, o *intermezzo*, assim como com os relativos 180 subpoemas do todo?

¹²² CANNABRAVA, Euryalo. “Jorge de Lima e a expressão poética” (1952, p. 411, 407).

¹²³ BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu* (1978, p. 46).

¹²⁴ ARÊAS, Vilma. “As mil-e-duas noites” (1987, p. 89).

¹²⁵ Segundo, por exemplo, Fábio de Souza Andrade: “Quanto à realização artística, opõe-se aos altos e baixos da ‘Biografia’ a fórmula exata e circular escolhida para a retomada da passagem célebre de Camões. O canto seguinte, ‘Permanência de Inês’, é o mais breve, composto por dezoito oitavas camonianas em que Jorge de Lima demonstra seu domínio técnico total do decassílabo e dos recursos de sonoridade expressiva e encantatória, habilmente manipulando aliterações e assonâncias para recriar a idéia de repouso reparador de ofensas, a atmosfera de descanso melancólico presentes no episódio de Inês de Castro.” (1997, p. 141).

E mesmo este momento de elevação ou sublimação da obra não estaria marcado pelo erro? Erro consciencioso, declarado e declamado milhares de versos antes, em um alexandrino binário: “E em cada passo surge um serpentário de erros”.¹²⁶ Entre as dezoito estrofes supostamente em “perfeita oitava-rima”,¹²⁷ esconde-se ou dissimula-se uma estrofe fraturada, a décima quarta, que conta com apenas sete versos. Para dar melhor visualização e audição à quebra estrófica, mas não apenas, transcrevo a seguir também a décima terceira:

Não podendo em sossêgo 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.¹²⁸

Primeiro, é preciso perguntar se estaria de fato a hábil manipulação de “aliteraões e assonâncias” com o objetivo de “recriar [um]a idéia de repouso reparador de ofensas, [um]a atmosfera de descanso melancólico”, pois indissociável ao ritmo quase sereno, de constante acentuação heroica na sexta sílaba, não se pode abstrair o peso fulminante das palavras, a “doença inevitável” da “significação” [*unentrinnbaren Krankheit — Bedeutung*]:¹²⁹ “sombra colaça” pode ser a sombra daquela que, sem ser irmã, mamou do mesmo seio; e “asas obsidionais” são asas de assédio, que perseguem obsessivamente. Parece-me que não podem ser tratados como conciliadores versos de aliteraões e significação tão trágicas quanto “morta de amor, amada que se mata / para se amar depois em morta abstrata.” O amor e a morte estão em choque como o próprio som: a sublime aliteração em /m/ é constantemente interrompida pelos /t/s e /d/s (para atermo-nos aos majoritários). O som nasal é vilipendiado pelo oclusivo,

¹²⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 32).

¹²⁷ A expressão pode ser encontrada tanto em Mário Faustino (2003 [1957], p. 290) quanto em Vilma Arêas (1987, p. 90).

¹²⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 352).

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão* (2004, p. 230) [(1991, p. 383)]

em uma cena de intensa gestualidade labial. A brandura assaltada pelo choque, o contínuo devassado pelo momentâneo.¹³⁰

Quanto à ruptura estrófica, note-se que para completar a oitava-rima na décima quarta, falta um verso após o “eterno calendário procurado”, que deveria rimar em -eira, mas o poema salta para a “Inês recomeçada, ala ritual / terra da vida, afã ascensional”. Será a frustração na busca do “eterno calendário” (uma organização exata do tempo, para fazer face ao mito; a rima como relógio externo ou interno) que gera esta ausência, este verso inexistente?¹³¹

É ainda significativo que tal desmonte aconteça numa estrofe em que o diálogo do poeta-personagem-leitor de Camões, ou melhor, ouvidor de Camões pela voz do pai —“Meu pai te lia, ó página de insânia! / E eu o escutava, como se findasses.”¹³²—, se transfere do grande bardo lusitano para o outro, Fernando Pessoa e sua *Mensagem* (1934), ali onde a distensão épica do primeiro se condensa e se enevoa liricamente, na rememoração musical, esotérica e fragmentária da história portuguesa. A “névoa” é uma imagem recorrente em *Mensagem*, a ponto de concluí-la com a pátria (des)feita em nevoeiro, “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...”; e o “afã ascensional” cantado por Jorge de Lima pode remeter ao poema “Ascensão de Vasco da Gama”: “[...] Pelo vale onde se ascende aos céus / Surge um silêncio, e vai, da névoa ondeando os véus”.¹³³

Fernando Pessoa sobrevém na “Altiva cena”¹³⁴ do Canto Nono como uma “doce névoa mensageira”, e isto é informado tal como numa rubrica teatral, entre parênteses. A utilização inconstante, mas estrutural desses sinais de pontuação por toda a *Invenção de Orfeu*, muito próximos da ideia de um “rudimento narrativo que é inteiramente absorvido pelo palco”,¹³⁵

¹³⁰ A designação das consoantes como “momentâneas” (choque) e “contínuas” (brandura, langor) é realizada por Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (2004, p. 43), inspirado em Maurice Grammont.

¹³¹ Dentre as intervenções editoriais e revisionais que parecem dar continuidade infinita ao “serpentário de erros” e deformações da *Invenção de Orfeu* (sobre o que me deterei muito esporadicamente), tenho quase certeza que a mais absurda delas se encontra nesta estrofe. Na edição finissecular da *Poesia completa* (1997) de Jorge de Lima, organizada por Alexei Bueno para a Editora Nova Aguilar, o verso inexistente passa a existir em formato sterniano ou machadiano, aliás como também o título já citado de um capítulo de *Salomão e as mulheres*: “eterno calendário procurado, / / Inês recomeçada, ala ritual,” (1997, p. 763). A diferença entre o procedimento realmente empregado na *Invenção*, que interrompe e viola a cadeia rímica inesperada e quase secretamente, em comparação com esta intervenção editorial, que causa um impacto na página e parece sugerir ao leitor que complete ou imagine o verso, é deveras avassaladora.

¹³² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 350).

¹³³ PESSOA, Fernando. *Mensagem* (1950, p. 91, 59).

¹³⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 351).

¹³⁵ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico* (1965, p. 24-25). Exemplifico minimamente a utilização destes “rudimentos narrativos” na *Invenção*: “Senão por mim, atrás do pincenê, / do pensamento dito, do

configura-se, a meu ver, como uma das marcas do texto dramático que exacerbam ainda mais a hibridez de gênero constitutiva da *Suma Poética*, como o próximo tópico pretende demonstrar.

Para concluir este, ainda quanto à relação entre a obra limiana e a pessoana, há um parágrafo profundamente intuitivo de Ruggero Jacobbi, o revolucionário italiano que fez história no teatro brasileiro de 1946 a 1960, e que se dedicou ao longo de quase três décadas à tradução integral (única até hoje) da *Invenzione di Orfeo* (1982),¹³⁶ o que não deixa de ser mais uma pista, indireta, sobre a latência dramatúrgica da obra:

Ora è possibile supporre (e ciò meriterebbe un'investigazione filologica) che ad ogni canto della Invenzione corrisponda un autore diverso e immaginario, con la sola eccezione delle sequenze puramente liriche, le quali corrisponderebbero a ciò che rappresentano nell'opera di Fernando Pessoa le pagine firmate da F.P. himself, lasciando il resto ai più pirandelliani eteronimi. (Ovviamente, in una misura meno rigorosa; e la prova la si riscontri nella continuità della trama stilistica). Tuttavia non v'è dubbio che il problema delle polivalenze dell'Io sta al centro delle preoccupazioni di Jorge de Lima [...]

[É possível supor (e isto mereceria investigação filológica) que a cada Canto da *Invenção* corresponda um autor diferente e imaginário, com exceção apenas das sequências puramente líricas, que corresponderiam ao que, na obra de Fernando Pessoa, representam as páginas assinadas por F. P. *himself*, deixando o resto para os mais pirandellianos heterônimos. (Obviamente, em uma medida menos rigorosa; e a prova se encontra na continuidade da trama estilística). Todavia não há dúvida de

retrato / da parede escabrosa. (Quem me vê, / vê janelas de infância num sobrado).” — “Não vês os sumos âmagos concisos, / junto às vidrentas pálpebras dos sêres? / (Um noturno iconógrafo respira, / e essa pequena lâmpada se estiola).” — “Falenas — prata e luz, esvoaçar lento / em tórno ao candeeiro familiar. / Alguém sobre os degraus (hiato no poema, / recordação tenaz, terrível voz!)” — “E, se entoas teu canto a essas aves (teu canto / que é debaixo dos céus, a mais triste canção,) / vem das aves a voz repetindo teu pranto.” — “Digo que ao lume bom desta cera / que me alumia, e o inseto que tomba / da luz à cal completa, desejo / ubiquar-me (te digo ágil musa!).” — “Fiquei então ao alto, nesses frisos. / (Eis um pastor oculto me rondando).” — “Aquêlê aceso amor inconsuntível / era-lhe ação (a ação assim lhe toma / e lhe concede o dom pregresso e ritmo / e essa reminiscência que alumia).” (1952, p. 35, 198, 201, 221, 223, 263, 366).

¹³⁶

A comunhão entre Jorge de Lima e Ruggero Jacobbi vai ainda além desse incomensurável trabalho tradutor. Para Alessandra Vannucci, é uma afinidade de cosmovisões: “Na enciclopédia universal, Jacobbi reinventava então a ‘latinidade’ enquanto tradição histórica fundada na convergência entre línguas, idéias, épocas e culturas, no espaço-tempo ou nas ‘nações verticais’ (diria-se, com Jorge de Lima) onde tudo pode corresponder, decompor-se e recompor-se, oferecendo ao viajante panoramas alternativos, sincréticos, mutáveis.” Sobre a tradução, Vannucci comenta: “Dez mil versos recriados com absoluto respeito a cada invenção estilística e métrica, que teriam ocupado suas noites insones desde 1952 — quase uma vida inteira.” (2005, p. xxxvi, 242). Eu acrescentaria ao “absoluto respeito” uma magna liberdade de (trans-)criação: “noites insones” proliferam noites insones.

que o problema das polivalências do Eu está no centro das preocupações de Jorge de Lima]¹³⁷

O “palco” da *Invenção de Orfeu*, que deveria absorver “inteiramente” seus rudimentos narrativos, deve existir na imaginação do leitor —independente de qualquer (im)possível montagem teatral—, imaginação esta que será capaz de vislumbrar e dar voz a esse Eu polivalente, desdobrado em uma “*trama stilistica*” que se configura, a meu ver, como uma dramaturgia das formas. Neste palco imaginário, ao mesmo tempo barroco e surreal, o a(u)tor expõe (su)a memória por meio da declamação, fundição e deturpação dos antigos, dos “Predecessores exilados”. A obra menciona, literalmente, “cem avós em cada cântico / prévio nunca amanhecido”. De acordo, então, com suas três camadas de significado, habitam no texto avós da vida, avós da literatura e avós da história, “indo fundidos”: “avós descobridores” contra e ao encontro de avós índios e avós poetas: “E êsse grande Gonçalves, vosso neto / desapartado aos cinco, da mãe parda, / pra rouxinóis, choupais, capas, mondegos;”.¹³⁸

O “*problema delle polivalenze dell’Io*”, que segundo Jacobbi constitui-se como preocupação central da obra limiana, é sub-repticiamente adiantado no mapa que as epígrafes desenham. Refiro-me a uma passagem de “*Onirocritique*” que é anterior ao trecho citado na *Invenção*, mas é preciso ter em mente que a compreensão dessa cartografia exige a leitura de suas margens ocultas:

Vers le soir, les arbres s’envolèrent, les singes devinrent immobiles et je me vis au centuple. La troupe que j’étais s’assit au bord de la mer. De grands vaisseaux d’or passaient à l’horizon. Et quand la nuit fut complète, cent flammes vinrent à ma rencontre. Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline.

[Pela tarde, as árvores voaram, os macacos ficaram imóveis e eu me vi centuplicado. A multidão que era eu se sentou à beira do mar. Grandes navios de ouro passavam no horizonte. E quando foi noite fechada, cem chamas vieram ao meu encontro. Procriei cem filhos machos cujas amas-de-leite foram a lua e a colina.]¹³⁹

¹³⁷ JACOBBI, Ruggero. “Introduzione”. In: LIMA, Jorge de. *Invenzione di Orfeo*. (1982, p. 28).

¹³⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 53, 265, 195, 283, 61).

¹³⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Enchanteur pourrissant* (1921, p. 74) [Tradução de Gonçalo de Barros Carvalho e Mello Mourão, em *Contos breves seguido de O Mago Apodrecido* (2001, p. 201-202)].

Ainda melhor que esta “multidão que era eu”, vale dizer *a trupe que eu era*. A multiplicação de Eus se reflete circense ou teatralmente, na tessitura da obra limiana, em sua fragmentação, ilhas-arenas, ruínas-templos: cada Canto são i-números subpoemas, tramando.

III. Corpo caótico: livros, gêneros

Resolvemos destruir distâncias entre.
Já me falais sem sôpro se eu vos ouço,
somos mudos futuros e presentes.

JORGE DE LIMA
Canto Oitavo, “Biografia”

No esteio de considerações quase sempre macrocósmicas em que as páginas anteriores se detiveram, sobretudo quanto à estranha e anamórfica disposição numérica de subpoemas e de versos, estritamente vinculada à estética dos “despropósitos propositais” conceituada por Emanuele Tesauro em 1625,¹⁴⁰ o que fica evidente é a intensa e metódica dissonância que *Invenção de Orfeu* representa no incontornável cotejo com a épica tradicional, quando certo equilíbrio no tamanho dos Cantos constituía uma das exigências harmônicas, em perfeito acordo com o instituto retórico da *proportio* (neste caso, a proporção clássica, límpida, próxima, sem efeitos, defeitos e mirabolâncias cenográficas). Esta necessidade mais ou menos equitativa entre os Cantos da Epopeia pode ser considerada um reflexo em larga escala de outro preceito, deveras mais rígido e de superior importância para tal gênero: a constância métrica e rítmica de todo o discurso. Como se pode depreender da leitura de Goethe e Schiller, em *Über epische und dramatische Dichtung* (1797),¹⁴¹ estes imperativos têm seu

¹⁴⁰ Citado por João Adolfo Hansen em um parágrafo que ilumina bastante a nossa reflexão sobre a estética anamórfica ou “anamorfótica”, e que também deve ser iluminado por este conceito, pois a proximidade entre as ideias imagéticas é inegável. Vale ressaltar que, tanto na anamorfose quanto nos “despropósitos propositais” de Tesauro, estamos navegando em terreno muito próximo —quando não inteiramente— “barrôco” (seja pela intensidade seiscentista de sua aplicação, seja pela contemporaneidade da reflexão teórica com a qual Hansen agudamente dialoga): “a desproporção fantástica pressupõe o ponto de vista icástico a partir do qual o autor a proporciona como desproporção proporcionada: ela só é fantástica como uma das séries da relação, ou seja, é um efeito diferencial. Como se sabe, essa relação é objeto de uma arte das desproporções proporcionadas —a cenografia, *skenographia*— dos tratados de óptica. No século XVII, as agudezas da desproporção proporcionada dos vários estilos oratórios e poéticos também se chamam, como diz Tesauro, ‘inconveniências convenientes’ e ‘despropósitos propositais’. Pensando-se o *ut pictura poesis* cenograficamente, pode-se dizer que a relação proporcional/desproporcional —ou icástico/fantástico— implica não qualquer proximidade ou qualquer distância de observação das obras, mas, sempre, a correta distância, a distância exata, matematizada no estilo do discurso como *mésos*, *proportio*, *commensuratio*, que compõe a posição da recepção do destinatário.” (2013, p. 44).

¹⁴¹ Aqui a argumentação se aproxima da origem do pensamento dedutivo-especulativo sobre os gêneros poéticos, não mais normativo ou descritivo-indutivo, segundo a terminologia de Peter Szondi. Mas

fundamento psicológico na serenidade [*heiterkeit*]¹⁴² essencial ao rito primitivo da poesia épica:

Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balancieren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln, man wird ihm überall folgen; denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er lase hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.

[No tratamento referente ao todo, o rapsodista, que apresenta o inteiramente passado, aparecerá como um sábio homem, que abrange o todo com tranqüila prudência; sua exposição terá como objetivo acalmar

há, segundo este, importantes precursores, como Friedrich Schlegel, que em 1796 define a forma da poesia épica, sempre em contraponto com a dramática, da seguinte forma: “*Die epische Dichtart ist unter allen die einfachste. Sie ordnet eine unbegrenzte Vielheit möglicher, äußerer, durch ursachliche Verknüpfung verbundener Gegenstände durch Gleichartigkeit des Stoffs und Abrundung der Umrisse zu einer bloß sinnlichen Einheit. Diese epische Harmonie ist von der dramatischen Vollständigkeit so durchaus verschieden, als eine poetische Handlung von einer unbestimmten Masse poetischer Begebenheiten.*” (apud SZONDI, 1974, p. 78-79) [“A forma épica da poesia é dentre todas a mais fácil. Ela ordena em uma unidade puramente sensível uma multiplicidade ilimitada de objetos possíveis, externos, vinculados entre si pela causalidade, mediante a similaridade da matéria e o arredondamento dos contornos. Esta harmonia épica é tão diferente da completude dramática, quanto um ato (uma ação) poético(a) o é de uma massa indefinida (ou indeterminada) de eventos poéticos.” (T.L.A.)]

¹⁴² Para um breve rastreamento da serenidade moderna, sua procura e suas metamorfoses: Huidobro, Rosenfeld, Kafka e Benjamin. Nos primeiros versos do Canto I de *Altazor o el viaje en paracaídas*, uma misteriosa voz pergunta ao protagonista, aquela *dramatis personae* que representa “*el gran poeta*” em crise abissal: “*Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad? / ¿Qué angel malo se paró en la puerta de tu sonrisa / Con la espada en la mano? / ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el / adorno de un dios? / ¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser? / Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir*” (1931, p. 17). O conceito ou o sentimento da serenidade está tão intrinsecamente ligado à épica, que o encontramos quando Anatol Rosenfeld descreve os três grandes gêneros em sua acepção adjetiva. Cito o trecho a seguir não apenas por sua beleza e exatidão, mas porque nos interessa aqui a totalidade dos modos: “Neste sentido amplo êsses têrmos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida. Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações.” (1965, p. 7). E, para concluir com a serenidade, se *Altazor* simplesmente a perdeu, Franz Kafka a mantém estranhamente, segundo Walter Benjamin. Jeanne Marie Gagnebin, no livro *História e narração em Walter Benjamin* (1994), comenta uma carta destinada a Gershom Scholem em 12 de junho de 1938, em que aquele atribui uma “*estranha serenidade*” a Kafka exatamente pelo seu esquecimento entorpecido e neutro da tradição: “a palavra, aliviada da preocupação com a origem, assume seu percurso arbitrário e reinventa sua própria lei, durável e já obsoleta” (2004, p. 70).

os ouvintes para que o escutem com prazer e por muito tempo; ele distribuirá o interesse igualitariamente, porque não está em condições de balancear com rapidez uma impressão por demais viva; como se lhe aprouver, tomará e caminhará para trás e para frente e será seguido por toda parte; pois ele só tem a tratar com a imaginação que produz as suas próprias imagens e à qual até certo ponto não importa para que imagens apela. O rapsodista, enquanto ser mais elevado, não deveria aparecer ele mesmo em seu poema; de preferência leria por detrás de uma cortina, de forma que se abstrairia de toda personalidade e acredita-se ouvir somente as vozes das musas.]¹⁴³

Há pelo menos dois pontos de convergência entre este rapsodo, que representa para Goethe e Schiller, alegoricamente, o ideal da poesia épica, e aquele tão outro rapsodo (poeta-personagem? sujeito lírico? narrador? *dramatis personae*?) da *Invenção de Orfeu*. Tomando impulso no conceito barroco dos “despropósitos propositais”, pode-se dizer desde já que se trata de convergências divergentes, ou melhor, divergências convergentes.

A primeira delas se encontra na potência imaginativa que forja, enigmaticamente, as imagens por si mesmas (se tomo a liberdade de fragmentar uma palavra e divagar, feito um afásico Lord Chandos, *Ein/bild-ung/kraft*, ler-se-ia então uma força que cria imagens ou uma força formadora, configuradora de culturas?). Na poesia épica tradicional, milenar, o que é quase o mesmo que dizer, nas narrativas e escrituras sagradas das primeiras civilizações, esta força não é entendida, nos termos aqui dispostos, como uma potência enigmática, senão como A Potência Enigmática. Ao rapsodo (e ao profeta) cabia entregar-se passivamente às “Vozes das Musas” (e dos anjos), guardiãs (e guardiões) da sabedoria e da tradição mítica, e para tanto não necessitavam esconder-se atrás de cortinas, mas pelo contrário, “ornar o corpo e parecer o mais belo possível”.¹⁴⁴ Na célebre e muito discutida metáfora que se encontra no diálogo *Íon* (394-391 a.C.), possivelmente o primeiro de Platão, a personagem Sócrates descreve o rapsodo como um possuído, incapaz de ser o responsável pelas palavras que emana, imantado na vasta corrente magnética e irracional que o põe em contato com o aedo (Homero, Hesíodo ou Arquíloco, no caso), que por sua vez foi inspirado, possuído pela Musa. Na outra ponta desta entusiasmada corrente, está o público, imantado ao rapsodo: “E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros

¹⁴³ GOETHE, J. W.; SCHILLER, F. “Über epische und dramatische Dichtung” (1982 [1797], p. 251) [Tradução de Claudia Cavalcanti (1993, p. 205)].

¹⁴⁴ PLATÃO. *Íon*. trad. Cláudio Oliveira (2011, p. 27).

entusiastas é suspense.” [οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαπτάται].¹⁴⁵

Em *Invenção de Orfeu*, a relação com as Musas —infinitamente desdobradas em seres infernais e angelicais—, longe de ser apenas passiva, torna-se complexa e brutalmente amorosa, simultaneamente mística e libidinosa, um jogo de paixão, violação e morte, que se realiza temática e textualmente por todo o poema, seu inteiro teor. Como procedimento textual, e aqui se pode começar a notar a fusão entre Musas e Guias, “aparecida fonte sob e sobre,”¹⁴⁶ assim como a con-fusão entre estas ou estes e o próprio rapsodo-pantomimo, tal ardiloso jogo se manifesta por meio da já mencionada declamação e deturpação dos textos antigos, às vezes não tão antigos assim (textos-avós, “textos-pais”,¹⁴⁷ textos-irmãos ou irmãs), aos quais o poema está linguística e pluridiacronicamente “imantado”, mas como uma pedra diferente, singular, inter-ventiva.

(Com o objetivo de que se visualize rapidamente um escopo destas influências e contrafluências da *Invenção de Orfeu*, abro um longo parênteses a fim de organizar, a seguir, uma listagem, cuja amplitude atual só é possível graças à competência de alguns estudiosos que se têm dedicado à obra nos últimos quarenta anos, para o avanço da conhecida previsão de Murilo Mendes: “O trabalho de exegese do livro terá de ser lentamente feito, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com

¹⁴⁵ PLATÃO. *Íon* (2011, p. 36-37). A simples aproximação entre o escrito de Goethe-Schiller e o de Platão parece soltar faíscas, dada a posição antitética já bastante arraigada que o autor de *Fausto* ocupa ou representa na história da recepção moderna de *Íon*. Posição alcançada graças a um texto declaradamente de ocasião, “*Plato als Mitgenosser einer christlichen Offenbarung (Im Jahre 1796 durch eine Übersetzung veranlaßt)*” [Platão como partícipe da revelação cristã (em 1796, motivado por uma tradução)], imediatamente anterior, portanto, ao ensaio a quatro mãos com Schiller. Nesta resenha destemperada, em que seu alvo é menos Platão que o tradutor e prefaciador católico Friedrich Leopold Stolberg, Goethe reduz o discurso socrático sobre a inspiração a ironia e broma, “*nur ironisch*”, “*Scherz*” (1982a, p. 245, 249). Para Alberto Pucheu, esta ocasião de disputa antirreligiosa leva a uma leitura apressada do texto platônico e de sua potência e pregnância “contra a possibilidade técnica e epistêmica da poesia e a favor de seu entusiasmo dianoético” (2011, p. 80).

Na continuidade desta dialética, os estudos poético-oralistas, tomando distância em relação ao pensamento escritural, sobretudo o do Idealismo Alemão, intentam uma síntese: “*Le désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l’écriture. Le poète est voix, kléos andrôn, selon une formule grecque dont on a remonté la tradition jusqu’aux Indo-Européens primitifs ; le langage vivant d’ailleurs : des Muses, chez Homère. D’où l’idée d’épos, parole inaugurale de l’être et du monde : non le logos rationnel, mais ce que manifeste phôné, voix active, présence pleine, révélation des dieux.*” (ZUMTHOR, 1983, p. 144) [“O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, kléos andrôn, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero. Daí a ideia de épos, palavra inaugural do ser e do mundo: não o logos racional, mas o que a phoné manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses.” (2010, p. 178-179)]

¹⁴⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 71).

¹⁴⁷ ALVES, Hélio J. S. “A Memória Épica Portuguesa de Jorge de Lima” (1993, p. 119).

um frio aparelhamento analítico.”¹⁴⁸ A partir da listagem e de sua aparente desorientação entre títulos traduzidos e originais, deve-se logo deduzir a importância do universo tradutor em língua portuguesa (Pereira de Figueiredo, Matos Soares, Feliciano de Castilho, Odorico Mendes, Xavier Pinheiro, Lima Leitão, Machado de Assis, etc.) para o compósito de Jorge de Lima, como declara afinal o soneto trissilábico que abre o Canto Sétimo, “Audição de Orfeu”:

“A linguagem / parece outra / mas é a mesma / tradução. // Mesma viagem / prêsa e fluente, / e a ansiedade / da canção. // Lede além / do que existe / na impressão. // E daquilo / que está aquém / da expressão.”¹⁴⁹

O panorama a seguir representa para a *Invenção de Orfeu* menos uma bibliografia que uma *partitura-farsitura* ou um diagrama de hipóteses, com o qual se constrói uma nova hipótese, o “canto novo”, entre o mosaico e o musaico:

- *A Bíblia* (sobretudo *Gênesis*, *Livro de Reis*, *Cântico dos cânticos*, *Isaías*, *Jó*, *Daniel*, *Ruth*, os *Evangelhos* e o *Apocalipse*);
- *Odisséia* (c. IX ou VIII a.C.), de Homero;
- *Argonáutica* (c. 245-230 a.C.), de Apolônio de Rodes;
- *Íon* (c. 393-389 a.C.), de Platão;
- *Banquete* (c. 390-370 a.C.), de Xenofonte;
- *Eneida* (c. 19 a.C.) e *Georgicas* (c. 29 a.C.), de Virgílio Maro;
- *Metamorfoses* (c. 8 d.C.), de Ovídio;
- *Suma Teológica* (1265-1273), de S. Tomás de Aquino;
- *A Divina Comédia* (1320), de Dante Alighieri;
- *Imitação de Cristo* (1418), de Tomás de Kempis;
- *A Carta* (1500), de Pero Vaz Caminha;
- *Os Lusíadas* (1572), de Camões;
- *O Naufrágio de Sepúlveda* (1592), de Jerónimo Corte-Real;
- *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1605-1615), de Cervantes;
- *De stella nova in pede serpentarii* (1606), de Johannes Kepler;
- *The Tempest* (1611), de William Shakespeare;
- *Soledades* (1636), de Luis de Góngora;
- *La vida es sueño* (1636), de Calderón de la Barca;
- *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton;

¹⁴⁸ MENDES, Murilo. “Os trabalhos do poeta” (1952, p. 423).

¹⁴⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 243).

- *Zargueida* (1806), de Francisco de Paula Medina e Vasconcelos;
- *Georgicas Portuguezas* (1820), de Mouzinho de Albuquerque;
- *The Raven* (1845), de Edgar Allan Poe;
- *Leaves of Grass* (1855-1892), de Walt Whitman;
- *Les Fleurs du Mal* (1857), de Charles Baudelaire;
- *Os Tymbiras* (1857), de Gonçalves Dias;
- *Primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu;
- *Les Chants de Maldoror* (1868-1874), de Lautréamont;
- “*Le Bateau Ivre*” (1871), de Arthur Rimbaud;
- *Os irmãos Karamazov* (1880), de Dostoiévski;
- *L’Enchanteur pourrissant* (1909), de Guillaume Apollinaire;
- *Le Cimetière Marin* (1920), de Paul Valéry;
- *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade;
- *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa* (1937), de Affonso Arinos de Mello Franco;
- *Os Boróros Orientais: Orarimogodógue do planalto oriental de Mato Grosso* (1942), de Antonio Colbacchini e Cesar Albisetti;
- *Número Impar* (1943), de Vicente Barbieri;
- *Une somme de poésie* (1946), de Patrice de La Tour du Pin; etc.

A forma de relação ou de apropriação desse universo textual, que entremescla conscienciosamente o canônico e o marginal, o sagrado e o maldito, é extremamente diversificada: há um trânsito e uma transa entre alusões, “cópias e[/ou] memórias”,¹⁵⁰ questão que será especificamente discutida quando da análise do subpoema XXIV do Canto Primeiro, no próximo capítulo, dentro do qual há um longo enxerto das desconhecidas *Georgicas Portuguezas*, lado a lado com reminiscências que flutuam de Ovídio a Baudelaire, de *Ruth* a Camões, e além. O desvelamento crescente do contato de *Invenção de Orfeu* com textos praticamente secretos, como é o caso destas *Georgicas* de Mouzinho de Albuquerque, apontado por Hélio Alves (1992), problematiza os alicerces de uma tradição de leitura que segue de Luiz Busatto (1978) a Suene Honorato de Jesus (2013), em que se afirma, ao modo de defesa da legibilidade da *Invenção*, um suposto caráter tangível de suas referências ou signos culturais. E problematiza também, ou melhor, simplesmente desbarata aquela crítica pouco rigorosa que taxara o poema de mero “retorno a Camões”.

¹⁵⁰

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 42).

A listagem acima, não apenas rudimentar por ater-se a título, data e nome de autor, é sobretudo lacunar, ainda mais na relação com a poesia brasileira, da qual o rapsodo-pantomimo se apropria constantemente a partir de sua memória musical. Como já notara Faustino, “na *Invenção*, todas as maneiras e maneirismos de nossa poesia e de nossos poetas estão como que representados”.¹⁵¹ Sem negar a consciente determinação da obra na busca pela totalidade das formas poéticas, parece-me que se torna impossível, no caso desse agenciamento da memória musical materna —aqui especificamente da poesia brasileira—, sondar seu nível de racionalização. Pode ser iluminadora, a este respeito, a ideia da “*cleptomnesis*”, um roubo da memória, “*el robarse a sí mismo de lo que está guardado y en apariencia olvidado*.”¹⁵²

Inteiramente oposto a esse modo de relação entre textos, algo muito mais singelo que, no entanto, pode aventar diversas conjecturas, é a menção no corpo do poema de personagens ou mesmo de títulos de livros, como é o caso com Johannes Kepler e sua *De stella nova in pede serpentarii*, título que se ajusta ou que é transformado, sem tirar nem pôr, em verso decassilábico ao final do subpoema XVIII do Canto Décimo, sem quaisquer letras gráficas:

Todavia as corolas calcinadas:
talvez sejam os últimos apelos
ou os antigos. Que importa? Não são mais.
De stella nova in pede serpentarii,
Sangraluz, Belatrix, Lys, Miraceli,
Vivantares, Lenora, ó meu poema!

Terra tatuada de celestes faces,
vias cheias de estrêlas que sobraram.
— Em verdade: meus seres e comparsas.¹⁵³

O título do livro surge, ademais, ao início de uma enumeração dos nomes das Musas poliônimas, como se ele próprio fosse um destes nomes. Sem desconsiderar o procedimento de versificação (no mínimo, desabusado), o uso da obra científica é ainda mais temático do que textual: remete à mudança de paradigma na astronomia, no que a tese de Kepler tem grande influxo, quanto ao dogma aristotélico da imutabilidade dos céus. O evento registrado em *De stella nova*, no início do séc. XVII (não por acaso, tempos barrocos), é considerado

¹⁵¹ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima” (2003 [1957], p. 243, 254, 272).

¹⁵² JITRIK, Noé. “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante” (2000, p. 409).

¹⁵³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 394).

hoje o primeiro na Europa de uma “*supernovæ*”,¹⁵⁴ isto é, uma violenta e gigantesca explosão estelar, cujos resíduos são responsáveis, segundo a astrofísica, por quase todos os elementos químicos existentes no universo. O poema propõe uma analogia entre tal fenômeno e as “corolas calcinadas”, os “últimos apelos / ou os antigos”, as Musas, “celestes faces” que tatuam a Terra, “vias cheias de estrêlas que sobraram” e que con-formam os “seres e [os] comparsas” do rapsodo-pantomimo.

Nessa instigação, pode-se entender a listagem acima como uma constelação livresca, disposta, de fato, a crescer ou explodir a cada novo estudo. Se o gigantismo referencial da *Invenção de Orfeu* a aproxima, por um lado, às experiências modernas que praticam a apropriação e a recombinação ou a deglutição-assimilação-rejeição de um mundo (in)congruente de textos —até certo ponto como em *Ulysses* (1922) de James Joyce, *The waste land* (1927) de T. S. Eliot, mas sobretudo como no projeto antropofágico de Oswald—, por outro lado, a remete ao humanismo melancólico e bibliófilo do Barroco: se “o renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas. Tudo o que pensa ganha forma de livro.”¹⁵⁵ Caberia apenas perguntar, diante desta dicotomia proposta por Benjamin, se a investigação das bibliotecas não é também uma investigação do universo. E se não o é, o quê se estaria afinal investigando? A linguagem em si mesma?

Certo modernismo e certo barroco, os dois grandes e indissociáveis lados —estéticos e político-religiosos— da *Invenção*. A propósito, seu distanciamento frente ao neoclassicismo eliotiano deve ser iluminado pela posição de Lezama Lima, para quem “*No le preocupaba a Eliot, la búsqueda de nuevos mitos [...] él cree [...] que a los contemporáneos sólo nos resta el juego de las combinatorias.*” Ante esse pessimismo crepuscular, o neobarroco —até o ponto em que seja possível generalizá-lo— afirma: “*Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.*”¹⁵⁶ Em seu próprio e igualmente audacioso movimento teórico, pode-se dizer que a obra limiana prefere, em pleno acordo com seu jogo que desloca anacronicamente e embaralha contextos, à concepção metafísico-magnética ou platônico-socrática do ímã, outra muito mais concreta e histórica: o palimpsesto —este papiro de erva

¹⁵⁴ GREEN, David A. “Historical Supernova Explosions in Our Galaxy and Their Remnants” (2015, p. 92-93).

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão* (2004, p. 148) [No original: “*Die Renaissance durchforscht den Weltraum, das Barock die Bibliotheken. Sein Sinnen geht in die Buchform ein.*” (1991, p. 319)]

¹⁵⁶ LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana* (1993 [1957], p. 58).

ou pergaminho de pele animal que deixa entrever, por processos químicos ou simplesmente com o decorrer do tempo, textos anteriores que foram raspados e sobrescritos, não necessariamente com propósitos intertextuais *avant la lettre*, mas para a reutilização do material—. Em *Invenção de Orfeu*, portanto, a força configuradora, propulsora de imagens ou, em uma palavra, a imaginação [*Einbildungskraft*] está radicada no interior da linguagem, seu cosmos, em uma espécie de “anadiplose mental”, “palavra-puxa-palavra”,¹⁵⁷ livro-puxa-livro, imagem-puxa-imagem. “Novamente eis que a fábula prossegue / com a absorvência das fôrças tresbordadas / e inadvertida fonte derramando-se; / aparecida fonte sob e sôbre, / ouvindo, refletindo, lamentando-se, / mas sempre um canto cego na garganta / e as muralhas das margens escondidas.” Estas muralhas às margens não seriam os livros ao redor, sobretudo calhamaços épicos, gigantes abertos na cena da escritura, prestes a alar-se em “canto novo” na violenta fusão com a Musa-ninfa? “Adamastor efebo e alado, quase Tétis, / quando emerge do mar é a cordilheira do órgão / que seu impulso move e que se abstrai em som.”¹⁵⁸)

De volta ao parágrafo de Goethe e Schiller, o segundo ponto de divergência convergente reside no livre e intenso deslocamento espaço-temporal da narrativa [*rückwärts und vorwärts greifen und wandeln*], que é limitado por Goethe e Schiller ao “totalmente passado” [*vollkommen Vergangene*], de acordo com o conhecido preceito da necessidade de distanciamento do fato para que já se tenha amadurecido o mito. A diferença crucial da *Invenção de Orfeu*, neste caso, é uma característica que se pode atribuir, correndo sempre o risco da generalização, a toda a poesia épica moderna: extrapolar a limitação do “totalmente passado”, embrenhando-se na mitologia do presente, do futuro e inclusive do atemporal, o que significa (re)investir-se dos poderes de *vate* que atravessam a história dos poetas e da poesia, desde as origens teológico-ritualísticas até os tempos mais inquisitoriais, como nos fala Walter Muschg, para quem, “desde Dante, os poetas reivindicaram outra vez o cargo de videntes, de mediadores entre este mundo e o outro.”¹⁵⁹ Não por acaso Dante surge aqui como um divisor de águas entre a épica tradicional e a “moderna”: ele, por primeira vez, é o herói de sua epopeia (motivo-mor da vasta discussão renascentista sobre a epicidade da *Commedia*) e tudo isto explica porque, dentre os “cem avós em cada cântico” da *Invenção*, seja o bardo de Florença o mais aclamado: “Dante, falo por ti, por mim, por quem? / As palavras fiéis ligam-

¹⁵⁷ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*” (1971, p. 430).

¹⁵⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 71, 46).

¹⁵⁹ Em *Tragische Literaturgeschichte* (1948-1957): “Seit Dante beanspruchten die Dichter wieder das Amt des Sehers, des Mittlers zwischen der diesseitigen und jenseitigen Welt.” (1983, p. 117). [T.L.A.]

me a ti, / com teus augúrios, números e círculos. / Ó, não temeste, por me dar guarida: / eu como tu, nós todos os mortais / penetramos um dia o inferno horrendo!”¹⁶⁰ Para comunicar-se com Alighieri em diacronia e com o público leitor, “nós todos os mortais”, em sincronia, o sujeito poético declama e deturpa uma oração que o próprio Dante envia a Beatriz, enquanto ela retorna à “eterna Formosura”, no Canto XXXI do Paraíso (via tradução de Xavier Pinheiro): “—Senhora! Esp’rança minha permanente! / Que não temeste, por me dar saúde, / Teus vestígios deixar no inferno horrendo!” [«*O donna in cui la mia speranza vige, / e che soffristi per la mia salute / in inferno lasciar le tue vestige,*»]¹⁶¹ Palavras outrora enviadas à Bem-Amada e sagrada Musa são traduzidas, remexidas e reenviadas ao novo Guia, no “circulo vicioso”¹⁶² (ou virtuoso?) da literatura. Este outro *poeta vates*, por vezes inquieto, por vezes extático, busca conhecer as origens de sua própria voz e das vozes que o chamam: “Dante, falo por ti, por mim, por quem?”

É esta participação visceral do sujeito poético em sua narrativa ou em seu drama, continuamente exortativo, que o afasta de modo abissal da serenidade exigida ao poeta épico ou ao rapsodo. Nada poderia ser mais alheio àquela “tranquila prudência” que Goethe e Schiller imaginam em sua alegoria, do que o tratamento magmático da matéria verbal que se lê na *Invenção de Orfeu*, este terreno instável e aparentemente delirante, que emana por tantas vezes o desassossego, apesar de todos os Guias e “guaridas”. Como conceber que “o rapsodista, enquanto ser mais elevado, não deveria aparecer ele mesmo em seu poema”, se este rapsodo está lidando, declaradamente, com sua biografia? Alfredo Bosi já sublinhou o completo paradoxo da expressão “Biografia épica” —inserida posteriormente como subtítulo, à marginalia do exemplar do autor, junto a outras “notas para futura exegese”¹⁶³—. Dialogando ao mesmo tempo com o epíteto de “epopéia subjetiva”, atribuído à obra por Cavalcanti Proença,¹⁶⁴ Bosi afirma:

¹⁶⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p.183).

¹⁶¹ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia* (1955, p. 763) [*La Commedia secondo l'antica vulgata* (1975, p. 403)].

¹⁶² LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres* (1927, p. 189).

¹⁶³ A expressão “Biografia épica” é apenas o início do longo subtítulo, que denota os anseios grandiosos e conscientemente contraditórios da obra. A palavra biografia se repete com obsessão, por quatro vezes: “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.” (LIMA, 1958, p. 12, 607).

¹⁶⁴ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*” (1971, p. 429). Na esteira das contradições e da hibridez de gêneros e conceitos, vale anotar que a expressão “epopeia subjetiva” já fora utilizada aforisticamente por Goethe para referir-se a outro gênero: “O romance é uma epopeia subjetiva em que o autor pede permissão para tratar (ou lidar com) o mundo à sua maneira; o problema,

A contradição é escandalosa: o adjetivo desmente o substantivo, este desmente aquele. É o caso de responder: sim, contradição; não há outro meio de fazer uma epopéia em um mundo estilhaçado como o que assistiu à IIa. Guerra, ao Nazismo, à Bomba Atômica, à Guerra Fria. Uma epopéia exige a coerência de uma história popular que desemboque em ações coletivas, em uma conquista, um descobrimento, que tenha no seu nervo a figura coesa de um herói, símbolo daquela comunidade; que traga em si a força de uma mitologia, de uma religião, ou, pelo menos, de uma ideologia, seja ela colonizadora ou salvacionista, como a dos navegantes portugueses e espanhóis do século XV. Mas, em 1950, onde está essa história popular, onde a conquista, onde o herói, onde a mitologia que tudo una e justifique?¹⁶⁵

A respeito da mitologia na modernidade, talvez se possa dizer, com Max Müller, que “temos hoje nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua própria sombra e porque, nós todos, retrocedemos ante a luz meridiana da verdade.”¹⁶⁶ Mas tratava (e trata-se cada vez mais) de uma mitologia —ou, para ser mais exato, de um mito— que não unifica, senão pela aparência da “shoppingcenterização” do globo. Um mito que dissolve e individualiza, plastifica e museifica, no desejo de higienizar toda possibilidade real de profanação. Se, como diz Alfredo Bosi, “a saída para Jorge de Lima é a saída mística”, parece-me que é preciso compreender como esta “saída” funciona, na *Invenção de Orfeu*, exatamente como seu oposto: uma *entrada* abismática na “dor do mundo”, mística de um herói sem coesão e capaz de todas as profanações no movimento vertiginoso entre sombras e luzes meridianas, ante as quais não retrocede, relatando o untoso e usurário apequenamento: “Nós burgueses morremos adorando / a vida estanque de lírios campesinos, / somos uns gordos, somos pelos untos, / uns ricos de barrigas e de argentos, / uns secos de servir, de compreender, / somos um triste par que não tem filhos.”¹⁶⁷

então, está em saber se ele tem uma maneira; o mais aparecerá.” [“*Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe; das andere wird sich schon finden.*” (apud SZONDI, 1974, p. 86) T.L.A.]

¹⁶⁵ BOSI, Alfredo. “Camões e Jorge de Lima” (1978, p. 152-153).

¹⁶⁶ Citado por Ernst Cassirer em *Linguagem e mito* (*Sprache und Mythos: ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, 1925), na tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman (2006, p. 19) [No original, de 1876: “*Kein zweifel, es gibt jetzt ebensogut Mythologie wie zu den Zeiten des Homer, nur bemerken wir sie nicht, weil wir in ihrem eigenen Schatten leben und weil wir alle vor dem vollen Mittagslicht der Wahrheit zurückschrecken.*” (1977, p. 76)].

¹⁶⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 272).

Gestos do rapsodo-pantomimo

»Wenn dich dein Auge ärgert, reiß es aus.«

BERTOLT BRECHT
 “Über Gestische Musik” (*Etwa* 1938)¹⁶⁸

O sujeito poético da *Invenção de Orfeu* não esconde sua falta de coesão atrás de uma cortina, como deve fazer o rapsodista segundo os primeiros românticos. Ele não omite o corpo, mas pelo contrário, orna-se com tatuagens: “para parecer o mais belo [e o mais grotesco] possível.”¹⁶⁹

A própria ideia das medidas, das proporções, dos números, quando é tematizada, surge em relação com o corpo dúbio que enuncia: “Pois o metro em que vivo e me desvivo, / vosso andar já mediu pelos meus passos; / mas nada conta para a sua insciência, / para a sua perplexa criatura, / que o conforme torpor não se arrepiam. / Ó calmaria em linha imaterial!”¹⁷⁰ Esta relação entre o corpo e as medidas pode ser rastreada pelas três camadas de significado do poema, não obstante o desnorteador entrecruzamento de tais estratos.

Como exemplo da camada histórica, note-se que inclusive a métrica dos decassílabos a seguir exige, por si só, uma dicção netamente arcaica, como “reais” em uma sílaba e “séculos” em duas, *séc’los*:

Ó reais medidas, ó rigoroso atlas,
 circundado de polos e de mares,
 os teus marcos cintilam nos meus olhos
 enquanto os séculos pesam sobre as léguas.
 Claridades, apelos, entretantos,
 apesares e números e luzes;
 somos tudo, cabeça, tronco, membros.
 Ó planos do meu ser comunicados!¹⁷¹

Já no estrato metalinguístico, este que é um dos “planos do meu ser comunicados”: “Com esse metro de cantos remedi-me. / Palpo-me com o meu poema. Chamo as mãos, / chamo os pés, chamo a mim mesmo; (Senhor!) / com esses versos retomo os meus sentidos”;

¹⁶⁸ Na tradução de Fiamma Pais Brandão: “quando o teu olho te incomodar, arranca-o.” (2005, p. 237).

¹⁶⁹ PLATÃO. *Íon*. trad. Cláudio Oliveira (2011, p. 27).

¹⁷⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 282).

¹⁷¹ Ibid. (p. 253).

e, por fim, na camada autobiográfica, onde a obsessão medidora (e métrica) parece relevar-se como uma reminiscência do pai, de uma exigência do “[...] pai morto. / Ó pai, sabe que eu já medi em palmos / o meu tamanho pelos outros todos, / pelas outras medidas, — desmedidas / sombras desesperadas, desgrenhadas.”¹⁷² Medidas desmedidas, “desproporções proporcionadas”: o “meu tamanho” que o verso afirma ter confrontado com os “outros todos”, referir-se-ia ao tamanho desse filho que assume a voz, ou ao tamanho da própria voz, isto é, do poema? Neste caso, poder-se-ia entrever uma das raízes de seu gigantismo ibérico: o pai, na narrativa, representa essa figura de brio lusitano, leitor de Camões para o filho, como nos versos já citados da “Permanência de Inês”: “Meu pai te lia, ó página de insânia! / E eu o escutava, como se findasses.”

Estas passagens que cito e tantas outras da *Invenção* aproximam corpo e linguagem por meio de metáforas do gesto —“membros palavreando”¹⁷³—. Uma concepção gestual que remete às origens da própria linguagem falada, quando se sabe, com Voloshinov e Bakhtin, que “um forte parentesco une a metáfora entoacional com a *metáfora gesticulatória* (na verdade, as palavras foram elas próprias originalmente gestos linguais constituindo um componente de um gesto omnicorporal complexo)”.¹⁷⁴ O sujeito poético, este que “chama” todo o seu corpo, “cabeça, tronco, membros”, para atuar na composição linguística, uma escrita que se apalpa, “Palpo-me com o meu poema” (palavra-gesto ou palavra-pedra), tende a se aproximar, de modo declarado e para novo bordejar da crítica ou do leitor que busquem a âncora do gênero, àquela outra figura mencionada no ensaio de Goethe e Schiller, que representa ali, idealmente, a poesia dramática.

Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegengesetzten Fall, er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse. Zwar wird auch er stufenweise zu Werke gehen; aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bei sinnlicher Gegenwart auch sogar der stärkere Eindruck durch einen schwächern vertilgt werden kann.

[O mimo, ao contrário, é justamente o caso inverso; ele se apresenta como um indivíduo determinado, deseja que se tome parte exclusivamente dele e dos que lhes estão mais próximos, que também se

¹⁷² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 104).

¹⁷³ Ibid. (p. 83).

¹⁷⁴ VOLOSHINOV, Valentin; BAKHTIN, Mikhail. “Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica”. trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza (2011, p. 12).

sintam os sofrimentos de sua alma e de seu corpo, que se compartilhe de seus embaraços e que se lhe abandone. Na verdade, ele também procederá gradualmente; mas poderá ousar efeitos muito mais marcantes, porque em presente físico até mesmo a impressão mais forte poderá ser exterminada por uma mais fraca.]¹⁷⁵

Onde a tradução brasileira verte por “que se compartilhe de seus embaraços e que se lhe abandone” [*seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse*], poder-se-ia entender, com outras palavras, que o mimo busca compartilhar seus constrangimentos, suas calamidades, almejando que o público, por causa dele, se esqueça de si mesmo. Essa idealização goethe-schilleriana de total abandono à esfera dramática entraria claramente em choque com a concepção moderna ou mais especificamente brechtiana do teatro e da dramaturgia —o distanciamento, o estranhamento—, concepção esta que inclusive se volta para a compreensão e a prática dessas origens farsescas. O mimo é o ator burlesco da farsa popular greco-romana, em que se imitavam costumes da época em meio a festejos, danças, jogos e nos intervalos das longas representações cultas da tragédia e inclusive da comédia (com a qual o mimo sempre esteve mais próximo), tal como as paródias se manifestavam nos intervalos das declamações rapsódicas. Há que se frisar o caráter marginal, subversivo e intensamente corporal do mimo.¹⁷⁶

Por extensão de sentido, fruto de um vasto desenvolvimento e emaranhamento histórico-teatral, o termo mimo pode funcionar como sinônimo (variegado, rizomático) para imitador, mímico, pantomimo, ou seja, a (in)exata figura que conclui, com seus gestos e saltos, a “Fundação da Ilha”, no subpoema XL¹⁷⁷ do Canto Primeiro da *Invenção de Orfeu*,

¹⁷⁵ GOETHE, J. W.; SCHILLER, F. “Über epische und dramatische Dichtung” (1982 [1797], p. 251) [Tradução de Claudia Cavalcanti (1993, p. 205)].

¹⁷⁶ “Enquanto espetáculo, o mimo sempre ocupou lugar marginal, seja devido aos temas abordados, seja devido às técnicas teatrais adotadas. Nesse tipo de encenação não se fazia uso de máscaras. Os atores representavam ‘de cara limpa’, o que implica, pois, que os papéis femininos eram representados por mulheres. Esse fato, por si só, já constituía um escândalo.” Por ser uma manifestação extremamente calcada no improviso, restam pouquíssimos documentos que deem uma ideia mais sólida destes *atos poéticos*. Um destes documentos reside no *Banquete* de Xenofonte, em que mimos representam o amor de Ariadne e Dionísio, em “uma espécie de balé erótico, intermediado de sussurros amorosos, numa interpretação tão convincente que, findo o espetáculo, os espectadores, acesos de desejo sexual, saem correndo em busca de parceiras.” (DEZOTTI, 1993, p. 39, 40). É esta fuga libidinosa que encerra o simpósio, com certo abandono de Sócrates. Na tradução espanhola desta passagem de Jenofonte, lê-se: “No parecían actores entrenados para esta pantomima, sino personas a las que se les había permitido hacer lo que estaban deseando desde hacía tiempo.” (1993, p. 44). O termo que Juan Zaragoza traduz por “pantomima” é σχήματα, *squémata*.

¹⁷⁷ Que será localizado em edições atuais como XXXIX, devido à ausência já mencionada do subpoema XXX na edição *princeps*, ausência desconsiderada como estruturante. Neste ensejo, vale perceber ainda que as edições posteriores “atualizam” a palavra “Cólchida”, final esdrúxulo do sexto verso, para “Cólquida”, desconsiderando que as formas de transliteração do grego são marcas (e, até certo ponto, escolhas) de época. Cólchida (ou Cólquida) é a cidade-ilha a que os Argonautas navegam em busca do

que transcrevo integralmente na próxima página para que se visualize como esta imagem ou tema se manifesta na forma do subpoema e também, macrocosmicamente, na fusão (quase absurda) dos gêneros literários.

Adianto que no subpoema XL o metro decassílabo é fraturado por um levante dos sinais de pontuação: são vinte e quatro versos entrecortados por nada menos que vinte e seis vírgulas, dezenove pontos finais, quatro exclamações, dois travessões, e ainda dois-pontos e ponto-e-vírgula, uma ocorrência para cada. Se, tal como assevera Theodor Adorno, “em nenhum dos seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação”,¹⁷⁸ aqui os vemos atuando como em um circo, onde a música é assaz indissociável do espetáculo. A proliferação dos sinais forja, dentro do verso, o ritmo descontínuo e provocador do gesto lúdico ou mesmo jocoso, assim como da dança saltitante e frenética: “Pulo e chão.” Uma rubrica algo grotesca para o gesto, uma partitura algo barroca para o passo e para a voz: no subpoema XL, não há dois versos seguidos que apresentem o mesmo acento rítmico, mas sim modulações, por vezes muito próximas, interconexas, por vezes contrapontuais, agressivas, tal como ocorre exemplarmente nas fugas barrocas —os “estilos fugados”¹⁷⁹ da *Invenção*—. Para um exemplo de modulação que toma como base o verso heroico: “danÇAR, parecer LIVre, exteriorMENte; / e SER-se MUdo, e SER-se bailaRIno,” (2-6-10; 2-4-6-10).¹⁸⁰

À vibração dessa linguagem de “medidas desmedidas”, somam-se o exagero das interjeições, das assonâncias e das aliterações nada confortáveis; o excesso adverbial; a justaposição irreverente de classes gramaticais (“Muda dramaturgia se possesso, / se fábula, se intui, se histrião, se bufo”, em que este último verso, um sintagma *quasi* paradigma, indeciso entre nomes e verbos, acaba por deixar em suspenso todo o arredor: mesmo a recorrência da mudez na obra não nos impede de duvidar se o termo “Muda”, ali, é um adjetivo ou um verbo; e “se bufo”, por sua vez, é substantivo ou verbo: neste caso, a

velocino de ouro, e a preferência do pantomimo pela “convicção”, como se lerá, poderia significar a desistência da viagem, na cena-limite do chamado das Sereias, o salto: “Então, dancei-me. / Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão. / Polichinelo, polichão dessa ilha.” (1952, p. 83).

¹⁷⁸ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura* (2003, p. 142) [*In keinem ihrer Elemente ist die Sprache so musikähnlich wie in den Satzzeichen.*] (1974, p. 95)].

¹⁷⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 45).

¹⁸⁰ A recente tese de Maria Graciema Aché de Andrade, *A Invenção do Ritmo em Jorge de Lima* (2014), sob a orientação de Paulo Henriques Britto, chega nesta análise a uma conclusão semelhante: “é um dos casos em que o poeta mais varia de ritmo dentro de um poema razoavelmente curto”, mas, não obstante as convergências e conexões, parece-me que sua defesa de um “virtuosismo” totalizante na *Invenção de Orfeu* encaminha nossas teses para lugares opostos. Ela chega a afirmar que “o virtuosismo de Jorge de Lima deve ser lido como a força da sua poesia” (2014, p. 209, 138).

ambiguidade risível aponta para as extremidades do corpo que o poema, como um palhaço, tantas vezes expõe, desnuda); os neologismos deslavados (“heroíza”, “epopeíza”, “fulanamente”, “polichão”); palavras puxando palavras e, com elas, os “antagonismos irreconciliáveis” que caracterizam o modo dramático de ver o mundo:

Nessa geografia, eis o pantomimo.
 Ah! o pantomimo! Múltiplo imitando
 mitos, sêres e coisas. Pessoalmente.
 Convictamente é tudo em potencial.
 Mais vale convicção que essa teoria,
 que aquêle dicionário, e aquela Cólchida.
 Mímico racional. Ah! o pantomimo,
 — êsse intuitivo. Monstro e semi-deus.
 Êle povoa a ilha, êle dança a ilha.
 Êle heroíza a ilha, êle epopeíza.
 Desarticulação fulanamente.
 Muda dramaturgia se possosso,
 se fábula, se intui, se histrião, se bufo.
 Ah! coribante ilógico, aliás lógico,
 linguagem transparente, angústia — a face,
 flexíveis olhos, membros palavreando.
 Desarticulação, libertação.
 Ó contingência: desarticular,
 dançar, parecer livre, exteriormente;
 e ser-se mudo, e ser-se bailarino,
 nós bailarinos, todos uns funâmbulos,
 todos uns fulanos. Então, dancei-me.
 Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.
 Polichinelo, polichão dessa ilha.¹⁸¹

A figura (ou a *dramatis personae*) do pantomimo, aquele que pode prescindir das palavras em função do corpo, se desdobra ou se multiplica em monstro, semideus, herói, possuído, histrião, bufo, coribante, polichinelo, dançarino, bailarino, funâmbulo, emaranhando mitologia greco-romana, ritualismo frígio, *comedia dell’arte*, astúcia circense. Toda essa aparente confusão, no entanto, está em pleno acordo com a figura central do

¹⁸¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 82-83). Deve-se aventar, neste subpoema, o diálogo obtuso, a rememoração anamórfica de uma cena de *Salomão e as mulheres*, no capítulo “Uma tarde em Jerusalem”, em que Fernando e Vulna, a mulher do Juiz, adentram a sós uma “casa abandonada”. Após topar com uma “taboa podre”, o protagonista queda-se a contemplar “a fauna daquela soledade [...] minhocas, vermes incoherentes, viscosos, larvas fungoides [...] Era um arraial como qualquer outro... / A não ser aquelle que eu trago dentro em mim... Bandas de musica. / Bazares. Funambulescos e elasticos palhaços desarticulam a espinha, reptam-se, — dentro de mim... / Cabriolam; fazem signalefas... / Seus mais modestos passos são pulos de morte... / Seu descanso, — a cambadela permanente! / Desmentido alado ás leis esquecidas e desattentas do equilibrio... / Mas agora era a tentação. E ha quem fuja contra a tentação? / E... e as minhas pupillas, as minhas pupillas caíram em cheio nos olhos-della... Vulna!” (1927, p. 71).

pantomimo, personagem que se distancia severamente de qualquer ideação de um “indivíduo definido” para aproximar-se do múltiplo, do híbrido,¹⁸² da outridade e da alegoria. “Finalmente, em alegoria, um circo”, escreve Cavalcanti Proença antes de citar outro subpoema, o X do Canto IV, cuja tonalidade da voz, bem próxima à do poema recém-citado, pode ser curiosamente vinculada ao do palhaço de rua (o casaca-de-ferro?) que anuncia pela cidade o circo, um febril ou surreal, pelo visto: “O Instituto dos claunes abre as portas / para mostrar as suas faces lívidas, / e nas arenas dá-se que há farinhas, / e com êsses trigos, colam-se e deleitam-se; / e empinham luas brancas em seus fôlegos / As vestes sepultadas contêm fios / em que se movem títeres e bufos;” etc.¹⁸³ O crítico, quiçá entusiasmado pelas libertinagens do poema, prefere transcrevê-lo como “Instituto dos *clowns*”.¹⁸⁴

¹⁸² “A pantomima, como *texto espetacular* (não apenas o texto escrito, quase inexistente, mas toda a inscrição que ocorre, se produz ou se percebe durante um espetáculo, seja auditiva, visual, sensória, memorial, etc.), se caracteriza por ser uma forma híbrida, amalgamada não apenas do cruzamento dos gêneros diversos, entre os quais se apresentava, mas que se destinará também a apropriação de culturas distintas. Forma de alto teor farsesco, sempre reforçada em seu caráter de ação mimética, alternava canções e diálogos, silenciosos ou não. As personagens fixas e rotinas cômicas que surgem nesse gênero, construídas ou desconstruídas, acharão um caminho mais estruturado no teatro de Plautus (254-184 a.C.) e reaparecerão modificadas na *commedia dell'arte*. Esta forma híbrida espetacular ou o espetacular em forma híbrida, seria marca fundante de todas as formas teatrais que se vão construindo, formando não um gênero, mas um texto espetacular em palimpsesto.” (CAMARGO, 2006, p. 3).

¹⁸³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 175).

¹⁸⁴ PROENÇA, Cavalcanti. “Introdução” (1971, p. 432). Estes termos, clown, claune e seus derivados, habitam avidamente o modernismo brasileiro, como anota Maria Augusta Fonseca: “Clown passa ao vocabulário comum com derivados claunesco, claunismo.” (1979, p. 37). Na obra de Jorge de Lima, de ocorrência rara mas intensa, a evolução no uso dos dois termos pode ser rastreada com fertilidade, desde a aparição única em *Poemas* (1928), no “G.W.B.R.”, quando “os aleijados vêm aos vagons mendigar”: “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! / —Perdôe irmão! / —Perdão de Deus!”; retornando apenas em *A túnica inconsutil* (1938), por três vezes: em “Perturbação nas ilhas de Páscoa”, quando “O homem branco pescará na maré alta a estranha maga” que “Matará o Rei dos polvos. / Matará o clown, matará o equilibrista, matará o maestro.”; e ainda n’“O Grande Circo Místico” e em “As vozes do homem”. A partir da década de 1940, opta-se pelo termo claune, uma vez em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943) e outra no *Livro de sonetos* (1949). Na primeira delas, destaco sua aparição no poema 21, sobre o “andarilho”: “É um palhaço tristonho, vindo dos vales próximos / e expulso, como eu fui expulso, / e marcado, como eu sou marcado. / Afinal, não sendo rei, nem aspirando a ser claune, / pode-se dizer que êle é faroleiro náufrago, / pelos modos de homem quase afogado / que vê apagar-se a luz que lhe pertenceu. / Na pátria de Mira-Celi, êle é apenas o homem, / o companheiro do poeta, / ou o poeta êle próprio, transfigurado aqui e ali pelo ambiente.” A obscura superioridade que o “claune” ocupa, nestes versos, em relação ao “palhaço tristonho”, só pode ser dirimida a partir da ideia do claune como palhaço sagrado, “claune espiritual” diz Murilo Mendes (1952, p. 422), um “palhaço de Deus”, expressão central d’*A túnica inconsutil*: “E na longa travessia êle divertirá os tristes e os perturbados / porque êle é o palhaço de Deus; / e um dia inexplicavelmente será devorado pela fome de Deus, / porque êle é o seu alimento amargo e seu doce alimento.” (1950, p. 87, 368, 490, 406). Neste universo de dicotomias inefáveis, mas expressas como em parábolas, a conjunção místico-circense vem dos “*jongleurs de Dieu*”, palavras de São Francisco de Assis enaltecidas por Jorge de Lima no prefácio d’*As aventuras de Malazarte* (1942). O universo circense se harmoniza perfeitamente a essa desindividuação: de malabaristas de Deus a palhaços de Deus, é um pulo. No mesmo prefácio, também a figura do “bobo-da-côrte”, um conhecido ancestral do palhaço, é aproximada à do poeta, pelas vias da revolução e do Eterno Feminino:

A importância do universo circense na obra de Jorge de Lima já foi sugerida aqui, desde o paralelo entre as epígrafes de *Invenção de Orfeu* e as tatuagens das virgens de “O Grande Circo Místico”, naquele impulso da metáfora de Compagnon. Mas a pregnância deste motivo na obra final e a forma como aparece, para além da intratextualidade, aporta um significado ainda mais amplo: a retomada de um diálogo ou de um banquete entre o poeta e as vanguardas heroicas do início do século (o que, em 1952, já podia ser considerado —talvez— um gesto tão anacrônico quanto os outros, quais sejam, parodiar Camões, invocar Dante, deturpar Isaías, reescrever Góngora, etc). Como se sabe, a vivacidade com que os primeiros vanguardistas voltaram sua atenção para a arte popular e exótica do circo ganhou ares de quase universalidade: “A música, a pintura, a literatura embebem-se nos malabarismos, nas personagens ‘clownescas’, nas pantomimas (celebrizadas no cinema por Carlitos), no espalhafatoso das roupas e gestos, na agilidade acrobática, nas máscaras paródicas, na sátira.” E na história do modernismo brasileiro, essa relação alcança um patamar notabilíssimo, pois basta que se lembre que “o primeiro [e único] festim dos ‘antropófagos’”, no dia 27 de março de 1929, foi nada menos que “O festim devorador do grande palhaço” Piolim.¹⁸⁵

O roteiro é que o circo, no contexto brasileiro, nos conduz indissociavelmente à Antropofagia, com a qual o método palimpséstico do último Jorge de Lima precisa ainda ser confrontado. São grandes circos dialéticos. A diferença fundamental é que, em *Invenção de Orfeu*, já não se trata de devorar os inimigos para incorporar-lhes as forças e subjugar-los, mas de violentar os próprios avós, os próprios pais ou os irmãos, a(s) própria(s) raça(s). No nível do corpo, o movimento é de descida: da barriga ao baixo ventre. O ato deixa de ser digestivo e passa a ser —ou devém— sexual, incestuoso. O germe desta digressão limiana à teoria de Oswald de Andrade pode ser encontrado em um escrito de 1928, o ensaio “Todos cantam sua terra...”, em que o autor alagoano se pergunta quem comeu quem: “É preciso ver quem é o anthropophago. 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 anthropophagos? Parece que as raças se entredevoram. Que se estão entredevorando ainda.” Na leva da preguiça e do sensualismo de *Macunaíma*, mote principal do ensaio, Jorge de Lima afirma que este “problema”, como tudo o mais no Brasil, se resolve sexualmente: “Não está vendo que

“O bobo e o poeta — inócuos, não? Engano completo: Ambos grandíssimos fatores revolucionários da Idade Média e pelos tempos afora até o Romantismo, até o Eterno Feminino de Goethe, até hoje, até sempre. Contra a suposta superioridade do macho na Idade Média, o poeta louva a mulher e é incontestavelmente o primeiro protestante antiguerreiro do mundo em favor do amor, a primeira revolta contra o estúpido ‘pater-famílias’ daqueles tempos.” (1942, p. 10, 7).

¹⁸⁵ FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia* (1979, p. 14, 42).

ninguem sáe da rêde para resolver problemas? Nós o resolvemos dentro da rêde mêsmo. Dormindo com elle ou dormindo nelle.”¹⁸⁶

Esta indefinição conjuntural e este reinado do corpo e dos sentidos representam, na *Invenção de Orfeu*, um salto para o primitivismo, contra os institutos racionais da fixação, da definição e da contenção. Mas este *contra* é também um *ao encontro*. Os violentos paradoxos e alternâncias que caracterizam o barroco talvez possam esclarecer esse tumulto circense: “a apoteose barroca é dialética. Ela se consuma no movimento entre os extremos.”¹⁸⁷ Afinal, no subpoema XL:

— lê-se que o pantomimo é racional *e* intuitivo, monstro *e* semideus (dupla natureza constitutiva do ser humano, segundo a concepção órfica). É ele quem “povoa” e “dança a ilha”, e também quem a “heroíza” e “epopeíza”. A dança, como “ato poético”, lírico-dramático, não seria o oposto da “tranquila prudência” e da serenidade épicas, assim como da “massa indefinida de eventos poéticos” que a constitui (retomando os termos —traduzidos— de Friedrich Schlegel e de Goethe-Schiller)?

— lê-se também que o coribante é “ilógico, aliás lógico”. Um sacerdote no ritual da deusa frigia Cibele e posteriormente da cretense Rea, a figura do coribante é mencionada por Sócrates exatamente quando fala a Íon sobre o ímã ou “a pedra de Hércules”, para ilustrar a possessão poética: “Assim como os coribantes não dançam freneticamente estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos”.¹⁸⁸ O que é “ilógico, aliás lógico”, diz o poema, inserindo a figura do coribante no vasto conjunto de sua *dramatis personae* com o intuito de apontar, sub-repticiamente, para o diálogo platônico, a que *Invenção de Orfeu* referir-se-á de modo mais explícito no último Canto, através de seu usual procedimento de reificação e des-singularização de nomes próprios: “cains”, “ions”: “Olha-me grande musa. Eu te convoco / com teu nome real que os lábios nunca / poderão encerrar em sua névoa. // Entre os ions sou eu que passo implume, / que me adianto e me atraso entredormido, / dependendo de ti, palavra curta, / circundado por ti, muro de pó.”¹⁸⁹

¹⁸⁶ LIMA, Jorge de. *Dois ensaios* (1929, p. 125).

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* (1984, p. 182) [“[...] ist die barocke Apotheose dialektisch. Sie vollzieht sich im Umschlagen von Extremen.” (1991, p. 337)]

¹⁸⁸ PLATÃO. *Íon* (2011, p. 39). [No original: “ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ’ ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι”].

¹⁸⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 379).

— e lê-se, por fim, que o dançarino, este sujeito da desarticulação, inventor de movimentos incomuns, contranaturais ou contra-habituais, aparenta por isso a liberdade, mas apenas “exteriormente; / e ser-se mudo, e ser-se bailarino” interiormente. O bailarino, em sua acepção clássica, é aquele que dança oprimido por rigores sobre-humanos, para alcançar o belo absoluto. Na repetição do “SER-se”, ocorre um espelhamento sonoramente palpável, mas são espelhos deformados, anamórficos: no instante da máxima interioridade, o sujeito poético emprega o infinitivo impessoal. “*Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois?*”¹⁹⁰

Ars inveniendi

Interior e exterior, subjetiva e objetiva, lírica e épica ao mesmo tempo, tal como a poesia dramática se configura para Hegel, uma síntese de tais opostos?¹⁹¹ O pantomimo, o dançarino e possivelmente toda a indefinição conjuntural que os engloba funcionam como alegorias ou emblemas desta “desarticulação” rearticuladora, dessa fusão-guerra entre gêneros. Segundo *O teatro épico* (1965) de Anatol Rosenfeld, que discorda da perfeição dialética hegeliana capaz de encontrar na dramática a síntese da tese épica e da antítese lírica

¹⁹⁰ FOUCAULT, Michel. *Le Corps utopique; suivi de Les Hétérotopies* (2009). p. 17. [“Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo todo um espaço que lhe é interior e exterior ao mesmo tempo?” T.L.A.].

¹⁹¹ Diz a *Estética* (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1832-1845) que “O terceiro modo de exposição [o dramático] liga por fim os dois anteriores [o épico e o lírico] a uma nova totalidade, na qual vemos diante de nós tanto um desdobramento objetivo quanto sua origem do interior dos indivíduos, de modo que o *objetivo* se expõe como pertencente ao *sujeito*; contudo, o subjetivo é levado diante da intuição —por um lado em sua transição para a exteriorização real, por outro lado em sua soltura— e produz a paixão como resultado necessário de seu próprio atuar. Aqui, portanto, assim como no *épico*, é desdobrada diante de nós uma ação em sua luta e desenlace, potências espirituais se expressam e entram em conflito, surgem contingências no enredo, e o atuar humano se comporta como o atuar de um fato [*Fatum*] que tudo determina ou uma providência condutora, que dirige o mundo: a ação, porém, não passa por nosso olhar interior, na Forma apenas exterior de seu acontecer real, como um evento do passado, vivificado apenas por meio da mera narrativa; e sim a vemos surgir no presente desde a vontade particular, desde a eticidade ou a não-eticidade dos caracteres individuais que, desse modo, se tornam o ponto central no princípio *lírico*.” (HEGEL, 2004, p. 85-86) [No original: “Die dritte Darstellungsweise endlich verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebensosehr eine objektive Entfaltung als auch deren Ursprung aus dem Inneren von Individuen vor uns sehen, so daß sich das Objektive somit als dem Subjekt angehörig darstellt, umgekehrt jedoch das Subjektive einerseits in seinem Übergange zur realen Äußerung, andererseits in dem Lose zur Anschauung gebracht ist, das die Leidenschaft als notwendiges Resultat ihres eigenen Tuns herbeiführt. Hier wird also wie im Epischen eine Handlung in ihrem Kampfe und Ausgang vor uns hingebreitet, geistige Mächte sprechen sich aus und bestreiten sich, Zufälle treten verwickelnd ein, und das menschliche Wirken verhält sich zum Wirken eines alles bestimmenden Fatums oder einer leitenden, weltregierenden Vorsehung; die Handlung geht aber nicht in der nur äußeren Form ihres realen Geschehens als ein vergangenes, durch bloße Erzählung verlebendigt Begebnis an unserem inneren Auge vorüber; sondern wir sehen sie gegenwärtig aus dem besonderen Willen, aus der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit der individuellen Charaktere hervortreten, die dadurch in lyrischem Prinzip zum Mittelpunkt werden.” (1986, p. 323)]

—seria a dramática, pergunto, não o fechamento do círculo hegeliano, mas o retorno voluteado ao desconhecido?—, “fortes elementos coreográficos, pantomímicos e musicais, enquanto surgem no teatro declamado constituído pelo diálogo, afiguram-se por isso em certa medida como traços épico-líricos”.¹⁹² Como se sabe, não está exatamente em pauta aqui o “teatro declamado”, mas um livro de poemas que parece ter plena consciência de seu silêncio (na modernidade): “Muda dramaturgia”, “solilóquios mudos”, “palavra muda”, “canção sem voz”. Uma “canção sem voz” tão paradoxal que, todavia, insiste em ser escutada, e insiste entre parênteses, nas rubricas: “(Ouve a canção sem voz! Ouve a canção!)”¹⁹³

Aquela instabilidade dramática entre impressões mais fortes ou mais fracas, que segundo Goethe e Schiller se torna possível pela presença sensorial ou sensual [*sinnlicher Gegenwart*] do corpo pantomímico, não poderia dar-se de outro modo, no poema, senão por meio das formas, suas variações e seu diálogo. No nível dos subpoemas, concomitantemente ao reinado da métrica e das formas fixas, que sugeririam constância e continuidade, exatidão e convenção, subleva-se a abrupta descontinuidade, o desequilíbrio ou a assimetria explicitada na “*trama stilística*” entre um subpoema e o outro.

Se à primeira vista, neste tocante, o que se encontra é um inventário ou um catálogo de metros poéticos (dos trissílabos aos alexandrinos, e inclusive aos bárbaros), inseridos em uma polifonia de formas fixas (septilhas, quadras, oitavas, sonetos, sextilhas, sextinas, *terza rima*, ao lado do descordo e outras experimentações bastante trovadorescas), o que se lê, à segunda vista, é uma dramaturgia das formas —ou uma “porfia”, para usar o termo de clara referência rapsódica e mais ainda repentística que aparece desde o primeiro subpoema, e se repete, por exemplo, como “afã-porfia”—, formas que se rivalizam ou seduzem, convocando um emaranhado de tempos e espaços históricos.

A suposta leitura inicial, do inventário ou catálogo de métricas, não é de todo incorreta, pois essa dramaturgia das formas é fruto de um anseio de totalidade, ou talvez do anseio de uma emulação totalizante, que se assemelha àquele da obra imatura ou marginal, em sua relação com o emaranhado de formas ortográficas e sintáticas historicamente significativas. Não será de todo vão, portanto, que se coteje aqui a crítica contemporânea de *A comédia dos erros*, que rebaixa o autor pelo seu objetivo de “compendiar num volume todos os apontamentos que fez sobre a língua, o emprego de certos vocábulos, construções e demais

¹⁹² ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico* (1965, p. 25).

¹⁹³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 82, 197, 379, 108). Ouve, houve a canção... No próximo capítulo, tratar-se-á do uso fulcral das homonímias na *Invenção*.

belezas que não são correntes senão entre os grandes mestres do vernáculo”,¹⁹⁴ à crítica de *Invenção de Orfeu*, tanto a mais negativa, que o considera um “livro mais órfico do que inventivo [...] sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camoniana, com raras ilhas de poesia realmente nova”,¹⁹⁵ quanto outra menos implicada em querelas nacionais entre modernos e ultramodernos: “à parte a tendência para o uso abundante do verso de dez sílabas, guarda-se aqui o que é, talvez, o mais rico manancial de ritmos poéticos em língua portuguesa reunidos num único livro.”¹⁹⁶

A concreta censura ao paradoxo de uma obra que porta a “invenção” desde o título, mas se apegas às formas de outrora, não concede a devida atenção, a meu ver, à função destas formas históricas na economia de *Invenção de Orfeu*. A começar pelo sentido do termo “invenção”, que remete —em perfeito acordo com o anacronismo constitutivo da obra e sua divergência convergente entre barrocos e vanguardas— à concepção seiscentista do conceito, que diz respeito exatamente à manipulação “soberana”, ostensiva e exuberante dos “modelos” ou padrões [*Mustern*], como esclarece Walter Benjamin em uma passagem onde aproxima o poeta-dramaturgo do barroco aos adeptos da Alquimia, logo após discorrer sobre o acúmulo de fragmentos e de ruínas que caracteriza aquele estilo de época, em sua busca incessante do (e, por conseguinte, em sua crença no) “milagre” [*Wunder*] da obra de arte.

Der Praktik der Adepten ähnelt das Experimentieren der barocken Dichter. Was die Antike hinterlassen hat, sind ihnen Stück für Stück die Elemente, aus welchen sich das neue Ganze mischt. Nein: baut. Denn die vollendete Vision von diesem Neuen war: Ruine. Der überschwänglichen Bewältigung antiker Elemente in einem Bau, der, ohne sie zum Ganzen zu vereinen, in der Zerstörung noch antiken Harmonien überlegen wäre, gilt jene Technik, die im einzelnen ostentativ auf die Realien, Redebäumen, Regeln sich bezieht. ›Ars inveniendi‹ muß die Dichtung heißen. Die Vorstellung von dem genialen Menschen, dem Meister artis inveniendi, ist die eines Mannes gewesen, der souverän mit Mustern schalten konnte. Die ›Phantasie‹, das schöpferische Vermögen im Sinne der Neueren, war unbekannt als Maßstab einer Hierarchie der Geister.

[A experimentação dos poetas barrocos é comparável às práticas dos adeptos [da alquimia]. O que a Antiguidade lhes legou são os elementos com os quais, um a um, amassam a nova totalidade. Melhor: a constroem. Pois a visão acabada desse «novo» era a ruína. O que essa técnica, que

¹⁹⁴ Resenha não assinada da *Revista do Brasil*, de março de 1923, transcrita por Wilson Martins com a introdução de que se trataria de um “sarcasmo” (1978, p. 308). Pode-se cogitar a autoria de Monteiro Lobato e/ou de Paulo Prado, diretores da publicação.

¹⁹⁵ CAMPOS, Augusto de. “Mário Faustino, o último ‘verse maker’” (1978 [1967], p. 42).

¹⁹⁶ ALVES, Hélio. “*Invenção de Orfeu*: situação e razão do poema” (1992, p. 2).

em termos de pormenor se orientava ostensivamente pelas coisas concretas, pelas flores de retórica, pelas regras, procurava era o domínio exuberante dos elementos antigos numa construção que, sem conseguir articulá-los num todo, fosse ainda assim, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas. A literatura deveria agora chamar-se *ars inveniendi* [arte da invenção]. A imagem do homem genial, do mestre nessa *ars inveniendi*, é a de um homem capaz de manipular soberanamente modelos. A «imaginação», a faculdade criadora no sentido dos modernos, era desconhecida como medida de uma hierarquia dos espíritos.]¹⁹⁷

Esta “manipulação” soberana dos modelos está intimamente ligada à liberdade ou autoridade para mexer nesses padrões, alterá-los a partir de dentro, conectá-los, transformá-los [*schalten können*]. A *ars inveniendi* da *Invenção de Orfeu* é construção destrutiva, construção da destruição, erigindo ruínas, e ao mesmo tempo destruição construtiva, erigindo templos das ruínas. Invenção transgressiva, profana, violadora e sacra. “Conjura teologal”.¹⁹⁸ Se os modelos e padrões de alguma forma reinam, regem ou restam, há na ambígua mão desse poeta inventor um cetro e uma algema, como se entrelê numa sextilha decassílabo: “Numa tarde avistamos o alquimista. / Era mui sábio. Tínhamos receio. / Revolvemos retortas, cornamusas, / sopramos suas harpas escondidas: / eram cantos de serpes emplumadas, / fomos vendidos como escravos, e éramos.”¹⁹⁹

A ideia de *ars inveniendi* como enfrentamento ou “domínio exuberante dos elementos antigos” [*überschwänglichen Bewältigung antiker Elemente*] não deixa de estar relacionada com a origem ciceroniana e retórico-jurídica do conceito, no sentido de razão / arte da invenção do argumento, *argumentum* em sua potência mais argêntea ou luminosa: “*la ratio (o ars) inveniendi, che fa esperienza dell'avvento stesso del discorso e assicura la possibilità di «trovare» la parola, di accedere al suo luogo*”.²⁰⁰ O manejo das formas para a fundição do novo, ainda que este novo seja ruína, é um reflexo dessa capacidade de *trovar* a palavra e, por conseguinte, de (re)criá-la (no tópico “Fontes *inlúcidas* da vida da linguagem”, no capítulo seguinte, deter-me-ei no processo de construção neológica da obra limiana, calcado na

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1991, p. 354-355) [(2004, p. 194)]. Talvez seja preciso confrontar aquela imaginação [*Einbildungskraft*] de que falam Goethe e Schiller, que contém em si uma força enigmática e propulsora, a esta outra imaginação [*Phantasie*] moderna, a que Benjamin se refere como uma faculdade, um recurso criativo. O que há, entre elas, seriam matizes —de responsabilidade— no sujeito imaginador?

¹⁹⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 103).

¹⁹⁹ Ibid. (p. 298).

²⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte* (1982, p. 89). [Na tradução de Henrique Burigo: “a *ratio* (ou *ars*) *inveniendi*, que tem experiência do próprio advento do discurso e assegura a possibilidade de «encontrar» a palavra, de ter acesso ao seu lugar.” (2006, p. 92)]

desarticulação e experimentação orto-léxico-semântica dos elementos da língua, como um alquimista entre soluções). Vale anotar ainda que o conceito de *ars inveniendi* tem lugar privilegiado em sistemas filosóficos do circunsonante séc. XVII, de Descartes e Francis Bacon a Gottfried Leibniz, os “racionalistas barrocos”. Para o último, no limiar entre a filosofia e a matemática, tal *ratio / ars* se dirige à invenção de novas verdades, “*vi formae*”,²⁰¹ pelo poder ou em virtude das formas.

Dramaturgia das formas

Na *Invenção de Orfeu*, o diálogo entre formas, que é mais palpável na transição de um subpoema ao seguinte (inclusive quando há permanência formal), deve ser percebido também no interior de certos subpoemas. Nos casos em que isto é mais explícito, ocorre alternância formal, como no subpoema VII do Canto V, “Poemas da Vicissitude”, em que cinco quintilhas quadrissílabas sobre o desabamento ou a metamorfose do “ar tão ingênuo” terminam num soneto decassílabo sobre “coisas goradas e órfas [que] se desgastam”.²⁰² Ou no Canto Nono, “Permanência de Inês”, quando a sequência de oitavas camonianas perfeitas é deturpada por uma única estrofe, exatamente quando a construção palimpséstica salta de Camões para Fernando Pessoa, como lido. Mas o instante que mais *explicita* (apenas no sentido em que algo explícito pode caber em tal experimento verbal) esse jogo dramático em sua relação com o embate —fusão-guerra— entre os gêneros poéticos dentro de um mesmo subpoema, se dá no II do Canto V, composto de três blocos ou fragmentos, em que cada um deles se identifica, obtusa mas predominantemente, à épica, à lírica e à dramática, nesta exata e hegeliana ordem, ao mesmo tempo em que cada um deles nega a própria suficiência —de seu gênero e de seu sujeito (Ele[s], Eu ou Vós)— para dar conta da tão ardentemente desejada totalidade:

Nem tudo é épico e oitava-rima
pois muita coisa desabada
tem seu sorriso cotidiano
e uns dorsos suados, pés humanos,
dois utensílios: João e Joana
com seus pequenos firmamentos
entre corujas e cumieiras.
Ruas e ruas com as esquinas
e com os prostíbulos disfarçados

²⁰¹ Apud KNECHT, Herbert H. *La Logique chez Leibniz: essai sur le rationalisme baroque* (1981, p. 205).

²⁰² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 203, 205).

e essa mulata ausente ali,
 com seu sorriso maternal
 que uns homens míopes não percebem,
 indo ao nível dêses táxis,
 bondes repletos de marítimos
 que vêm de barcos gusanados,
 atrás dos barcos, — limpas aves,
 mais adiante os negros cais,
 e contra os cais, será que há mar?
 Será que há mar para um herói
 olhar o céu à flor das águas?

Junho eu fôra de todo deformado,
 visto através das chuvas incessantes.
 Tanto assim que essas águas me acenaram,
 e eu não quis humilhar-me nas vasantes.

Antes era de ver-me refletido
 na humildade lustrosa dessas árvores;
 deitava-me nas relvas diluídas,
 queimava-me no frio das malárias.

Vieram ver-me: comia solidões,
 mastigava cortiças e arenitos.
 Prevendo sôbre mim algumas pontes,

contive prantos e contive gritos.
 Resolvi ser dilúvio nessa gente,
 inundar-me e inundar os continentes.

Há solilóquios mudos, catacumbas
 rasas com tíbias chamuscadas. Singra
 a memória roteiros de andorinhas.
 Andorinhas? talvez tristes columbas.

Silêncios dementados esperando,
 esperando, esperando. Quem vem lá?
 Quem atira nas nucas? Vala funda,
 mina de cal, moinho de ossos diários.

Ó ratos cegos, já morcegos prévios,
 roeis teares, trapos ou... que roeis vós?
 Os cabelos do púbis incompletos
 ou a cegueira das sombras melancólicas?

Roeis sem ruído, esses tombos vãos de dorsos
 sobre ilíacos sem os doces ventres
 despojados dos lumes inferiores
 que parecem charruas inocentes?

Que roeis, dentes? O tédio, o amor, o som
 das teclas sem pedal chorado em viúvas?

O tempo dos defuntos sem assombros,
sem o sôpro molhado pelas chuvas?

Que roeis, ó tempo? roeis os próprios dentes,
as gengivas, os ossos superiores
das arcadas solares, sol sem côr,
sem luzeiros de vida e firmamento?²⁰³

A separação dos três blocos é nítida. No primeiro, uma única estrofe de vinte versos octossílabos quase inteiramente brancos (com exceção da falsa ou inóspita rima entre “cotidiano”, “humanos”, “Joana” do 3º ao 5º verso), de caráter narrativo e descritivo, sobre uma multiplicidade de *terceiras pessoas*, “muita coisa desabada / [com] seu sorriso cotidiano” (grifo e modificação minhas): João e Joana, ruas e ruas, esquinas e prostíbulos, táxis e bondes, “homens míopes” e “marítimos / que vêm de barcos gusanados”, naus de madeira apodrecida (como se repetirá em outro subpoema²⁰⁴), “limpas aves” e “negros cais”. Mas talvez as duas pessoas principais do poema estejam ausentes: “essa mulata ausente ali, / com seu sorriso maternal” e “um herói”, cuja existência parece, por um relance, tão duvidosa quanto a do próprio mar. “Será que há mar para um herói / olhar o céu à flor das águas?”

O segundo bloco, um soneto decassílabo em *primeira pessoa*, cuja voz representa um (primeiro) rio. No tocante à “manipulação soberana” dos modelos, este soneto pode servir, inclusive, para bem entendermos porque Manuel Bandeira toma a Jorge de Lima como maior exemplo, n^o “A versificação em língua portuguesa” (1960), quando trata da quebra da estrutura rímica em sonetos: “Os poetas modernos, aliás, têm tomado em relação à construção do soneto italiano toda sorte de liberdades. Jorge de Lima, em seu *Livro de sonetos*, rima às vezes apenas dois versos quaisquer ou não rima nenhum ou rima os quartetos segundo o esquema *abcd | abcd*, etc.”²⁰⁵ No caso deste soneto (inserido entre formas díspares) da *Invenção de Orfeu*, obra que leva adiante e aprofunda as ousadias do *Livro de sonetos*, visualiza-se a seguinte estrutura: nos dois quartetos, há rima externa completa apenas no 2º e

²⁰³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 195-197).

²⁰⁴ O subpoema VI do mesmo Canto V, em redondilhas maiores que oscilam entre o prosaico e um rápido sopro de música atravancado por *versos-quaisquer* ou quase anti-versos que parecem antecipar a podridão do “tronco”: “não porque nunca tivessem” ou pior, “mas simplesmente porque”: “Também há as naus que não chegam / mesmo sem ter naufragado: / não porque nunca tivessem / quem as guiasse no mar / ou não tivessem velame / ou leme ou âncora ou vento / ou porque se embebedassem / ou rôtas se despregassem, / mas simplesmente porque / já estavam podres no tronco / da árvore que as tiraram.” (1952, 195-197).

²⁰⁵ BANDEIRA, Manuel. “Versificação em língua portuguesa” (1997 [1960], p. 548).

4º versos (“incessantes”, “vasantes”), e entre os tercetos, o esquema é insólito: *efg | fhh*, encerrando com mais uma rima entre singular e plural.

Na estranha conexão ou diálogo entre os blocos, note-se que logo após a pergunta sobre a existência do mar, o subpoema desemboca ou se transforma em enchente fluvial. O verso reflete esse alargamento, ao passar de 8 para 10 sílabas: “Junho eu fôra de todo deformado / visto através das chuvas incessantes.” Ao meio do ano —as cheias alagoanas— e igualmente à metade do poema. Não a metade simétrica, mas ainda assim perfeita em relação ao conjunto dialético: se considero o total de versos, 56 (cinquenta e seis), sua metade está cindida na exata passagem dos quartetos aos tercetos do soneto intermediário e mediador, este que se encerra no instante em que decide “ser dilúvio”. Entre o geográfico e o mítico.

Ao fim do soneto, tem início o terceiro bloco: “Há solilóquios mudos, catacumbas / rasas com túbias chamuscadas. Singra / a memória roteiros de andorinhas. / Andorinhas? talvez tristes columbas.” A navegação (marítima, fluvial ou diluvial) se expõe como “memória” singrada por pássaros indefinidos, e a abrupta resolução que fechara o bloco anterior —“Resolvi ser dilúvio nessa gente / inundar-me e inundar os continentes.”— vai sendo confrontada com o avanço das interrogações, que levam o poema de volta à atmosfera melancólica do primeiro bloco e a exacerba —por todo o soneto, nesse entremeio, vale reparar que não há qualquer interrogação, graças à firmeza e à con-tensão do Eu poético—. Mas no terceiro bloco, que todavia dá prosseguimento à métrica do soneto durante suas seis quadras decassílabas, numa relação que avento chamar de descontínua continuidade, as interrogações arremetem rumo a um interlocutor estranho e assassino —“Quem vem lá? / Quem atira nas nucas?”—, e a voz, a própria vítima do assassinato, assume uma função apelativa, na segunda pessoa do plural —“que roeis vós” ratos, dentes, tempo—. “Se o pronome da Lírica é o Eu e da Épica o Êle, o da Dramática será o Tu (Vós,etc.).”²⁰⁶ Mas se ninguém responde às insistentes, patéticas, dolorosas perguntas dessa personagem-defunto, talvez seja porque ela apenas se dirige àqueles que, no acontecer sem linguagem, “sem ruído”, limitam-se e contentam-se em roer (as palavras ecoam e se contradizem, pois haverá roedura de fato sem ruído?). “Que roeis, dentes? O tédio, o amor, o som / das teclas sem pedal

²⁰⁶ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico* (1965, p. 24). Na sequência desta frase, o autor distingue as temporalidades: “O tempo dramático não é o presente eterno da Lírica e, muito menos, o pretérito da Épica; é o presente que passa, que exprime a atualidade do acontecer e que evolui tensamente para o futuro.” Como já exposto, em *Invenção de Orfeu* a multiplicidade de tempos em diálogo (passado, presente, futuro e ainda o que está fora do tempo), o faz extrapolar essas categorizações, sem no entanto ultrapassá-las. Relembrando Benjamin, trata-se de buscar “o domínio exuberante dos elementos antigos numa construção que, sem conseguir articulá-los num todo, fosse ainda assim, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas”.

chorado em viúvas? / O tempo dos defuntos sem assombros, / sem o sôpro molhado pelas chuvas?”²⁰⁷ Aqui é preciso referir-se simultaneamente às acepções substantiva e adjetiva dos gêneros, pois o bloco dramático retoma os anteriores, para negá-los, ou melhor, sintetizá-los num todo dialético, uma construção destrutiva. Ao excesso lírico das chuvas, segue-se a escassez do “sem sôpro”. E à infância épica —“João e Joana / com seus pequenos firmamentos / entre corujas e cumieiras”—, segue-se a morte trágica —“Que roeis, ó tempo? roeis os próprios dentes, / as gengivas, os ossos superiores / das arcadas solares, sol sem côr, / sem luzeiros de vida e firmamento?” O firmamento deixa de ser plural, se confina ao céu da boca cadavérica, e parece mesmo *deixar de ser*: mas o poema apenas inter-roga. Esta sua conclusão entre ossos, “moinho de ossos diários”, entre corpos desnudados em decomposição, “cabelos do púbis incompletos”, convoca aquela “alegorização da *physis*” [*Allegorisierung der Physis*]²⁰⁸ a que tende a dramaturgia trágica do barroco, sem abandonar de todo o lúdico e o enigmático da imagem: o esqueleto tombado lembra “charruas inocentes”, funcionando o osso da bacia, ou melhor, na expressão científica do poema, os “ilíacos”, como a relha que deve sulcar a terra, revolver a leiva, para que brote algo novo. E na ubiquidade característica das palavras do poema, estes “charruas inocentes” tombados vãmente, “despojados dos lumes inferiores”, podem remeter ainda à tribo indígena dos charruas, extinta.

Neste constructo tão aparentemente afeiçoado à dialética hegeliana dos gêneros (tese épica, antítese lírica, síntese dramática), o soneto é a mediação congruente. Como instrumento “apto pela sua estrutura a exprimir uma dialética”,²⁰⁹ aqui ele transborda essa capacidade aos blocos que o circundam, ao pequeno todo em que está entrelaçado. Ele está no meio, separando os fragmentos como um rio, mas também os conectando, como uma ponte. “Prevendo sôbre mim algumas pontes, // contive prantos e contive gritos.” Ou melhor, conectando-os e amalgamando-os como um “dilúvio”. A cidade moderna do primeiro bloco,

²⁰⁷ A percepção das potencialidades dramáticas de *Invenção de Orfeu* tem antecedentes que precisam ser mencionados: Murilo Mendes, desde a perspectiva das adaptações para o palco, e Mário Faustino, com foco na linguagem da poesia dramática. O primeiro escreve, em 1952: “Muitos de seus poemas poderiam ser adaptados para atos dramáticos. O aspecto monumental desta obra resulta da explosão de um temperamento destinado a representar múltiplos papéis, e enjaulado dentro das quatro paredes de um consultório.” (1952, p. 422). E Mário Faustino, após transcrever outro “grande solilóquio” da obra em sua célebre coluna no *Jornal do Brasil*, em 1957, assevera: “Nesta língua onde desde Gil Vicente não há poesia dramática, neste país e neste século onde não ocorreu ainda um Eliot (o do *Murder in the cathedral*), ou um Yeats, ou um Lorca, os pretendentes a dramaturgo devem meditar nesses versos, que podem constituir um involuntário ponto de partida.” (2003, p. 289).

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão* (2004, p. 241) [(1991, p. 391)]

²⁰⁹ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema* (2004, p. 32).

espavorida, alienada e entrecortada, é uma imagem em *zoom* do continente épico,²¹⁰ que será inundado, segundo a vontade aquosa —apocalíptica ou genesiaca— desse Eu lírico.

Anatol Rosenfeld deixa bem claro que a pureza de gênero não é requisito literário. “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.”²¹¹ Considerando então essa pureza como valor negativo, *Invenção de Orfeu* exacerba “mesticismo”,²¹² um neologismo-chave nunca pronunciado no interior do poema. O anseio da totalidade épica —poder-se-ia mesmo dizer, o anseio do Absoluto—, que não se deixa de buscar —pelo contrário, busca-se avidamente, excessivamente—, é no entanto esgarçado por configurações líricas, que por sua vez dialogam de modo e no *modo* dramático. A contemplação épica do mundo “na sua vastidão imensa e múltipla” não se dá serenamente, mas integrada ao ritmo ensandecido do atual “universal e na atmosfera impalpável das estações”. O mundo e o ritmo, portanto, se estiolam quando o poema-corpo ou o corpo-Verbo sente-os, em sua pele tatuada, “dividido[s] por antagonismos irreconciliáveis”.

Em palavras ainda mais contíguas à obra, diria que o continente épico sofre uma inundação e sobra um arquipélago, sobram as ilhas ou os penedos, as rochas sotopostas que são os subpoemas. Desta feita, a cena-clímax amplamente repetida do salto (que pode conduzir ao voo e/ou à queda), afinal de contas a dança e a pantomima centrais no roteiro da *Invenção de Orfeu*, passa a configurar-se também como movimento exigido à leitura: é preciso saltar (em som e em sentido) de um subpoema ao outro, e inclusive no interior de alguns, como se vê.

Um fragmento de Antoine Compagnon sobre a anamorfose, a partir do quadro *The ambassadors* (1533) de Hans Holbein, o jovem [reproduzido logo a seguir], dá o que pensar sobre esta necessária disposição pantomímica:

Le sens du texte ou du tableau demeure suspendu à une gymnastique, à une acrobatie — à la trouvaille du seul lieu stratégique qui convienne à

²¹⁰ A imagem de um “poema-continente” já foi utilizada para referir-se à *Invenção de Orfeu* por Francisco Alvim, numa entrevista em que o poeta aproxima esta obra limiana ao *Cobra norato* (1931) de Raul Bopp e a *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto, como os três “vertices of this triangle of gigantic poems which Brazil has created; poems of transfiguration and vertigo; continent-poems, where everything fits in and nothingness is kept out. [...] It’s not a matter of learning with them. They are poems in which, in reality, the teaching function doesn’t belong. Their nature is that of a revelation, only comparable, I imagine—on an absolutely distinct stratum, of man, and not of God—to religious mysticism.” (2008, s/p).

²¹¹ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico* (1965, p. 4).

²¹² LIMA, Jorge de. “Todos cantam sua terra...”. In: _____. *Dois ensaios* (1929, p. 103).

l’emblème ou aux emblemes, qui les mette en perspective, qui bouche le trou et cligne l’œil par où le lecteur se voyait vu.

[O sentido do texto ou do quadro fica suspenso a (ou depende de) uma ginástica, uma acrobacia — ao achado do único lugar estratégico que convenha ao emblema ou aos emblemas, que os coloque em perspectiva, que tape o buraco e pisque o olho por onde o leitor se via visto.]²¹³

Antoine Compagnon reverbera a contemplação lacaniana do quadro de Holbein e, portanto, re-reverbera *La Jeune Parque* (1917) de Paul Valéry: “*Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue, / Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais / De regards en regards, mes profondes forêts. // J’y suivais un serpent qui venait de me mordre.*”²¹⁴ Algo crucial parece se perder, portanto, na reformulação de Compagnon: a relação duplamente reflexiva, quiçá urobórica. “Ave e serpente, círculo e pirâmide, / os olhos em fuzil e os doces olhos, / os laços, os vãos livres e as escamas.”²¹⁵ Nos vertiginosos “espelhos oniformes” da *Invenção de Orfeu*, a anamorfose não exclui de todo a mimese e ainda incorpora as metamorfoses. Deste modo, o que se tem é uma anamorfose nunca fixa, que se recalcula a cada mirada, que não permite o “achado do único lugar estratégico” que desvelaria uma imagem unívoca. Nas múltiplas ou potencialmente infinitas perspectivas convenientes à mestiçagem de gêneros, fontes e camadas de significado da obra limiana —seu violento mesticismo—, o leitor se vê vendo-se, e ainda —ou exatamente por causa disso— estranha-se, Devora-se.

²¹³ COMPAGNON, Antoine. *Le seconde main ou le travail de la citation* (1979, p. 279). [T.L.A.]

²¹⁴ VALÉRY, Paul. *La Jeune Parque* (1974, p. 108). [Na transcrição de Augusto de Campos: “E em meus suaves nós, em meu sangue suspensa, / Eu me via me ver, sinuosa, e dourava, / Nos olhares do olhar, minha floresta brava. // Eu sigo uma serpente que me morde o ser.” (1987, p. 80)]

²¹⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 177).

Figura I

HOLBEIN, Hans. *The ambassadors: Jean de Dinteville and Georges de Selve* (1533), óleo sobre carvalho, 209.5 x 207 cm. National Gallery of London.

CAPÍTULO II

INCESTO & PALIMPSESTO

Parábolas, Ονειροκριτικά, *Ostranenie*

A harpa, o assovio e o grito

O carvão e o lago, diferentes eternidades

Πολυωνυμία: os nomes da(s) Musa(s)

Fontes inlúcidas da vida da linguagem

Louvação e deslouvação

O engenheiro pródigo, bailado soturno

Cópias e/ou memórias: blasfonia

Invenção de Butes

Graça e noite

*Les mots ne sont que les fragments découpés
d'un ensemble que leur est antérieur.*

PAUL CLAUDEL
Réflexions sur la poésie (1963)²¹⁶

Não sei dessa ilha, se a incestuei
in illo tempore.

JORGE DE LIMA
Invenção de Orfeu (1952)

²¹⁶ [“As palavras são apenas os fragmentos recortados de um conjunto (ou de um cenário) que lhe é anterior” (T.L.A.)] Esta frase, que integra o ensaio “*Réflexions et propositions sur le vers français*” (1925), é transcrita por Aníbal Machado “no verso da página 15 de uma caderneta de trabalho, capa preta encerada, número I”, segundo registra Raúl Antelo, interpretando-a em um sentido que tomo a liberdade de des- e re-contextualizar: “Ou seja, refazer a biografia é reconstruir a história universal.” (1986, p. 273).

I. Parábolas, Ονειροκριτικά, Ostranenie

*Au delà de notre atmosphere s'élève un théâtre
Que construisit le ver Zamir sans instrument
[...]
J'aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries
Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y dévorât*

GUILLAUME APOLLINAIRE, “Le Brasier”
Alcools (1913)²¹⁷

Imersos na *pureza negativa* de gênero sobre a qual se debruça o capítulo anterior, pode-se dizer tanto a respeito de *L'Enchanteur pourrissant* quanto de *Invenção de Orfeu* que são *peças* quase impossíveis, possíveis apenas num estranho, “medonho teatro, o templo uivado, / e mais espantos, prantos novos, febres, / lúcidamente apenas o que é torpe”. A relação de ambas com o público-leitor é de fato entorpecedora, desconfortável, desestabilizante; seu desenvolvimento é imprevisível, potencialmente complicador para qualquer fruição e ainda mais para qualquer interpretação ou exegese (sobre a segunda já

²¹⁷ Nos dois primeiros versos citados, o interesse de Apollinaire se detém na mesma passagem do *Livro de Reis* citada por Jorge de Lima como o primeiro versículo da epígrafe de *Invenção de Orfeu*, III Reis, [VI:]7, em que se trata da construção da “casa”, do templo, sem uso de “martelo, nem machado, nem instrumento algum de ferro”. Mas aqui pode-se dizer que o poeta cubista vai além, inspirando-se em uma informação acrescentada pelo *Talmud* a respeito do minúsculo e poderoso verme Shamir, capaz de cortar qualquer material ou rocha simplesmente passando por cima, e que, sob o comando do rei Salomão, seria o responsável pelo silêncio da construção.

No mesmo ano de 1908 em que publica, em revistas, “*Onirocritique*” e “*Le Brasier*”, Apollinaire escreve: “*Le ver Zamir qui sans outils pouvait bâtir le temple de Jérusalem, quelle saisissante image du poète !*” (1956, p. 1062). É surpreendente notar que tanto em Apollinaire quanto em Lima, o templo, quando passa a integrar o poema, se transforma em teatro: na *Invenção de Orfeu*, os meninos esculpidos e perturbados “desceram [das colunas] ao palco, exibindo-se nus.” Não subiram ao altar, mas “desceram ao palco”, o local ou o lugar da cena, em que a razão *skénographica* coabita com os subdelírios báquicos: “[...] Tambores vingativos / vieram com pulsos loucos e mataram / nas ternuras das tardes as infâncias. / O medonho teatro, o templo uivado, / e mais espantos, prantos novos, febres, / lúcidamente apenas o que é torpe / os tambores conclamam: há os soluços, / depois nem mais soluços, — desesperos.” (LIMA, 1952, p. 250).

Como informado às primeiras páginas do capítulo anterior, o poema em prosa “*Onirocritique*”, publicado de início como objeto independente, na revista *La Phalange*, em 1908, é no ano seguinte incorporado por Apollinaire como último ato da peça *L'Enchanteur pourrissant*, cuja primeira versão havia sido publicada em 1904 na revista *Le Festin d'Ésope*, mas com a afirmação de ter sido elaborada em 1898 (estas datas sempre dão muito o que falar no contexto belicoso das originalidades vanguardistas, afinal, por conta desta peça, Apollinaire afirma ser o pioneiro do simultaneísmo). A versão definitiva de *O Encantador apodrecido* (ou *O mago apodrecido*, como prefere a tradução brasileira) sairá postumamente, em 1921.

duvidava Sérgio Buarque de Holanda em 1952 que se pudesse “chegar, algum dia, a qualquer exegese válida”²¹⁸). A percepção se precipita no abismo ou no labirinto da duração.

No radical ensaio “A Arte como Procedimento” (ou como processo, artifício, técnica, recepção..., *Iskusstvo kak priem*, 1916), Victor Chklovski, um dos fundadores do formalismo russo, forja o neologismo *Ostranenie* (остранение), traduzido ao francês como “*représentation insolite*”²¹⁹ ou *étrangisation*, ao inglês como *defamiliarization* ou *enstrangement* e no Brasil como “singularização”,²²⁰ quando melhor teria sido traduzi-lo, segundo Boris Schnaiderman, por estranhamento. Na espiral das línguas, esta escolha tradutória nos conecta, por sua vez, ao *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht, ou simplesmente *V-effekt*, conhecido por aqui como efeito de estranhamento ou de distanciamento do teatro épico, cuja concepção fora influenciada, de fato, pela teoria chklovskiana. Mas, como dissera Ernst Bloch, se também *Verfremdung* é uma palavra difícil de traduzir e o conflito linguístico é, ademais, configurador de sua problemática,²²¹ volto por ora ao *Ostranenie* e à sua origem dialética: partindo da tese do filólogo e grande inspirador do simbolismo russo Aleksandr Potebnia, segundo a qual “Não existe arte e particularmente poesia sem imagem”, sendo o

²¹⁸ E prossegue: “Uma exegese só seria possível onde subsistisse algum fio condutor através de todas as partes da obra, ou então algum pensamento superior, redutível, com maior ou menor êxito, a termos lógicos. / Ora, Jorge de Lima não oferece nada que se pareça com isso.” (HOLANDA, 1996 [1952], p. 570). Com maior ou menor êxito, o que tento demonstrar é que, se não há fio condutor único, há um sistema de tensões (e tenções) que se intersecciona rumo a uma estranha unidade. Seguindo a metáfora do poema-corpo, corpo-Verbo, trata-se do conjunto de sistemas (circulatório, nervoso, digestório, respiratório, reprodutor, excretor, sensorial ou quiasmático...) de um corpo —σώμα, sôma— febril durante o longo instante tensionado para um gesto último: “órgãos de cada verso ao coração sequioso / ligados veia, artéria, espinho e chaga ao peito” (LIMA, 1952, p. 45). A expressão *longo instante* quer dar conta do emaranhamento entre distensão e contensão que é fulcral na Suma Poética limiana: distensão épica e contensão lírica atuam dramaticamente na encenação da corruptibilidade da Forma.

²¹⁹ CHKLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose*. trad. Guy Verret. (1973, p. 17). *Insolite*, termo que, neste contexto, remete ao título do livro publicado em 1987 por Ana Maria Paulino, *O poeta insólito*, em que são reproduzidas onze fotomontagens que Jorge de Lima havia presenteado a Mário de Andrade, constantes do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB. Obra precursora na revalorização do trabalho de Jorge como artista plástico: insólitas e concêntricas palavras-imagens.

²²⁰ CHKLOVSKI, Victor. “A Arte como Procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al (1976, p. 52).

²²¹ No ensaio “*Entfremdung, Verfremdung*”, que compõe a miscelânea de textos intitulada *Verfremdungen* (1965), Ernst Bloch ensina que o primeiro registro da palavra *verfremden* na literatura alemã ocorre em 1842, no romance *Neues Leben* de Berthold Auerbach, no momento em que os pais se sentem *verfremdet* (no sentido de profundamente ofendidos ou, poder-se-ia dizer, estranhados) quando seus filhos começam a conversar em francês na sua presença, deixando-os alheios à conversação, já que não compreendem a língua. Para Bloch, ainda que se efetue um grande salto entre este uso do termo e o *V-effekt* de Brecht, a cena da palavra estrangeira distanciadora continua a ressoar para a compreensão do referido procedimento estético de vanguarda. (Aliás, menos que palavra estrangeira, o sotaque funciona como meio ou método de distanciamento no teatro brechtiano, concretizado originalmente no alemão *russianizado* de Asja Lâcis, atriz e diretora que apresenta a Brecht nada menos que: Meyerhold, Benjamin, Maiakovski e Chklovski, os primeiros em carne e osso, os últimos em teoria e texto).

objetivo desta última “ajudar-nos a compreender sua significação [da arte, da poesia] e visto que sem esta qualidade a imagem priva-se de sentido, ela então deve ser para nós mais familiar do que aquilo que ela explica”,²²² Chklovski apresenta sua antítese e chega a postular como “lei geral da arte” o “obscurecimento”, o “amortecimento”. Contra o processo de automatização levado a cabo pela imagem fácil, didática ou prosaica, ele opõe a desautomatização, o *Ostranenie*: “O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”. “*Iskusstvo kak priem*” explicita o tom de manifesto vanguardista numa de suas mais belas passagens, talvez porque controversa: “o procedimento da arte é o [...] que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte.*” Proporcionar a experiência do “devir do objeto” talvez já não seja “um fim em si mesmo” para o “ato de percepção em arte”.²²³

Contemple-se novamente o quadro de Hans Holbein, o jovem, que está reproduzido ao final do capítulo anterior ou no início deste. O que propõe aquele emblema anamorfótico aos pés de uma representação realista? O que produz aquela caveira senão essa maior duração da percepção, esse estranhar que conduz ou mesmo obriga que o corpo saia do repouso contemplativo, que se aproxime ou se distancie da pintura (que pratique uma acrobacia ou uma ginástica, disse Compagnon), a fim de encontrar o lugar apropriado para poder ver / ler / ouvir? A caveira anamórfica é o emblema ou a alegoria de uma estrangeira, deturpada e enlarguecida morte que devem ao Novo Mundo por conta das navegações mercantilistas e salvacionistas, ali personificadas no embaixador, no bispo e em todos os seus objetos de ciência e de arte perfeitamente reconhecíveis.

É preciso sugerir ainda uma estranha correspondência para o debate russo entre ser a arte, e dentro desta a imagem, uma fonte de reconhecimento ou de visão do mundo, a partir de Erich Auerbach e sua clássica postulação de que a *mimesis* ocidental está assentada nesta exata dicotomia, nesta complexa dis-posição: num ramo, a clareza, a simplicidade, o

²²² POTEBNIA *apud* CHKLOVSKI, Victor. “A Arte como Procedimento” (1976, p. 39, 40).

²²³ CHKLOVSKI, Victor. “A Arte como Procedimento” (1976, p. 55, 50, 45). O ensaio revela as origens poéticas do formalismo russo. A passagem citada não é de fácil tradução, como patenteia a versão inglesa de Benjamin Sher: “By ‘enstranging’ objects and complicating form, the device of art makes perception long and ‘laborious’. The perceptual process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. Art is a means of experiencing the process of creativity. The artifact itself is quite unimportant.” (CHKLOVSKY, 2009, p. 6).

desenvolvimento em uma única camada, o *reconhecimento* de raiz homérica; e no outro ramo, a obscuridade, a necessidade (tirânica) da exegese, o desdobrar-se em múltiplas camadas, numa palavra, a *visão* de raiz mosaica. Nenhuma outra forma parece-me mais apropriada para ilustrar este segundo ramo da mimese que a parábola, sobre a qual deter-me-ei mais adiante. Por ora, e com o perdão do jogo de palavras, se há algo realmente claro de distinguir é para qual destes dois ramos pendem as obras em tela de Guillaume Apollinaire e Jorge de Lima.²²⁴ “Cripta dos olhos, quero desavir-me.”²²⁵

A harpa, o assovio e o grito

“*Onirocritique*” é o delírio final ou a miragem conclusiva, apoteótica, uma espécie de grande “solilóquio mudo” da alma do protagonista, o mago Merlin, enquanto seu corpo apodrece, enterrado vivo em uma tumba no meio da floresta densa e escura, por obra da Dama do Lago Viviana ou Eviena, que se vale para tanto das palavras mágicas de adormecimento aprendidas do próprio Merlin, e por ela anotadas (numa primeira e curiosa inversão no trato entre musa e mago-poeta): “*Merlin lui enseigne ce qu’elle lui demande et la demoiselle écrit les paroles qu’elle entend, dont elle se servait toutes les fois qu’il venait à elle*”.²²⁶

²²⁴ Ainda que sem o aporte do conceito chklvskiano, brechtiano ou mesmo freudiano, o “estranho”, seja como adjetivo, conceito ou hipograma, pode ser produtivamente rastreado ao longo da fortuna crítica de *Invenção de Orfeu* e inclusive da muito mais rara crítica de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*. Sobre a primeira, o poeta Antônio Rangel Bandeira se pergunta, em 1959: “Que dizer de *Invenção de Orfeu*? Como encarar êsse poema hermético, contraditório, confuso, desorientador, cansativo, lindo, impressionante, maravilhoso, sofrido e estranho, que segundo nossos cálculos possui cerca de 11.000 versos, divididos em 10 cantos?” (1959, p. 119). Quase quatro décadas depois, Fabio de Souza Andrade conclui seu estudo sobre a poesia limiana intitulado *O engenheiro noturno* (1997) da seguinte forma, referindo-se à *Invenção*: “A nostalgia da imagem é também a constatação da necessidade de uma linguagem única e estranha, que a nada serve senão a si própria, a lírica que valoriza o poder de revelação da imagem, e, se não pretende o monopólio da boa poesia, não pode ser posta fora como coisa do passado.” (1997, p. 178). E no raríssimo estudo “*Jorge de Lima’s ‘Unexpected Being’: the transfiguration matrix in Anunciação e Encontro de Mira-Celi*”, o semiólogo Júlio Pinto encontra as matrizes do “ser estranho” na poesia limiana a partir do poema “Contemplação” (1938) e segue o rastro de suas variantes hipogramáticas em Mira-Celi: o inesperado, o estrangeiro, o esquisito, desde o primeiro versículo de *Anunciação e Encontro*: “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que estava escrita a história da criação passada e futura.” (1950, p. 467). Para o semiólogo, “*The poet is actualized as Inesperado Ser in the text as a result of hypogrammatic derivation. The hypogram that generates this phrase can be found in an earlier poem by Jorge de Lima, ‘Contemplação’ (In A Túnica Inconsútil), one verse of which reads: ‘E a Grande Face descera quando dormires e ficarás um ser estranho...’. The Great Face is obviously a metaphor for God and becoming a strange being is a result of the contact with divinity. This verse is in turn a transform of the familiar idea of transfiguration, which has its roots in the Bible. Transcendental ecstasy tranfigures the experiencer, hence the strange being. Inesperado Ser is a variant of ser estranho, since both adjectives connote difference and unexpectedness.*” (1984, p. 2-3).

²²⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 305).

²²⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Enchanteur pourrissant* (1921, p. 8) [“Merlim lhe ensina o que ela pede e a donzela escreve as palavras que escuta, e que usava sempre que ele a vinha ver.” (2001, p. 107) Transcreverei esta tradução de Gonçalo de Barros Carvalho e Mello Mourão em rodapé, com ressalvas].

Logo no intróito da peça, Merlin, que é apresentado como filho de uma donzela e um diabo, é assim traído por suas próprias palavras, facilmente ludibriado devido ao excesso de seu amor pela Dama do Lago. A encenação a partir daí se desenvolve calcada no diálogo abrupto e entrecortado (poder-se-ia mesmo dizer: absurdo) de dezenas de estranhas personagens, que transitam pela floresta à procura do encantador. “*Il avait une harpe harmonieuse, que nous avons trouvée, les cordes rompues, sous un buisson d’aubépine, là-bas. Serait-il mort ?*” —perguntam Os Dois Druidas [*Les Deux Druides*], representando os milenares sacerdotes bretões conhecidos pela magia e pela poesia oracular, hermética— “*Que pouvons-nous faire d’autre que de très loin converser ? Car le vents nous obéissent encore et portent les sons de nos harpes.*”²²⁷ Em meados da peça, O Coro Masculino, prestes a violar, um por um, à oriental Angélica [*Angélique*, que remete à personagem mítico-histórica responsável pela loucura furiosa de Orlando ou *Roland*], apresenta uma quase definição do texto apollinaireano: a procura daquilo que há “*de plus beau dans le siècle : le cadavre de l’enchanteur*”.²²⁸

A miscelânea satírica de figuras transita inopinadamente da mitologia celta à greco-romana, dos romances de cavalaria a dicionários demonológicos ou teratológicos, de filósofos pitagóricos a patriarcas e profetas bíblicos. Nesse ínterim, uma maciça presença de animais não-humanos direciona o público-leitor para a ambiência da fábula ou para o bestiário medieval, disposição que aproxima estruturalmente *L’Enchanteur pourrissant* a outra obra “menor” do grande poeta cubista, *Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée* (1911). Nesta, lê-se um discurso, em quadras com rima e metro, sobre os animais e outros seres (como as sereias) que circundam (a narrativa de) Orfeu; e naquela, são os discursos dos próprios animais e seres monstruosos que contornam ou tangenciam a tumba do mago Merlin —mesmo que este tenha perdido sua “harpa harmoniosa”, ou exatamente porque este a perdera—.

A presença da figura de Orfeu ou de resquícios e ruínas de sua mitologia em *L’Enchanteur pourrissant* torna-se ainda mais explícita por meio da personagem Tyolet, que constitui uma espécie de dobra viva do mago morto: é ele que, num momento-chave da peça, consegue reunir todos os animais e demônios próximo ao túmulo de Merlin, por meio da força ou da magia de seu assovio. Quem explica o porquê disto é o próprio “filósofo do túmulo” (um dos epítetos atribuídos ao protagonista): “*Sifflement, appel humain dès l’origine, tu*

²²⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Enchanteur pourrissant* (1921, p. 13) [“Ele tinha uma harpa harmoniosa que encontramos, com as cordas partidas, debaixo de um arbusto de espinheiro, logo ali. Será que ele morreu? [...] Que outra coisa podemos fazer senão conversar a grandes distâncias? Porque os ventos ainda nos obedecem e levam os sons das nossas harpas.” (2001, p. 114)].

²²⁸ Ibid. (p. 31-32) [“de mais belo no século: o cadáver do mago.” (2001, p. 146)].

réunis les premières peuplades. Tu fus cause des premiers troupeaux. Le chevalier avait bonne mémoire, il s'est souvenu du sifflement originel. Voilà le mal. Antique sifflement, tu opères aujourd'hui ma putréfaction.”²²⁹ O assobio original é responsável pela putrefação do corpo do encantador porque também os vermes são atraídos. Mas, a esta altura, Tyolet já havia saído de cena, assustado e impotente diante daquela enorme congregação de bestas e feras, empregando trêmulas mas profundas palavras de despedida:

« J'ai mésusé de mon pouvoir singulier. Pour m'amuser, j'ai sifflé et vous êtes tous venus. À cette heure, je suis seul et désarmé au milieu de vous. Je vous demande pardon de vous avoir appelés sans raison, car, voyez, je n'ai même pas de chiens pour les lancer contre vous. Voyez, je ne suis plus libre et je me sens lâche. Vous comprenez mes sifflements, mais moi, je suis un étranger parmi vous, je ne comprends rien au chant des oiseaux, au cri des animaux, aux remuements d'antennes des insectes. Je suis un étranger. Je vous ai réunis, profitez-en, mais que je m'en aille pour votre bonheur et le mien, car je ne peux rien vous enseigner. »

[“Eu abusei do meu poder singular. Para me divertir, assobieei e vocês todos vieram. Agora, estou sozinho e desarmado no meio de vocês. Peço que me perdoem por lhes ter chamado sem razão, porque, vejam só, não tenho nem mesmo alguns cachorros para lançar contra vocês. Estão vendo, não estou mais livre e me sinto covarde. Vocês compreendem meus assobios mas eu sou um estrangeiro entre vocês, não entendo nada do canto dos pássaros, do grito dos animais, do movimento das antenas dos insetos. Sou um estrangeiro. Eu reuni vocês, aproveitem, mas que eu vá embora para o bem de vocês e o meu próprio, porque não lhes posso ensinar nada.”]²³⁰

Tyolet afirma e inventa sua condição de “estrangeiro”, ou melhor, de estranho [*étranger*] entre os outros animais, como um pedido de perdão e uma licença para a fuga. Sua suposta liberdade está ameaçada pela proximidade da grande massa animalesca, ele precisa renegar o poder primitivo de sua voz, a φωνή, para retornar ao λόγος, que todavia nada tem a ensinar. “*Avez-vous remarqué la raison admirable de l'homme ? Nous lui sommes devenus étrangers. Il y a une part de vérité dans cela, et beaucoup de vantardise.*”²³¹ afirma o demônio Béhémot (saído diretamente do *Livro de Jó*), que se aproveita da covarde jactância

²²⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant* (1921, p. 48) [“Assobio, apelo humano desde a origem, você reuniu as primeiras multidões. Você foi a causa dos primeiros rebanhos. O cavaleiro tinha boa memória, lembrou-se do assobio original. Aí está o mal. Assobio antigo, você opera hoje a minha putrefação.” (2001, p. 146)].

²³⁰ Ibid. (p. 42-43) [(2001, p. 160-161)].

²³¹ Ibid. (p. 43) [“Perceberam a razão admirável do homem? Nós nos tornamos estrangeiros para ele. Há uma parte de verdade nisso tudo e muita pretensão.” (2001, p. 162)].

humana para tomar conta da situação, proclamando-se ditador e determinando o seguinte jogo entre-gêneros: morte imediata a todos os hermafroditas; trabalho de subsistência aos que não são nem machos nem fêmeas; e cópula fatal aos que são machos ou fêmeas, a fim de saber quem morrerá primeiro. O resultado: “*Ceux qui moururent étaient des êtres ailés.*”²³²

Apesar da persistência de Merlin em deter este jogo, ninguém o escuta. Sua fala é inaudita, muda. Apenas a Dama do Lago o consegue dispersar, com seus gritos: “*Je crie ! Mes cris sont pleins de bravoure, ils effrayent et dispersent. Bêtes, dispersez-vous d’effroi ! Vaches maigres, vaches grasses, signes d’un songe matinal et véridique, quelle famine et quelle abondance annoncez-vous ?*”²³³

O carvão e o lago, diferentes eternidades

A tentativa das três páginas anteriores de dar um panorama de *L’Enchanteur pourrissant*, mesmo se restrita às passagens que mais dialogam com o presente trabalho, deixa exposta a complexidade da tarefa, em estrita parelha com a tensão singular de cada palavra *et chaque mot*, de cada fala nessa dramaturgia de grã-poeta. Tentativa frustrada, mas imprescindível se o objetivo é compreender o lugar de “*Onirocritique*” como ultimato (e último ato) de tal enredo e então, a partir daí, desvelar algo de sua pregnância como epígrafe, igualmente última, da *Invenção de Orfeu*.²³⁴ Ainda que o texto de Apollinaire se constitua

²³² APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Enchanteur pourrissant* (1921, p. 50) [“Os que morreram eram seres alados.” (2001, p. 172)].

²³³ Ibid. (p. 48-49) [“Eu grito! Meus gritos são cheios de bravura, horrorizam e dispersam. Animais, dispersem-se de horror! Vacas magras, vacas gordas, símbolos de um sonho matinal e verídico, que fome e que abundância vocês anunciam?” (2001, p. 169)].

²³⁴ Como ficou dito no início do capítulo anterior, entrevejo na página epigráfica da edição *princeps* da *Invenção* uma manobra gráfica, ou melhor, uma figura da escrita [*Schriftfigur*] desenhada pelo simples virar da página (ou seja, uma figura que só se realiza no gesto manual e material da leitura). Neste gesto, transcorrem aproximada e abruptamente —ou mesmo “abrutamente”, como dirá o poema numa das encenações-tipo da violação mosaica— transcorrem, do anverso ao verso, três mil anos: do *Livro de Reis* a “*Onirocritique*”, separados pela breve e contundente reescritura de *Isaias*, ao pé da página: “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo”. É essa vastidão espaciotemporal que as “noites mil e duas” da *Invenção de Orfeu* desejam açambarcar, filtrando-a caoticamente: “*Tutta la congerie storica e religiosa si depura e precipita in un filtro caotico*” (JACOBBI, 1982, p. 9).

O movimento de deslocar-se por três mil anos (de textos) é como um pêndulo, que ensaia o caminho do retorno já desde o título deste último fragmento epigráfico (identificado de forma errática pelo autor-leitor: “*IL YA — Pag. 240, 241 — Onirocritique*”), tendo em vista que o termo Onirocritica se refere a um “*género literario menor*” da Grécia antiga, “*que, dando por sentado el carácter premonitorio de los sueños, tiene por finalidad la interpretación de los mismos, es decir, la exposición de su significado simbólico*” (LOBO, 1992, p. 63). Segundo os especialistas, ainda que o único tratado remanescente seja o de Artemidoro Daldiano, do séc. II d.C., este campo do conhecimento remonta pelo menos ao século V a.C., e sua atuação, ademais, englobava tanto a onirológia quanto a oniromancia, conjugando, como é característico na sabedoria grega (sobretudo a pré-socrática, mas não apenas), o conhecimento teórico e a prática oracular, premonitória, mântica.

como uma profusão de “miragens” —retomando aqui o primeiro presente recebido pelo encantador depois de morto, uma “*provision de mirages*” concedida pela maga Morgana—, ele não deixa de consubstanciar-se como (e de integrar) narrativa(s). *Ainda que* tão estranhas.

É preciso destacar, sobretudo porque algo semelhante tem ocorrido em leituras críticas da *Invenção de Orfeu*, que a desatenção à materialidade do signo e da forma, assim como às matrizes convocadas e embaralhadas por Apollinaire —refiro-me não apenas à percepção ou desvelamento de matrizes, mas principalmente à intuição e descrição das novas significâncias forjadas por tamanho embaralhamento—, tem levado inclusive leitores especializados, como Hugo Friedrich, a afirmar que “no tom de relato sucessivo, vão-se alinhando imagens irreais e fragmentos de fatos, sem contato entre si, que poderiam, da mesma forma, estar numa sequência diferente”. Imagens irreais [*irreale Bilder*], muito provavelmente, mas tal como

Pois bem, corroborando fortemente a hipótese de que a epígrafe limiana funciona como um mapa estratégico-composicional (que postula uma teologia da criação literária, como disse anteriormente, impulsionado por Martin Opitz e Walter Benjamin), a localização do poema em prosa de Guillaume Apollinaire nesta cartografia significa, além da vasta demarcação periódica e pendular (esta que é afinal “*un cri, un premier mot*” sobre o desejo da totalidade), também uma declaração patente de aproximação da Suma Poética limiana às vanguardas heroicas, ou mais especificamente às técnicas de composição cubista e surrealista (e ainda mais especificamente ao caso de Apollinaire, obra marcada pelo paisagismo caligramático em seu momento mais divulgado, mas que na verdade mantém forte vínculo com a manipulação das formas fixas). Além ou aquém disto, entendo que a presença de “*Onirocritique*” na epígrafe limiana quer apontar ainda para a relação fulcral entre a mais avançada poesia moderna —“*véritable prélude du surréalisme*”— e a matriz judaico-cristã, um tenso diálogo que costuma se concretizar através de uma apropriação pautada pelo choque, muitas vezes “*en reversant la message*”, segundo Jean Burgos, por meio de “*blasphèmes et les profanations systématiques*” (1971 [1968], p. 104). Pouco antes do fragmento recortado pela epígrafe encontra-se um exemplo cabal neste sentido: “*Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre. J’y vis quatre I, quatre O, quatre D. On nous servit de la viande fraîche et je grandis subitement après en avoir mangé.*” (1921, p. 74) [“Um sacrificante desejou ser imolado no lugar da vítima. Abriram-lhe o ventre. Lá dentro vi quatro I, quatro O, quatro D. Serviram carne fresca e cresci de repente depois de ter comido dela.” (2001, p. 201)]. Aqui o poeta profana a Cabala e digere a letra hebraica (י - *Yod*) que serve como abreviação para o tetragrama do nome de Deus, “Yhvh”, Yahvé. Já no fragmento selecionado por Jorge de Lima, o jogo apollinaireano de “blasfêmias e profanações sistemáticas” recorrerá à metáfora bíblica da vinha, que é fundada por *Isaías*, e assim o conjunto epigráfico da *Invenção de Orfeu* dá continuidade e retorno ao seu movimento pendular.

Antes de concluir esta longa nota, parece-me que há ainda algo por especular a respeito daquela indicação errática ao final da epígrafe limiana. Se o autor informa ter recortado o fragmento de Apollinaire a partir da antologia *Il y a*, em que “*Onirocritique*” é reproduzido como objeto independente de *L’Enchanteur pourrissant*, nada assegura que Jorge de Lima tenha lido este último. Mas aqui, nesta “interpretação figural” [*Figuraldeutung*], interessa-me as relações que nascem a partir da configuração do texto, e não (tanto) as intenções do autor. Como ver-se-á na página seguinte, a leitura da peça de Apollinaire como um todo é essencial até para que se saiba quem fala (ou quem sonha) em “*Onirocritique*”.

Segundo as teses de Luiz Busatto (1982) e de Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2007), a sonoridade de “*IL YA*” remete-nos a um vocábulo central da *Invenção*: “ilha”. Dito isto, nenhum deles dá maior atenção ao texto de Apollinaire. O segundo chega a afirmar “basicamente” o seguinte sobre “*Onirocritique*”: “Este texto descreve basicamente a comunhão entre pessoas que vivem felizes e em harmonia com a natureza” (2007, p. 212)... Outras teses já deram maior atenção à epígrafe, em diferentes perspectivas: a de Lidia Neghme Echeverría (1975) e a de Suene Honorato de Jesus (2013).

canta o Coro Masculino em *L'Enchanteur pourrissant*: imagens de uma “*Irréalité raisonnable*”. O grande problema na cita de Friedrich, a meu ver, está na desconsideração pura e simples da “sequência” [*Folge*] e mais ainda do intenso “contato entre si” das imagens e dos “fatos” ou eventos que tecem a “Onirocrítica”. O autor da *Struktur der modernen Lyrik* (1956) chega a transcrever “algumas passagens do texto; [afirmando que] de acordo com o caráter deste, a seleção pode ser tão arbitrária como a dos trechos que omitimos”.²³⁵ Seguem a isto doze linhas selecionadas a esmo e em uma tradução alemã que desconsidera—inclusive—um neologismo do texto francês: “*fleurdelisèrent*”.²³⁶ Na ânsia por aplicar a todos sua tese da “transcendência vazia” [*leere Transzendenz*], o crítico toma a liberdade de esvaziar o poema alheio.

Como já disse, “*Onirocritique*” é a apoteose do Encantador, “vivo-morto”. O texto inicia logo após Merlin ter conseguido finalmente, não obstante enterrado, deflorar a Dama do Lago, sem o pleno consentimento desta (logo voltarei a tal cena). No primeiro parágrafo desse último ato, o protagonista, indefinido entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural, caminha(m) para *Orkenise*, a cidade (típica dos romances de cavalaria do ciclo arturiano) de onde havia outrora saído Tyolet para passear, assoviar e assim reunir toda a fauna da floresta densa. O protagonista da “Onirocrítica” é, portanto, este ser desdobrado: Merlin, a dobra morta, talvez ressurreta depois de violar sua musa, e Tyolet, a dobra viva e covarde, fugitiva da natureza, mas ambas dobras saudosas. “*Nous nous dirigeâmes vers cette ville en regrettant les vallons où les pommiers chantaient, sifflaient et rugissaient.*”²³⁷

Ao lado do intertexto arturiano e do *Dictionnaire infernal* (1818) de Collin de Plancy, é explícito em *L'Enchanteur pourrissant* o diálogo, o uso e a inspiração imagética do Velho Testamento. No desfile barroco e farsesco deste Apollinaire, têm voz Os Três Falsos Reis Magos, O Arcanjo Miguel, Behemoth, Leviatã, Enoque, Elias, Simão o Mago, sem falar nas figuras apenas mencionadas, como Noé, Labão, Estêvão, etc. No caso da “Onirocrítica”, esta

²³⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curioni (1991, p. 192, 191). [No original: “*Im Ton sukzessiven Erzählens werden irreale Bilder und Geschehnissetzen aufgereiht, die untereinander kontaktlos sind und ebensogut in anderer Folge gereiht werden könn.*”; “*gemäß seinem Charakter kann ihre Auswahl ebenso beliebig sein wie das, was wir weglassen.*” (1977, p. 192)].

²³⁶ A frase “*De la gorge du singe, il sortit des flammes qui fleurdelisèrent le monde.*” (APOLLINAIRE, 1921, p. 73) é vertida simplesmente como “*Aus der Kehle des Affen schlugen Flammen und verzierten die Welt mit Lilien.*” (FRIEDRICH, 1977, p. 192), que termina, na versão brasileira do livro alemão, como “Da goela do macaco saltavam chamas e adornavam o mundo com lírios.” (1991, p. 191)...

²³⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant* (1921, p. 73) [“*Nós nos dirigimos àquela cidade lamentando os vales onde as macieiras cantavam, assobiavam e enrubesciam.*” (2001, p. 199)]. “Lamentando” de saudades dos pequenos vales; e no lugar de “enrubesciam”, melhor verter que “as macieiras cantavam, assobiavam e” rugiam.

relação intertextual pode ser notada, com a devida atenção, desde as primeiras palavras: “*Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler.*”²³⁸ A imagem de um carvão ardente do céu que desce para tocar e queimar o poeta-mago reverbera engenhosamente a passagem de *Isaías* em que se encontra a origem da conceituação bíblica da parábola: Isaías lamenta a imundície de seus lábios e dos lábios de seu povo, para que pudessem relatar a vigência e a visão do Rei, “*le Roi, l'Eternel des armées*”: “*Mais l'un des Séraphins vola vers moi, ayant dans sa main un charbon ardent, qu'il avait pris sur l'autel avec des pincettes; Il en toucha ma bouche et me dit: Voici, ce charbon a touché tes lèvres, c'est pourquoi ton iniquité sera enlevée, et ton péché sera expié.*”²³⁹ O carvão simboliza força oculta, fogo contido, prestes a arder. A boca tocada pelo carvão ardente soltará palavras como chispas divinas.²⁴⁰

Após o gesto seráfico de purificação pela “brasa viva”, Isaías escuta o Senhor à procura de alguém para transmitir sua mensagem. O profeta se oferece de imediato e o que lhe é transmitido por Deus, em primeiro lugar, é o método da profecia, a conceituação bíblica da parábola, logo, uma parábola sobre a parábola: “*Et il dit: Va, et dis à ce peuple: En entendant vous entendrez, mais vous ne comprendrez point; en voyant vous verrez, mais vous ne discernerez point.*”²⁴¹ A parábola se constitui portanto *através* de uma negatividade, fundamentando-se no des-entendimento que (se) antecipa (a)o entendimento, se é que este último devirá: “sós, nós morremos para que nos vejam / a nós os clandestinos fecundantes, / a

²³⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant* (1921, p. 73) [“Os carvões do céu estavam tão perto que tive medo do seu ardor. Estavam quase me queimando.” (2001, p. 199)].

²³⁹ As relações que tento indicar aqui estão de tal modo entranhadas em línguas e traduções, que cito no corpo do texto a Bíblia francesa de Ostervald, que segue a tradição calvinista-luterana de retorno ao vernáculo, tradição, portanto, da que é conhecida em França como *La Bible de l'Épée*, A Bíblia da Espada. Sua correspondente em língua portuguesa seria, deste modo, a versão de Almeida: *Isaías* VI:6-7 “Porem hum dos Seraphins voou para my, trazendo em sua maõ huã brasa viva, *que* tomára do Altar com huã tenaz. E com ella me tocou na boca, e disse, eisque isto te tocou nos beiços: assi ja se desviou *de ty* tua culpa, e ja está reconciliado teu peccado.” (Ed. de 1819).

²⁴⁰ Outras reverberações desta imagética podem ser encontradas em Dante, nos versos 100 a 105 do Canto XVIII do Paraíso, quando da passagem do quinto ao sexto céu, em que espíritos desenham no ar (ou no éter) o provérbio de Salomão, “*DILIGITE IUSTITIAM QUI UIDICATIS TERRAM*”. Ao final deste desenho-linguagem, a luz que emana dos espíritos é comparada às centelhas de carvões ou achas ardentes: “*Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi / surgono innumerabili faville, / onde li stolti sogliono agurarsi, // resurger parver quindi più di mille / luci e salir, qual assai e qual poco, / sì come 'l sol che l'accende sortille;*” (1975, p. 351). Na tradução oitocentista de Xavier Pinheiro: “Como carvões ardentes encontrados / De centelhas um jorro de si lançam, / Presságios por estultos venerados, // Muitos mil fogos para o ar avançam, / Subindo à altura, que lhes há marcado / O Sol, de quem beleza e brilho alcançam.” (1955, p. 663-664). O bardo se refere, no terceiro destes versos, à prática de vidência (dos “estultos”) que se dá por meio da leitura das chispas liberadas pela brasa quando golpeada.

²⁴¹ Na tradução de Ferreira D'Almeida, *Isaías* VI:9 “Entonces disse elle, vae, e dize a este povo: ouvindo ouvi, e não entendais; e vendo vede, e não attenteis.” (Ed. de 1819).

nós julgados sempre pelo fogo, / a nós julgados pelo fim dos dias, / a nós julgados pelo derredor, / a nós nunca sózinhos e desnudos, / jamais imaginados por nós mesmos, / vistos, não compreendidos, ó meu Deus!”²⁴² Nesta “incompreensibilidade” reside a estreita relação entre a parábola e o estranhamento ou distanciamento, que “leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido.”²⁴³ (Daí o porquê da utilização estruturante da parábola no teatro brechtiano.²⁴⁴)

O conceito apresentado em *Isaiás* será repetido e terá sua negatividade reafirmada ou mesmo aprofundada por muitas vezes no Novo Testamento, por exemplo, no *Evangelho de Mateus* XIII:13-14 e XIII:35, durante a explicação de Jesus —o “Nazareno dos lagos” na *Invenção de Orfeu*— aos seus discípulos, sobre o porquê de discurso tão cifrado ou críptico às multidões. O interesse desta pesquisa em tal conceito leva-me a citar, na sequência, o original grego, a tradução de Almeida e a de Ostervald:

διὰ τοῦτο ἐν παραβολαῖς αὐτοῖς λαλῶ, ὅτι βλέποντες οὐ βλέπουσιν καὶ ἀκούοντες οὐκ ἀκούουσιν οὐδὲ συνίουσιν.
καὶ ἀναπληροῦται αὐτοῖς ἡ προφητεία Ἡσαΐου ἡ λέγουσα Ἀκοῇ ἀκούσετε καὶ οὐ μὴ συνῆτε, καὶ βλέποντες βλέψετε καὶ οὐ μὴ ἴδητε.

[...]

ὅπως πληρωθῇ τὸ ῥηθὲν διὰ τοῦ προφήτου λέγοντος Ἀνοίξω ἐν παραβολαῖς τὸ στόμα μου, ἐρεύξομαι κεκρυμμένα ἀπὸ καταβολῆς.
[κόσμου]

[Por isso lhes fallo por parabolias; porque vendo, naõ veem; e ouvindo, naõ ouvem, nem entendem.

E nelles se cumpre a prophecia de Isayas, que diz: De ouvido ouvireis e naõ entendereis; e vendo, vereis e naõ enxergareis.

...

Peraque se cumprisse o que foy dito pelo Propheta, que disse: Em parabolias abrirei minha boca; cousas escondidas produzirei désda fundação do mundo.]

[C'est à cause de cela que je leur parle en similitudes, parce qu'en voyant ils ne voient point, et qu'en entendant ils n'entendent et ne comprennent point.

²⁴² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 380).

²⁴³ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico* (1965, p. 153).

²⁴⁴ E inclusive em outros poetas-dramaturgos, como T. S. Eliot, segundo G. W. Brandt em “Realism and Parables (from Brecht to Arden)”: “But what precisely do these symbols say? The message of the parable is far from clear—in spite, or because, of the variety of techniques used: soliloquy, blank and rhyming verse, choric speech, radio announcements, pop songs.” (1962, p. 40).

Ainsi s'accomplit en eux la prophétie d'Ésaïe, qui dit: Vous entendrez de vos oreilles, et vous ne comprendrez point; en voyant vous verrez, et vous ne discernerez point.

...

De sorte que ce qui avait été dit par le prophète en ces termes, fut accompli: J'ouvrirai ma bouche en similitudes; j'annoncerai des choses qui ont été cachées depuis la création du monde.]²⁴⁵

A tradução francesa verte por “*similitude*”, curiosamente, a exata palavra que no mesmo capítulo, em outro versículo, ela traduzirá por “*parabole*”, παραβολήν, esta que se diferencia substancialmente do símile ou da comparação que, com uma imagem paralela, busque ilustrar e esclarecer o assunto, o ponto em questão, já que, em sua especificidade geométrica, a parábola evita peremptoriamente o caminho direto, reto ou paralelo, ao ponto: ela diverge do ponto singular (ou foco) e se distancia dele com uma razão simétrica, rumo ao infinito; ela inicia do fundo ou do topo, em que vê o foco, mas foge dele por dois ramos anti-paralelos, di-vergentes. Esta razão seria a de produzir o mistério ou a de acercar-se a ele, mistério preexistente, jogando o seu próprio jogo? Vide acima, em *Mateus XIII:35*,²⁴⁶ que παραβολαῖς se relaciona morfológicamente com καταβολῆς [fundação; projetar ou arremessar para baixo, para o fundo], por meio da anunciação ou da “produção”, como traduz Almeida o termo ἐρεῦξομαι, das coisas ocultas, κερυμμένα (em que habita uma longínqua mas palpável relação com a nossa palavra *crime*).

Para-ballô, -ein, projetar ao lado, arremessar, jogar ao lado, ou melhor ainda, dançar ao lado —deve dizer algo sobre nossa própria língua quando se lembra que o termo *palavra* vem daí—. Para o narratologista Daniel Marguerat, a parábola “*dé-route*”, ou seja, des-via, des-pista; um discurso simultaneamente imagético e oculto: “*Par son caractère détourné, en quelque sorte toujours énigmatique, elle témoigne d'un Dieu qui se dérobe à qui voudrait le*

²⁴⁵ BIBLIA SACRA - Utriusque Testamenti. Editio Hebraica et Graeca (1994); A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em português pelo Padre João Ferreira D’Almeida (1819); LA SAINTE BIBLE. Version de Jean-Frédéric Ostervald (1836).

²⁴⁶ Neste versículo, Jesus não está citando novamente o profeta Isaías, mas o *Salmo LXXVIII:2* “Abrirei minha boca em parabras: derramarei enigmas desda antiguidade.” No contexto hebraico, o termo utilizado é *mashal* [משל], palavra polissêmica, que pode significar provérbio, parábola, fábula, alegoria ou ainda e simplesmente a sentença de um sábio. É este último sentido que leva a tradução de Ostervald a optar por “discursos sentenciosos”: “*Je prononcerai des discours sentencieux; je publierai les événements mémorables des temps anciens.*” (Já a opção por “eventos memoráveis” no lugar de *chidot* [חידות] daria o que pensar sobre a relação entre a memória e a obscuridade enigmática)... Segundo Daniel Marguerat, o que unifica o sentido de *mashal* em meio à sua multiplicidade de realizações textuais é a preponderância do discurso imagético, do “*parler en images*”, e também a utilização de recursos rítmicos, “*au style cadencé ou rythmé de la poésie hébraïque*” (2013, p. 9). Poder-se-ia traduzir genericamente *mashal*, então, por poesia?, pergunto ingenuamente. É preciso ainda demarcar o significado deste vocábulo hebraico quando utilizado como verbo: governar, reinar, dominar. Por si só, *mashal* transmite a dimensão do poder intrinsecamente relacionado à utilização (primitiva? tirânica?) dessa linguagem imagética.

capturer par le langage. Dieu n'est à rencontrer que dans l'ailleurs où conduit la quête, risquée, du sens de la parole imagée.” Portanto, é a determinante (e relativa) inefabilidade, impronunciabilidade, incompreensibilidade da sapiência ou da experiência mística²⁴⁷ que conduz / obriga a este *arriscado e ardente* arremessar-se ao lado da linguagem, *para-*linguagem, rumo ao seu próprio afastamento, “*éloignement*”.

No início de “*Onirocritique*”, quando os carvões do céu estão a ponto de tocar, queimar (e purificar?) o desdobrado personagem-narrador, ele adversa: “*Ils [os carvões do céu] étaient sur le point de me brûler. Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Deux animaux dissemblables s'accouplaient [...]*”²⁴⁸ Dentre estas

²⁴⁷ Há infinitas entradas possíveis, teóricas, gnósticas ou teórico-gnósticas, neste tema da inefabilidade mística. Mesmo em espaciotempos tão positivistas como a América do final do séc. XIX e início do XX pode-se encontrar um filósofo como William James (um dos pais do pragmatismo e da psicologia moderna), postulando as quatro características da experiência mística: a qualidade noética e a inefabilidade (principais), a passividade e a transitoriedade (secundárias). Há um jogo abismal entre os dois fundamentos, pois se há *noese*, não sobrarão ao menos ruínas de alguma *fabilidade* —uma qualquer fabulação—? É na “poesia lírica e na música” (quase um pleonasma) que James vai buscar os resquícios dessa i-mediação: “*Most of us can remember the strangely moving power of passages in certain poems read when we were young, irrational doorways as they were through which the mystery of fact, the wildness and the pang of life, stole into our hearts and thrilled them. The words have now perhaps become mere polished surfaces for us; but lyric poetry and music are alive and significant only in proportion as they fetch these vague vistas of a life continuous with our own, beckoning and inviting, yet ever eluding our pursuit. We are alive or dead to the eternal inner message of the arts according as we have kept or lost this mystical susceptibility.*” (2002 [1902], p. 297, grifos meus).

Ninguém refletiu com mais autoridade sobre a relação entre o misticismo e a poesia de Jorge de Lima do que o sociólogo Roger Bastide (tenhamos em mente a “*mystical susceptibility*” manifesta em sua vivência etnográfica junto aos rituais religiosos afro-brasileiros). Em *Poetas do Brasil* (c. 1946), após considerar que a poesia limiana passa por uma “evolução” ou uma “ascensão” delineável em três fases, do “catolicismo regionalista” ao “catolicismo ecumênico” e daí à “poesia metafísica”, Bastide outorga um parágrafo em que o problema da negatividade mística adentra com voracidade o texto científico: “A experiência mística é uma experiência que nos faz sair do mundo das realidades experimentais, destrói os sentidos, cega os olhos e arrasta-nos para outra ordem de realidades, as realidades espirituais. Mas o problema que se apresenta ao poeta é o de saber como poderá exprimir depois esse mundo sobrenatural. Enquanto ele permanece no desejo de Deus, na nostalgia do infinito, seus sentimentos são ainda humanos e, por conseguinte, definíveis em palavras. *Mas desde que se aproxima do mundo do intemporal, mesmo que o faça pelo atalho da gênese ou do apocalipse, a palavra fica a tal distância metafísica da idéia, que lhe parece impossível transpô-la.* Nessa impossibilidade de exprimir o inefável, o artista fica reduzido a encontrar um subterfúgio; e este é a constituição de mitos, a criação de imagens analógicas. Pois é nesse mundo mítico, nesse reino das imagens místicas que desejamos penetrar agora. / Um dos processos empregados por Jorge de Lima é o da transposição dos sentidos. [...]” (1997, p. 127, grifo). A profundidade da visão bastidiana que se segue é surpreendente, ainda mais quando se lembra que ela está restrita à leitura da obra anterior a *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (que, apesar de concluída em 1943, é publicada apenas em 1950). As considerações do franco-afro-brasileiro não apenas dialogam *avant la lettre* com o *Livro de sonetos* e com *Invenção de Orfeu*, mas creio que chegam a influir em sua composição (a relação de Jorge com a crítica e a análise de sua obra mereceria outra tese). Esta possibilidade de antecipação e de *noese* da crítica arguta expõe sobremaneira aquela outra, que espezinha a obra limiana por conta de uma suposta “ciclotimia”.

²⁴⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant* (1921, p. 73) [“Estavam quase me queimando. Mas eu tinha consciência das eternidades diferentes do homem e da mulher. Dois animais dessemelhantes se acoplavam [...]” (2001, p. 199)].

frases, a que inicia com a adversativa “*Mais*” é o mote ou o refrão da “Onirocrítica”: será repetida por três vezes (e disseram que não há “contato” entre as partes desse texto... *untereinander kontaktlos*). Diante de tal refrão, pergunto: seria o conhecimento dessa enigmática diferença entre “eternidades”, a consciência dessa cisão originária e talvez jamais reversível, que impede o protagonista de purificar-se pela “brasa viva” e de tornar-se, por conseguinte, profeta? Apesar de todo o processo de putrefação —o *putrefactio* alquímico, acontecimento medular da obra, do qual toda a busca pelo mago, as peripécias e os diálogos querem antes de qualquer coisa demarcar a insondável duração—, o Encantador parece não ter atingido a purificação necessária ao *Rebis*, *Res Bina*, a unidade dos contrários.

Não por acaso o refrão onirocrítico é segredado na epígrafe limiana: nessa outra obra, o desejo exato é, no decorrer de um “bailado soturno”, violar ou *transpor* (retomando o verbo empregado por Bastide) essa diferença entre eternidades, num rumo forçoso, interventivo ou irracional —“*irrational doorways*”—, à totalidade e à unidade, na *suprassunção provisória ou extática* das ambivalências. Como busco mostrar nesta leitura, há uma tríplice *dramatis personae* na obra limiana, que tende, não obstante a multiplicação interna de cada uma delas (como já foi visto a respeito do rapsodo-pantomimo e logo adiante rever-se-á), tende a fundir-se violentamente num só corpo ou numa só voz, afinal, o poema. Esta a “família de pélagos sombrios” da *Invenção de Orfeu*: a Musa, o Guia e o rapsodo. Em tal “coréia”, a Musa como linguagem primeira e o Guia como linguagem segunda são o desdobramento da fonte, “aparecida fonte sob e sôbre”. O rapsodo-pantomimo vem para interseccionar-se “abrutamente” a Ela e a Ele, através da escuta e da visão desses *phantasmas*, através da raspagem palimpséstica dessas páginas de outrora: “fôlhas lhe sejam raspadas, / sombra lhe seja estuprada,” dizem as redondilhas maiores do subpoema X do Canto Sexto, “Canto da Desaparição”, que será analisado neste capítulo. Já no subpoema XXIV do Canto Primeiro, que também será lido com vagar, encontram-se os alexandrinos: “Ó bailado soturno entre silêncios vivos, / nostalgia do corpo em dois sexos partido / e refeito no fundo extremado das águas.”²⁴⁹ Nostalgia, um neologismo seiscentista forjado a partir do grego: a dor do regresso. “*Le mystère poétique est une androgynie.*”²⁵⁰ (Esta fusão entre o feminino e o masculino se relaciona estruturalmente com a fusão entre-gêneros literários tratada no capítulo anterior: o texto hermafrodita).

²⁴⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 90, 150, 238, 46).

²⁵⁰ BACHELARD, Gaston. “*Instant poétique et instant métaphysique*” (1973 [1939], p. 226).

Ainda em *L'Enchanteur pourrissant*, há uma reflexão abismal acerca dessa di-ferença entre gêneros e eternidades, pronunciada pela Dama do Lago, a amada assassina do mago Merlin, três páginas antes de seu defloramento:

Aucun homme ne peut nous aimer parce que tous nous sommes d'un autre âge, trop ancien ou même à venir. Les hommes nous prennent toutes pour des fantômes; que fait-on avec les fantômes ? On leur demande des prédictions, on en a peur, puis après quelque temps on essaye de les saisir. Hélas ! comment saisir le fantôme. Seraient-ils six hommes, ils ne saisiraient pas le fantôme. C'est pour cela, pour ce manque de tact que nous sommes sans amour, sans amitié. Ce qui nous lasse, c'est d'être regardées comme des fantômes, bons tout au plus à prédire. L'accouchement c'est notre meilleure prédiction, la plus exacte et la plus nôtre. Les hommes le savent. Le véritable tort du diable, de l'enchanteur et de tous les hommes, c'est de nous croire des fantômes, c'est de nous traiter en fantômes, nous qui ne sommes qu'éloignées, mais éloignées en avant et en arrière, si bien que l'homme est au centre de notre éloignement; nous l'entourons comme un cercle.

[Nenhum homem pode nos amar porque somos todas de uma outra idade, muito antiga ou até futura. Os homens acham que nós todas somos fantasmas: o que se faz com fantasmas? Pede-se previsões a eles, tem-se medo deles, depois, ao cabo de algum tempo, tenta-se pegá-los. Entretanto, como pegar o fantasma? Ainda que fossem seis homens, não pegariam o fantasma. É por isso, por essa falta de tato que ficamos sem amor, sem amizade. O que nos cansa é sermos olhadas como se fôssemos fantasmas, como se servíssemos no máximo para predizer. O parto é nossa melhor previsão, a mais exata e a mais nossa. Os homens sabem disso. O verdadeiro erro do diabo, do mago e de todos os homens é achar que somos fantasmas, é nos tratar como fantasmas, nós que estamos apenas afastadas, mas afastadas para diante e para atrás, de modo que o homem está no centro de nosso afastamento; nós o circundamos como um círculo.]²⁵¹

Elas o cercam [*l'entourons*], o arroteiam, simetricamente afastadas, algo como a sombra e a luz naqueles versos já citados da *Invenção de Orfeu*: “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.” Se no texto de Apollinaire é a amada quem mata o *herói*, e no de Jorge de Lima o que parece acontecer muitas vezes é o inverso, é possível que se esteja diante de um espelho anamórfico, conectado na unidade da violação, pois em *L'Enchanteur pourrissant*, Merlin é um emblema do poeta moderno, que perde sua harpa outrora harmoniosa, ora de cordas rompidas, e é capaz de entrar conscientemente em sua própria tumba, conduzido e encantado —ele, o Encantador— por sua

251

APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant* (1921, p. 66-67) [(2001, p. 190-191)].

ninfa, sua Musa, sua “imagem mnêmica”, a “imagem da imagem”,²⁵² em última instância, a linguagem. “*Dame que j’aimais, pour qui donnes-tu tes symboles dans la forêt, où seul je t’entends ?*” No penúltimo ato da peça, imediatamente anterior a “*Onirocritique*”, o encantador apodrecido e a musa intacta, virgem, dialogam pela segunda e última vez em todo o texto. Ela quase se arrepende de tê-lo enterrado vivo: “*Ô joie ! Je t’entends encore, mon amant, qui savais tout ce que je sais.*” Ele, trespassado, finalmente a deflora, ao perguntar pela verdade: “*Ô toi que j’aimais et pour qui les vers, depuis ma naissance, ô temps de la moelle fœtale, patientèrent, dis-moi la vérité...*”²⁵³ Neste instante ela dispara, pálida, de volta a seu lago, com o sangue a correr entre as pernas (na xilogravura de André Derain que ilustra esta passagem, o esqueleto de Merlin, a sete palmos do chão, parece ter ainda um pedaço de carne viva e ereta: o falo). Na última frase pronunciada pelo poeta-mago Merlin antes de começar o solilóquio onirocrítico, fica a dúvida sonora: quem aguentou, esperou pacientemente pela Musa aniquiladora, os vermes ou os versos?²⁵⁴ Nesta homonímia —que lembra aquela “*saisissante image du poète*”, o verme Shamir— em que o som ou o signo ficam suspensos à espera do verbo longínquo, distante —“*patientèrent*”—, pode estar a chave alquímica de *L’Enchanteur pourrissant*. Quem espera com paciência pela Musa? A obra ou a morte? “em nós mortes sofridas para versos”.²⁵⁵ continuidade entre o corpo do homem e o corpo do poema, a morte daquele para a sobrevida deste outro, ou para sua “«ressurreição»”. (Segundo a alquimia, “A morte iniciática e as trevas místicas têm [...] uma valência cosmológica: regressa-se ao estado primeiro, ao estado germinal da matéria, e a «ressurreição» corresponde à criação cósmica.”²⁵⁶). Na *Invenção de Orfeu*, após a narrativa da tarde em que se avista o alquimista e se manuseia seus instrumentos, retortas, cornamusas, “harpas escondidas” de que brotam “cantos de serpes emplumadas”, dá-se a escravatura e as metamorfoses: “Agora somos sol apodrecido, / borboletas da noite, véus escuros / jazigos

²⁵² No ensaio *Nymphae*, Giorgio Agamben assevera que “*La memoria non è, infatti, possibile senza un’immagine (phantasma), la quale è un’affezione, un pathos della sensazione o del pensiero. In questo senso, l’immagine mnemica è sempre carica di un’energia capace di muovere e turbare il corpo*” (2004, p. 54-55) [“A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento. / Nesse sentido, a imagem mnêmica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo.” (2012, p. 25-26)].

²⁵³ APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Enchanteur pourrissant* (1921, p. 69) [“Dama que eu amava, para quem você dá seus símbolos na floresta, onde só eu lhe escuto?”; “Ó que alegria! eu ainda o escuto, meu amante, você que sabia tudo o que eu sei.”; “Ó você que eu amava e por quem os vermes desde o meu nascimento, ó tempo da medula fetal, tiveram paciência, me diga a verdade...” (2001, p. 195, 197)].

²⁵⁴ “Vermes”, sugere o amigo e tradutor valéryano Fábio Roberto Lucas.

²⁵⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 350).

²⁵⁶ ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. trad. Carlos Pessoa (s/d, p. 124).

achataados, cal escura, / chapéus de bôbo para nos saudar, / metades fabulosas, ó centauros, / verdadeiros centauros de Lusbel.”²⁵⁷ Na esteira dessa transmutação fabulosa, angelical e/ou demoníaca, o rapsodo-pantomimo está longe de deixar-se, como o mago Merlin, enterrar pacientemente. Ele quem salta no próprio lago da Dama, para sua paixão, sua violação e sua morte (nestes pronomes reside a ambivalência insólita e talvez insolúvel). Não se está, portanto, diante da passividade que Platão-Sócrates atribui ao rapsodo Íon, nem a que William James ao estado de consciência místico. Se as ninfas-Musas formam um círculo de luz e sombra ao redor do homem-poeta, este *explode em parábolas* para “pegar”, agarrar, alcançar o fantasma [*saisir le fantôme*]. Este “alcançar” pode ter ainda o sentido de *compreender*. “A elipse, o círculo, a parábola e a hipérbole são apenas explosões, desenvolvimentos do ponto, que devem ser pensadas em termos altamente místicos. No ponto primitivo está a dualidade.”²⁵⁸ O homem-poeta ou rapsodo-pantomimo precipita-se em forma de parábola contra e ao encontro de outras parábolas, gerando as sobreposições, as intersecções: “o Barroco tem grande predileção pelas intersecções. Ele não se limita a ver a forma diante da forma, a interceptante e a interceptada, mas saboreia a nova configuração que resulta dessas intersecções.”²⁵⁹ Uma tradução mais crua para este trecho de Wölfflin optaria por dizer que o barroco ama [*liebt*] as intersecções ou sobreposições, e goza [*genießt*] a nova configuração. A continuidade do corpo do homem e do corpo da musa, sobreposição de eternidades diferentes: o carvão ardendo dentro do lago. “Senti meus olhos mais que dantes altos, / sem perceber se o giro estava em mim / ou se nos sêres áureos que giravam / como corola viva se entreabrindo.” (Dada a repetida pluralização, reificação e con-fusão de nomes que se dá na *Invenção de Orfeu*, tal como em “cains”, é possível suspeitar que este “mais que dantes altos” fala tanto *d’antes* quanto *Dantes*, pois é declaradamente sobre a *Commedia* que se concentra o palimpsesto limiano desde o subpoema XIX do Canto Quarto, Guia e Musa: “Alighieri, desejo repousar / sob a luz numeral das Três Beatrizes.”²⁶⁰ até o XXIX e último do Canto d’“As Aparições”).

²⁵⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 299).

²⁵⁸ Friedrich Schlegel, em *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*, fragmento nº 398: “Die Ellipse, der Cirkel, die Parabel und Hyperbel sind nur Explosionen, Entwicklungen des Punkts, der höchst mystisch gedacht werden muß. Im primitiven Punkt ist Dualität.” (1963, p. 156). [T.L.A.]

²⁵⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. trad. João Azenha Jr., Marion Fleischer (1984, p. 245) [No original: “Der Barock liebt die Überschneidung. Er sieht nicht nur Form vor Form, die überschneidende vor der überschrittenen, sondern genießt die neue Konfiguration, die sich aus der Überschneidung ergibt.” (1923, p. 337)]

²⁶⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 190, 182).

Πολωνυμία: os nomes da(s) Musa(s)

Ora és sacerdotisa, musa, louca, pastora ou apenas ave.
Dei-te diversos nomes, para que ninguém te acompanhe.
Anuncio que morreste, para que ninguém te convide.
Quase sempre te transformo, para te distribuir.

JORGE DE LIMA, *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*

Na *Invenção de Orfeu*, o arremessar-se ao lado da linguagem deseja ardentemente encontrar, neste *ao lado*, a Musa-Guia. Pode-se dizer que a obra é a construção arquitetônica e barroca —ou a engenharia noturna e estranha— deste Encontro. Mas e se Ela for, de fato, a inapreensível, a inencontrável [*inafferrabile, introvabile*]?²⁶¹ Então, a obra seria como o “silêncio gritante” daquele verso ausente que segue o “eterno calendário procurado”, na estrofe anteriormente analisada do Canto Nono, “Permanência de Inês”. *Introvável* permanência?

Tendo em mente as três camadas de significado da *Invenção de Orfeu*, vislumbra-se que a dualidade primitiva —“*Im primitiven Punkt ist Dualität.*”, diz Schlegel— explode em parábolas, se multiplica e se desdobra, rumo às Musas (imagens, *phantasmas*) da linguagem, da memória e da história. O poeta as nomeia, as enumera e nunca pára de renomeá-las.²⁶²

²⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte* (1982, p. 100, 101).

²⁶² No clássico ensaio sobre “*La enumeración caótica en la poesía moderna*”, Leo Spitzer ensina que “*Los nombres propios, por su semi-misteriosa arbitrariedad, por su semiclaridad etimológica y por estar fuera del caudal común de las palabras y asociaciones de la lengua, tienen una vis mágica que aprovechan las frecuentes listas de nombres en las letanías cristianas y hindúes*”. Algumas páginas depois, após citar um hino do *Poimandres* (ou *Pimandro*) de Hermes Trismegisto, e versículos do Novo Testamento, do Evangelho de São João, ambos em grego vernáculo: “*Lo que alimenta estas enumeraciones es, en suma, la lista de los nombres y atributos de Dios: la omnipotencia de Dios sólo puede describirse por una poderosa orquesta verbal con que el hombre procura expresar en su lenguaje aquella que trasciende todo lenguaje humano. Es la inefabilidad del Dios monoteísta lo que multiplica sus nombres, como que cada nombre traduce un solo aspecto particular de la divinidad; el monoteísmo, paradójico, pero dialécticamente necesario, lleva a esa fragmentación idiomática de lo Único. Llamar a Dios Uno por medio de todos esos nombres innumerables, para que no pueda rehuir nuestra invocación, es, en suma, un procedimiento mágico [...]*” (1968 [1945], p. 259, 262-263). [Tradução de Raimundo Lida]

Neste segundo fragmento que cito de Spitzer, quanto trata da multiplicação de nomes do Deus monoteísta, entenda-se por “*nombres*” algo diferente dos “*nombres propios*” a que se refere o primeiro fragmento, ou seja, muito mais no sentido de “*atributos*” ou epítetos, pois como é sabido e se pode confirmar nas duas enumerações sagradas citadas por Spitzer, exclusivamente atributivas, o nome próprio do Deus monoteísta não apenas é refratário a qualquer listagem, como é inclusive interdito. Esclarece algo sobre “*todos esos nombres innumerables*” uma pesquisa do filólogo Hermann Usener, *Götternamen - Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (1896), retomada por Ernst Cassirer (1925), em que se postula uma espécie de estágio evolutivo da constituição do divino em três grandes etapas, iniciando com o “deus momentâneo” [*Augenblicksgötter*], na esfera do temor e do tremor anônimos, passando pelos

“Sangraluz, Belatrix, Lys, Miraceli, / Vivantares, Liriana, ó meu poema!”; “Lucina, Dido, Tártara,”; “Floreal que engastais Isas, Lenoras, [...] / Não vades Floreal, nem vós Malua, / Não vades térrea Inês, térrea Violante,”; “E nesse afã-porfia — esses relâmpagos / das visões, essa longa biografia, / Celidônia, Floreal, Inês, Lenora, / Violante e outras criaturas exumadas”; “doce Melusina”; “doce Oláia”; “Três Beatrizes”;²⁶³ Lídice, Íris, Nausicaas, Germinal, Eumetis, Lias, Raquel, Berenices, Penélopes, Ofélia, Eufrosina, Horália, Rosália, Circéia, Ana, Eurídice, Eva.

No reino da *aqua permanens* em que habitam as ninfas-Musas-deusas, flutuam igualmente suas aparições mais ou menos inominadas, criaturais, “metades fabulosas”, mulheres-aves, mulheres-peixes, “serpes emplumadas”, bacantes: são as ondinas, sereias, harpias, esfinges, medusas, nereidas, fúrias, híades, sibilas, viragos, súcubos, upupiaras e a madre-d’água, enfim. A relação entre o conjunto das Musas nominadas e este outro das criaturas fabulosas —e quase sempre coletivas— é extremamente tênue, ou simplesmente líquido. Um exemplo forte disso é Melusina, nome melódico de uma criatura estranha: matriarca, monstro ou musa, espírito elementar das águas ou deusa-serpente, fada-dragão, que surge no subpoema XXIV do Canto Primeiro a fazer oblações, ofertas de caráter sagrado ao dramático *Vós*: “Que doce Melusina oblações vos levanta / e antecipa um destino aos poslúdios vocais?”²⁶⁴

Nestes círculos interseccionados e dantescos, “coréia impetuosa”, “pelejada”, “delirante” —“Vi-me a girar em tórno à própria ilha, / (ó coréia medonha e derradeira!), / dentro da confusão prodigiosa, / no pólen estelar de estranha rosa,”— fundem-se *razos* e *vidas*; imaginação, experiência e liturgia; escritura, existência e história. O nome de Lídice, por exemplo, que surge ao lado de García Lorca nas redondilhas maiores do subpoema II do “Canto da Desaparição”, é menos uma musa que a cidade da Tchecoslováquia devastada pelos nazistas em 1942: “enforcar quem hoje enforca / quem destruiu continentes: / essa

“deuses especiais” [*Sondergötter*], em que se multiplicam nomes e funções, e encerrando com o “deus pessoal” [*persönlichen gotter*], que tende para o inefável ou o “sem-nome” [*Namenlosen*], todavia reunindo os nomes anteriores, “não como nome próprio, mas como apelativo” [*nicht als Eigennamen, sondern als Appellativum*] (CASSIRER, 1977, p. 136, 135). Assim se estabelece o fenômeno da “polionímia” [πολιωνυμία] ou da “multinomia” [*Vielnamigkeit*], que se transforma na *Invenção de Orfeu* em procedimento poético, em estreita relação com seu caráter de “*procedimiento mágico*”. Segundo Hermann Usener, “Para o sentimento religioso, o poder de um deus se expressa na abundância de seus epítetos” [*Für die religiöse empfindung spricht sich daher die machstellung des gottes in der fülle der zunamen aus*] (USENER, 1896, p. 334). [Traduções de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman: CASSIRER, 2006, p. 90].

²⁶³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 251, 171, 207-208, 45, 49, 182).

²⁶⁴ Ibid. (1952, p. 45).

Lídice, êsse Lorca, / quem inventou as sementes / das estrelas venenosas / uranadas rubras rosas, / enforcar quem hoje enforca”. Já o nome da grande musa aglutinadora, Mira-Celi —com “a sua informe face de parábola”,²⁶⁵ paradoxo barroquíssimo da forma informe—, não é apenas inspirado no epíteto latino que se confere à Virgem Maria, *Regina Cæli*, Rainha do Céu (a maior comprovação deste vínculo, se necessária, estaria no *Livro de sonetos*, em que a grafia o deixa explícito: “vós que julgais extinta Mira-Cæli / observai neste mapa o vivo poema / que é a vida oculta dessa eterna infanta.”²⁶⁶), mas alude também, veladamente, a essa “infanta” eternizada na memória do menino por conta de sua língua, de suas mãos e de seu afogamento: Celidônia, a “linda muleca ioruba” que é o motivo do mais belo dentre os *Poemas Negros* de Jorge de Lima:

Há ainda muita coisa a recalcar,
Celidônia, ó linda muleca ioruba
que embalou minha rêde,
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 de 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.

²⁶⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (p. 188, 190, 191, 362).

²⁶⁶ LIMA, Jorge de. “Pelo silêncio que a envolveu, por essa”. In: _____. *Obra poética* (1950, p. 604).

E eu parado em pequeno,
mandingando e dormindo,
muito dormindo mesmo.²⁶⁷

Caracterizado pela retomada parcial do primeiro verso no início de cada nova estrofe, “Ancila Negra” está fundamentado nessa ideia básica da *repetição na diferença* —base que ganhará gigantescas ou monstruosas proporções na obra limiana, relacionada, ainda que primitivamente, aos “estilos fugados” da *Invenção de Orfeu*—: o poema inicia com um doloroso hiato, “Há ainda...”, que se dissolve já na primeira reiteração do verso, “Há muita coisa ainda...”, até que a atmosfera de comunhão crescente dos corpos leva ao cavalgamento vocativo-interjetivo do início da terceira estrofe, “... ainda a recalcar / ó linda mucama negra,” (única estrofe em que o primeiro verso não encerra com pontuação). Na quarta, o surgimento do “esquecer” e o retorno da pausa exigida pelos dois-pontos ao final do verso; e no início da quinta, dá-se o próprio esquecimento dessa marcação, desse verso-refrão ou mote, mas um esquecimento que explicita sua ambivalência tanto na forma quanto no conteúdo: “Depois: nunca mais os signos do regresso. / Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando.” O “sino ressoando” é a permanência de algum(ns) d’“os signos do regresso”, badalando ou “ressoando” seu paralelismo de sibilantes.

No refrão ou verso-mãe do poema, encontra-se o verbo-chave em sua ambiguidade motora: “recalcar”, que significa abafar, reprimir, mas simultaneamente insistir, repisar —dubiedade análoga à *Verdrängung* freudiana, “algo entre a fuga e a condenação” [*ein Mittelding zwischen Flucht und Verurteilung*]²⁶⁸—. Por quantas vezes se repete o verbo “recalcar” no poema, repete-se também o nome de Celidônia, mas este não está bem distribuído como o verbo: o nome surge irrefreável, obsessivo,²⁶⁹ em epizeuxe, “Celidônia,

²⁶⁷ LIMA, Jorge de. “Ancila Negra”. In: _____. *Obra poética* (1950, p. 241).

²⁶⁸ FREUD, Sigmund. “Repressão” (1974 [1915], p. 59) [“*Die Verdrängung*” (1989, p. 107)].

²⁶⁹ No estudo de Vagner Camilo sobre a poesia negra de Jorge de Lima e sua relação com o contexto americano, “Ancila Negra” surge como uma fortaleza ou um baluarte contra a fácil acusação de “‘gulodice de pitoresco’” que se pode atribuir a esta “fase” da obra limiana. Na reflexão de Camilo, “quando nem mesmo a loucura é suficiente para aliviar os padecimentos da realidade aviltante, resta a *decisão trágica* que corresponde à derradeira forma de evasão: a *morte*, representada pelo afogamento de Celidônia, a ‘linda moleca ioruba’ de ‘Ancila negra’, que foi babá de Jorge na infância e com quem – como de praxe – parece ter despertado para o sexo, conforme sugerem alguns dos versos. A curiosa ênfase na necessidade de ‘recalque’, reiterada no poema e associada à lembrança da morte de Celidônia, talvez se justifique pelo fato de ela ter-se tornado verdadeira ‘obsessão durante toda a *vida* [do poeta], em particular no final, nas insônias trazidas pela doença’, segundo depoimento do amigo e confidente José Fernando Carneiro (apud Ilari, 1991).” (2013, p. 310). As palavras citadas aqui por Camilo são do próprio Rodolfo Ilari, em “Os Poemas Negros de Jorge de Lima”. O “depoimento” que este último parafraseia é o prefácio de uma antologia de 1954, intitulada *Apresentação de Jorge de Lima*.

Celidônia, Celidônia!” Assim concentrado em um arroubo, seu nome paira como ausência por quase todo o poema, que se expõe como busca infantil, mística e erótica da *imago*, do espectro, do *phantasma*, esta que o sujeito poético (tendo em vista uma ideia de sujeito da obra, sujeito da Suma Poética) verá miscigenada e diluída de tantos modos, inclusive no meio da rua de uma cidade grande qualquer: “e essa mulata ausente ali / com seu sorriso maternal” (subpoema II do Canto V, analisado no capítulo anterior por sua dialética interna dos gêneros literários).

Em “Ancila Negra”, apenas uma palavra é quantitativamente maior que “recalcar” e “Celidônia”, e esta é: “pequeno”. Na última estrofe, o que se reitera não é a “coisa a recalcar” —ela “nunca mais”, como *Lenore*, Lenora, “entre teu angustiado e surpreendido espanto, / tangê-las-ás de ti, de ti mesmo, em que estão / êsses corvos fatais. E êsses corvos não vão.”²⁷⁰ —. O que se reitera, ao final, é o “pequeno”, repetido na diferença: “muito pequeno mesmo”, “muito dormindo mesmo”. Este infante, *infans*, sem fala, acaso sobrevive porque se apropria da fala dela —“contadeira de histórias de teu reino, / anjo negro degredado para sempre,”—? É esta sobrevivência aparentemente centralizadora do infante e a “vitória” de sua sonolência / sonambulismo / inconsciência diante da morte, da “*decisão trágica*” da escrava (“linda mucama negra”, diz o poema, com a palavra originária do quimbundo *mukama*, “escrava concubina”, que no Brasil significa a escrava mais próxima da casa senhorial, uma escrava do lar, vítima de todo o “concubinato” daí decorrente), que acabará se tornando alvo fácil para uma leitura ideológica ou pós-colonialista: a propalada ingenuidade do narrador-“pequeno” seria um mero álibi perante a irrevogável culpa do homem-poeta branco, segundo por exemplo a leitura de Alexandra Isfahani-Hammond, em *White Negritude: race, writing and Brazilian cultural identity* (2008).

Apesar de obliterada por uma concepção demasiadamente dicotômica do tipo *branco versus negro*, difícil de ser simplesmente transplantada para a realidade brasileira, quanto menos para o caso do “poeta mulato”²⁷¹ Jorge de Lima (não obstante alguma inclinação purista que certa vez o acometera: cenas do próximo capítulo), e ademais relativamente insensível à profunda afetividade da relação cantada e plasmada em “Ancila Negra”, Isfahani-Hammond pratica uma interpretação do poema que interessa aqui pela densidade imagética alcançada e por seu diálogo com a violenta relação que ora se lê na *Invenção de Orfeu* —espero, a propósito, não parecer também alheio à visceral afetividade dessas violências—.

²⁷⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 221).

²⁷¹ CAMILO, Vagner. “Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana” (2013, p. 301).

Como a pesquisadora norteamericana chega a elucubrações que me parecem estritamente vinculadas ao processo de tradução ou de transmissão interlínguas e entre culturas, parece-me impossível simplesmente parafraseá-la.

In “Ancila Negra” [Black Servant/Support], Lima depicts a white male child's filial relationship to an enslaved black servant, or “supporter,” and associates this peculiar form of kinship with both the incorporation of her language and her life force. [...] Having related her African “stories,” the black mother dies. The speaker describes her lips ‘me bubuiando’ [keeping me afloat]: the medium for the transmission of language, her lips sustain him, while, with their purple hue, they register her demise. Celidônia drowns herself and, as she does so, supports the child-poet above water, where he can breathe and speak. [...] The placement of the phrase ‘Há ainda muita coisa a recalcar’ [There is still much to reiterate/suppress] at the beginning of each stanza frames the activity of writing and joins it to the desire both to recuperate and to efface his contact with Celidônia; indeed, to destroy her by writing her. [...] She is a “sorceress” cast as the agent not only of her own death but also of their sadosexual encounter. A “black angel forever degraded,” she is condemned for an accumulation of sins (suicide, sorcery, and the incestuous desire that sorcery provokes). [...] Celidônia’s death coincides with the transference of her spirit to him, signaled by his “bewitching.”²⁷²

De início, pergunto-me se haveria aí a tentativa de inculcar no poema de Jorge de Lima um posicionamento a respeito da magia negra, da feitiçaria africana ou da mandinga, baseado num senso comum depreciativo e pecaminoso (o senso comum do branco), o que seria completamente alheio à composição. É preciso notar que o epíteto de “maga primeira” —termo que por si só, a meu ver, já se distancia de qualquer caráter depreciativo que possam por acaso conter os termos *sorceress* ou *sorcery*— surge em um momento de elevação do poema, em que as flutuações do verso livre dão lugar à constância (faiscante Constança) que se expressa em compasso quaternário, “carne perdida, / noite estancada, / rosa trigueira, / maga primeira.” Tenacidade rítmica que chega à rima, enumeração mística que flui, velozmente, da carne ao espírito. Estes quatro versos fundam, na poesia de Jorge de Lima, um modo de expressão que se tornará característico de muitos de seus poemas à Bem-Amada: uma forma estranha de enumeração, irmanada ao “*caotismo*”²⁷³ de Spitzer e, como este, caudatária da litania religiosa, mas transmutando-a e provocando-a, como se lê no poema 18 de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, variações sobre um mesmo tema: “Anjo caído, /

²⁷² ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. *White Negritude* (2008, p. 23-24).

²⁷³ SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna” (1968 [1945], p. 258).

Memória e cal, / Galo sem Pedro / Sempre negado. / Face perdida, / Canção sòzinha, / De infanta jovem / Defunta e santa / Incorrutível. / Poema ainda / Desconhecido. / Infanta imersa / No sono claro / Como princesa / De Barba-azul.”²⁷⁴

Dentre as imagens ressignificadas pela leitura de “Ancila Negra” por Isfahani-Hammond, impressiona a da mãe-preta sustentando, suportando a criança-poeta sobre a água ao mesmo tempo em que ela própria se afoga, imagem a que a pesquisadora chega por inspiração do verbo “bubuiando” (flutuando, em termo de origem tupi) e da relação entre os “lábios roxos” e a fala negra, mas também e sobretudo a partir do jogo com uma de suas traduções para Ancila: “*Support*”. Quanto a esta enigmática palavra, deve-se ter em mente que ela não é um simples sinônimo para serva, criada, quanto menos para “assistente” ou algo do tipo. Jorge de Lima vai buscá-la no latim *ancilla* e a transfere de seu contexto netamente litúrgico: há missas e motetos do final da Idade Média e início do Renascimento que se intitulam “*Ecce ancilla Domini*”, “*Ave, ancilla Trinitatis*”, de louvor a Maria, serva e mãe de Deus, *Regina Caeli*. Se o aporte de tal origem ao título do poema sugere uma autodeificação da criança-poeta, também ilumina os contornos místicos de sua serva-mãe Negra, sua Musa Celidônia, uma das raízes de Mira-Celi.

A leitura de Isfahani-Hammond, perfeitamente atenta à ambiguidade motora do verbo-mãe, que ela traduz desdobrado em “*reiterate/suppress*”, ousa propor, no entanto, uma síntese para essa dialética: “*indeed, to destroy her by writing her.*” O recalque já seria de fato destrutivo? A meu ver, apenas em *Invenção de Orfeu* esta escritura destrutiva, assassina e violadora mostra sua face crua e lívida; faz-se verbo, corpo-Verbo; “Verbo enigma”, diz o subpoema segregado, em sua vigésima terceira estrofe: “O equilíbrio se rompe nesse amor / decepcionado. Verbo enigma. / Corpo árido e candente, desertado / de tudo. Possessão cotidiana.”²⁷⁵

Uma exposição ou pronúncia categórica do tema da violação, em toda sua ambivalência de paixão e decepção, ressurreição e deserção, pode ser ouvida no subpoema X e penúltimo do Canto Sexto, do qual citei há algumas páginas os dois versos: “fôlhas lhe sejam raspadas, / sombra lhe seja estuprada,”. Não obstante sua abismática diferença com “Ancila Negra”, um vínculo se deixa evidenciar na repetição calculada do verbo-mãe, da ação ambígua e central: recalcar. Aliás, deste verbo, repetido por quatro vezes no poema modernista, não haverá qualquer outro registro em toda a poesia de Jorge de Lima até seu

²⁷⁴ LIMA, Jorge de. “18”. In: _____. *Obra poética* (1950, p. 487).

²⁷⁵ Ver Apêndice, “Subpoema XXX”.

retorno voraz na *Invenção de Orfeu*. Quatro exemplos grifados: “Contemplo agora as rochas vigilantes, / na funda permanência dessa tarde / escuto-as comovido, elas me escutam: / *recalcamos* silêncios imprecisos / com tal fé no momento das borrascas, / que nesse ar tão viscoso e tão sofrido / nascem lumes de paz esplandecidos.”; ou “Boas vergonhas nuas, boas caras / e bons Jeans de Lery contando as coisas. / Ausentamos *recalques* e pudores / e colares de dentes e de contas / para atrair as musas e as mães-d’água, / e adornos para os sexos merecidos.”; e mais “A fôrça é suma e nunca tutelar / *recalcando* medulas para trilhas, / para ternuras, para hipocondrias, / para loquacidades inaudíveis.”; ou ainda “Ó noites claviculares, / epopéia sem guerreiro, / humana sobrevivência / das lembranças *recalcadas*, / cem avós em cada cântico / prévio nunca amanhecido. // Deixai-me nêle.”²⁷⁶ É possível supor que, segundo a *Invenção de Orfeu*, a persistência do “veemente desrecalque”²⁷⁷ alcançado pelo modernismo exigiria ainda (ou de novo) a pronúncia, a reescritura e o repisamento de todos os recalques. Na primeira destas citas, o uso do verbo parece referir-se a um de seus sentidos mais raros, intrinsecamente vinculado à linguagem e à poesia: dizer algo marcada, forte e lentamente, repisar as sílabas poéticas, patenteando o ritmo. Recalcar “silêncios imprecisos” no diálogo contemplativo e incestuoso das “rochas vigilantes” (as palavras; os livros alheios): dualidade barroca e surreal, na busca sofrida, negativa, fervorosa por “lumes de paz esplandecidos”?

No subpoema X do Canto Sexto, o “Canto da Desaparição”, este nome-verbo pródigo é reafirmado, desdobrado e metamorfoseado: “quero mesmo recalchá-la, / desmontá-la e libidá-la: / inesá-la, lenorá-la.” A intratextualidade ou o autopalimpsesto com relação a “Ancila Negra” pode ser notado também por vias menos explícitas e admito que incertas, como na dupla retomada de outra palavra forte do poema: a “coisa”, “Esta é a mulher, esta a coisa” a recalcar; ou simplesmente por meio da correspondência entre imagens propulsoras: “Antes

²⁷⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 48, 55, 110, 265). A polissemia do termo é tanta que para cada uma destas quatro passagens o tradutor e teatrólogo Ruggero Jacobbi encontra uma solução diferente, o que pode ser considerado um problema tradutológico, já que se desfaz o procedimento da repetição ou reiteração. A despeito da distância que possa existir entre um verso e outro, quero dizer, entre o uso do verbo e seu reuso, este procedimento não pode ser desprezado, pelo contrário, é constitutivo da obra. Daí a dificuldade de tantos críticos por encontrar o(s) fio(s) condutor(es). Repito: a percepção se precipita no abismo da duração, descontinua, desordenada, estranha.

Retraduzindo as versões de Jacobbi, digamos que literalmente, ele opta por: sufocamos —“soffochiamo silenzi imprecisati”—, esmaga —“Forza non tutelare ma suprema / schiaccia i midolli per crearvi strade,”—, reprimidas —“O notti clavicolari, / epopea senza guerriero, / umana sopravvivenza / di represses ricordanze, / cento nonni in ogni cantico / previo e che non spunta mai. // Lasciatemi stare in lui.”—, e até mesmo preconceitos —“Buone vergogne ignude, buone facce, / buoni Jean de Lery narrando i fatti. / Ripudiamo pudori e preconcetti, / e collane di denti e di perline / per attrarre le muse e le fluviali / ondine, e adorni ai meritati sessi.”— (1982, p. 87, 177, 401, 97).

²⁷⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade* (2006, p. 172).

quero prorrogá-la, / pisar seu chão soterrado”. Antes de transcrevê-lo por inteiro, seus setenta e sete versos em redondilhas maiores de dura musicalidade, sem equilíbrio, muitas vezes paratática, lancinante —como “borrascas” em que se caçam, todavia, “lumes de paz”—, quero destacar que desde o primeiro verso parece-me clara a vontade de abolir a dicotomia *branco versus negro* da economia do poema, e inclusive dirimir ou dissolver qualquer possibilidade de vitória entre as partes da guerra:

Nessa derrota entre mouros,
mora em mim essa memória
corporizada e constante
de coisa que eu não defino
e nem sei como extinguí-la.
Mas nessa estrada de mar
quero mesmo recalá-la,
desmontá-la e libidá-la:
inesá-la, lenorá-la.
Morram-lhe as flores e veias,
desespere-se falsa e ôca,
vasando os olhos vidrados,
as mãos do lar separadas,
seus álbuns todos manchados,
as janelas arrancadas
pelo fel que ela me há dado.

Seu nome? Quero varrê-lo
dêste navio deserto,
as brisas que a enfunavam
recolham seus vôos salgados,
arda seu ventre mostrado
em silêncio à marujada,
fôlhas lhe sejam raspadas,
sombra lhe seja estuprada,
mas não quero ouvir-lhe os modos
nem seu cabelo, in extremis,
nem seu púbis dissecado.

Tenho mêdo de chorar
olhando o seu sacrifício,
sua língua alfinetada.
Antes quero prorrogá-la,
pisar seu chão soterrado,
andar de bôrcó a seu lado,
silêncio nas camarinhas,
os anjos vão recitá-la.

Eu não sei se é minha musa,
meu silêncio ou minha irmã,
ilha, gaivota ou maleita

ou quase tudo, ou menina
enteada e foragida,
criada dentro dos becos,
tempo ou data ou nome ou algo
em salinos ventos idos.

O mais, seus passos me levem,
suas naus me cruzem lumes,
seus coveiros me segurem,
seu cadáver me perdoe.

Depois ficou ressurreta,
espinhou-se pelas urzes,
lumes doidos homisiou,
ardeu em núpcia, fendeu-se.

Ah! rumor antigo e poço
tão bafio, tão espectro,
tão infância, tão bloqueado,
entretanto não a ameis,
vinde ajudar a despi-la,
retirar-lhe véus e seios,
vergonhas acetinadas,
sargaços e maravilhas,
pomos redondos, corais,
sombas insôssas, conveses,
capitães que a defloraram,
nautas loucos que a cegaram,
gaivotas que a debicaram,
pestanas que a adormeceram,
ventos novos que a emprenharam.

Esta é a mulher, esta a coisa,
a musa, a vela desviada,
a proa desarvorada,
a andorinha de seu ventre,
a onda que nos criou,
essa menina ancorada,
a porta da casa aberta,
morto o tempo que a violou,
a madrastra que a enterrou,
os cabelos que brotaram
do chão que tudo guardou.²⁷⁸

Apenas para esboçar, de início, um panorama de leitura, diria que o movimento neste subpoema vai da impossibilidade de definição desta “musa” (nome que já é uma das tentativas de definir “a coisa”) ao lado da insciência de como “extingui-la” —entre a fuga e a condenação—, pervagando ou girando na coréia de imagens duras e contraditórias, de “púbis

278

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 237-240).

dissecado” a “vergonhas acetinadas”, até o momento de presentificação desse “espectro” no espaço, no próprio lugar da linguagem ou do poema, por meio da reiteração do dêitico: “*Esta* é a mulher, *esta* a coisa,” que retoma com mais força e ainda maior proximidade o dêitico inicial: “*Nessa* derrota entre mouros”. O “quase tudo” que a descreve ou que ela representa completa-se como “tudo” apenas sob o chão, enterrada e re-calcada: “Antes quero prorrogá-la, / pisar seu chão soterrado, / andar de bôrco a seu lado, / silêncio nas camarinhas, / os anjos vão recitá-la.”

No que diz respeito à dramaturgia das formas, é possível ler (encenar, recitar ou executar) o subpoema X a partir de pelo menos dois eixos ou perspectivas: inserido na obtusa mas existente sequência [*Folge*] da *Invenção de Orfeu*, ou numa ainda mais complexa trama interformal (perspectivas estruturalmente interseccionadas). No eixo linear —linha de parábola, de hipérbole ou de elipse—, o subpoema X aparece cercado por dois sonetos decassílabos, sendo o precedente uma aproximação sonoro-semântica entre Virgílio Maro e São Thomas Morus, “Morus utópico, querido amigo, / após Maro acendeu Luz amorosa; / e para continuar esse estro antigo, / a glosa nasce, surge vossa glosa.” (Vale anotar que o termo “estro” significa tanto furor poético quanto cio animal, e em sua origem grega remete a um inseto ou verme cuja picada gera o furor —algo próximo daquela ambiguidade apollinaireana entre verme e verso, cada vez mais primitiva?—). A chave-de-ouro do soneto IX é a deixa para o subpoema recém-transcrito: “Há um martelo que bate num caixão / e outro que bate numa porta santa. / Morus e Maro! e há uma voz que canta!” Já no soneto posterior, na conclusão do Canto Sexto, o narrador prenuncia sua morte —mortificação para a obra, “em nós mortes sofridas para versos”— e por causa dela(s) estariam justificados “esses cânticos de renúnciação”: o inverso pendular da *Anúnciação*. A tríade final do “Canto da Desaparição” é portanto categórica: as três figuras ou emblemas centrais do Auto trágico-lírico-épico estão mortos ou, no caso do narrador, à véspera da morte: “Vejo morrer, ó céus, em dura lei, / meus membros, minhas vísceras, meus ossos / sob as rosas de lava que inventei. // Antes que os lábios, amanhã, ó poema, / hirtos se calem, vossos, serão vossos, / esses cânticos de renúnciação.” A dissolução na “morte iniciática” e nas “trevas místicas” —“Um momento há na vida, de hora nula, / em que o poema vê tudo, viu, verá; / e a si mesmo, na cera em que se anula, / sob o fogo dos céus, consumir-se-á.”²⁷⁹—, na qual os lábios soam como a derradeira sobrevivência por sobre membros, vísceras e ossos (algo como os lábios de Isaías tocados pelo carvão ardente, este que quase queima a Merlin/Tyolet; e/ou como a língua de Orfeu

279

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 240).

decapitado e lançado ao rio ainda murmura, ex-ânime, “*Flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / Murmurat exanimis: respondet flebile ripæ.*”²⁸⁰), constitui etapa fundante para a transmutação alquímica e violenta da tríplice *dramatis personae*: Guia, Musa e rapsodo-pantomimo, fundidos em Um, *Res Bina*, *Rebis*, e imediatamente fendidos outra vez, duplicados, multiplicados, como as centelhas do carvão ardente, ou como na formação cósmica e estelar da matéria. Na *Invenção de Orfeu*, o elemental já é duplo: “Fala o ser duplo: elemental pastor, / figura e desnudez, raiva sagrada, / mas seu genial tamanho era uma aurora. // Fala o ser duplo: a obscura magnitude / além das soledades e vigílias, / e noite tão solar mais que insondável.”²⁸¹

No capítulo anterior, avistou-se a multiplicação²⁸² do rapsodo-pantomimo em monstro, semideus, herói, possuído, histrião, bufo, coribante, polichinelo, polichão, dançarino, bailarino, funâmbulo, claune, bôbo da corte, alquimista, e ainda falta vê-lo barão ébrio, engenheiro noturno, anjo marinho, Adão, Adamastor, Ícaro, náufrago, afogado, etc. No subpoema X do Canto Sexto, lê-se o outro lado —lados que por tantas vezes chegam a fundir-se—, o lado feminino desdobrado na múltipla constituição da Musa, imagem da imagem: silêncio, irmã, ilha, gaivota, maleita, “quase tudo”, menina, enteada, foragida, “criada dentro dos becos, / tempo ou data ou nome ou algo / em salinos ventos idos.”, ressurreta, “rumor antigo e poço / tão bafio, tão espectro, / tão infância, tão bloqueado”, a mulher, a coisa, “a

²⁸⁰ OVID. *Metamorphoses* (1797, p. 381).

²⁸¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 385).

²⁸² Antes inclusive da análise do subpoema XL do Canto Primeiro, desde o final do subtópico “Números e névoas”, a partir do intertexto com Fernando Pessoa e do comentário de Jacobbi de que “*il problema delle polivalenze dell’Io sta al centro delle preoccupazioni di Jorge de Lima*”, habito esta questão. Ela está desenhada sub-repticiamente no mapa estratégico-composicional da *Invenção de Orfeu*: a multiplicação, a centuplicação do mago-poeta pode ser considerada tema capital de “*Onirocritique*”. Imediatamente anterior ao fragmento reproduzido, ou melhor, tatuado às costas da epígrafe, consta a seguinte passagem: “*Centuplé, je nageai vers un archipel. Cent matelots m’accueillirent et m’ayant mené dans un palais, ils m’y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois. J’éclatai de rire à ce moment et dansai tandis qu’ils pleuraient. Je dansai à quatre pattes. Les matelots n’osaient plus bouger, car j’avais l’aspect effrayant du lion... / À quatre pattes, à quatre pattes. / Mes bras, mes jambes se ressemblaient et mes yeux multipliés me couronnaient attentivement. Je me relevai ensuite pour danser comme les mains et les feuilles.*” (1921, p. 76) [“Centuplicado, nadava para um arquipélago. Cem marinheiros me acolheram e tendo me levado a um palácio lá me mataram noventa e nove vezes. Eu caía na gargalhada, então, e dançava enquanto eles choravam. Dançava de quatro. Os marinheiros não ousavam mais se mexer, porque eu tinha tomado o aspecto espantoso do leão... / De quatro, de quatro. / Meus braços, minhas pernas, se pareciam e meus olhos multiplicados me coroavam atentamente. Eu então me levantava para dançar com[o] as mãos e as folhas.” (2001, p. 202)] A multiplicação representa claramente uma etapa da dissolução que conduzirá à unidade: dos cem sobra apenas um, e este que sobra parece ser imortal, um fabuloso leão cujos olhos continuam multiplicados, irreduzíveis, indiferentes aos 99 assassinatos de si mesmo. Esta imagem do leão pleno de olhos é uma reminiscência insólita do *Apocalipse de S. João*, em seu Capítulo 4:7-8: “*Le premier être vivant ressemblait à un lion [...] Et les quatre êtres vivants avaient chacun six ailes, et à l’entour et au-dedans ils étaient pleins d’yeux*” [“E era o primeiro animal semelhante a hum leão [...] E os quatro Animaes tinhaõ cadahum de por si seis asas a o redór, e por dentro estavaõ cheyos de olhos”].

musa, a vela desviada, / a proa desarvorada, / a andorinha de seu ventre, / a onda que nos criou, / essa menina ancorada, / a porta da casa aberta,” etc. A enumeração é tão paratática ou problemática (simultaneamente disjuntiva e conjuntiva?) que o leitor não pode saber realmente se um verso como este último transcrito constitui-se como descrição ou como ação, se é nome ou verbo, se é mais uma imagem da musa (como o nome sagrado na ladainha à Virgem, “*Puerta del cielo abierta sobre el infinito*”) ou se o verso “a porta da casa aberta” já integra a narrativa conclusória, narrativa-fanopeia: “morto o tempo que a violou, / a madrastra que a enterrou, / os cabelos que brotaram / do chão que tudo guardou.” A imagem é tão pendular, tão autofágica que ela se volta contra (e ao encontro) de si mesma: a musa é gaivota, mas as gaivotas “a debicaram” como os “capitães que a defloraram, / nautas loucos que a cegaram”... A musa-silêncio-irmã é o próprio tempo, mas foi o tempo que a violou, “morto” também ele. “*El gusto barroco se complace en estas tensiones contrarias, entre las fuerzas centrífugas y las centrípetas; se complace en exhibir lo que, pudiendo romper la unidad, resulta al fin vencido.*”²⁸³ Para Leo Spitzer, vale lembrar, a dualidade fulminante do barroco é entre a carne e o espírito. “Em suas praias aves gorjeavam, / estavam confundidas rosa e carne.”²⁸⁴

Fontes inlúcidas da vida da linguagem

Somos na realidade os primitivos duma era nova.

MÁRIO DE ANDRADE, “Prefácio Interessantíssimo” (1922)

[...] *une parole, c'est-à-dire la manifestation d'une intelligence qui s'ignorait ou se délaissait.*

JACQUES RANCIÈRE, *Le maître ignorant* (1987)

Esta in-definição arraigada tanto no rapsodo quanto nela assinala a infinitude de ambos, ainda mais quando se concorda que “*indefinite and infinite are in reality two names of the same thing, the former expressing its phenomenal, the latter its real character.*”²⁸⁵ A naturalidade com que, na *Invenção*, as classes gramaticais se diluem, se fundem, se indefinem

²⁸³ SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna” (1968 [1945], p. 268).

²⁸⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 102).

²⁸⁵ MÜLLER, F. Max. *Lectures on the origin and growth of religion* (1901 [1878], p. 36).

—substantivos ou nomes tornam-se verbos, advérbios ou outros substantivos, e vice-versa: heroíza, epopeíza, fulanamente, polichão; libidá-la, inesá-la, lenorá-la (atendo-me, por enquanto, aos dois subpoemas mencionados no parágrafo anterior)— aponta microcosmicamente para o retorno nevrálgico a um universo primitivo, em formação,²⁸⁶ “urwéltico”,²⁸⁷ ao mesmo instante que rumo para um *novo* universo. Quando nome e verbo se indiferenciam, o permanente e o transitório, o ser e o devir praticam o mesmo movimento ou a mesma estagnação (nossa língua mal sabe expressar o que seria este *mesmo*, senão duplicando-o paradoxalmente, ou melhor, por meio de imagens: o equilibrista parado na corda bamba; o infante suspenso pela ama que se afoga?). Primitivo e novo podem significar, neste momento, o *mesmo*: aquele na chave da nostalgia, estoutro na da esperança? O que o neologismo vem preencher seria este espaço vazio, ainda por conhecer ou por reconhecer, ainda por nascer ou por renascer? “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo.”, diz o versículo modificado, inovação e blasfêmia do primitivo.

Pode-se dizer que não só de novas ou forjadas palavras se faz um “canto novo” (a despeito de muito dadaísmo ou do Canto VII de *Altazor*), mas seriam estas, no universo da *Invenção de Orfeu*, pedras especiais, “rochas [preter-]vigilantes”? Faz-se necessário aqui reservar duas ou três páginas a fim de amontoar algumas destas palavras-parábolas (em seu contexto de surgimento, o que acaba por conferir-nos um mosaico expressivo ou radiante da obra). Peço licença para esta enumeração caótica. Grifo os prováveis neologismos, e digo prováveis dada a instabilidade do campo em que nos movemos:

²⁸⁶ Em *Sprache und Mythos — Ein Beitrag zum Problem der Götternamen* (1925), Ernst Cassirer apresenta uma visão extremamente esclarecedora acerca dessa relação entre o nominal e o verbal [na verdade o resumo de um postulado de sua obra magna, *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-29)]: “a linguagem [como um dos ‘autênticos protofenômenos do espírito’, ao lado da arte e da mitologia] não pode começar por uma fase de puros ‘conceitos nominais’, nem de puros ‘conceitos verbais’, porquanto é ela própria que produz a distinção entre ambos e provoca a grande ‘crise’ espiritual, em que o permanente se contrapõe ao transitório e o ser, ao devir. Assim, os conceitos lingüísticos primitivos, desde que se admita a sua possibilidade, devem ser compreendidos como anteriores e não posteriores a esta separação, como se contivessem configurações de certo modo suspensas entre a esfera nominal e a verbal, entre a expressão da coisa e do processo ou da atividade, num peculiar estado de indiferença.” (2006, p. 26) [No original: “die Sprache weder mit einem Stadium bloßer „Nominalbegriffe“ noch mit einem solchem bloßer „Verbalbegriffe“ beginnen kann, sondern daß sie es ist, die die Scheidung zwischen beiden selbst erst herbeiführt, die die große geistige „Krisis“ schafft, in der das Beharrende dem Wechselnden, das Sein dem Werden gegenübertritt. So müssen die sprachlichen Urbegriffe, sofern von solchen die Rede sein kann, derart gedacht werden, daß sie nichts diesseits, sondern jenseits dieser Trennung liegen, daß in ihnen Gestaltungen gegeben sind, die sich zwischen der nominalen und der verbalen Sphäre, zwischen dem Dingausdruck und dem Vorgangs- und der Tätigkeitsausdruck noch gewissermaßen in der Schwebe und in einem eigentümlichen Zustand der Indifferenz halten.” (1977, p. 82-83)] O conceito linguístico primitivo [*sprachlichen Urbegriffe*] está suspenso, em equilíbrio ou mesmo no Limbo [*Schwebe*] entre a esfera do nome e a esfera do verbo. Interseccionadas?

²⁸⁷ Neologismo empregado por Mário Faustino, a partir do alemão *Urwelt*: mundo primitivo, mundo originário (2003, p. 245).

— Do subpoema XXIII, Canto I: “palavras quase poluídas, / e uns sobroços e uns regressos, / e coisas como lembranças / ou como aléns ou aquéns, / [...] / respiração *ventaniada*, / gongo dos braços em cruz, / centopéia do Senhor, / amora *plura* sangrada.”;

— Do XXVIII, também na “Fundação da Ilha”: “Ó pobre filho! E as rochas se *semi-abrem*, / e as incestuo de amôres e de pazes. / Essas castas madonas não culpadas.”;

— Do subpoema IX, Canto II: “Desejo lavar tudo: o fogo, a água e o ar, / — sêres antigos que o homem corrompeu; / desejo ver de novo, andar de novo, // dormir nas pedras duras, *renomar-me*, / reemendar-me dos erros mutilantes.”;

— Do XII, também do “Subsolo e Supersolo”: “Lenora era uma pátria *ante-existida*. / Em suas praias aves gorjeavam, / estavam confundidas rosa e carne. / Não peçamos colheitas nem vindimas / que prazer vegetal é *árvore-ágio*.”;

— Do subpoema XIV, Canto II: “Amamos nossas amas e os estigmas. / Sofremos contusões, perambulamos, / *crepusculamos*, face presumida / com dois caleidoscópios e essa mímica. / Que os outros vejam como somos néscios.”;

— Do XVI, ainda no Canto II: “Libertado e em pura glória, / *vitrinado* em ponto branco, / nas fontes quase incorpóreas / bebo água e a sede estanco. [...] // *Paisajado* me reflito / no poço que bem me apraz,” e na conclusão destas quadras que dialogam enigmaticamente com “Casimiro aos oito anos”: “Tão pequena a mão do *irmão*, / tão imensa essa viagem! // Sustenta-me, doce mano / à beira dessa voragem. / *Paisados* olhos paisanos, / paisano morro teu pajem.”;

— Do subpoema XXII, Canto III: “Sei que houve portas / escancaradas, / sei que houve apelos / *anti-encarnados*. // E houve um dilúvio, / mas era um fogo / desabrochado.”;

— Do XXVI, “Poemas Relativos”: “Mas outro dia, vago dia, / *abrutamente* a aprisionamos. / O que tu és, deusa, ignoramos, / mas desejamos, qualquer coisa / fazer de ti, terror ou júbilo / ou nossa vênus favorável / ou nossa esfera de vocábulos.”

— Do subpoema III, Canto IV: “e voz tão rubra de *cains* oriunda; / que as águas se enrugavam e a ave ia / ia perder-se nos confins do mundo.”;

— Do XXIV, “As Aparições”: “Insânia: era em mim próprio que eu cantava, / e era em mim próprio ainda que eu gemia, / aquelas vozes tôdas que se *harpíam*.”;

— Do XXVI, ainda Canto IV: “Ó presente *libídia*, vulva em frente / aos possessos de Deus reencarnado, / que te entreabres com visgos e corolas / e agiológios de vidas escarlates.”;

— Do subpoema X, Canto V: “Grassou Saturno. Não rejais ó músicos, / mesmo se moerdes vossos trigos láteos; / o anel dêste *verdastró* envolve tétrico / o mundo desacorde de águas fundas.”;

— Do XIII, “Poemas da Vicissitude”: “Há de certo essa ventosa / *exterminia* sanguessuga, / *carnifágia malvarosa* / que te adormece e te suga / o corpo dentro do esquite, / o esquite dentro do luto; / e o cura que te borriفة / o teu beijo já corruto,”;

— Do subpoema III, Canto VI: “Digo que ao lume bom desta cêra / que me alumia, e o inseto que tomba / da luz à cal completa, desejo / *ubiquar-me* (te digo ágil musa!).” O parêntese-rubrica informa-nos sobre o espectro interlocutor. “Ó *loucada* pergunta esvaída / de sibila enterrada entre templos.” E ainda neste subpoema, única estrofe de trinta versos: “Em luz escurecida, chameada / em voz *sucubo-me*, desvaneço-me, / Ó fábula sem fim, reiniciada. / Luz de Deus, me perdoa. Não sou. / Pretendi. Disfarçaram-me em Lúcifer.” O rapsodo transforma o nome do demônio feminino relacionado à invasão de sonhos para atos sexuais e rapto de energia vital —súcubo— em verbo reflexivo;²⁸⁸

— Do subpoema VII, Canto VII: “Desconversemos, *deschoremos*. Nós! / A palavra é fraterna e conseqüente: / Trono, Sol, Oriente, Aurora, Esfera. / Vamos degustar ecos reouvidos.”;

— Do Canto VIII: “Memorial vôo de círculos concêntricos / em movimento de ilha circular; / a memória dilata-se e consome-se, / a frase repercute idades, temas, / *tardandorinhas* enterradas vivas / e ainda atravessando as mesmas tardes.” (Essas “tardandorinhas” retomam “a andorinha de seu ventre”, verso da última estrofe do subpoema X, andorinha enterrada viva no ventre da musa violada e morta, símbolo portanto de sua ressurreição, que todavia tarda?);

— Também do Canto “Biografia”: “Cripta dos olhos, quero desavir-me. / Batalha de repouso: sem falar, / relatar as nascentes, engulir-me; / num pôr-de-sol formado *avantemente*, / *planetar* a espessura renunciada / e lenta, lenta como um subterrâneo.”;

— Do Canto IX, “Permanência de Inês”: “Inês *primordiada*, era conclusa, / os seus frutos sonoros querem que ela / seja inscrição, apenas fria estela.”;

²⁸⁸

Esta figura consta expressamente no caudal demonológico da *Invenção de Orfeu*, numa cena de profanação do mito genesíaco: “Entre livro e cavalo o homem instalou / duas escadarias e uma bússola; / depois verificou que sendo duplas / as suas asas dúbias, duplo o vôo. // Pousou na escuridão, e repousou, / pois era o dia sete de seus súcubos. / Foi quando se exclamou: Faça-se a luz. / E a luz dentro das trevas se formou.” (1952, p. 157-158). Não obstante, no caso do neologismo citado acima, apenas a título de exemplo, registro que a tentação do editor por corrigi-lo para “sucumbo-me” (equivocadamente influenciado pela sinonímia com o verbo seguinte, “desvaneço-me”) está em voga já desde a edição organizada por Afrânio Coutinho em 1958. Se uma leitura atenta à potencialidade neológica da obra não fosse suficiente para detectar o impróprio de tal intervenção editorial (entre tantas outras), vale a consulta ao datiloscrito, em que a sílaba consta inclusive acentuada agudamente, quiçá a fim de evitar sua confusão com a sílaba nasalada do outro verbo: “em voz sucúbo-me”.

— Do subpoema XVIII, Canto X: “*Inlucidez* humana. Tatear nosso. / Muitos nomes perdemos. Restam línguas / mutiladas, sem asas, tartamudas.”

— E no subpoema seguinte, o penúltimo da *Invenção de Orfeu*, cujo lema é exatamente a pergunta “E como designar?”, os neologismos proliferam: “Éramos *faces-mapas*, calendários,”; “Ícaro cômico *autocastigado*?”; “no cerne a *louquidão* sempre almejada,”; “Afluências balbuciadas *estridentam*”; “Os *sendais* desatados ressoavam”; “os nomes aderiram *sós-por-sós*,”; “*desintenção* dos seres, castos grêmios,”.²⁸⁹

²⁸⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 38-40, 52, 93, 102, 110, 118-119, 147, 156, 188, 189, 207, 211, 224, 261, 281, 331, 351, 393, 398-402). Nesta labuta neológica, o rapsodo-pantomimo sempre parte do existente, do corpo da língua, articulando estranhamente partes reconhecíveis do léxico a fim de propor, fundar ou forjar um pensamento desarticulado, “Desarticulação fulanamente”. A respiração de um só, todavia multiplicado em trupe, torna-se ventania; as rochas como sexos se “semi-abrem”; a paisagem pode ser verbo, pode ser também qualidade do homem, assim como o país (ou os pais) se entranham na gruta sacra dos olhos, “paisados”. As harpias, criaturas monstruosas e aladas da mitologia grega, tornam-se “harpas com asas”, mas não harpeiam simplesmente, “harpiam” [um exemplo pontual para que se entreveja a dificuldade e as inventividades tradutórias resultantes da *Invenção*: “*Locura: era en mí que yo cantaba / y era en mí también que yo gemía, / aquellas arpas todas que se oían.*”, verte Antonio Cisneros (1959, p. 63); “*Follia: era in me stesso ch’io cantava, / era ancora in me stesso ch’io gemeva / con tutte quelle voci arpe od arpie.*”, na bela transcrição de Ruggero Jacobbi (1982, p. 293)]. O ser, na “batalha de repouso” do silêncio, faz-se astro, cosmos, e “planéta” (a flexão e o acento por minha conta), isto é, roda e translada uma “espessura renunciada” —renunciada por quem? pelo próprio “cântico de renúnciação”?—. “Inlucidez” não é o mesmo que desrazão, já que não existem sinonímias perfeitas, ou melhor, já que lucidez não é o mesmo que razão. Por outro lado, “louquidão” teria algo a ver com rouquidão?

A desarticulação e rearticulação do léxico impulsiona o pensamento rumo ao improvável, e é preciso ainda registrar que a listagem acima nada tem de exaustiva. Estão ausentes dezenas ou centenas de outras invenções ou manipulações languageiras, desde a singela exclusão de um apóstrofo, como em “dágua” ou “nágua” (não mais a peça de roupa interior: “gaivotas desabadas nágua viva”); passando pela mui significativa hifenização livre, como em “Ultra-sombra”, “Poema-Queda”, “afã-porfia”, “anti-Parsifal”, “anti-santo”, “nuvens-castelas”, “infra-solo”, “galeões-mores”, “grão-renome”, “solidão-sumidouro”, “engole-meridianos”, “passado-presente”, “para-eclipsados”, “prismas-íris”, “falsos-bordões”, “supra-lua”, “ária-pauta”, “sem-sossêgo”, “Nuvens-plumas”, “recém-vozes”; até as numerosas prefixações, sufixações, metaplasmos, metamorfoses de nomes em verbos, verbos em nomes e outras tantas estratégias de composição neológica: “despaisado” (que já é a negação de outro neologismo recém-lido), “tetardos”, “restelado”, “Supersolo”, “redesamparado”, “pressuados”, “volou”, “chatidão”, “empinham”, “fagoetor”, “grita”, “recresce”, “anadiomênica”, “desagalham”, “me noviça”, “sobreexcitadas”, “encarne”, “crescediça”, “napes”, “calmia”, “autopavor”, “Naufragamentos”, “Desmadrigalizado”, “poliorquestrais”, “polissentidos”, “inassistida”, “negligados”, “pluriscritas”, “vindar-te”, “anteprantos”, “rebrandir-me”, “anteoceania”, “aeroandados”, “desgeografizado”, “anteviuvez”, “subcelestes”, “reconteve-a”, “ressuicidei”, “dessangre”... (1952, p. 36, 320, 54, 116, 137, 173, 229, 230, 300, 301, 308, 309, 315, 320, 362, 365, 47, 53, 80, 85, 108, 131, 139, 175, 211, 233, 234, 245, 249, 283, 302, 315, 319, 329, 324, 331, 337, 340, 341, 353, 359, 380, 388).

Estas violações orto-léxico-semânticas partem do *existente* tal qual a manipulação soberana das formas fixas, como dito alhures a respeito da *ars inveniendi* barroca, em diálogo com a alquimia e com Walter Benjamin. Cotejo neo-lógico de ruínas: trata-se na *Invenção de Orfeu* da disposição alquímica de prefixos, raízes e sufixos como de soluções, matérias, pedras, com o livre-arbítrio de não seguir, por vezes, as leis que regem estas manipulações, e inclusive com o poder de legiferá-las. As ruínas das palavras estão sotopostas aos estilhaços da biografia e aos fósseis deformados —paradoxalmente fungíveis, marcescíveis— da História.

A disposição destes fragmentos é sintomática: desenha em mosaico a estranha filosofia ou teologia da linguagem limiana, que em concomitância emana “palavras quase poluídas, / e uns sobroços e uns regressos,” mas afirma que “A palavra é fraterna e conseqüente:” e conclui, digamos assim, que “Muitos nomes perdemos. Restam línguas / mutiladas, sem asas, tartamudas.” O empreendimento neológico é, sem dúvida, uma caça insone a estes nomes perdidos, intenta construir corpo inteiro e asas à língua, mas seu voo tende a perder-se ou deter-se em queda livre —“Ícaro cômico autocastigado?”— e a investigação destes “frutos sonoros” pervaga entre o “júbilo” e o “terror”, entre o órfico e o sirênico: “ou nossa vênus favorável / ou nossa esfera de vocábulos.” Esta dialética está expressa de modo tão contundente quanto enganador no subpoema X do Canto X, o soneto decassílabo que inicia com o verso “Não a vaga palavra, corrutela”. A recusa desta “vaga palavra” é uma negação em uso, quero dizer, não se trata de uma negatividade que queira purificar o poema da “corrutela” e dos “vermes, além, sôbre a ramada”, mas de uma negatividade presentificadora. Somente a totalidade da árvore linguística, tanto a de “corrompida folha degradada, / de raiz deformada” (ou seja, palimpséstica) quanto a “própria flor arrebatada / pela fúria dos ventos” pode dar conta dessa mensagem suma: “mas aquela [palavra] dos sopros afligida, / mas ardente, mas lava, mas inferno, / mas céu, mas *sempre extremos*. Esta sim,” (grifo).²⁹⁰ A palavra ardente precisa conviver, na *Invenção de Orfeu*, com a palavra “álgida”, fria, como aquela que se escreve em uma pedra tumular ou em uma “estela”. Na passagem do Canto Nono citada acima: “a atitude é tão justa nessa musa / que a forma aguda nos aspectos arde, / Inês primordiada, era conclusa, / os seus frutos sonoros querem que ela / seja inscrição, apenas fria estela.”

Entre a vida e a morte, entre o calor e o frio, entre o novo e o arcaico: intersecções. Ao longo das últimas páginas, tem-se evidenciado a presença, ainda que sub-reptícia, daquele “homem raro e complicado, de uma obscuridade de teólogo medieval”, como descrevera Tristão de Athayde ao Dr. Jorge de *A comédia dos erros* (1923). Como em nenhum outro momento de sua obra nas décadas de 1930 e 40, o autor retorna e retoma aqui a relação obsessiva com a materialidade do signo, que se consoma num jogo desnorteador, “sufocante”, tantas vezes nostálgico e quase esotérico com o léxico, a ortografia e, por conseguinte, com a semântica, como ficou dito no início do capítulo anterior. Na mesma listagem acima, voltada para o registro da atividade neológica, pode-se encontrar versos de caráter tão arcaizante quanto aqueles do Canto V, com sua voz dramática e evocativa no imperativo negativo da

²⁹⁰

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 370, 371).

segunda pessoa do plural: “Grassou Saturno. Não rejais ó músicos, / mesmo se moerdes vossos trigos láteos; / o anel dêste verdastro envolve tétrico / o mundo desacorde de águas fundas.” Pode-se também encontrar palavras raras ou em desuso, como “estela”, “desavirme”, “incestuo”; ou mesmo regionalismos, como “me alumia” ou “engulir”. Lê-se novamente, como n’*A comédia dos erros* ou em *Salomão e as mulheres* (1927), a utilização conscienciosa de grafias aparentemente equívocas, que estão, na verdade, retomando formas históricas, como em “de certo”, “agiológios” ou “sobroços”. No subpoema X do Canto VI, aliás, encontra-se um termo que une arcaísmo, regionalismo e grafia errática / histórica: “Depois ficou ressurreta, / espinhou-se pelas urzes, / lumes doidos *homisiou*,” quer dizer, abrigou, escondeu da ação da justiça, protegeu da lei.

Em poucas e densas linhas da tese *Ursprung des deutschen Trauerpiels*, quando trata da proliferação de neologismos como uma das características que aproxima o Expressionismo ao Barroco, Walter Benjamin registra que idênticos procedimentos de criação lexical são encontrados nos dois estilos, com a diferença que, entre seus contemporâneos, tais cunhagens [*Prägungen*] tendem a soar como arcaísmos. No impulso dessa distinção, interessa-me notar que o corpo linguístico da *Invenção de Orfeu* está densamente marcado pela coabitação ou coexistência sincrônica de registros neológicos e arcaicos, na interseção destes conjuntos de vocábulos, a tal ponto que o leitor, desorientado ou envolto no *chaos*, não consegue discernir o que pertence ao léxico, ou seja, o que se enquadra na dura lei da língua, e o que é intervenção, performance, enfermidade, criminalidade. Trata-se de um dos procedimentos que o poema encontra para concretizar o instante total ou o tempo absoluto —e caótico—, passado-presente-futuro, épico-lírico-dramático, em que a trama escatológica e a Suma Poética se desenrolam —ou *nodifloram*—.

É este mesmo procedimento, radicado na indiscernibilidade entre forma e conteúdo, que agencia o uso quase medievo de expressões litúrgicas em latim, paralelamente às profanações tipicamente modernas —e não há letras gráficas, quanto menos aspas (com pouquíssimas e logo muito significativas exceções), que separem ou destaquem os estrangeirismos e as citações em relação ao poema *original*—: “Poema unânime abrange os seres / E quantas pátrias. Quantas vêzes. / Poema-Queda jamais finado / Eu seu herói matei um Deus / Genitum non factum. Memento. / Não sou a Luz mas fui mandado / Para testemunhar a Luz / Que flui deste poema alheio. Ámen.”²⁹¹ O verso em latim é “fruto sonoro” de uma intervenção no cânone litúrgico, semelhante ao versículo deformado de *Isaiás*

²⁹¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 54).

que compõe a epígrafe. Aqui, o rapsodo-pantomimo cose a expressão do Credo Niceno-constantinopolitano —“Gerado, não criado [não feito]”— à evocação que inicia outras orações litúrgicas —“Lembraí”—, e a continuação deste subpoema XXIX do Canto Primeiro é uma reescritura do *Evangelho segundo S. João*, I:8 —“Ele não era a luz, mas para que desse testemunho da luz” [οὐκ ἦν ἐκεῖνος τὸ φῶς, ἀλλ’ ἵνα μαρτυρήσῃ περὶ τοῦ φωτός.]²⁹²—, descontextualizando portanto a cena bíblica em que João Batista é apresentado como antecessor do martírio de Cristo, para ressignificá-la enquanto procedimento estético: “testemunhar a Luz / Que flui deste poema alheio.”

O poema é “alheio” porque provém (ao menos este é um dos gestos do rapsodo-pantomimo: afirmar, inventar e ultrajar essa proveniência) da escuta e/ou da leitura, da compreensão e/ou do agarramento (“*saisir le fantôme*”) de uma “aliena musa, irmã tão gaia / que um puro incesto canta marulhoso; / cúpulas gemem sob as águas quietas, / ó veneza dos dogmas e poetas!”²⁹³ *Aliena*, neologismo ou latinismo? Musa-Guia alienadora, alheia, estrangeira, estranha? A des- e re-contextualização do texto litúrgico e da passagem bíblica não os desvincula de seu fundo teológico e soteriológico: a pródiga relação entre a Musa limiana e a figura do Cristo já foi sugerida por Roger Bastide, antes mesmo da *Invenção de Orfeu*.²⁹⁴ A questão é que, nesta obra, o “domínio da língua” e o “domínio das almas” convergem para um mesmo e único domínio: “A sua biografia que eu relato / é mera condição do pensamento / que as palavras também com Adão caíram. // Pelos quatro horizontes, só e alado, / em ar e estrela as serpes esmagando / por herança materna — o cravejado.” A ambivalência latente no dêitico “*sua* biografia”, a impossibilidade de estabilizar tal referente —aqui o Cristo, ali o poeta, mais além a Musa— desvela uma espécie de Trindade da *Invenção de Orfeu*. “Reacendo esta Lâmpada. E Esta. E Esta. / Sabeis quais são as Três. Laudamus Te.”²⁹⁵

²⁹² A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em portuguez segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo (Ed. de 1865); BIBLIA SACRA - Utriusque Testamenti. Editio Hebraica et Graeca (1994).

²⁹³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 82).

²⁹⁴ “Mas ao poeta pareceu insuficiente criar imagens que conservam ainda um reflexo das coisas divinas quando se emprega a linguagem de todos os dias para exprimi-las. Surge então um problema lingüístico, a tradução da poesia ‘acima do mundo’ em poema escrito em linguagem humana, brasileira; sua poesia pareceu-lhe uma capa hipócrita da qual ele queria despojar-se; só a poesia divina está acima das palavras. Eis por que ele inventa uma Musa que é mediadora, que representa, no domínio da língua, o papel que o Cristo representa no domínio das almas, e cuja missão é introduzir no verso a poesia que ultrapassa o verso.” (BASTIDE, 1997 [c. 1946], p. 132).

²⁹⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 387, 161).

O fragmento recentemente mencionado de Benjamin é frutífero para pensarmos estas “fontes da vida da linguagem” no poema de Jorge de Lima:

Neologismen finden sich überall. Heute wie damals spricht aus vielen darunter das Werben um neues Pathos. Die Dichter suchten der innersten Bildkraft, aus welcher die bestimmte und doch sanfte Metaphorik der Sprache hervorgeht, sich persönlich zu bemächtigen. Weniger in Gleichnisreden als in Gleichnisworten suchte man seine Ehre, als sei die Sprachschöpfung unmittelbare Angelegenheit der dichterischen Wortfindung. Die barocken Übersetzer fanden Freude an den gewaltsamsten Prägungen wie sie bei Heutigen zumal als Archaismen begegnen, in denen man der Quellen des Sprachlebens sich zu versichern meint.

[Encontramos por toda a parte neologismos. Hoje, como então, o que muitos deles pretendem é criar um novo estilo patético. Cada poeta procurava dominar de modo pessoal a força mais íntima da imagem a partir da qual nasce a capacidade metafórica, precisa e delicada, da linguagem. A glória do poeta não lhe vinha tanto do discurso figurado, mas mais da criação de palavras metafóricas, como se a invenção linguística fosse a primeira atribuição da criação poética com as palavras. Os tradutores barrocos gostavam de usar expressões de grande força, que hoje em dia encontramos sobretudo na forma de arcaísmos, com os quais se julga chegar mais perto das próprias fontes da vida da linguagem.]²⁹⁶

Da perspectiva desta tese, interessa profundamente a relação desenhada entre os anseios do poeta e os do tradutor barrocos, estas duas caras de uma mesma e conturbada moeda. A primeira delas, o poeta, pretende anunciar um novo *páthos*, uma nova afecção ou comoção —poder-se-ia mesmo dizer uma nova paixão e, por conseguinte, um novo martírio—, e para tanto se requer o domínio ou a apropriação da mais recôndita força imagística / formativa²⁹⁷ [*innersten Bildkraft*: lembrai de nossa reflexão ou tartamudeio sobre o *Einbildungskraft* goethiano, a imaginação, a força configuradora da própria cultura, imagem-história]. Onde ou o quê habita tal recôndito? O lugar dos lugares, a *tópica*?²⁹⁸

²⁹⁶ BENJAMIN, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1991 [1928], p. 236) [*Origem do drama trágico alemão* (2004, p. 43)].

²⁹⁷ A tradução de John Osborne verte a expressão exatamente por “*innermost formative power*” (BENJAMIN, 2003, p. 55).

²⁹⁸ “La retorica antica conosceva col nome di topica una tecnica degli originari avventi di parola, cioè dei «luoghi» (topoi) da cui scaturisce e inizia il discorso umano. Secondo questa tradizione di pensiero, che ebbe un rango dominante nella cultura umanistica fino alle soglie dell’età moderna, più originaria della dimensione in cui si situa la ratio (o ars) iudicandi, cioè la scienza — la logica — che assicura la verità e la correttezza del discorso pronunciato, è la ratio (o ars) inveniendi, che fa esperienza dell’avvento stesso del discorso e assicura la possibilità di «trovare» la parola, di accedere al suo luogo. Mentre la dottrina del giudizio non dispone dell’accesso originario al luogo del linguaggio, ma può costituirsi solo a partire da un esser già dato della parola, la topica concepiva invece il suo ufficio come la

“Conjura teologal, Lenora pura, / provéns da dualidade de meus dias, / recôndito ardimento, suave teia.”²⁹⁹ que cose —rapsodiar, costurar— as palavras-imagens-histórias mais díspares.

A segunda cara da moeda benjaminiana (quicá a coroa), o tradutor barroco, se compraz com o uso de “expressões de grande força”, as “formulações mais arbitrárias” [*gewaltsamsten Prägungen*, cunhagens poderosas e violentas, para ser mais direto]. Expressões, formulações, cunhagens estas que pretendem, quanto às fontes da vida da linguagem: “chegar mais perto”, verte João Barrento; “controlar”, segundo Rouanet; “reassure”, para John Osborne. Aí está uma polissemia inquietante: *versichern*, além das traduções portuguesa e brasileira aventadas, ainda pode significar, como comprova a tradução inglesa: proteger, tranquilizar, assegurar ou reassegurar. Só com violência —a mais arcaica das novidades— é possível aproximar-se das fontes da vida da linguagem? Só a violência controla, assegura a língua? Foi preciso que Celidônia se afogasse para que o infante-poeta bubuiasse?

“Mas nessa estrada de mar / quero mesmo recalca-la, / desmontá-la e libidá-la: / inesá-la, lenorá-la.” A violência da construção está patente em sua forma: os neologismos são ruidosos e simultaneamente luminosos, gerando a sombra inevitável —como o “*bruit argentin*” de Apollinaire que encerra a epígrafe da *Invenção*: “*Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir. Ils brandissaient d’autres fleuves qui s’entrechoquaient avec un bruit argentin.*”³⁰⁰—. Um ruído que causa estranhamento e talvez epifania: que é libidar? Que é inesar? Que é lenorar?

*costruzione di un luogo per la parola, e questo luogo costituiva l'argomento. Il termine argumentum deriva dallo stesso tema argu che si trova in argentum e che significa «splendore, chiarezza». Arguo significa originariamente «faccio brillare, chiarisco, apro un varco alla luce». L'argomento è, in questo senso, l'evento illuminante della parola, il suo aver-luogo.» (AGAMBEN, 1982, p. 88-89) [“A retórica antiga conhecia, com o nome de *tópica*, uma técnica dos originários adventos da palavra, vale dizer, dos «lugares» (*topoi*) dos quais brota e inicia o discurso humano. Segundo esta tradição de pensamento, que teve uma posição dominante na cultura humanística até os limiares da idade moderna, mais originária do que a dimensão em que se situa a *ratio* (ou *ars*) *iudicandi*, isto é, a ciência — a lógica —, a qual assegura a verdade e a correção do discurso pronunciado, é a *ratio* (ou *ars*) *inveniendi*, que tem experiência do próprio advento do discurso e assegura a possibilidade de «encontrar» a palavra, de ter acesso ao seu lugar. Enquanto a doutrina do juízo não dispõe do acesso originário ao lugar da linguagem, mas pode constituir-se apenas a partir de um ser já dado da palavra, a *tópica*, por sua vez, concebia o seu ofício como a construção de um lugar para a palavra, e este lugar constituía o *argumento*. O termo *argumentum* deriva do mesmo tema *argu* que é encontrado em *argentum*, e que significa «esplendor, clareza». *Arguo* significa originalmente «faço brilhar, clareio, abro um caminho para a luz». O argumento é, neste sentido, o evento iluminante da palavra, o seu ter-lugar.” (2006, p. 92)].*

²⁹⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 103).

³⁰⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant* (1921, p. 76) [“Um povo inteiro amontoadado num lagar sangrava cantando. Nasceram homens do licor que corria do lagar. Brandiam outros rios que se entrechocavam com ruído argentino.” (2001, p. 203)].

Se a busca automática do significado é relativamente facilitada no primeiro caso pela similitude com a palavra existente que origina a inexistente (não obstante toda a complexidade entranhada à “libido”, a força da pulsão sexual), a questão se torna mais densa e tensa com os *neoverbos* seguintes, já que provenientes de nomes próprios, estes que, “*por su semi-misteriosa arbitrariedad, por su semiclaridad etimológica y por estar fuera del caudal común de las palabras y asociaciones de la lengua, tienen una vis magica*”.³⁰¹ A semiclaridade etimológica de Inês conduz, aliás, antes da referência histórica a Inês de Castro, à raiz *Agnus*, o Cordeiro de Deus, como atesta a leitura de Vilma Arêas e o poema explicita, a seu modo: “Sidérea, antecedente, aluminada, / agnus nutrientemente, nos ossários, / o milagre encarnado, o salmo antigo, / e êsses olhos olhando talvez outros, / talvez para êsse quadro distendido, / tão longo nas pupilas redobradas.”³⁰²

Verbalizar os nomes das musas seria pregar de transitoriedade, tornar processual o que outrora fora permanência e constância (seria liquefazer a pedra da memória)? “Seu nome? Quero varrê-lo / dêste navio deserto” e, portanto, lançá-lo (de volta) ao mar? Verbalizar os nomes das musas —o de Inês, “soma de todas as musas”;³⁰³ e o de Lenora, “deidade zodiacal”, “grande amada em suma”³⁰⁴— para desmontá-las, para usá-los contra elas, pois não apenas a ambiência conflituosa, de desnudamento, estupro, raspagens, debicagens, defloramentos, cegamentos e violações do subpoema X garante que a ação destes verbos é também dolorosa: o som que eles emanam, na cadência aberta e sumária ou grosseiramente reiterativa em que se encontram dispostos, já o diz: “quero MESmo recalCÁ-la, / desmonTÁ-la e libiDÁ-la: / ineSÁ-la, lenoRÁ-la.” O excesso na utilização dos recursos musicais da poesia, como a assonância tônica da vogal /a/ ou a rima interna e externa mas sem paralelismo e paupérrima, quase cacófona, faz do poema uma espécie de fala contra a música, sem deixar de carregá-lo, para o bem ou para o mal, de certa tragicidade barroca.

Inês e Lenora, ao lado de Mira-Celi e Beatriz, são nomes fulcrais dessa ninfa-musa polionímica, musa que é a própria imagem da(s) “fonte(s) da vida da linguagem” [*Quellen des Sprachlebens*]; as “fontes quase incorpóreas” e todavia latentes de corporalidade e gestualidade, processuais e transe-tórias, plenas de “libídia” e de sombra, “sombra colaça”, “sombra quebradiça”, “ardida”, “encantada”, “sombras derradeiras”, plenas de voz e assovios: “Que sibilos de medos e de fontes!”. Dentro dela(s) habita ou germina a mais recôndita força

³⁰¹ SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna” (1968 [1945], p. 259).

³⁰² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 313).

³⁰³ ARÊAS, Vilma. “As mil-e-duas noites” (1987, p. 89).

³⁰⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 198).

configuradora / formativa / imagística, “*immagine dell’immagine*”: “arda seu ventre mostrado / em silêncio à marujada”, “a andorinha de seu ventre”, “tardandorinhas”. Inês —que vem de Portugal, trazida por “análogos algozes / diante da ambigüidade das essências”,³⁰⁵ algozes análogos ou mesmo idênticos aos “horrificos algozes”³⁰⁶ de Camões— e Lenora —que vem de outra América, eterna ausência anunciada pela ave-protagonista do poema “*The Raven*” de Edgar Allan Poe; “*Lenore*” que Machado de Assis traduz por Lenora; corvos que se multiplicam na *Invenção de Orfeu* e que nunca mais se vão, “corvos te espreitarão sôbre cada colina”— são, ambas, antes de tudo, musas dramaticamente mortas. É a violência da morte e o suplício, o luto infinito, que as constituem Musas e que, logo ou parcialmente, as ressuscitam e as tornam a fender. A poesia, como um rei traído e insano, as exuma. “As fontes dulçurosas desta ilha / promanam da rainha viva-morta;”³⁰⁷ e a simples inversão na ordem dos termos hifenizados provoca arcaicas novidades.

Louvação e deslouvação

LA VIOLÉE
Je ne sais plus rien, tout est ineffable, il n’y a plus d’ombre.
UN ARCHANGE
rapide et inouï.
Elle est sauvée à cause de son nom. Elle a tout dit, elle ne sait plus rien.

APOLLINAIRE, *L’Enchanteur pourrissant*³⁰⁸

Como discutido no capítulo anterior, há leituras da *Invenção de Orfeu* que percebem uma atmosfera de reconciliação, de “repouso reparador de ofensas” nesta relação entre o poeta e a Musa. Algo semelhante pode ser lido em Suene Honorato: “As diversas evocações a Inês de Castro como musa em IO indicam não só a celebração de um amor além do tempo, mas a possibilidade de que tal amor solucione o conflito imposto pela memória da ‘derrota entre mouros’, ou seja, de ‘inesar’ essa memória.”³⁰⁹ O que tenho procurado demonstrar,

³⁰⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (p. 120, 121, 150, 352).

³⁰⁶ CAMOËS, Luis de. *Os Lvsiadadas* (1572, p. 58).

³⁰⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 221, 121).

³⁰⁸ [“A VIOLADA / Já não sei mais de nada, tudo é inefável, não há mais sombra. // UM ARCANJO / (rápido e inaudito) / Salvou-se por causa de seu nome. Ela já disse tudo, não sabe mais nada.” (2001, p. 150).]

³⁰⁹ HONORATO, Suene. *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima* (2013, p. 110).

desde sua microcosmologia (ou microcosmogonia) formal —como na peleja aliterativa que expõe o amor e a morte, em conflito como o próprio som da brandura assaltada pelo choque, do contínuo devassado pelo momentâneo, conforme a análise da gestualidade labial dos versos “morta de amor, amada que se mata / para se amar depois em morta abstrata.”—, é que esta relação é sobretudo de “voragem” e violação. “Inesar” não é anestesiá-lo, mitigar, “solucionar” a memória histórica, mas provocá-la, “desmontá-la e libidá-la”, afogueá-la por meio do seu próprio jogo: o sexo e o desmonte, o seviciamento e a devastação, a violenta cunhagem aculturadora e alienante. Expor o choque genocida de “essências” ambíguas, ciente do paradoxo de expô-lo na língua (e por vezes no ritmo) do “antípoda” descobridor, continuando ou propagando, cantando a “Permanência” irreversível da violência originária —origem que se forja a si mesma, inventando primitivismos e primórdios, “Inês primordiada”—. “Vês, vãos os reis da Lúcifá e Malvilha / batidos, tão sem brilho a espada de aço; / tão cansada a carcassa de osso em quilha; / são réus de quem, senão do humano braço / ou de quem fôr que à sombra os dentes rilha? / Ou de quem vencer pode todo o espaço? / Vencer com jogos tais e tal bravura, / de Deus chamar podemos, de loucura.” Neste subpoema XXXIX do Canto Primeiro, em que o dialogismo se dá principalmente com Camões e Cervantes, pode-se afirmar que “Lúcifá e Malvilha” são nomes alegóricos para as nações conquistadoras da América, inseridas então na vasta História de “traições”, “engenhos e venenos”, “armadilhas e alçapões”³¹⁰ que erigem o mundo. Neste terreno da “Inlucidez humana”, o amor paradoxal e abruptamente paira, mormente em seu sentido trovadoresco: “*Amors è il nome che i trovatori dànno all’esperienza dell’avvento della parola poetica e amore è, pertanto, per essi la razo de trobar per eccellenza.*”³¹¹ Em Jorge de Lima, *Amors* desassossegado, que mapeia o conflito linguístico, biográfico e histórico, sem solucioná-lo.

Algumas páginas acima, disse que há duas vias de leitura ou de encenação (numa palavra, de execução) da trama estilística de *Invenção de Orfeu*. A segunda delas, não-linear, é a que chamei de interformal: o elemento métrico determina uma voz, demarca quais falas pertencem a este ou àquele suposto actante. No caso do irado subpoema X do Canto VI —“Nessa derrota entre mouros, / mora em mim essa memória”—, suas redondilhas maiores ou redondilhos heptassilábicos, “o mais acessível” e “o mais popular dos versos da língua

³¹⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 79, 78).

³¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte* (1982, p. 90). [Na tradução de Henrique Burigo: “*Amors* é o nome que os trovadores dão à experiência do advento da palavra poética, e amor é, portanto, para eles, a *razo de trobar* por excelência.” (2006, p. 94)].

portuguesa”,³¹² conectam-se, portanto mas enviesadamente, ao início da obra: “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.” Mas a que ponto encontra-se transmutada ou controvertida, em meados da obra, essa aparentemente singela e paródica abertura! A metamorfose brutal da anunciada *louvação da dama em deslouvação* (como num labirinto camoniano) se reflete exatamente na distância entre o manejo formal destes subpoemas, pois apenas a base métrica os aproxima. De resto, a uniformidade circunsonante das quatro septilhas do subpoema I do Canto Primeiro, uma mais-que-perfeita “poesia-de-sete”³¹³ em esquema rímico *ababccb* com variante *ababcca* na

³¹² BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação* (1905, p. 69).

³¹³ Em *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará* (1939), Luis da Câmara Cascudo registra a “poesia-de-sete” entre os modelos do verso sertanejo. São sete sílabas em cada um dos de sete pés —“‘pés’ que para o sertanejo não é a acentuação métrica mas a linha”, como se usava dizer em Portugal seiscentista—, com constante rímica em *abcbddb*, ou seja, com liberdade para não rimar o primeiro e o terceiro versos. Como exemplo, o grande estudioso da literatura oral cita o paraibano João Melquíades Ferreira da Silva (1869-1933) no célebre tom de desafio, combate, porfia entre cantadores: “Melquíades, neste sistema / é como pássaro gorjeia; / começa na lua nova, / termina na lua cheia. / Afine a sua viola / para se meter em sola / e depois ir p’rá cadeia...” (1939, p. 11, 12). Outro cantador popular muito conhecido pelo manejo desta forma é Zé Limeira, o Poeta do Absurdo. É seguindo neste ritmo, na pancada deste ganzá, que se entra no tempo certo da *Invenção de Orfeu*: seu primeiro fragmento ou subpoema remonta, no que tange à significação histórica da forma, tanto à poesia popular nordestina quanto, por conseguinte, à tradição trovadoresca e a um dos fundamentos da poesia lírica galego-portuguesa: “[...] determinados metros se casam melhor com a índole rítmica de certas línguas, e como tal se tornam quase que exclusivos da poesia deste ou daquele povo. Daí explicar-se, por exemplo, que o *redondilho heptassilábico* ou os versos de *arte maior* sejam considerados metros genuinamente ‘nacionais’, isto é, ibéricos. Normalmente os metros apresentam a sua vigência histórica, praticados como são em determinadas épocas, ou reabilitados mais tarde conforme as exigências estéticas e os padrões formais da escola; o redondilho maior, talvez por ter sido desde o seu nascimento o metro por excelência da poesia popular, conseguiu todavia manter em todos os tempos a sua continuidade.” (SPINA, 1971, p. 30).

Em pleno acordo com o seu ideal de realizar a Suma Poética, o rapsodo da *Invenção*, ao mesmo tempo em que burila esta sonoridade “urwéltica” ou este lirismo materno, trata de inserir-se na tradição da *auctoritas* epopeica, pois seu verso inicial emula (ou imita, ou pirateia) o bardo Camões, “a verdadeira culminância nas letras portuguesas” (ROMERO, 1905, p. 8). Mas o ponto é que a *Invenção* já principia emulando-o parodística e negativamente, desde o significativo deslocamento do *sermo gravis* que aureola a oitava-rima decassilábica ao *sermo humilis* da redondilha maior, até a ausência fulcral do termo “As armas e” (exclusão ou rasura que, junto à indeterminação e singularização de “os barões assinalados”, talha o primeiro verso da obra limiana: “Um barão assinalado”). A densidade signíca de tal operação depende intrinsecamente da matriz camoniana, que por sua vez se liga a Virgílio. O primeiro verso da *Invenção de Orfeu* é, logo, amor e conflito com a tópica. Sobre este “As armas” diz João Adolfo Hansen que “O termo é tópica do gênero épico associada à fê e à força do caráter dos heróis do poema. E, como emulação do primeiro verso da *Eneida*: “*Arma virumque cano*” [Canto as armas e o varão], é signo para o destinatário ou preceito de leitura: termo de estilo alto, constitui um destinatário épico, indicando-lhe que recebe o poema de modo determinado, sabendo que seu estilo é sublime, ‘tuba canora e belicosa’, não lírico ou pastoral, ‘agreste avena ou frauta ruda’ (I, 5). O leitor também deve observar a funcionalidade da ordenação métrica, rítmica e sintática: o termo ‘armas’ liga-se imediatamente à fórmula ‘barões assinalados’, que significa ‘varões’, *homens viris*, e ‘barões’, *fidalgos*, que são ‘assinalados’ pelos feitos que os tornam dignos da memória que o canto épico começa a eternizar.” (2008, 18-19). A rasura deste verso capital é capaz de significar, portanto, o esmaecimento de toda a estrutura por ele exaltada, de glória militar, fê e

quarta e última estrofe, um poema passível de inclusão em qualquer cancionário popular, reaparecerá ou ressonará dilacerada no subpoema X do Canto VI, composição dividida em oito estrofes aparentemente irregulares, que dividem setenta e sete versos sem estrutura rímica palpável, na seguinte sequência quantitativa: 16, 11, 8, 8, 4, 4, 15, 11. Como se vê, a disposição do número de versos não forma um círculo perfeito, mas sim um anamórfico (com apenas uma ausência entre a primeira e a penúltima estrofes), o que reaporta aquela suspeita sobre a “ordem rigorosa embora oculta” de que fala o capítulo precedente —estranhos e místicos rigores—. A reiteração constante do número sete em ambos os subpoemas (no primeiro, simétricas septilhas em versos de sete sílabas, no segundo 77 versos de sete sílabas) não pode passar despercebida. Número que significa em várias culturas a união de céu e terra e que se relaciona, no contexto bíblico, ao perdão. “A impulsão é a blasfêmia contra os céus / ou o poema contínuo de esquecer: / Nazareno dos lagos, lume primo, / atende à pobre enguia de águas rasas. / Nazareno dos lagos, lume sempre, / sete vezes por sete me perdoa.”³¹⁴ E no subpoema X: “O mais, seus passos me levem, / suas naus me cruzem lumes, / seus coveiros me segurem, / seu cadáver me perdoe.”

Se, embalado pelas analogias trovadorescas, considero que o subpoema I se aproxima de uma cantiga de amigo, sobretudo pela perspectiva cortesã da primeira estrofe, na qual a dama desponta como objeto de louvação e de busca, distante, longínqua, “*e, tuttavia, accessibile soltanto in questa lontananza*”,³¹⁵ o subpoema X estaria mais para uma cantiga de escárnio, todavia *sui generis*, pois no correr do pêndulo, a profanação se torna quase, por vezes, oração. Prece animalesca, oração-uivo. “*La prière est la plus violente de nos activités mentales puisqu’elle comprend le sang qu’il y a dans la parole.*”³¹⁶ Nesta relação em que estão “confundidas carne e rosa”, o resultado é brutal para a Musa, cujo corpo resta exposto,

força de caráter; adianta que o estilo não será sublime, e de fato já o temos visto descer sem escrúpulos ao vulgar, à futilidade cotidiana e ao repulsivo; o destinatário, portanto, não é necessariamente épico e, na verdade, o mesmo subpoema I teme que nem haja destinatário (“fala sem ser escutado”); a funcionalidade da ordenação métrica-rítmica-sintática é deslocada. Como se a rasura não fosse tão explícita, o segundo verso arremata: “sem brasão, sem gume e fama”, a partir do qual se pode aventar uma analogia negativa em relação às três funções ordenadoras da prática social indo-europeia descritas por Georges Dumézil, quais sejam, a força, a fecundidade e a soberania.

³¹⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 299). A passagem revela outro caso de apropriação e modificação de cena bíblica. Trata-se do *Evangelho segundo S. Matheus*, XVIII: 21-22, “Então chegando-se Pedro a elle, perguntou: Senhor, quantas vezes poderá peccar meu irmão contra mim, que eu lhe perdôe? será até sete vezes? Respondeu-lhe Jesus: Não te digo que até sete vezes: mas que até setenta vezes sete vezes.” (tradução de Figueiredo).

³¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte* (1982, p. 91). [“sendo, todavia, acessível apenas nesta distância” (2006, p. 96)].

³¹⁶ NOVARINA, Valère. *Devant la parole* (1999, p. 30).

desmontado e mutilado —“retirar-lhe véus e seios,”—; terminal também para o rapsodo, com a abissal diferença que Ela, infinitamente maior que ele, mesmo despojada, “Depois ficou ressurreta, / espinhou-se pelas urzes, / lumes doidos homisiou, / ardeu em núpcia, fendeu-se.” A Musa-ninfa-deusa é capaz de ressurgir; espinhar-se de pequenas flores; segredar, proteger da lei, assegurar “lumes doidos”; arder “em núpcia”; fender-se, findar-se e repurificar-se *ad infinitum*.

Essa dialética pode ser rastreada na obra por meio da insólita narrativa de uma imagem: o púbis, esse “escudo de pêlos” que dá nome à puberdade e que se configura como imagem destituída de gênero, indiferente ao masculino, feminino ou hermafrodita. É possível rastrear suas aparições desde a oitava camoniana em que aparece como “púbis e quilha, ventre belicoso,” passando pelos decassílabos do subpoema híbrido analisado no capítulo precedente —“Ó ratos cegos, já morcegos prévios, / roeis teares, trapos ou... que roeis vós? / Os cabelos do púbis incompletos / ou a cegueira das sombras melancólicas?”— e também no subpoema X, aqui repetido à exaustão e à revelia —“Seu nome? Quero varrê-lo / dêste navio deserto, / as brisas que a enfunavam / recolham seus vãos salgados, / arda seu ventre mostrado / em silêncio à marujada, / fôlhas lhe sejam raspadas, / sombra lhe seja estuprada, / mas não quero ouvir-lhe os modos / nem seu cabelo, in extremis, / nem seu púbis dissecado.”— até a apoteose da imagem, que retorna ao universo marítimo depois de roída e dissecada. Trata-se da penúltima oitava camoniana do Canto Nono, em que a Musa, “amortalhada Inês, Maria em rio,” se purifica cobrindo-se inteiramente com os pêlos da genitália e, “outra vez”, desnudando-se:

Em chegando um inverno ela se incluía
nos cabelos de espumas verdejantes
das axilas; do púbis se cobriu
purinha entre barqueiros incessantes,
amortalhada Inês, Maria em rio,
passou ficando entanto o que era dantes:
outra vez nua e lisa. Ó transparente,
ó carne, ó suor de sangue, ó como a gente.³¹⁷

317

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 82, 197, 238, 353).

II. O engenho pródigo, bailado soturno

Was Odysseus hinter sich ließ, tritt in die Schattenwelt: so nahe noch ist das Selbst dem vorzeitlichen Mythos, dessen Schoß es sich entrang, daß ihm die eigene erlebte Vergangenheit zur mythischen Vorzeit wird. Durch feste Ordnung der Zeit such es, dem zu begegnen. Das dreigeteilte Schema [Mythos, Herrschaft und Arbeit] soll den gegenwärtigen Augenblick von der Macht der Vergangenheit befreien, indem es diese hinter die absolute Grenze des Unwiederbringlichen verweist und als praktikables Wissen dem Jetzt zur Verfügung stellt. Der Drang, Vergangenes als Lebendiges zu erretten, anstatt als Stoff des Fortschritts zu benützen, stillte sich allein der Kunst, der selbst Geschichte als Darstellung vergangenen Lebens zugehört. Solange Kunst darauf verzichtet, als Erkenntnis zu gelten, und sich dadurch von der Praxis abschließt, wird sie von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust. Der Gesang der Sirenen aber ist noch nicht zur Kunst entmächtigt.

MAX HORKHEIMER UND THEODOR ADORNO
Dialektik der Aufklärung (1944)³¹⁸

O subpoema XXIV do Canto Primeiro —cuja análise é anunciada desde a leitura da epígrafe bíblica, devido à sua remodelagem da figura humana esculpida no templo salomônico (segundo a tradição e a tradução latinas)— constitui-se como a mais longa emissão em metro alexandrino da *Invenção de Orfeu*. São quase 146 versos de doze sílabas com a exigida cesura na sexta.³¹⁹ Digo *quase* porque há uma exceção conscienciosa, 1 (um)

³¹⁸ “O que Ulisses deixou para trás entra no mundo das sombras: o eu ainda está tão próximo do mito de outrora, de cujo seio se arrancou, que o próprio passado por ele vivido se transforma para ele num outrora mítico. É através de uma ordenação fixa do tempo que ele procura fazer face a isso. O esquema tripartido [mito, dominação e trabalho] deve liberar o instante presente do poder do passado, desterrando-o para trás do limite absoluto do irrecuperável e colocando-o à disposição do agora como um saber praticável. A ânsia de salvar o passado como algo de vivo, em vez de utilizá-lo como material para o progresso, só se acalmava na arte, à qual pertence a própria História como descrição da vida passada. Enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela práxis social. Mas o canto das Sereias ainda não foi reduzido à impotência da arte.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38-39). O verbo *stillen*, traduzido por *acalmar*, também significa *silenciar* ou *amamentar* —o que se relaciona com o período anterior, “*dessen Schoß es sich entrang*” (de cujo colo ou seio “se arrancou”, escapou, fugiu)—. Então, “*Der Drang*”, como o *Sturm und Drang* dos primeiros românticos: a ânsia, o ímpeto de salvar o passado como vida, só se amamentava da arte. “Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela / que do fundo do sonho eu às vezes esposo / e confunde-se à noite à outra imagem daquela / que ama me amamentou e jaz no último pouso.” (LIMA, 1952, p. 31).

³¹⁹ Na hierarquia parnasiana das formas, se a redondilha maior ou heptassilábica é considerada dos versos mais fáceis e o mais popular, como já citei do *Tratado* de Olavo Bilac, o alexandrino ocupa o pólo rigorosamente oposto: é a forma mais difícil e rara (no contexto da língua portuguesa); lugar de iniciados, jamais de iniciantes. Curiosamente, todavia, a retomada contundente deste metro na *Invenção* e sobretudo no subpoema XXIV patenteia que o primeiro retorno desse “pródigo engenho” está situado na esfera da

erro crasso e muito significativo, como se verá adiante. Mas devo dizer, desde já, que no decorrer de sua manipulação tirânica da forma —numa específica *ars inveniendi*—, este longo subpoema oscila com voracidade entre o prosaico e o musical, entre o antifônico e o antifonário. Por este motivo, Mário Faustino o considera “um emblema de toda a *Invenção*: ótimo + péssimo.”³²⁰ Atente-se aqui ao caráter estruturante, e não simplesmente qualitativo, dessa oscilação: *corruptio optimi pessima est*.

De origem medieval,³²¹ o verso alexandrino foi utilizado com extremo vigor por poetas dos sécs. XVI e XVII, o que se explica claramente por sua estrutura: o corte da frase musical em dois hemistíquios a torna ideal para a representação dualista ou, melhor dito, antitética, já que a interpenetração constante dos hemistíquios a partir da elisão entre a sexta e a sétima (obrigatória, vale lembrar, caso a última palavra do primeiro hemistíquio seja grave), assim como a ruptura brusca e exata (quando a sexta sílaba pertence a palavra aguda), servem ambas, tanto interpenetração quanto ruptura, para cristalizar o seu caráter dialético. Benjamin acrescenta, entre as qualidades deste metro, a sua “amplidão pictórica” [*Alexandriners malerisch ausladende*], coerente com a propriedade da arquitetura e da pintura barrocas de simular ou “criar a ilusão de um preenchimento pleno do espaço” [*«Raumerfüllung vortäuschende Eigenschaft»*].³²² Erich Auerbach, por sua vez, no ensaio sobre “*As Flores do Mal* e o sublime”, adverte sobre a seriedade do metro alexandrino, que exige uma recitação grave e lenta, potencializando sobremaneira toda vileza, inconstância ou deturpação das flores

Obra do Autor: Jorge de Lima, que iniciara a carreira poética com os *XIV Alexandrinos* (1914), volta como que à sua forma natal, que nunca mais havia habitado. Este gesto de retornar e retomar algo tão substancial daquele livreto de estreia durante a execução do último —e tão distinto livro— ilumina ou traz à tona um dos motivos pelos quais Alexandre Eulálio se referia à “coerência subterrânea” da obra limiana. Chega a ser estarrecedor notar que, num poeta geralmente criticado por sua inconstância, já se lesse em sua primeira epígrafe uma espécie de tatuagem *quasi* totalizante: “Assim andamos nós — do realismo para o sonho e dêste para aquê, na oscilação perpétua das dúvidas, sem que possa diferenciar na obscura zona neutral alongada à beira do desconhecido, o poeta que espiritualiza a realidade, do naturalista que tateia o mistério.” (1950, p. 39). [Da autoria de Euclides da Cunha, tal epígrafe advém de seu estupefaciente prefácio a *Poemas e Canções* (1908) de Vicente de Carvalho, em que o autor d’*Os Sertões* destila um ódio positivista ou evolucionista contra o tema corrente da “morte da poesia”, em ataque nominal a seus supostos avatares: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine... “o que se afigura a tantos profetas agourentos a morte próxima da poesia, é a demonstração *ad absurdum* da sua vitalidade mais ampla” (1908, p. iii).]

³²⁰ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima” (2003 [1957], p. 254).

³²¹ Conforme, por exemplo, Rodrigues Lapa: “Em França, que é verdadeiramente a pátria da sequência, a nova poesia litúrgica floresceu intensamente, já no séc. 10, no mosteiro de S. Marçal, em Limoges. Além dos velhos versos rítmicos, o octossílabo ambrosiano e o setenário trocaico, cultivaram-se aqui novas formas de verso, como o decassílabo e o alexandrino.” (1929, p. 111).

³²² BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão* (2004, p. 226) [*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1991 [1928], p. 380)] A segunda destas expressões é uma citação de Karl Borinski, em *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. I: Mittelalter, Renaissance, Barock* (1914).

de Baudelaire,³²³ análogo ao que acontece com o canibalismo florido ou “floreale” deste Jorge de Lima.

No subpoema XXIV, o que se narra anamorficamente é a construção do templo, fundamentado em ruínas, violações (in)tangíveis e suprassunções provisórias. A protomatriz bíblica, que se funde a tantas outras —Irmãos Grimm, Mozinho de Albuquerque, Baudelaire, Camões, Ovídio, Apolônio de Rhodes, Virgílio, Góngora...—, ressurgue estranhamente, como uma imagem simetricamente deformada que só poderia ser reconhecida a partir de determinado ângulo ou perspectiva, mas que pode inclusive abrir mão desse reconhecimento. *“L’anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige. [...] Avec son mécanisme précis des structures visuelles et intellectuelles, l’anamorphose, la perspective mathématiquement dépravée, ne cesse de répandre ses fantômes.”*³²⁴

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou
ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves.
Penoso empreendimento o invento dêsse cais
e dêsse labirinto e dêsses arraiais.
Para britar a pedra escreveram-se hinos
prontos para marchar ou morrer sem perdão.
Numeraram-se os chãos cada qual com seus ossos,
reacendeu-se a colméia, aticou-se o pavio.
Lemos contos de Grimm, colamos mariposas
nesse jato de luz em frente às velhas tias;
e sob êsse luar conversamos baixinho
com êsse pranto casual que os velhos textos têm.

O pródigo engenheiro acendeu seu cachimbo
e falou-nos depois de flores canibais
que sorvem qualquer ser com seus pólenes de urânio.

“Feliz de quem ainda em cera se confina”...
disse-nos afinal o engenheiro noturno.

Em seguida sorriu. Era perito e bom.
Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis
forrados a papel de cópias e memórias.
Era a carne profunda a embalar-nos nos braços
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;
era a marca dorsal já tatuada em porvires
desses castos porões de prazeres reptantes.³²⁵

³²³ AUERBACH, Erich. “As Flores do Mal e o sublime” (2000 [1951], p. 83).

³²⁴ BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus* (1996 [1955], p. 7-9).

³²⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 41).

O epíteto de “engenheiro noturno”, “uma das máscaras alegóricas do *ego scriptor* inseridas na *Invenção de Orfeu* que melhor definem a concepção do poeta em Jorge de Lima”,³²⁶ ilustra concisa e acuradamente a fusão, no sujeito poético, do racional e do cálculo com a loucura, o sonho, a mística. “Abrigado por trás de armaduras e esgares”, ao mesmo tempo soldado e bufão (rapsodo e pantomimo), ele também representa, como as *correspondances* de Baudelaire, “uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. E somente na esfera do culto ela é possível”.³²⁷ O que não significa, entretanto, que a crise não possa vir a penetrar a própria “esfera do culto”, como ocorre, novamente, tanto em Baudelaire quanto em Lima.

Tendo aportado “ao nordeste” da ilha, o primeiro empreendimento do engenheiro é construir-lhe “as naves”. Distinto do sentido corrente que este termo possui hoje, ainda que até certo ponto irmanados em sua aeroespacialidade, leia-se o verbete em um Dicionário da época: “NAVE. *s.f.* A parte do templo entre o santuario e o atrio; o corpo da igreja. || Vão longitudinal entre as columnas (igreja). || Navio”.³²⁸ Se a proximidade, no poema, ao termo “cais” força a eleição desta última entrada do léxico, o subpoema bordeja ou pende explicitamente para o outro significado alguns versos depois: “O órgão fôra construído em meio à nave como / um litúrgico altar para seu canto alturno.”³²⁹ Note-se como este último verso presentifica a alternância, que é seu tema, por meio da mais elementar sonoridade, a alteração de uma vogal: o primeiro hemistíquio encerra em “alTAR”, e o segundo, em “alTER-”; e também pelo dialogismo inerente à expressão: o “canto alturno” é ressonância (no mínimo) das *Soledades* de Góngora, “*El dulce alturno canto / a sus umbrales revocó felices / los novios, del vecino templo santo.*”;³³⁰ e também, por conseguinte, reverbera o célebre verso —quase provérbio— da *Écloga III* de Virgílio, “*Alternis dicetis: amant alterna Camenæ.*”³³¹ (Quantos “velhos textos” pranteiam casualmente no murmúrio limiano “sob êsse luar”? “Nessa paz quantas mãos estão tocando sinos? // Quantos órgãos em cada

³²⁶ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno* (1997, p. 157).

³²⁷ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1995, p. 132) [No original: “*Was Baudelaire mit dem correspondances im Sinn hatte, kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen.*” (1974 [1939], p. 638)]

³²⁸ FONSECA, Simões da; RIBEIRO, João. *Novo Diccionario Encyclopedico Illustrado da Lingua Portugueza* (1926, p. 920).

³²⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 44).

³³⁰ GÓNGORA, Luis de. *Soledades* (1982, p. 68).

³³¹ VIRGILII MARONIS, P. *Bucolica et Georgica* (1829, p. 32).

articulada mão? / Quantas vozes estão vibrando nesses órgãos?”³³² Se à Musa, diz Virgílio, agrada um canto compartilhado ou disputado entre dois pastores, agradaria também este dialogismo infinitesimal? Este “canto alterno” do subpoema XXIV é “construído” durante a cena final, entre Adamastor e Tétis, quando fica claro que o objetivo não é mais e simplesmente agradar a Musa, mas, com ou sem Seu consentimento, “emprenhá-la”, atingindo portanto o Adamastor limiano uma meta que o camoniano não gozou.)

Na estrofe recém-transcrita, fica explícito o entrecruzamento ou a alternância das camadas de significado, pois ao tempo em que se lê um relato metalinguístico e cultural sobre a construção do próprio poema, outra perspectiva pode claramente detectar referências históricas à chegada dos portugueses, “ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves / Penoso empreendimento o invento desse cais / e desse labirinto e desses arraiais”. No penoso labirinto³³³ do signo, *arraiais* pode se referir tanto a acampamentos militares quanto a aldeias (de índios? de quilombolas?), e ainda aos festejos nordestinos que conduzem de vez a leitura ao terceiro substrato do poema, o autobiográfico. Mas a paisagem natal está dissecada de qualquer laivo de exotismo, e a palavra, contextualmente fragmentada, despedaçada em resíduos de significação [*Bedeutungsrest*], concomitantemente ou por isto mesmo se reveste de algo ameaçador [*etwas Drohendes*].³³⁴

Ao contrário da construção do templo salomônico, edificado em silêncio com “pedras lavradas e perfeitas”, aqui a imagem é ruidosa (e ironicamente nacionalista): “Para britar a pedra escreveram-se hinos / prontos para marchar ou morrer sem perdão.” E parece-me que a sequência disto é um genocídio e uma demarcação de terras (ou já, *a posteriori*, uma escavação arqueológica): “Numeraram-se os chãos cada qual com seus ossos,”. Com a volatilidade típica de um fluxo de consciência, o poema se desloca para uma cena doméstica de leitura de “contos de Grimm”, sem que a violência deixe de persignar os versos, numa

³³² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 45).

³³³ Na *Invenção de Orfeu*, o labirinto funciona não apenas como arquí-imagem da clausura e da infinita perplexidade, pois ainda remete a seu significado na arcaica Poética quinhentista ou seiscentista. “*Labyrinto es nõbre Griego, y significa vna casa, o carcel cõ tantas calles, y bueltas que entrando vno en el se pierde, y no acierta con la puerta, por donde entro: como aquel de Creta, donde los poetas dicen que estuuio el Minotauro, o otros de que Plinio haze mencion. Llamase tambien Labyrinto cierto genero de coplas, o de dictiones, que se pueden leer de muchas maneras, y por qualquiera parte que vno eche, siempre halla passo para la copla, y de pocas coplas saca innumerables, todas con su sentencia, y consonancia perfecta. Hazense estos Labyrintos o de las letras solas metidas entre los versos, o de solos los versos.*” (1592, p. 93). Não é estritamente este labirinto de letras ou mesmo o de versos (barrocos precursores do concretismo) que predominam na *Invenção*, mas o labirinto do referente e, sobretudo, o labirinto das fontes, que se reflete musicalmente em imperfeitas consonâncias.

³³⁴ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão* (2004, p. 229) [*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1991, p. 382)]

oscilação que aproxima a barbárie histórica à doméstica, o templo do mundo e o templo familiar, o campo de guerra e a esfera da intimidade, mortandade e vivência, poesia épica e pastoril. O jogo infantil do futuro “naturalista” —no sentido da epígrafe euclideana recém-citada em nota— de colar “mariposas / nesse jato de luz” —o que nos remete, por sua vez, à imagem recorrente em Jorge de Lima do “candeeiro familiar”— “em frente às velhas tias” —expressão que se repetirá dezessete versos depois, acrescida: “Houve proibições em frente às velhas tias / de sobrolho tardio e ternuras intactas”—, o mero mas opressivo jogo infantil, como dizia, está ladeado por genocídios, chãos numerados por ossos, colmeias acesas e “flores canibais / que sorvem qualquer ser com seus pólenes de urânio.” A imagem televisionada da bomba atômica, aqui transmutada e apropriada em “flores canibais” (e num verso alhures convertida em “cogumelos humanos”), não cessa de relacionar a violência em grande escala e sua continuidade ou permanência mínima, mas não minimizada, em cada casa-labirinto, *larbirinto* e seus jardins: “estavam confundidas rosa e carne.”

[...]

Era a carne profunda a embalar-nos nos braços
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;
era a marca dorsal já tatuada em porvires
desses castos porões de prazeres reptantes.

Inaugurou-se a festa, os impulsos surgiram,
e em calmaria fêz-se a colheita do sal.
Houve proibições em frente às velhas tias
de sobrolho tardio e ternuras intactas.
Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,
abriu-se em nosso tecto uma abóboda escura
circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.

Essa perturbação alcançou os meninos
esculpidos ao pé das colunas do templo
que desceram ao palco exibindo-se nus.³³⁵

À mais íntima aproximação, segue-se uma robusta imagem de distanciamento e estranhamento: “Alguma loura irmã dentro de nós dormiu, / abriu-se em nosso tecto uma abóboda escura” (abóbada que o poema pronuncia aqui em sua versão arcaica e até hoje popular, vocábulo de som ainda mais redondo: *abóboda*). O teto que abriga este sono entre irmãos, à revelia da vigilância assexuada de “velhas tias” e suas “ternuras intactas”, eleva-se, arredonda-se, como o teto de um templo abobadado e, afinal, como o próprio céu noturno.

³³⁵

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 42).

Esta imagem é uma engenhosa reverberação dos seguintes versos de *Les Fleurs du Mal* (1857): “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne, / O vase de tristesse, ô grande taciturne*”.³³⁶ Em versos mais adiantados do subpoema XXIV, parece-me possível escutar outra ressonância nevrálgica de Baudelaire, todavia adentrando em um nível de obliquidade ou deformação que torna arriscada qualquer inferência crítica. O poema limiano canta: “Mas tudo é êsse destino e essa ária consentida / dessa atriz, dessa beata ou dessa prostituta / ou da despida Ruth — a doce e jovem tísica. // Vozes que vêm do campo abandonadas e órfãs / passam a ressurgir dentro da bôca informe / numa descomunal fuga de sedução.”³³⁷ Em um nível superficial, lembro do célebre poema “*Le Cygne*”, em que o sujeito lírico parte da lembrança de Andrômaca, “*Andromaque, je pense à vous*”, e divaga rumo aos marujos esquecidos, aos cativos e vencidos, “*comme si l’ « Occident vainqueur » n’en finissait pas ici d’expiar sa victoire et de s’identifier symboliquement à ses premières victimes*”,³³⁸ segundo a leitura de Genette. A relação palimpséstica com a *Invenção de Orfeu* se deixa notar de início pela pregnância da imagem patológica, a “jovem tísica”: “*Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique, / Piétinant dans la boue, et cherchant, l’oeil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard;*”.³³⁹ Mas tal relação se adensa de modo abrupto quando o leitor atenta para a caótica analogia que irmana Andrômaca e Ruth, ambas personagens mítico-históricas que se tornaram viúvas, foram escravizadas, e depois galgaram o posto de matriarcas de uma civilização: Andrômaca, “*reine-mère garante du destin troyen*”,³⁴⁰ enquanto Ruth descansa no alto da árvore genealógica da qual brotaram David, Salomão e Jesus Cristo.³⁴¹

A descendência moabita de Ruth deve ser lembrada aqui, pois não apenas uma estrangeira na genealogia do Filho do Deus de Israel, ela é filha de um povo que carrega o incesto em sua mais remota origem, como relata o capítulo XIX do *Gênesis*, a saga de Lot, que foi salvo da destruição de Sodoma e Gomorra com a mulher e as duas filhas. Tendo sido

³³⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal* (1857, p. 56).

³³⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 44).

³³⁸ GENETTE, Gerard. *Palimpsestes* (1982, p. 214).

³³⁹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. ed. bilíngue (1985, p. 328).

³⁴⁰ GENETTE, Gerard. *Palimpsestes* (1982, p. 214).

³⁴¹ Conforme *Ruth*, 4:18-20; e *Mateus*, 1:5. A nota de rodapé da Tradução Ecumênica ao final do *Livro de Rute* é elucidativa, e nos dá outras e estranhas pistas para a composição do verso limiano, em que se amalgamam os epítetos de atriz, beata, prostituta, despida e, por fim, tísica. À página 1291: “Este livro se encerra como começa o evangelho de Mateus. Mt 1,1-17 só elenca cinco mulheres na genealogia de Jesus: Tamar, mãe de Péreş (Farés) (Rt 4,12), Rute, mãe de Obed, e a prostituta Raḥab, apresentada como a mãe de Bôaz, ao lado da adúltera Bat-Sheba, mãe de Salomão. A quinta é Maria.”

aconselhada pelos dois Anjos a fugir de Sodoma, a família acaba por perder sua matriarca, que ao desobedecer à ordem de não olhar para trás, “ficou convertida n’uma estátua de sal”. Posteriormente abrigados em uma caverna, as duas filhas de Lot o embebedam e o conhecem, para conservar a linhagem do pai. “Por tanto as duas filhas de Lot conceberam de seu proprio pae. A mais velha pariu um filho, e chamou-o Moab. Este é o pae dos Moabitas, que existem até o dia de hoje.”³⁴²

Assim a análise retorna, através deste circuito parabólico, àquela íntima, intrauterina aproximação com a “loura irmã”, que faz o teto elevar-se em “abóboda escura”. O tema do incesto é um *leitmotiv* na poesia final de Jorge de Lima, surgindo em diversas tonalidades principalmente desde o *Livro de sonetos*, este que pode ser considerado o Canto Zero³⁴³ da *Invenção de Orfeu*. Se no subpoema XXIV, ao inaugurar-se a festa —que, repiso, é posterior à construção do templo—, “os impulsos surgiram”, no seguinte soneto a ideia do “impulso” já se desdobrava com violência (cito os dois tercetos): “Aquilo tudo tão vivente impulso / que uma pátina as faces incendiou: / Essa a primeira noiva prenunciada // e destinada ao rei primeiro expulso. / Que carpido teu ventre, Ó Mater, ou / antepassada irmã, em mãe, mudada!”³⁴⁴ Talvez seja inevitável, neste contexto, reter como pano de fundo a teoria psicanalítica, na qual o incesto é abordado “as an unconscious impulse rather than a conscious act.”³⁴⁵ De volta à *Invenção de Orfeu*, lê-se no geofágico soneto XXXI do Canto Primeiro: “E inda goste de ter em si a terra / com seu talude estanque e sua rosa, / e êsse incesto contínuo, e infância anosa, / e céu chorando as vísceras que o cevam.” Ou na última oitava camoniana do poema XXXIX, quase concluída a “Fundação da Ilha” (recito): “Tentamos sepultar-te nessa praia / abaixo dêsse nível cavernoso, / ambígua susiana, infanta e aia, / púbis e quilha, ventre belicoso, / mas tão aliena musa, irmã tão gaia / que um puro

³⁴² *Genesis*, XIX:26. A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em portuguez segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo (Ed. de 1865).

³⁴³ Luiz Santa Cruz, amigo e secretário de Jorge de Lima, autor de *Poética Menor* (1953), reitera algo do depoimento já mencionado de Fernando Carneiro quando afirma que as duas “foram obras criadas entre as maiores crises de angústia de toda a vida do poeta: um garoto forçava a mente do poeta, como o nascituro força o ventre materno, para que viesse à luz da obra literária todo o seu mundo de reminiscências poéticas ainda recalçadas. Vendo, em 1948, o poeta às voltas com as maiores crises nervosas e angustiantes dos seus últimos anos, aconselhei-o a que ‘deixasse dizer tudo o que sabia o menino que êle tinha sido outrora’. E assim surgiram os 102 sonetos dos quais somente setenta e sete seriam incluídos no *Livro de Sonetos* e os restantes aproveitados em *Invenção de Orfeu*, depois de melhor trabalhados, como o soneto já citado do ‘cavalo todo feito em chamas’. Foram peças poéticas escritas em estado de hipnagose, sob terríveis angústias, contra as quais afinal conseguiria defendê-lo, e de sua ‘neurose circunstancial’ ou esgotamento nervoso, o mesmo menino do engenho ‘Maravalha’ e do sobradinho de União dos Palmares.” (1958, p. 19).

³⁴⁴ LIMA, Jorge de. “Imaginai no firmamento de antes”. In: _____. *Obra poética* (1950, p. 587).

³⁴⁵ KIMBALL, Jean. “James Joyce and Otto Rank: the incest motif in *Ulysses*” (1976, p. 367).

incesto canta marulhoso;” E para terminar com este pequeno inventário, o subpoema VII do Canto Quarto, “As Aparições”: “Olhando-me com lentes, / pessoa eu? Diversa. / Refúgio de meu corpo? / Vá lá ó adormecido! / Sonhando nessas praias, / perdido em quietudes, / colado e resumido, / exponho-me aos incestos.”³⁴⁶

A escolha destas passagens, entre tantas outras que nomeiam ou descrevem o incesto (no mais das vezes sublimando-o, mas também com agressiva expressão, como no caso do subpoema VI do Canto Segundo, o “Amado estupro”, que será lido no capítulo seguinte), busca mostrar como o tema atravessa as três camadas de significado que estruturam a Suma Poética de Jorge de Lima: a autobiografia, rememoração de uma “infância anosa”; a história luso-brasileira de “púbis e quilha, ventre belicoso”; e a metalinguagem, a poesia que compõe, a cada passo, sua própria teoria: “colado e resumido, / exponho-me aos incestos.” Estas três camadas, no “canto aliterado” da *Invenção*, tendem a se imiscuir, se entrecruzar ou mesmo se indiferenciar, causando uma estranheza expressiva (*Ostranenie*: “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”) que intenta construir a ponte —talvez impossível— entre a memória individual e a memória coletiva. “*Werke, die als tour de force, äquilibrerischer Akt angelegt sind, bringen etwas über alle Kunst an den Tag: die Verwirklichung des Unmöglichen.*”³⁴⁷

O entrecruzamento dos significados se transfere para o nível do significante, “que seu impulso move e que se abstrai em som”, como canta exatamente o último verso do subpoema sobre o “engenheiro noturno”, a tal ponto que, na *Invenção de Orfeu*, “cavá-los”, pela simples repetição, transforma-se em “cavalos”, assim como “Maldoror” em “Mal-e-horror”; “cains” soam como arcaicos “cães”, e “vós” como “voz”;³⁴⁸ “só negação” e “sonegação”; “asas caçadas e cassadas”, etc.³⁴⁹ Este procedimento —que especula sobre a (im)possível organicidade ou substancialidade entre “som e significação” [*Laut und Bedeutung*],³⁵⁰ por um

³⁴⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 54, 83, 168).

³⁴⁷ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie* (1970, p. 162). Na tradução espanhola de Jorge Navarro Pérez, “*Las obras que están dispuestas como tour de force, como acto equilibrista, sacan a la luz algo sobre todo arte: la realización de lo imposible.*” (2004, p. 146).

³⁴⁸ Como na seguinte estrofe do Canto “Biografia”: “Ó vós menos bizarras, menos raras, / ó vós mais inquietantes e mais trágicas / e mais doces e menos melancólicas, / e menos pesadelos e ações plásticas, / e mais tons de elevar e demasia, / ó vós, sempre poesia, ó vós além.” (1952, p. 313) a que segue a estrofe citada há quinze páginas sobre “agnus”-Inês, a Musa como vós-voz caçada e cassada, isto é, entre o animalesco, predatório ou erótico e o jurídico, Inquisição secular.

³⁴⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 54, 158, 157, 313, 299).

³⁵⁰ Segundo Benjamin, “o som é, para o Barroco, qualquer coisa da pura esfera dos sentidos; o reino da significação é a palavra escrita. E a palavra dita é apenas assaltada pela significação, como que por uma doença inevitável; ao ser pronunciada, esta interrompe-se e o avolumar do sentimento, que só estava à

lado, e resvala na cacofonia ou na má dicção, por outro— constitui o ponto de partida para a suspeita de uma relação fulcral entre o incesto e o palimpsesto, algo que se inicia na sonoridade e *imediatamente* avança para o sentido: o palimpsesto faz *ecoar* o incesto. A ambivalência simbólica do incesto se desdobra na *Invenção de Orfeu*: entre o sagrado e o animalesco; entre a necessidade filosófica da morte alquímica (“*Paracelsus writes that ‘he who would enter the Kingdom of God must first enter with his body into his mother, and there die’, and again that the soul ‘must enter its mother in God’.*”³⁵¹) e a violação do tabu que emana a potência e o perigo do feitiço. Essa ambivalência se reflete anamorficamente no palimpsesto, que é ao mesmo tempo participação, comunhão, consubstancialidade poética, mas igualmente violação (o “Amado estupro”) do tabu da originalidade, em uma jurídica palavra, o plágio. “fôlhas lhe sejam raspadas, / sombra lhe seja estuprada.”

Se no caso das filhas de Lot, o incesto busca manter a linhagem do pai, mas na conhecida trama de Édipo o que se dá é uma —quase exata— inversão (“*He needs this motivation —not the deed itself— for the overthrowing of the undesirable patriarchal ideology, thus is not a son who wants to replace the father, but the man who will not accept the role of father*”³⁵²), no caso do incesto entre irmãos o que reina é a ambivalência: trata-se de romper a dinâmica familiar ou, pelo contrário, purificá-la ao extremo?³⁵³ É esta ambivalência que atravessa os “palimpsestos humanados”³⁵⁴ de Jorge de Lima, relação litúrgica e conflituosa, sexual e sangrenta —“carnifágica malvarosa”— entre textos; entre povos; entre irmãos.

espera de poder derramar-se, desperta o luto. A significação aparece aqui [trata de Calderón e Gryphius], e noutros lugares, como o fundamento da tristeza. Mas a antítese entre som e significação alcançaria o seu extremo se fosse possível dar as duas coisas *numa* só, sem que elas se encontrassem no plano da construção orgânica da linguagem.” (2004, p. 230). [No original: *Lautliches ist und bleibt dem Barock ein rein Sinnliches; die Bedeutung ist in der Schrift zu Hause. Und das verlautbarte Wort wird nur gleichwie von einer unentrinnbaren Krankheit von ihr heimgesucht; im Austönen bricht es ab und eine Stauung des Gefühls, das sich zu ergießen bereit war, weckt die Trauer. Bedeutung begegnet hier und wird noch weiterhin begegnen als der Grund der Traurigkeit. Ihre äußerste Schärfe müßte die Antithetik von Laut und Bedeutung erhalten, wo es gelänge, beide in einem zu geben, ohne daß im Sinne des organischen Sprachbaus sie sich zusammenfänden.* (1991, p. 383)]

³⁵¹ GRAY, Ronald Douglas. *Goethe the Alchemist* (2010 [1952], p. 31).

³⁵² RANK, Otto. *Modern education* (1932, p. 197-198).

³⁵³ Como diz André, o protagonista da *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar, declarado palimpsesto *sobre* a *Invenção de Orfeu*: “foi um milagre, querida irmã, descobriremos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (1975, p. 114).

³⁵⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 53).

Cópias e/ou memórias: blasfonia

Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu
o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo:
— o plágio.

JORGE DE LIMA, legenda de uma fotomontagem
d'*A pintura em pânico* (1943)

[...] plagiados e não simplesmente inseridos,
diacriticamente, como em Pound ou Eliot.

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR,
“O modernismo e três dos seus poetas” (1982)

Se no tema da construção do templo e suas imagens interiores, assim como da festa e do holocausto subsequentes, o subpoema XXIV continua o diálogo macrocompositivo com a matriz judaico-cristã apontada desde a primeira epígrafe, é possível visualizar uma camada palimpséstica mais superficial ou imediata, à qual o poema se sobrepõe notoriamente ao longo das próximas seis estrofes, do verso 36 ao 67: o texto-avô, pai ou irmão (avó, mãe ou irmã) é um fragmento do Canto II das *Georgicas Portuguezas* (1820), de Mozinho de Albuquerque, que será disposto aqui em justalinearidade.

No artigo “A memória épica portuguesa de Jorge de Lima: novos elementos no centenário do poeta” (1993), Hélio Alves demonstra que a relação intertextual que a *Invenção de Orfeu* trava com a poesia épica portuguesa é muito mais complexa que um simples “retorno a Camões”, como diz e desdenha Augusto de Campos. A obra limiana opera dialogicamente também com textos épicos marginalizados pelo próprio cânone lusitano, como é o caso do *Naufragio, & lastimoso successo da perdição de Manoel de Sousa de Sepulveda, e Dona Lianor de Sá, sua mulher, e filhos, vindo da India para este Reyno na Náo chamada o Galiaão grande S. Joaõ, que se perdeu no cabo de Boa-Esperança, na terra do Natal; E a Peregrinação, que tiveraõ rodeando terras de Cafres, mais de 300 legoas, té sua morte; Composto em Verso heróico, e octava rima* (1594), ou simplesmente *Naufrágio de Sepúlveda*, por Jerónimo Corte-Real, um complexo antagonista do bardo d'*Os Lusíadas* (1572) que a história lusitana teima em esquecer. Além deste caso, Alves coteja passagens da *Invenção* com “um obscuro poema épico de Francisco de Paula Medina e Vasconcelos intitulado

Zargueida, sobre o descobrimento da ilha de Madeira, publicado em 1806” e ainda com o *Afonso Africano* (1611) de Vasco Mouzinho de Quevedo.³⁵⁵ O crítico suspeita que Jorge de Lima tenha forjado estes palimpsestos da obscura tradição épica portuguesa (à exceção do diálogo com Corte-Real, que seria de maior fôlego) a partir de trechos compilados por Cabral do Nascimento em *Poemas narrativos portugueses: comentários, enumeração e excertos* (1949), curiosa descoberta com que tendo a concordar, não simplesmente por causa do difícil acesso a tais livros (segundo a motivação apontada por Alves que, no entanto, soa insuficiente), e sim porque a ideia da mediação é constitutiva do projeto limiano: a mediação dos tradutores, através dos quais a *Invenção* reescreve Virgílio (via Odorico Mendes), Dante (via Xavier Pinheiro) e Milton (via Lima Leitão), por exemplo, parece-me algo muito próximo à mediação do filólogo (no caso, Cabral do Nascimento), interessante ponto que este episódio revela e que deve ser estendido ainda à mediação do historiador (como é o caso das apropriações de *O índio brasileiro e a revolução francesa*, de Affonso Arinos de Mello Franco, e inclusive dos cronistas e missionários, jesuítas e salesianos, sobre as quais discorrerá o próximo capítulo, voltado para a problemática indígena na obra de Jorge de Lima).

A partir do desvelamento dessa relação entre o poema e a antologia de Cabral do Nascimento, surge um problema que não preocupa Hélio Alves, mas que desestabiliza a ideia central do arguto investigador, qual seja, da “memória épica portuguesa”. Se Jorge de Lima teria conhecido (e copiado, deformado, “colado e resumido”) estes poemas de Medina e Vasconcelos e de Mouzinho de Quevedo, assim como as *Georgicas Portuguezas* de Mozinho de Albuquerque em que me detenho nas páginas seguintes, e pode-se *suspeitar* inclusive da relação com o *Naufrágio de Sepúlveda*, a partir da compilação de 1949, ou seja, já durante o processo de composição da *Invenção de Orfeu*, haveria que se cogitar em uma reescritura impulsiva e violenta, que não recorda para escrever, mas apenas reescreve, “enlinhando” cantos. Leia-se um fragmento do subpoema XII do Canto Segundo, “Subsolo e Supersolo”, paratácticos decassílabos: “Era um corpo gentil, aceno airoso, / (agora comporei o signo igual) / sentença natural, lírio e doçura, / (a cantiga enlaçada como vide) / Lenora tinha um modo transmitido / (êsse canto enlinhado me completa). / Lenora sempre terna, ó país puro!”³⁵⁶ ao lado dos versos do Canto II da *Zargueida*, que cantam não Lenora, mas Ana de Harfet: “Tinha um corpo gentil, meneio airoso, / Viveza natural, mimo e doçura, / Um modo

³⁵⁵ ALVES, Helio. “A Memória Épica Portuguesa de Jorge de Lima: novos elementos no centenário do poeta” (1993, p. 121-122).

³⁵⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 101).

afável, sempre gracioso, / E uma alma sempre terna, meiga e pura.”³⁵⁷ Este palimpsesto se estende por, pelo menos, outros 15 versos, mas a amostra já é significativa: “(A Musa [que] me segreda o duplo enleio)” seria, neste(s) caso(s), completamente material? O livro alheio —*alieno*—, “muralhas das margens escondidas”? Para além da disputa entre o material e o imaterial da *inspiração*, é preciso notar aqui que o instituto retórico e clássico da emulação está radicalmente prejudicado, pois ele exige o reconhecimento mais ou menos automático das fontes emuladas, o que é impossível no caso de textos-avós tão marginais. É o próprio “corpo místico”³⁵⁸ do Estado-cânone que este gesto ou *Gestus*, tão secreto quanto criminoso, põe em xeque. Cai por terra a suposta tangibilidade dos signos culturais manuseados pelo rapsodo-pantomimo da *Invenção de Orfeu*. O risco da acusação plagiária, ainda que cada vez mais evidente, parece ser desprezado com certa sobrançeria teológica: “(agora comporei o signo igual)”. O parêntese-rubrica entremeado aos versos palimpsésticos efetivam o distanciamento auto-teorizante e apontam, mas enigmática e estranhamente, à cena da reescritura.

Lembrando-se dos versos sobre o “engenheiro noturno”: “Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis / forrados a papel de cópias e memórias.”, seria forçoso dizer que, por subreptícios instantes (*longos instantes*), prevalece uma “cópia” interventiva, rasurante e inventiva: a manipulação soberana da *ars inveniendi* ultrapassa a fronteira das formas e alcança o *já plasmado*. O que há de “memória épica” não está na superfície do texto, mas na profundidade deste gesto perfurador de túneis. Quero dizer que o lema é o seguinte (“ó lema dessa cruz / agitados na fronte, ensangüentados no ar!”³⁵⁹): travar contato rápida, errática e superficialmente, para logo *evoluir* rumo à violação. Isto é (e aqui reside a “memória épica”): o método de seviciamento, calcado no Direito natural que legitima a violência de seus meios graças à suposta justeza dos fins, historicamente empregado pelo navegador (no caso, os lusíadas, “antípodas” “descobridores”) é retomado como disciplina ou doutrina textual-vingativa. Como diz Adamastor, “Aqui espero tomar, senão me engano, / De quem me descobrio summa vingança;”³⁶⁰.

A seguir, transcrevo o fragmento das *Georgicas Portuguezas* de Mozinho de Albuquerque na coluna da esquerda e o palimpsesto —ou o incesto— limiano na coluna da

³⁵⁷ MEDINA E VASCONCELOS *apud* NASCIMENTO, Cabral do. *Poemas narrativos portugueses: comentários, enumeração e excertos* (1949, p. 286).

³⁵⁸ HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o Gênero Épico” (2008, p. 24).

³⁵⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 45).

³⁶⁰ CAMOËS, Luis de. *Os Lusíadas* (1819 [1572], p. 173).

direita, a fim de conduzir nossa leitura justalinear de outro “canto enlinhado”, explicitando na página o espelhamento anamorfótico (para maior clareza na visualização, fez-se necessário apenas imprimir um espaço ou uma tabulação maior entre as estrofes do texto lusitano, “original”). O trecho do subpoema XXIV da *Invenção de Orfeu* que segue, à direita, é a exata continuação de “Alguma loura irmã dentro de nós dormiu, / abriu-se em nosso tecto uma abóboda escura / circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice. // Essa perturbação alcançou os meninos / esculpidos ao pé das colunas do templo / que desceram ao palco exibindo-se nus.”

A movimentação perturbada (e nua?) do templo, da nave.³⁶¹

³⁶¹ Independente do palimpsesto com as *Georgicas Portuguezas*, seria possível dizer que a sequência da narrativa, nesta primeira metade do subpoema XXIV, corre paralelamente àquela citada no início da epígrafe, pois durante a construção do templo no *Livro de Reis*, mais especificamente durante o traslado da Arca do Senhor, há também grandioso sacrifício de animais: “O Rei Salamão porém, e todo o Povo d’Israel que tinha concorrido a elle, iam adiante da Arca, e immolavam ovelhas, e bois sem taxa e sem numero.” Após a oração e a bênção do Rei, surgem os números exatos: “E degolou Salamão por hostias pacificas que immolou ao Senhor vinte e dois mil bois, e cento e vinte mil ovelhas: e o Rei com os filhos d’Israel dedicaram o Templo do Senhor.” (*III Reis*, VIII:5 e VIII:63, tradução de Figueiredo). Feito isto, segue-se “uma Festa muito celebre”. Na *Invenção de Orfeu*, “os rebanhos” surgem durante a festa, encantados pelo “engenheiro-ser tocando a sua gaita”: Orfeu-pastor, que outrora acalmava os animais com sua lira, aqui os tange para o sacrifício ou simplesmente para o uso, não obstante as suas auras totêmicas: “vacas imortais”, “gado aéreo”.

Se a atribuição da linguagem articulada aos animais não-humanos é uma característica universal da fábula, nesta “fábula expressiva e anosa” ou eles não possuem tal capacidade ou esta tem uma função negativa: serve para que o gado seja convencido do holocausto em que será vitimado: “Depois de vencer manhosos suas reses, / os guerreiros se vão ao som das áureas trompas, / hirtos cantando igual os raptos a pastoras.” A voz dos animais segue sem eles, mutilados em chifres que soam áureos, e os guerreiros, animalescos e tesos, “se vão ... cantando” este tema-chave da obra e da mitologia: o rapto, para a violação; “*praereptae conjugis*”.

Do diurno trabalho fatigado,
Folga de ver ao descahir da tarde
O pastor, que tocando a doce avena
As ovelhas conduz; no cheio tarro
Aquelle lhe apresenta o branco leite,
E a esposa os niveos queijos e a coalhada.
Mais tarde os lentos bois trazendo assomão
Reclinada a charrua ao jugo presa;
Mugindo alem as vaccas criadoras,
Dos novilhos seguidas apparecem ,
Que exp'rimtando as inda tenues forças,
Huns c'os outros em luta já se ensaião;
Os rafeiros c'o gado, que preservão
Do lobo roubador, no pateo entrando,
Lhe vem as mãos lamber, e em torno saltão.

Hum recreio innocente finda e c'roa
As horas destinadas ao trabalho;
Depois de recolher as mansas rezes,
O guardador, ao som das tesas cordas,
Cantando dança em gyros co' as pastoras.
Em tanto a par da esposa, rodeado
Dos tenros filhos, lavrador ditoso
Ensinando-lhes vai co' proprio exemplo,
Linguagem expressiva, a limitarem
Os desejos a gozos innocentes,
A desprezar o orgulho, a ambição louca,
Oppostos sempre á solida ventura.

Não de outra sorte, quando ao som sublime
Das lyras de ouro, os transportados vates
Da prisca idade a dita descreverão,
Os quadros seus ornou de vivas côres
O pincel eloquente da verdade.

Hum tempo houve feliz em que as augustas
Mãos dos Monarcas, empunhando a esteva,
Em doce paz o proprio campo arárão;
Sem mais guarda que a estima de seus povos,
Sem mais bens que a virtude e o seu trabalho,
Era o publico bem, o bem da patria,
A dita só, a gloria a que aspiravão.

ALBUQUERQUE, L. Mozinho de. *Georgicas Portuguezas* (1820, p. 61-63).
reproduzido por NASCIMENTO, Cabral do.
Poemas narrativos portugueses: comentários, enumeração e excertos (1949, p. 294-295).

Do noturno trabalho a gente tresnoitada
dança de ver assim ao romper da alvorada
esse engenheiro-ser tocando a sua gaita
os rebanhos levar; logo no tosco jarro
aquele lhe oferece a doce e branca ovelha,
e a vaca os seios seus em queijos e coalhada.

No mais: áridos bois aos turistas se exibem
com a famosa charrua amada aos bifes prêsa.
Agora arfando vêm as vacas imortais
com os novilhos da lei que em cenas aparecem,
e dirigindo os inda infantes tenros socos,
uns com os outros tão cedo as guerras iniciam.

Os centauros com o gado aéreo que defendem
do tigre destruidor, todos à tarde vindo,
lavam o pé grosseiro ao lavrador perdido.
Corre um secreto rio que torna pensativas
essas horas sem lei votadas à fadiga.

Depois de convencer manhosos suas reses,
os guerreiros se vão ao som das áureas trompas,
hirtos cantando igual os raptos a pastoras.

Mas à sombra da Musa, o engenheiro enlinhado
às tenras hastes orça o lavrador possível,
ensinando-lhe o trigo e a maneira de amar,
(fábula expressiva e anosa), e a transformar na [terra
as vis libidos em corolas incolores,
os orgulhos das mãos em asas de águias tenras,
e várias coisas mais com fôrça de calcar.

Não de outro modo outrora ao som de flautas rudes
e de obeso tambor aedos inspirados,
da loura idade a grenha de ouro conservaram
os costumes com o gado, as flores e as romãs
que tudo se fará contra reis absolutos.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 42-43).

Como se sabe, este procedimento composicional, basilar da *Suma Poética* limiana, foi estudado inicialmente por Luiz Busatto em sua *Montagem em Invenção de Orfeu* (1978), dissertação cujo foco se volta unicamente —se não for contrassenso dizer “unicamente” no que tange— às relações com Virgílio, Dante, Camões e Milton, com os quais a emulação ocorre sem qualquer dissimulação. Como o próprio Busatto declara, a preocupação de sua pesquisa é prioritariamente “formal”, no sentido de que lhe interessa o *como* e não tanto o *porquê* das montagens, em uma concepção frágil ou restrita do que seja “forma”, o que se reflete claramente na conclusão de que “o vocábulo [em *Invenção de Orfeu*] tende para o seu só valor eufônico e encantatório, ao passo que baixa o seu valor expressivo, não se visando, como se disse, a expressão de um conteúdo ou tema histórico específico.”³⁶² Sem desconsiderar por um instante a relevância das descobertas intertextuais de Busatto, é preciso todavia discordar inteiramente dos resultados interpretativos, que apenas comprovam que o intertexto por si só não é capaz de explicar o novo poema, mas é preciso ater-se à *forma* em que se concretiza essa relação dialógica. A “eufonia”, do grego *ευφωνία*, voz boa, bela, forte, prodigiosa, hoje se referindo a qualidade acústica harmônica, favorável, agradável, dicção bem articulada, repulsiva a sons estranhos, duros, contrastantes, é conceito de todo contraproducente para pensar um “só valor” a que tenderia o “vocábulo” da *Invenção de Orfeu* em sua (oscilante, relacional) totalidade. A proliferação de neologismos e de termos arcaicos, assim como a obscuridade sistemática das homonímias —e sobretudo a sua forja, a sua escavação, *cavalos* e *cavá-los*, *Dantes* e *dantes*, *Íons* e *ions*— são formas de atentado à dicção límpida que a eufonia implica, requer, exige. “Desarticulação fulanamente”, diz o emblemático subpoema XL, em que já destaquei a linguagem de “medidas desmedidas”, uso exagerado de registros rítmicos numa mesma composição plena de assonâncias e aliteraões desconfortáveis, como também no subpoema X anteriormente transcrito, de deslouração da musa, o uso desequilibrado de recursos rítmicos tradicionais para criar interferências ruidosas, duras, antifônicas, cacofônicas. “Música repartida, dura, sem. / Apenas ruído leve. Tonto claune. / Sola no chão. Acima a voz. O teto. / Subdelírio paciente. Certo. Lívido. / Pentágono na boca. Trevo intérprete. / Pedregulho divino pra mascar.”, diz o Canto “Biografia”, onde a reflexão sobre a poesia enquanto “fala de música” se adensa, a obra descrevendo-se como “páginas sinfônicas”, mas de uma sinfonia crispada pelas “cordas fatais” da voz —“Suor de sangue profano nas capelas, / gaitas-de-foles dentro dos estômagos, / a inspiração opressa, o

céu pesado, / os anjos na madeira repousada, / exaltação contida nessas cordas, / nessas cordas fatais. Humanamente.”—, um “coral de bocas oprimidas”, “Metal humano em chama purgatório, / fumando claridades de um minuto, / mas sofrendo na carne, mas sofrendo, / na árvore transmissível, mas sofrendo / o instrumento da voz que vem rachado.” A própria voz se torna uma espécie de instrumento metálico que profana a construção do templo, aquela de início anunciada sem “martelo, nem machado, nem instrumento algum de ferro.” Mas o poema assevera: sua “impulsão é a blasfêmia” e “as sublevações que retornaram / e retornaram quando o deus construía; / e agora há éguas nulas nos silêncios, / as éguas da fecundação final / planturosas e cheias de pistilos / viscosos como suas lêsmas, / vermelhos com seus relinchos que martelam / a mão êxul de Orfeu [...]” (subpoema XI do Canto II, um exemplo de voz incerta entre a heterometria, o descordo e o verso livre, que logo será transcrito integralmente). Na *Invenção* de Orfeu exilado, há martelos e há também machados: “teu momento de morte, teu sinal, / teu chamado divino, teu achado, / teu machado fendendo novas achas.”³⁶³ As palavras parecem realmente puxar-se, “sós-por-sós”, segredando uma racionalidade semi-anagramática: chamado > achado < machado > achas.

A musicalidade trágica (ou seria tragicômica?) da *Invenção de Orfeu* é como um “sino humano”³⁶⁴ (*sinumano*) badalando entre a técnica e o erro, entre o cálculo e a “inlucidez”, entre o óbvio e o ilegível, entre o arcaico e o novo, entre *natura naturata* e *natura naturans*, entre o sagrado e o profano, entre a transcendência e a imanência, entre o órfico e o sirênico, entre a contensão e a distensão, entre o sublime e o qual-quer.³⁶⁵ “visão de coitos entre os impossíveis,”³⁶⁶ Entre: intersecções. Parábolas explodem.

³⁶³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 331, 310, 309, 99, 327).

³⁶⁴ Ibid. (p. 333).

³⁶⁵ Daí a profundidade do alcance de uma análise absurdamente contraditória como a de Mário Faustino, tão repleta de enxovalhos sem meias palavras, como era próprio de seu estilo, quanto de máximas glorificações, o que lhe era mais raro. Publicado durante sete domingos em sua coluna “Poesia-experiência” no *Jornal do Brasil* (importância quantitativa que assusta Augusto de Campos, pois é idêntica à dedicada pelo piauiense a Ezra Pound), “Revendo Jorge de Lima” (1957) constitui-se duma só vez como o maior elogio e o maior ultraje já escritos ao poema e ao autor (ainda que haja grandes concorrentes, como já dito na Introdução). O diferencial no texto de Faustino é que ele consegue plasmar como ninguém, um pouco por causa da intempérie de sua escrita jornalística, este local intermediário, este “Entre” fulcral na *Invenção de Orfeu*. Na “revisão” faustiniana é tanto possível ler: “Mais ainda que *Os lusíadas* (que ainda tinham uma estrutura ‘neoclássica’, emprestada), esse é o poema barroco por excelência. Não há nada mais barroco em nenhuma das artes, em lugar nem em tempo algum. [...] A vasta poesia começa com a *Invenção de Orfeu*.”, quanto: “Páginas e mais páginas de pouco interesse até para um psicanalista. E geralmente má dicção, gagueira, pé quebrado, ruim versificação, incapacidade de desenvolver e sustentar a frase musical, o jogo metafórico, a seqüência lógica, a sintaxe geral — verbocovisual, logofanomelódica.” A dicotomia entre técnica e erro é *quasi* desvelada: “órfico, pré-órfico e pós-órfico, criado, incriado e recriado”, “a ordem da desordem”, “caótica, urwéltica desordem”, “caos ante e antiestético”, mas, devido à hegemonia esteticista de sua leitura, Faustino não percebe que essa miríade de “erros”, assim como o “impossível mau

No fragmento do subpoema XXIV recém-transcrito, encontra-se o erro insolúvel na métrica alexandrina do compósito, logo no momento em que o poema se volta (mais ainda) para si mesmo e sua História: “Não de outro MODO ouTROra ao SOM de flautas RUDes / e de oBESO tamBOR aEdos inspiRADos, / da louira iDAde a GREnha dE OUro conserVARAM / os cosTUMes com o GADO, as FLOres e as roMÃS / que TUDO se faRÁ contra REIS absoLUTos.” Na exata metade desta estrofe, ocorre um sério ruído na dialética dos hemistíquios: o termo “GREnha”, de som grave, precisa ser seguido por uma elisão, que não ocorre. A conservação da “louira iDAde” se arruina em um *Gestus* do pantomimo: sua grenha incesurável —isto sem falar em outras passagens nada eufônicas ou belas, como “Não de outro MODO outrora...”, “oBESO tamBOR” e a esquisita ou panfletária conclusão da estrofe, que distorce a harmonia social pressuposta por qualquer “louira idade”, mais conhecida como Idade de Ouro—. A imagem da “louira idade” se conecta com a “louira irmã” e, portanto, com a cena do incesto.

Esta blasfonia³⁶⁷ da *Invenção de Orfeu* não oblitera de modo algum o “valor expressivo” ou “a expressão de um conteúdo ou tema histórico específico”, como quer Busatto ao decretar o seu suposto “só valor eufônico e encantatório”. Muito pelo contrário, o caráter de embate e tensão sonora da obra limiana é a expressão do conteúdo —decantado, sedimentado—; o embate é o tema histórico, internalizado,³⁶⁸ que não deixa de ser

gosto de coisas como: ‘gozando esses aviões, autos e telas, / geladeiras e rádios, televisos.’” (FAUSTINO, 2003, p. 243, 254, 245, 272) são modos de internalização do conflito humano-teologal e socio-histórico a que a obra intenta responder. O “mau gosto” dos versos reverbera o indigesto das coisas que ele nomeia, brevemente enumerando a maquinaria torpe do gozo pós-moderno. É preciso contextualizar os versos, membros de sextilhas decassílabas quase prosaicas, quase panfletárias e tão refratárias a um belo e eufônico acabamento poético como se isto significasse proporcionar uma diversão ou um deleite a mais para a burguesia beletrista e adoradora “de lírios campesinos”, a que o rapsodo não nega seu pertencimento: “Nós burgueses morremos adorando / a vida estanque de lírios campesinos, / somos uns gordos, somos pelos untos, / uns ricos de barrigas e de argentos, / uns secos de servir, de compreender, / somos um triste par que não tem filhos. // Sentenciávamos, íamos calar / nossos desastres, indo pelos versos, / amando êsses formatos, essas peles, / êsses encantos todos de epiderme, / gozando êsses aviões, autos e telas, / geladeiras e rádios, televisos.” (1952, p. 272).

³⁶⁶ Neologismo motivado diagonalmente por outro, a “*blasphémie*” de Émile Benveniste: “*La blasphémie est de bout en bout un procès de parole; elle consiste, dans une certaine manière, à remplacer le nom de Dieu par son outrage.*” (1974, p. 254-255), considerando então a blasfonia como a negatividade da eufonia e, por conseguinte, o ultraje das Musas.

³⁶⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 48).

³⁶⁸ Como já dizia Antonio Candido em 1961: “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” (2006, p.13-14).

“específico” por estar difuso e entrelaçado à vida e à linguagem, e inclusive à vida da linguagem e suas fontes [*Quellen des Sprachlebens*]. Em quase outras palavras, a amplitude de tratamento dos temas históricos, autobiográficos e linguísticos, seu emaranhamento espaciotemporal (e sujeito-objetal) não torna o tratamento inespecífico. Como (talvez) em todo poema, o que se quer dizer —ou melhor, o que se diz— só pode ser aventado e potencializado pela forma como se diz, se executa ou se cristaliza. Há na *Invenção de Orfeu* um sistema de tensões e tenções que rumam para uma estranha unidade.

Este longo fragmento que se escreve transgredindo as *Georgicas Portuguezas* é sem dúvida dos mais *expressivos* (em Mozinho de Albuquerque, “linguagem expressiva”; em Jorge de Lima, “fábula expressiva e anosa”) na relação com esta hipótese de que a “visão palimpséstica” é deformadora, violentadora e não reparadora. A ideia de uma relação amigável entre a montagem e o texto anterior, que para Busatto se demonstra desde a manutenção respeitosa dos regimes métricos, é logo abalada, pois aqui o decassílabo de Mozinho se distende ou *se transmetrifica*³⁶⁹ em alexandrino (o que, por sua vez, leva o palimpsesto limiano a se aproximar do texto-bisavó, as *Geórgicas* de Virgílio, na tradução de Feliciano de Castilho, em uma espiral de mediações). Se, para Busatto, a análise do processo de montagem deve estar atenta às repetições textuais, parece-me outra vez o contrário: o jogo se expõe nas diferenças. Pois, o que acontece nesta *visão* é que uma passagem idílica e graciosa, pastoril e neoclássica, provinda de obra mui rara e com fins agrário-didáticos, se decompõe, sub-repticiamente, em paisagem noturna, belicosa, ao mesmo tempo mítica e capitalista, barroco-onirocrítica:

— o “diurno trabalho” se transforma em “noturno” e o “cheio tarro” de “branco leite” em “tosco jarro” com “branca ovelha”;

— “a esposa” vira “vaca” e “Musa”, e o mugir das “vaccas criadoras” torna-se o arfar de “vacas imortais”;

— os “novilhos” e sua “luta” evoluem para “novilhos da lei” com suas “guerras”;

— “rafeiros” para “centauros” e o “lobo roubador”, “tigre destruidor”;

— surgem os “turistas”, esta alegoria vivíssima do capital contemporâneo, esta figura que celebra “*sulla loro persona un atto sacrificale che consiste nell’angosciosa esperienza della distruzione di ogni possibile uso.*”;³⁷⁰

³⁶⁹ Cfe. GENETTE, Gerard. *Palimpsestes* (1982, p. 254).

³⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanazioni* (2005, p. 61). [Na tradução de Selvino J. Assmann: “os turistas celebram, sobre a sua própria pessoa, um ato sacrificial que consiste na angustiante experiência da destruição de todo possível uso.” (2007, p. 73)].

- o “pastor”, o “guardador”, o “lavrador ditoso” se desdobram e confundem em “engenheiro-ser”, “lavrador perdido”, “lavrador possível”;
- “trabalho” se degenera em “fadiga”;
- a cena de recolhimento dos animais para a posterior alegria do dever cumprido, concretizada na “dansa em gyros co’ as pastoras”, se define em convencimento do gado para o holocausto, em guerreiros e “raptos a pastoras”;
- o “som sublime / Das lyras de ouro” se recodifica em “som de flautas rudes / e de obeso tambor”;
- mas já não há “O pincel eloquente da verdade”;
- e ideais “Monarcas” que outrora seus campos araram “em doce paz” são por ora “reis absolutos” contra os quais “tudo se fará”.

Em uma só transposição, o procedimento parece querer explicar-se inteiramente: um “recreio innocente” é devastado por “um secreto rio”, a serenidade cascadeia, e o influxo do texto-irmã se desdobra e se propaga, flui secretamente, como é o caso do adjetivo “tenros”, que em Mozinho qualifica os filhos do “lavrador ditoso”, que a este circundam a fim de aprender, “co’ proprio exemplo”, “a limitarem / Os desejos a gozos innocentes, / A desprezar o orgulho, a ambição louca, / Oppostos sempre á solida ventura.” No subpoema XXIV, o adjetivo é tripartido (ou ecoa por três vezes):

- primeiro, nos “infantes tenros socos” dos “novilhos da lei”;
- segundo, nas “tenras hastes” a que o engenheiro noturno está amarrado ou “enlinhado”, “à sombra da Musa”, orçando, calculando o “lavrador possível” (como um Odisseu atado ao mastro da nave para ouvir as Sereias e sobreviver?);
- e, por fim, nas “asas de águias tenras” em que se devem transformar os “orgulhos das mãos”. Neste último desdobramento, a partir do tema do “orgulho” lido nas *Georgicas Portuguezas*, o poema limiano realiza um contraponto, voltando ao seu código macrocompositivo, pois esta imagem é um decalque transparente da assim chamada loucura do rei Nabucodonosor. No castigo impetrado ao rei da Babilônia por causa de seu demasiado orgulho, ele é transformado em animal inumano, como se lê no *Livro de Daniel*, IV: 30:

Na mesma hora se cumpriu esta palavra na pessoa de Nabucodonosor, e elle foi lançado da companhia dos homens, e comeu feno como boi, e o seu corpo foi molhado do orvalho do Céu: de sorte que lhe cresceram os

cabellos e o pello, como as plumas das aguias, e as suas unhas se fizeram como as garras das aves.³⁷¹

Esta mesma passagem é novamente referida, de modo mais explícito, no subpoema I do Canto Segundo: “— sonho de rei Nabucodonosor, // que depois de refeito e decifrado / é a condição do bicho: carne, pêlos, / e sangue breve do homem desgraçado.”³⁷² Mas a metamorfose que fora imposta como castigo —para que a partir da experiência e do reconhecimento do poder divino o rei pudesse retomar sua forma humana, seu reino e sua glória— deixa de ser, no poema, um aprendizado fabuloso que evolui para a redenção, e é assumida como a própria “condição do bicho” —revelada pelo sonho, “refeito e decifrado”—. Este é o estranho e angustiado ensinamento que o engenheiro noturno tem a transmitir: “transformar na terra / as vis libidos em corolas incolores, / os orgulhos das mãos em asas de águias tenras, / e várias coisas mais com fôrça de calcar.” (Neste último verso, é possível não “degustar” o “eco reouvido” —utilizando-me das palavras da obra— daquele refrão de “Ancila Negra”: “Há muita coisa ainda a recalcar”?). Como no breve fragmento citado alhures, da metamorfose de Ana de Harfet em Lenora, na reescritura da *Zargueida*, a “Viveza natural” se torna “sentença natural”, mas desprovida substancialmente de uma moral qualquer, resta-lhe apenas o trauma, ludo e luto.

Não por acaso este engenheiro responsável pela construção das “naves” é visto “sempre em sonho a perfurar os túneis / forrados a papel de cópias e memórias.” O templo que ele constrói abriga um vasto subsolo, uma catedral com porões, “castos porões de prazeres reptantes”. Porões como criptas, em que textos copiados e reminiscências se transubstanciam em “carne e rosa”, “carnifágia malvarosa”, e as “flores” ou “urzes canibais” criptam outro texto. “Quem criou este precedente caridosamente criminoso? Quais foram os sacerdotes do culto desconhecido que primeiro obrigaram o poeta antigo a incluir pessoas dentro de suas carnes?”³⁷³

³⁷¹ A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em portuguez segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo (Ed. de 1865).

³⁷² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 87).

³⁷³ LIMA, Jorge de. “Retrato de Lautréamont” (1943, p. 6).

Invenção de Butes

Concentrei-me todo, como atordoado da eternidade
daquellas vozes.

Era a fala do elemento primitivo, — a agua prolifica
donde todas as coisas provieram.

JORGE DE LIMA,
Salomão e as mulheres (1927)

*C'est ainsi que la musique est bien une « île » au
milieu de l'océan ; une « île » dont toute approche est
impossible sauf à périr noyé.*

PASCAL QUIGNARD,
Boutès (2008)

Com o verso “Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.”, que constitui sozinho toda uma estrofe e que, não obstante a atenção ao metro alexandrino, é menos que prosaico (nas palavras mais desabusadas de Mário Faustino, seria apenas outro “recheio”), o subpoema XXIV encerra e liquida a relação palimpséstica imediata com as *Georgicas Portuguezas* e se encaminha para sua apoteose barroca *sui generis*. A alternância ou o movimento entre os extremos [*Umschlagen von Extremen*] se dá no interior da construção musical, num equilíbrio circense — “lábios de pantomima” — entre “encanto e desencanto”, entre o órfico e o sirênico, entendido aqui o canto das sereias como aquele que projeta e forja a ausência de retorno ao paterno, o abandono da pátria, a entrega à morte (aquática, iniciática) e portanto, paradoxal ou circularmente, uma convocação para o retorno às profundezas do materno; canto semianimal, “*chant acritique*”,³⁷⁴ inconsciente ou ainda, na expressão concisa e fulcral do subpoema XXIV, entendido o canto sirênico como um “despaisado clangor”: trombeta forte ou tinir de armas (diz a palavra lexicalizada) sem pais ou sem país (diz a palavra sem lei, neológica). *Despaisado* parece remeter também a algo desmesurado, ingente, “*ingens clamor*”.³⁷⁵ Já o canto órfico, nesta intersecção, é entendido como o técnico, masculino, paternal e pátrio, aquele que quer vencer a morte — e todavia hesita, volta o olhar (como faz afinal cada

³⁷⁴ QUIGNARD, Pascal. *Sur le désir de se jeter à l'eau* (2011, p. 235).

³⁷⁵ OVID. *Metamorphoses* (1797, p. 380).

verso)—; canto humano, crítico e consciente, capaz de dominar as feras —pelo menos até que elas resolvam vingar-se—.

Na atmosfera de constante metamorfose do subpoema XXIV encontra-se em pleno funcionamento aquela tática de multiplicação ou centuplicação que remonta aos meandros da epígrafe apollinaireana; e, por conseguinte, encontra-se também um pleno desdobramento da polionímia. A Musa-ninfa é Tétis, é atriz, beata, prostituta, “despida Ruth”, Melusina e medusas; e o Guia é o engenheiro-ser, “noturno autor” capaz de construir voluvelmente “um puro Adamastor”, trovador e menestrel, é também Orfeu, pantomima, dançarino, “submerso e luminoso anjo marinho”, como um Ícaro ao revés. Na fabulação da cena da escritura, o rapsodo dialoga através de olhares com sua própria “máscara alegórica”, e o desejo ardente de “um puro Adamastor” pode ser entendido como o anseio de compor o “monstro barroco” —ou neobarroco— que é a *Invenção de Orfeu*, com a *pureza negativa* do “mesticismo”.³⁷⁶

Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.

Que mais pedimos a êsse existencial amigo
a êsse noturno autor de construções volúveis?

Percebeu nosso olhar, nosso desejo antigo:
Um puro Adamastor desejávamos tanto!

E uma noite no mar o Tormentório Cabo
a Tétis emprenhou; e o órgão monstruoso
pôde ser construído oculto sôbre a ilha:
converteu-se-lhe em som a terra dura, e os ossos
em penedos, e os pés em dois pedais andando
sôbre o úmido elemento e a bôca desferiu
o canto imenso. Agora eu vos direi que Tétis
é voluta e paixão ou essa mulher sem sombra
repercutida e só dentro do tempo e o espaço.
O órgão fôra construído em meio à nave como
um litúrgico altar para seu canto alterno.
E o teclado em verdade é de asas modelado
despaisado clangor como os nomes sem corpo.
Tétis o agita: e o enorme orago reproduz
o mais doce momento, o ato de pura graça
ante cuja rosácea é encanto e desencanto.
Mas tudo é êsse destino e essa ária consentida
dessa atriz, dessa beata ou dessa prostituta
ou da despida Ruth — a doce e jovem tísica.

Vozes que vêm do campo abandonadas e órfãs
passam a ressurgir dentro da bôca informe

³⁷⁶

LIMA, Jorge de. “Todos cantam sua terra...”. In: _____. *Dois ensaios* (1929, p. 103).

numa descomunal fuga de sedução.
 Afinal as paixões que são cinco se cruzam
 no tópo do alto mastro exteriormente mastro
 mas na verdade som, tenaz perseverança,
 seta de Orfeu, furando os ares, sempre himens.
 Severo movimento eu vos serei mais préstimo,
 sonoro Adamastor com seu peito de cordas,
 trovador dêsse mar circundando essas terras,
 menestrel dêsse tropo entoado de arpejos.
 Quando tudo evadido alcançamos a graça:
 a ação era dormida e o banquete sem luz,
 esgarçava-se a côr nos estilos fugados,
 solidão majestosa, antecipação do poema,
 dêsse deserto frio embora surpreendente.
 Nessa paz quantas mãos estão tocando sinos?

Quantos órgãos em cada articulada mão?
 Quantas vozes estão vibrando nesses órgãos?
 Ó canto firme, ó canto antifonário e côr,
 poliforme alegria, alma coreográfica,
 que motivo de dança em vossos lábios há?
 Que doce Melusina oblações vos levanta
 e motiva um destino aos poslúdios vocais?³⁷⁷

A apropriação da narrativa camoniana se efetiva com nítida diferença ou entrecorte: seu gigante Adamastor não é aquele frustrado e desprezado pela ninfa Tétis, que por conta de sua vergonha “e c’hum medonho choro” se aparta e deixa passar a frota de Vasco de Gama pelo Cabo das Tormentas, mas sim um capaz de engravidá-la, ou melhor, segundo o verbo de clara dicção regionalista utilizado: de emprenhá-la, e a transformação camoniana de Adamastor no “remoto cabo” —“Converte-se-me a carne em terra dura, / Em penedos os ossos se fizeram;”³⁷⁸ — é reescrita, a partir deste gozo fecundo, como o nascimento do “órgão monstruoso”, alegorização da voz poética: “converteu-se-lhe em som a terra dura, e os ossos / em penedos, e os pés em dois pedais andando / sôbre o úmido elemento e a bôca desferiu / o canto imenso.”

Essa voz ou essa “bôca informe”, como se dirá quinze versos depois, cuja analogia inicial na obra se dera com o canto das aves —“bôcas e bicos, com chaves, / e êle [o barão ébrio] sem chaves na mão”—, e trezentas páginas depois se dará como “Metal humano” —“Os muros transparentes. Eis as chaves. / Metal humano em chama purgatório”— ou como “fagotes bifurcados e barrocos”, “gaitas-de-foles”, “cordas fatais”, “clavicórdio inventado”,³⁷⁹

³⁷⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 43-45).

³⁷⁸ CAMOËS, Luis de. *Os Lusíadas* (1819 [1572], p. 179, 178).

³⁷⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 18, 309, 310).

numa fusão entre instrumentos de sopro e de corda que também ocorre no episódio do Adamastor limiano, essa boca e essa voz (corpo e projeção) ganham no subpoema XXIV a configuração de um imenso órgão, instrumento de marcada pregnância litúrgica,³⁸⁰ muito característico do estilo de música erudita duas vezes mencionado no trecho acima: a fuga —“descomunal fuga de sedução”; “esgarçava-se a côr nos estilos *fugados*,” (em outro neologismo)—. Estilo mais que mencionado, emulado ao longo de toda a *Invenção*, a fuga tem raízes vocais e polifônicas, caracterizando-se pela exposição sucessiva e estruturada de linhas melódicas e suas alternâncias, variantes ou contrapontos (alcança seu apogeu na música de concerto barroca com Bach e Haendel). Ao tema segue-se a resposta e depois o contratema e a contrarresposta, continuamente a depender de quantas partes se compõe a peça, e estas linhas melódicas, todas com igual importância, geralmente são mutações umas das outras. Elas dialogam, buscando-se, entrechocando-se: o estilo tem sua inspiração mimética na fuga da caça diante do caçador (não obstante, em latim o tema e a resposta se chamam *dux* e *comes*, condutor ou chefe e companheiro). Essas frases musicais muito próximas no espaço e no tempo, criando a ilusão de um absoluto preenchimento, parecem soar muitas vezes como ecos umas das outras, o que se relaciona com o uso fértil dos pedais do órgão, dando prolongamento às notas e às linhas melódicas. Os pedais constituem outra imagem-procedimento forte do subpoema XXIV, em que a utilização do metro alexandrino, no contexto majoritariamente decassilábico da *Invenção*, efetiva exatamente o prolongamento dos versos-linhas melódicas.

380

Os fundamentos desta relação teológica entre a voz e o órgão podem ser iluminados por um fragmento de Jacob Böhmen em *De signatura rerum: Das ist/ Bezeichnung aller dingen/ wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird* (1622): “«A palavra eterna, eco ou voz de Deus, que é um espírito, foi introduzida com o nascimento do grande mistério e ganhou forma — a palavra dita ou o som; e tal como o jogo jubiloso é em si mesmo no espírito do eterno nascimento, o mesmo acontece com o seu instrumento, a forma articulada da palavra, que a voz viva guia e faz ressoar com a sua eterna vontade espiritual, para que ela se ouça e ecoe como um órgão, dotado de muitos sons, mas activado por um único ar, de modo a que cada voz, isto é, cada tubo, tenha o seu próprio som.»” (apud BENJAMIN, 2004, p. 222). [No original: “»Das ewige Wort oder Göttliche Hall oder Stimme/ welche ein Geist ist/ das hat sich in Formungen als in ein außgesprochen Wort oder Hall mit/ der Gebährung des grossen Mysterii eingeführet/ und wie das Freuden-spiel im Geiste der ewigen Gebährung in sich selber ist/ also ist auch der Werckzeug/ als die außgesprochene Form in sich selber/ welches der lebendige Hall führet/ und mit seinem eigenen ewigen Willen-geist schläget/ daß es lautet und hallet/ gleich wie eine Orgel von vielen Stimmen mit einer einigen Lufft getrieben wird/ daß eine jede Stimme/ ja eine jede Pfeiffe ihren Thon gibt.«” (apud BENJAMIN, 1991, p. 377)]. O trecho é citado por Benjamin em sua exposição sobre a incomensurável “tensão entre palavra e escrita no Barroco. [...] A linguagem falada é, assim, a esfera da manifestação livre e primordial da criatura; contra ela, a imagem alegórica da escrita escraviza as coisas nos labirintos excêntricos da significação.” (2004, p. 222-223) {“die Spannung zwischen Wort und Schrift. [...] Die Lautsprache ist demnach der Bereich der freien, ursprünglichen Äußerung der Kreatur, wogegen das allegorische Schriftbild die Dinge in den exzentrischen Verschränkungen der Bedeutung versklavt.” (1991, p. 377-378)}.

Um exemplo conciso e cabal de utilização da fuga na poesia do pós-guerra é o “*Todesfuge*” (“Fuga da morte” ou “Fuga sobre a morte”) de Paul Celan, um dos “momentos mais refinados e terríveis” da “lírica contemporânea”,³⁸¹ cujo núcleo formal é a repetição e a redistribuição trágica do que já fora cantado no interior da própria peça. Em Jorge de Lima, enquanto a composição de “Ancila Negra” se aproxima significativamente da deste poema alemão publicado em 1952 [em *Mohn und Gedächtnis; Papoula (ou Ópio) e Memória*], em *Invenção de Orfeu*, “poema talássico”,³⁸² tal método compositivo se esparsa ou se esgarça, desdobrando-se desde a dramaturgia das formas, na reiteração e contrarresposta dos metros —“coreografia álgida” das vozes actantes— até as alternâncias e mutações dos temas, “o vôo recomeçado de seu tema” —voo-mergulho, queda-salto do rapsodo-Íon-Ícaro—, mutações estritamente vinculadas, por fim, ao canto aliterativo dos palimpsestos. O tema do “puro Adamastor” retorna ou reverte, por exemplo, nas oitavas decassílabas brancas do subpoema IX do Canto Segundo, lado a lado com a submersão e o replantio dos “sêres indivisos”: “Ó Memória dos mares, Taprobana, / sou da raça de nautas submergida. / E êste monstro! Que monstro tão antigo! / Tão puro Adamastor, tão reversivo, / tão grosso deus, tão pura geografia! / Não quero exatidões nem astrolábios. / Ontem se arrou a terra, replantou-se / a progênie dos sêres indivisos.” Já a imagem do instrumento musical subaquático e o clangor recebem uma variante para suas linhas melódicas no subpoema III do Canto IV, um soneto em decassílabos: “Qual um fagote inúmero a ave aquática / com uma ostreira de teclas submarinas, / os sons encachoeirados estrugindo / pelos goles das águas empoladas // conclamando os delfins de rosto humano, / cabeleiras de polvos e de fúrias, / com um severo clangor, uma lamúria, / um apêlo profundo, tão insano”, etc.³⁸³ Afinal, outra *repetição na diferença* da cena da con-clamação ou evocação mosaico-sirênica, cujo registro de todas as mutações e variantes exigiria transcrever uma parte deveras extensa da *Invenção de Orfeu*.

Uma imagem-chave, tão musical quanto arquitetônica, que ilustra o “estilo fugado” como geometria de um constante retorno todavia irreversível em seu âmago —fuga e condenação—, imagem visualizada há pouco no subpoema XXIV e que, como não poderia deixar de ser, repete-se diferencialmente em outras passagens da *Invenção de Orfeu*, trata-se da “voluta”, cujo referente lexical ou lógico é o ornato em espiral que se encontra no topo do braço, ou melhor, na cabeça de instrumentos musicais de arco ou no arremate do capitel de

³⁸¹ CARONE, Modesto. *A poética do silêncio* (1979, p. 19).

³⁸² EULALIO, Alexandre. “A obra e os andaimes” (1983, p. 7).

³⁸³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 93, 156).

colunas. “Agora eu vos direi que Tétis / é voluta e paixão”. Na *Suma Poética*, a imagem tem raízes bíblicas: “Padeço, Ré vegetal, / por ti. / Estavas no meio do éden. / Uma voluta cingia-te, / voluta que tinha voz, / voz que tinha sedução. / Cedi. / Num momento rei e ré, / eu e tu, sombras ali. / Fronde e fronte entrelaçadas, / reino, rei, ré renegados / de si.” Em sua apropriação e reescritura da cena genesíaca do pecado original, “momento” decisivo de renegação da criatura e cena prototípica, afinal, do salto-Queda, a “voluta que tinha voz” e que cinge a árvore da ciência do bem e do mal é dupla imagem, reunindo em si tanto a serpente responsável pela sedução da primeira mulher quanto a própria mulher, “musa obscura, Eva obscura;”³⁸⁴ que teria seduzido o primeiro homem. A voluta torna-se então, no interior da obra, imagem arquetípica para a mulher-serpente (ou ave, peixe, vaca, égua, flor...) que paira por toda a *Invenção de Orfeu*.

Nesta reiteração mutante e nestas intersecções de formas, conceitos, fontes, imagens e *phantasmas* habita a possibilidade limítrofe de identificar os fios condutores da obra estranha —quicá os fios de Ariadne deste(s) labirinto(s)—, pois são estas repetições diferentes que provocam a “percepção particular do objeto” e que intensificam “a dificuldade e a duração da percepção”.³⁸⁵ São elas também que concretizam a alternância extrema, a des- e re-figuração mítica, as contradições que tendem à mística suprassunção, irresolúvel. A apoteose barroca.

Graça e noite

O que seriam, por exemplo, estas paixões “que são cinco [e] se cruzam / no tópo do alto mastro exteriormente mastro / mas na verdade som, tenaz perseverança, / seta de Orfeu, furando os ares, sempre himens.”? Seriam os cinco sentidos? A contrarresposta de outro subpoema, o XI do Canto II —aquele já parcialmente citado como incerto entre o verso livre e a heterometria ou o descordo, con-fusão que está em pleno acordo com seu tema—, desdiz e explicita: são os cinco dedos que se cruzam na execução da lira e que, se no subpoema XXIV parecem, poderosos e tesos, desvirginar os ares, neste outro lugar é “inibida mão” (negatividade da libido: *inhibitio*, do latim, ação de remar para trás), martelada pelos relinchos das “égua nulas nos silêncios”:

A mão de Orfeu, enorme destra
abateu-se no peito, funda ausência,
tão suave inexistente mão;

³⁸⁴ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 29, 149).

³⁸⁵ CHKLOVSKI, Victor. “A Arte como Procedimento” (1976, p. 50, 45).

foi delação das coisas,
 inibida mão, ecos martelando-a,
 ecos que são cruéis e inexoráveis
 como as sublevações que retornaram
 e retornaram quando o deus construía;
 e agora há éguas nulas nos silêncios,
 as éguas da fecundação final
 planturosas e cheias de pistilos
 viscosos como suas lêsmas,
 vermelhos com seus relinchos que martelam
 a mão êxul de Orfeu, os retinidos ecos
 temperados de côr, eram dele, de Orfeu
 deus sonoro e terrível, hoje vago, vago
 tão vago como sua vaga destra;
 nem mais diuturna nem com os androceus
 dos dedos musicais, amanhã cinco
 apenas dedos reais humanos, cinco
 apenas, cinco sinos sem seus íris;
 funda submersão desse deus,
 agora com seu deão de cerimônias
 inventando-lhe os gestos,
 conduzindo-lhe a mão ao seio dos infernos,
 contando-lhe até cinco apenas dedos
 fiéis à delação desse deão que aponta
 a aparência de Orfeu.³⁸⁶

A mão, órgão que constitui uma diferença basilar entre o ser humano e os outros animais, primitivamente compensatória ante a fragilidade dos corpos do homem e da mulher perante a selva, por meio das inúmeras técnicas manuais e das manufaturas, e que é responsável, segundo certa teologia medieval, ainda mais que a própria voz, pela criação da linguagem, em suma, nossa característica mais “evidente da natureza racional”³⁸⁷ —segundo São Gregório de Nissa em *De hominis opificio* (379-80)—, aparece no poema, “mão êxul” de Orfeu, arcaicamente exilada e martelada pelos “retinidos ecos”³⁸⁸ / temperados de côr” que outrora foram dele, Orfeu, mas que ora reverberam apenas os relinchos vermelhos como os pistilos das “éguas da fecundação final”. Neste quase insondável estrato de reapropriações mitológicas, o rapsodo-pantomimo parece convocar as terríveis éguas antropófagas do rei

³⁸⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 99-100).

³⁸⁷ GREGÓRIO DE NISSA, Santo. *A criação do homem* (2011, p. 71).

³⁸⁸ “retinidos ecos”, uma expressão quase pleonástica que expõe a fatura do subpoema, calcado no uso ruidoso de ferramentas compositivas como a repetição e a rima interna, exacerbando este ecoar: *mão, tão, mão, delação, mão; ecos, ecos; retornaram, retornaram; éguas, éguas; vago, vago, vago, vaga; dedos, cinco, apenas, dedos, cinco, apenas, cinco*, etc. O eco, que já foi mencionado na descrição da fuga, é um dos artifícios da música barroca através da repetição da frase musical em diferentes tons ou alturas, a fim de preencher todo o tempo e o espaço, repelindo qualquer possibilidade de vazio. Mas, afinal, não seria o eco uma forma de propagação ou reverberação que só se concretiza no vazio?

Diomedes da Trácia, mais conhecidas por sua domesticação no oitavo trabalho de Hércules, que se alimentavam de náufragos estrangeiros. O grande paradoxo desta visão é que a Trácia também é a ilha de Orfeu: estaria, portanto, o “deus sonoro e terrível” exilado, naufragado em sua própria ilha? Indomesticáveis na *Invenção*, os relinchos das éguas continuarão ecoando no subpoema VII do Canto IV, e ecoam “escarlates”, um vermelho ainda mais espesso (a fuga, como anunciado, esgarçando as cores): “A expostos eixos nus / sereias não resistem. / Há cintos sôbre as relvas, / exórdios inaudíveis, / as éguas negras correm, / relinchos escarlates, / as flores cogumelam. / Estanque é a ilha.” A aproximação entre as sereias e as “éguas negras” apenas confirma que estas integram também o conjunto de criaturas fabulosas e fatais que representa, na obra, o lado negro, animalesco e mortificante da Musa. “monstro efêmero, musa, ré veemente,”.³⁸⁹

O dilaceramento do corpo de Orfeu, metonimicamente representado por sua “enorme destra” —“natureza racional” e ordenadora—, efetivado a marteladas que são ecos de relinchos vermelhos ou escarlates provenientes destes seres tão vultosamente báquicos quanto “éguas da fecundação final / planturosas e cheias de pistilos / viscosos como suas lêmbras”, constitui (e aqui adentro novamente aquele espaço interpretativo arriscado, que a hermenêutica ricœuriana conceitua como “*drame de concordance discordante*”,³⁹⁰ o ato moderno da leitura fendido entre a frustração da ilegibilidade e o excesso de sentido), a meu crer-ver [*croire-voir*], um radical palimpsesto por sobre o início do Livro XI das *Metamorfoses*, em que o vate é sabidamente destroçado pelas Mênades, depois de ter seu canto aplacado pelas flautas selvícolas, pelos tímpanos, aplausos e gritos, ingente clamor delas: “*Cunctaque tela forent cantu mollita: sed ingens / Clamor, et inflato Berecynthia tibia cornu, / Tympanaque, plaususque, et Bacchei ululatus / Obstrepuère sono citharæ. Tùm denique saxa / Non exauditi rubuerunt sanguine vatis.*” Em Ovídio, a destra nomeada é a das bacantes, que, racional ou irracionalmente, melhor, lúcida ou *inlucidamente*, se volta ensanguentada contra Orfeu, elas todas reunidas como aves [*ut aves*] que vêm passar, à luz do dia, uma ave noturna: “*Inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris: / Et coeunt, ut aves; si quando luce vagantem / Noctis avem cernunt [...]*”.³⁹¹

³⁸⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 171, 163).

³⁹⁰ RICŒUR, Paul. *Temps et récit 3: le temps raconté*. (1985, p. 246).

³⁹¹ OVID. *Metamorphoses* (1797, p. 380). {Na tradução de Paulo Farmhouse Alberto: “E todas as armas o seu canto teria amansado, não fora / o imenso clamor e as flautas Berecintias de tubo encurvado, / as pandeiretas e as palmas e a gritaria do Bacanal abafarem / o som da cítara. Só então, por fim, as pedras se tingiram / do vermelho do sangue do vate, que já não se fazia ouvir.”; “Depois, voltam-se para Orfeu, as

Por sua vez, naquela passagem do subpoema XXIV do Canto Primeiro, por meio da qual a análise se vincula a este outro subpoema como contrarresposta da *fuga*, “Afimal as paixões que são cinco se cruzam / no tópo do alto mastro exteriormente mastro / mas na verdade som, tenaz perseverança, / seta de Orfeu, furando os ares, sempre himens.”, encontra-se este verso que tangencia —curiosamente mais do que as próprias traduções— aquele verso fulcral da *Argonáutica* em que se lê uma versão antecedente para esta batalha sonora ovidiana entre o órfico e o sirênico, entre o masculino e o feminino: “παρθενικὴν δ' ἑνοπιὴν ἐβίησατο φόρμυξ”.³⁹² Como anota Pascal Quignard: “*Francois Vian a traduit ainsi le vers 969 du chant IV des Argonautiques: Orphée triompha du chant des Sirènes. Si l'on suit le grec mot à mot: La cithare a violé le chant des vierges. En violant la sidération Orphée viole le féminin marqué par leur voix. Bref Orphée contraint avec une violence exclusivement virile le chant acritique.*”³⁹³ O termo empregado por Apolônio de Rodes, “ἐβίησατο”, compõe-se do verbo βιάζω (submeter pela força, constranger, violentar),³⁹⁴ conjugado no aoristo, tempo verbal existente em grego e sânscrito, literalmente *sem limite*, que se refere a uma ação completa, pontual, sem duração determinada ou mesmo fora do tempo, poder-se-ia dizer, que ocorre uma vez e de uma vez por todas. Mas no verso da *Invenção*, o hiato conclusivo “sempre Himens” não conotaria que a ação da “seta de Orfeu” está limitada pela capacidade da Musa aérea e aquática de repurificar-se ou revirginar-se *ad infinitum*?

A partir desta leitura, é possível visualizar novamente como o palimpsesto limiano intersecciona uma fonte clássica como *Metamorfoses* a outra, quase marginal, que servira, por sua vez, exatamente como fonte para a obra clássica —volutas ou espirais em ação, configurações míticas em xeque—. A morte ovidiana de Orfeu é uma estupenda inversão (vingativa) da passagem apolloniana em que o deus da lira constrange o canto das sereias.

mãos tintas de sangue, / juntando-se tal como os pássaros sempre que avistam / ave noturna esvoaçando de dia [...]” (OVÍDIO, 2007, p. 267).}

³⁹² APOLLONIO RODIO. *Le Argonautique* (1993, p. 630).

³⁹³ QUIGNARD, Pascal. *Sur le désir de se jeter à l'eau* (2011, p. 235). [“François Vian traduziu assim o verso 969 do canto IV da *Argonáutica*: Orfeu triunfou sobre o canto das Sereias. Se seguimos o grego palavra por palavra: A cítara violou o canto das virgens. Violando o aniquilamento (ou o deslumbramento) Orfeu viola o feminino que está marcado por sua voz (delas). Breve (ou em poucas palavras): Orfeu constrange com uma violência *exclusivamente* viril o canto acrítico.” (T.L.A.)] Para ser mais exato e menos sugestivo (ou menos errático e barroco), não se trata do verso 969, e sim do verso 909 do Canto IV.

³⁹⁴ Impressiona notar que, para além da tradução francesa citada por Quignard, todas as que pude consultar atenuam banalmente este momento de violência órfica, preferindo dizer que a lira ou a cítara “superou” —“*virgineamque vocem superavit cithara*” (2006, p. 207)—, “venceu” ou “derrotou” —“*Und die Leier dadurch den Sang der Jungfrau besiegte*” (1947, p. 178)—, “abafou” ou “afogou” —“*so that his lyre drowned out the Sirens' singing*” (1997, p. 175)—, “levou a melhor” —“*e la cetra / ebbe la meglio sulla voce delle fanciulle*” (1993, p. 631)—...

Quignard as considera “*scènes symétriques*”, mas suponho algo talvez mais significativo: refigurações míticas. Neste sentido, é necessário perceber que até a participação dos trabalhadores é engenhosamente invertida, pois se em Apolônio o canto de Orfeu serve para manter os remadores em seu trabalho braçal e seguir a viagem, em Ovídio as Mênades avançam contra os trabalhadores no campo, que fogem, abandonando as ferramentas que serão usadas para mutilar o corpo de Orfeu. Na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes há ainda um destes remadores, personagem completamente marginal da mitologia, que parece antecipar a posterior vitória sirênico-bacante: ele, de nome Butes [Βούτης], não resiste ao clamor, ao “despaisado clangor”, não se satisfaz com a beligerância e o paternalismo sonoro de Orfeu, nem aquieta sua excitação corporal no polido banco da nave Argos, disside, “Disse deo *c’est se désasseoir*”,³⁹⁵ *dessenta-se*, saltando n’água, rumo à morte iniciática.

A *Invenção de Orfeu* rastreia a seu modo *ostranênio*, “fugado” e parabólico o espaciotempo —as “noites mil e duas”— das configurações míticas, forjando nele a sua “intervenção”, sublevação ou reescrituração decisivas. A sequência e o fim do subpoema XXIV efetiva e *canto-fala* este salto, esta entrega à “doce Melusina” (um dos múltiplos nomes ou poliformas do sirênico)³⁹⁶ e suas oblações.

³⁹⁵ QUIGNARD, Pascal. *Sur le désir de se jeter à l'eau* (2011, p. 238).

³⁹⁶ Tendo sua primeira aparição literária se dado no séc. XIV, em *Melusine* de Jean D’Arras, a personagem tornou-se uma espécie de arquimito [*Ur-Mythos*] europeu a partir de então, sendo incorporada e reinventada de Paracelsus e Rabelais a Goethe, Trakl e etc. Como ficou dito aqui, há pouco mais de 50 páginas, sua esfera imagética incorpora o matriarcado, o monstruoso e o mosaico; espírito elementar das águas ou deusa-serpente; fada-dragão. Em um grande compêndio desta trajetória, Claudia Steinkämper (2007) destaca, por exemplo, a ambivalência que marca a personagem entre a demonização das mulheres e a humanização dos demônios, assim como sua relação com o tabu do incesto.

No plano mítico-histórico, Melusina remete às origens fabulosas das dinastias medievais (mais especificamente a de Lusignan, que no tempo da Primeira Cruzada toma posse do Reino de Jerusalém e de Chipre), sendo ela inclusive a responsável pela construção mágica do Castelo de Lusignan, no antigo Condado de Poitou, no séc. XII. Na narrativa de Jean D’Arras, Melusina é uma das filhas trigêmeas do rei Elynas com a fada Pressyne, que crescem órfãs de pai na ilha de Avalon —a ilha perdida, “*yle lost*” na tradução inglesa de 1500 (ARRAS, 1898, p. 12)— já que sua mãe afasta-se do rei quando ele descumpe o acordo de não observá-las durante o banho (a promessa incluía também o parto ou o puerpério, “*childbed*”). Ao descobrir o motivo de seu abandono, Melusina incita as irmãs a vingar-se do pai, aprisionando-o para sempre na alta montanha Brombelyoys. Mas quando relatam o feito à mãe Pressyne, elas são surpreendidas com sua ira, restando a Melusina a punição de ser transformada em serpente da cintura para baixo todos os sábados, até encontrar um marido que promettesse não vê-la em tais dias. Ela se casa então com Raymond de Poitou, que também descumpe o acordo, e vendo a metade serpente de sua esposa não contém o grito. Ela chega a perdoá-lo, até o dia em que ele a chama de serpente em público. Neste momento, ela emite um sonoro lamento e, transformada em dragão, foge a voar. Desde então, passa a assombrar os arredores do Castelo que ela própria havia edificado.

Para o controverso mitologista Jean Markale, *Mala Lucina* é a forma original do nome *Melusine* (1976, p. 69). E como anota Manuel Cavalcanti Proença em seu “Pequeno Glossário de Nomes Próprios” da *Invenção de Orfeu*, Lucina, na mitologia romana, refere-se à “deusa que era padroeira dos partos” (1968, p. 218).

[...]

Que doce Melusina oblações vos levanta
e motiva um destino aos poslúdios vocais?

Falai fisionomia, organizados olhos,
lábios de pantomima, ouvidos antenados,
olfatos de preamar em cardumes lunares,
órgãos de cada verso ao coração sequioso
ligados veia, artéria, espinho e chaga ao peito.

Ó desatino sacro, ó lema dessa cruz
agitados na frente, ensangüentados no ar!

As âncoras dos pés pedalam nos abismos,
a sombra é como o peixe aprofundado e cego.
E agora dos pedais pulou um dançarino
submerso e luminoso anjo marinho. Vêde-o:
O contôrno lineal dissolve-o o oceano grosso,
encanto ritual, analogia plástica,
êsse Ícaro afogado à medida que sobe
pelas vagas, alcança o impulso que o envolve
em sua transição à superfície márea;
e dêsse céu recai com suas asas de alga,
um destino afundando e outro logo emergindo.
O seu ritmo é ondulado em coreografia álgida,
e as paixões glaciais sangram como medusas
em seu mergulho undoso enlousado de escamas.
Seu sinistro ritual é uma graça visível
aos que vivem com êle envolvidos nas ondas
e se segregam sem nenhuma confiança,
e amam sem o amor exclusivo da carne.
Ó bailado soturno entre silêncios vivos,
nostalgia do corpo em dois sexos partido
e refeito no fundo extremado das águas.

Adamastor efebo e alado, quase Tétis,
quando emerge do mar é a cordilheira do órgão
que seu impulso move e que se abstrai em som.³⁹⁷

As oferendas sacrificiais de Melusina conclamam o corpo do poema, corpo-Verbo, “órgãos de cada verso ao coração sequioso / ligados veia, artéria, espinho e chaga ao peito.” A profusão sinaléfica deste último verso concretiza a extrema ligação entre as partes desse corpo simultaneamente orgânico e mítico, patológico e teológico. A conjunção voraz dos paradoxos que habitam todo o subpoema, entre “encanto e desencanto” —“Seu sinistro ritual é uma graça visível”—, mergulha rumo ao que ousa chamar de *paroxismo supràssuntivo*,

³⁹⁷

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 45-46).

aniquilação e Permanência da ubiquidade “extremada” que indiferencia cópias e memórias, palimpsestos e incestos, assim como os três estratos de significado: a História do “desatino sacro, ó lema dessa cruz / agitados na frente, ensangüentados no ar!”; a linguagem poética como “deserto frio embora surpreendente”, “coreografia álgida”, “paixões glaciais [que] sangram como medusas” (em outro momento, a *Invenção* se qualifica como “teoria de medusas”, algo que petrifica tudo o que olha, ou melhor, tudo que a olha —a fim de usar como pedra em sua própria construção, pedra volátil, outrora marítima, fóssil marcescível, “sal-gema”³⁹⁸—); e, por fim, a memória do engenheiro-ser³⁹⁹ forçosamente imbricado e implicado naquela História e nesta linguagem. No instante do arrebatamento e do paroxismo, habita a “graça”, termo empregado no subpoema XXIV por três vezes (como são três as Graças, Cárites). Relendo: “Tétis o agita: e o enorme orago reproduz / o mais doce momento, o ato de pura graça / ante cuja rosácea é encanto e desencanto.”; “Quando tudo evadido alcançamos a graça: / a ação era dormida e o banquete sem luz, / esgarçava-se a côr nos estilos fugados, / solidão majestosa, antecipação do poema, / dêsse deserto frio embora surpreendente.”; “Seu sinistro ritual é uma graça visível / aos que vivem com êle envolvidos nas ondas / e se segregam sem nenhuma confiança, / e amam sem o amor exclusivo da carne.” No instante extático, até mesmo a carnifágia parece suspensa, em equilíbrio, no limbo: a carne torna-se silêncio vivo e o mistério poético da androginia, em conformidade com a definição de Bachelard já citada, é alcançado (ao menos na ficção interior da *Suma Poética*): “Ó bailado soturno entre silêncios vivos, / nostalgia do corpo em dois sexos partido / e refeito no fundo extremado das águas.” Esta androginia sem a qual “*le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l’art, un être incomplet.*”⁴⁰⁰

³⁹⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 164, 155).

³⁹⁹ No início do capítulo anterior, tratei da obra imatura de Jorge de Lima como antecipadora de certas idiossincrasias e mesmo de cenas fulcrais da obra final. Ali, citei uma passagem do capítulo “Hesitação” de *Salomão e as mulheres*, quando “As côlcheas se enovelavam sob os dedos da pianista, como virgens ébrias numa festa pagã. E viram nella os meus deslumbrados olhos a loira Woglinde, guarda do oiro sagrado dos rios misteriosos.” Tendo em mente a contínua polionímia das ninfas, nixies, ondinas, Tétis, Melusinas, é preciso notar que nesta narrativa se encontra uma matriz intratextual, auto-palimpséstica, para o subpoema XXIV. Ademais, é em sua reescritura ainda em forma romanesca, em *A mulher obscura* (como dito, uma versão mais sóbria do primeiro romance) que a relação se mostra inegável. Lembre-se de Tétis agitando o órgão-Adamastor, “enorme orago”, oráculo: “Os pedais agitavam-se, e o busto da virtuose torcia-se, ora à direita ora à esquerda, arrastado na rajada de sons. Visto assim, o conjunto ‘criatura-instrumento’ parecia constituir um único ser, os membros inferiores da pianista confundidos com o negro corpanzil do piano, a as mãos ágeis e finas percorrendo, acariciando, a boca escancarada do gigante.” (1998 [1939], p. 121).

⁴⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels* (1860, p. 257).

Aufhebung do choque entre Orfeu e sereias, portanto entre primos (filhos de Musas distintas, mas irmãs). Choque polionímico: Ícaro e Melusina, Adamastor e Tétis. *Res bina, Rebis*, a glória alquímica da unidade, o “instante da Graça”,⁴⁰¹ que será forçosamente fendido outra vez, “em bivalve magia” multiplicado, como as centelhas do carvão ardente, ou quiçá como a dialética para Bataille: “*L’existence [...] ferme le cercle, mais elle ne l’a pu sans inclure la nuit d’où elle ne sort que pour y rentrer. Comme elle allait de l’inconnu au connu, il lui faut s’inverser au sommet et revenir à l’inconnu.*”⁴⁰² Na Suma Poética limiana, este cume ou topo [*sommet*], que obriga o retorno ao desconhecido e à noite, é, todavia, subaquático. O “ato de pura graça” —e nada custa lembrar, via Jacques Maritain, “que Plotino dizia que a graça [*χάρις*] é superior à beleza”⁴⁰³—, este alcance da unidade, da per-feição —“a face andrógina”—, do conhecimento, enfim, é essencialmente provisório, transitório, exaurível, corruptível. Quando Adamastor “emerge do mar”, ainda “efebo e alado”, a androginia já se dissolve, “um destino afundando e outro logo emergindo”: ele devém apenas “quase Tétis” (grifo), os nomes do masculino e do feminino retornam, pródigos, numa ponta e noutra do verso, hemistíquios inversos. Exatamente ao final do subpoema, neste ponto nevrálgico, “*punto in cui il suono sta per rovinare nell’abisso del senso*”,⁴⁰⁴ Adamastor, como um radical trovador ou um gigantesco órgão, ““criatura-instrumento””, “sonoro Adamastor com seu peito de cordas, / trovador dêsse mar circundando essas terras, / menestrel dêsse tropo entoadado de arpejos.”, abstrai-se ou deseja “abstrair-se em som”, por meio do próprio impulso de emersão —“*an unconscious impulse rather than a conscious act.*”⁴⁰⁵—. Abstrair “em som” seria retornar, do cume das profundezas, ao desconhecido, situado na inexistência (ou no esquecimento, ou no recalcar) do sentido? O som é o ponto cego [*la tache aveugle*]?⁴⁰⁶ “Duplo ouvido ressoando, sucessivo, / simultâneo, liberto, prisioneiro, / nessa nave secreta murmurante, / comentando, contrário, consentindo, / contendo a bem-amada a ser fendida / em bivalve magia, recompondo.”⁴⁰⁷

⁴⁰¹ BOSI, Alfredo. “Camões e Jorge de Lima” (1978, p. 153).

⁴⁰² BATAILLE, Georges. *L’expérience intérieure* (1973 [1943], p. 129).

⁴⁰³ MARITAIN, Jacques. *Arte e poesia* (1952, p. 319).

⁴⁰⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane* (1996, p. 117) [Na tradução de Sérgio Alcides: “ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido” (2002, p. 146)].

⁴⁰⁵ KIMBALL, Jean. “James Joyce and Otto Rank: the incest motif in *Ulysses*” (1976, p. 367).

⁴⁰⁶ BATAILLE, Georges. *L’expérience intérieure* (1973 [1943], p. 129).

⁴⁰⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 319).

Na continuação da cita de Agamben, em que trata do fim do poema em Baudelaire, por vezes abjeto, decadente, simplório: “*il suono sta per rovinare nell’abisso del senso, il poema cerca scampo sospendendo, per così dire, la propria fine in una dichiarazione di stato di emergenza poetica.*”⁴⁰⁸ Na *Invenção de Orfeu*, em um trato específico desta “emergência” e suas ruínas, a própria suspensão do fim do poema torna-se provisória e indefinida: é a suspensão bastante para o salto (voo, queda, mergulho) de um subpoema ao seguinte —*do estranhamente conhecido ao re-desconhecido*—, salto que problematiza o preenchimento pleno do espaço, que descontinua a “canção contínua”⁴⁰⁹ [*perpetuum carmen*] e que desnorteia qualquer distinção de gênero —entre o épico, o lírico e o dramático (entre o masculino, o feminino e o andrógino?)—. Esta transição entre as vozes actantes é a viagem de uma ilha à outra, retomando aqui a imagem do continente inundado, traçada ao final do capítulo anterior. Nada melhor para dar-lhe existência pictórica que o “sopé” do quadro “A Melancolia da Partida” (1916), de Giorgio de Chirico (Figura II), já alçado como “emblema virtual para a obra desse inventor” Jorge de Lima. Os subpoemas são como as “duas penínsulas fronteiras”, que se interpenetram sem tocar-se; e o movimento do leitor diante de tal paisagem deve ser imaginado como “os itinerários marítimos que percorrem as reentrâncias dessa geografia”,⁴¹⁰ entre a fuga e a obsessão de chegar.

No subpoema XXV do Canto Primeiro, a continuação descontínua do “engenheiro noturno”:

Sonâmbulas as flores
conservam pelo dia
as noites.
Os ouvidos das pétalas,
e seus lábios de olor
recordam-se
transidos e orvalhados,
indiferentes, frios,
tão frios.
Jamais os dias quentes
poderão aquecer-lhes
os seus sangues noturnos
tão frios.
Agora nos jardins

⁴⁰⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane* (1996, p. 117) [“o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética.” (2002, p. 146)].

⁴⁰⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 76).

⁴¹⁰ EULALIO, Alexandre. “A obra e os andaimes” (1983, p. 6).

espalham
 nos silêncios intactos
 suas presenças frias,
 tão frias.
 São beijadas, porém
 volvidas
 à lembrança das noites
 permanecem veladas
 e frias.⁴¹¹

Continuação descontínua, em que os versos alexandrinos se contraem em hexassílabos e pés quebrados. Aniquilação da noite, mas sua Permanência nas flores: essa *parte de graça* envolvida por a “*parte de noite*” que habita a menor das palavras, entre o calor e o frio, a vida e a morte. “*Il y a un son caché et une présence invisible, un fragment, l’échange et le passage de l’un à l’autre d’une part de nuit dans le moindre mot.*”⁴¹²

⁴¹¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 46-47).

⁴¹² NOVARINA, Valère. *Devant la parole* (1999, p. 26).

Figura II

Existe uma tela de Giorgio de Chirico, pintada em 1916, que poderia servir de emblema virtual para a obra desse inventor que, na maturidade, tanto se voltaria para os emblemas e que admirou com fervor a chamada “pintura metafísica” — onde foi beber várias vezes a nitidez o distanciamento o silêncio que tornam inconfundíveis certas atmosferas limianas. Trata-se de *A Melancolia da Partida*, que hoje integra, em Londres, a coleção Roland Penrose. Num interior que se abre, em diversos tons soturnos de verde, para um lá fora pouco definido — aí se espevia, entre massas de edifícios mal definidos, uma flâmula metálica ocre-encarnada —, equilibram-se réguas, esquadros, acutas, sextantes dos mais variados recortes, dimensões e cores. Ao sopé dessa espécie de troféu da Geometria que se equilibra miraculosamente apóia-se um grande mapa triangular. Nele vêm reproduzidos o recorte nervoso e as altas montanhas de duas penínsulas fronteiras. Uma linha pontilhada indica, em vermelho, os itinerários marítimos que percorrem as reentrâncias dessa geografia que se retalha num contorno de mar azul.

ALEXANDRE EULALIO
“A obra e os andaimes” (1983)

CAPÍTULO III

EINSCHLAG, EN-CANTAMENTO & VIOLAÇÃO ⁴¹³

Clara geografia, infensas trevas

A Ilha Ninguém achou

Porque Todos a sabíamos

Mesmo nos olhos se ouvia

Aquele sangue da vinha

Com toda a coação e a libidinagem da gente branca, não foi no entanto destruído o que melhor restava no natural das Américas. A sua cultura resistiu no fundo das florestas, como na recusa a toda força escravizante. Dizimados, mortos, pervertidos, eles ficaram intactos nos documentos da própria conquista. Toda a literatura, mesmo a missionária, que no século XVI encheu de novidade o mundo, aqui permaneceu para escândalo do mundo vestido e algemado que nos traziam.

OSWALD DE ANDRADE
“O Antropófago” (1950)

⁴¹³ A versão mais primitiva deste capítulo foi composta como trabalho de conclusão de curso da disciplina “Literaturas da Floresta”, ministrada em agosto de 2014 por Lúcia Sá, professora da University of Manchester convidada em uma parceria entre o Departamento de Literatura Brasileira e o de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Intitulado então “Jorge de Lima e os nativos da Ilha: podeis frechar-nos índios atuais”, o texto teve a honra de ser indicado pela docente para publicação na revista *Magma*, o que se concretizou em novembro de 2015. Tive a oportunidade, portanto, de enviar ao periódico o trabalho em um estado muito distinto do inicial, parcialmente alimentado com a meditação, os influxos e as *carnifâgias* posteriores. A sequência e o mergulho final da reflexão, no entanto, chega a contradizer a conclusão ali exposta, de que “a Ilha remanesce[ria] infundada”. Resta-me a esperança de que o texto tenha mesmo adensado, após tantas mutações, em seu primitivismo.

I. Clara geografia, infensas trevas

Inagouvo, ivadaruvo oinno, ivo boeddo oinno rabodde, ia aivore ivo, ia géturé ivu, ia bia pagare ivu, ure ia iedaga mague, imana mague, ia ituie mague, ia imuga mague ero ginno, ego ginno, evadaru ginno, ure eddo boe ginno, ure eddo tugue boiddo bugororoddo puddui, ure exebaddo boeruxe, bubutuxe, ure exebaddo quigori, baxe, tomugue, ure exebaeddoixebae jameduxe; ekodda, etavara rema carega, eeda rema carega, ro pega care ei, aco pega care ei, bataru pega care ei; ikodda rema carega, itavara rema carega, ia rema carega, pemega care, birigoddu care, ro pemega care, aco pemega care, bataru pemega care, ró, aco, bataru irigoddu care.

TIAGO MARQUES AKIRIO BORORO KEGGEU
Discurso noturno, 19.XII.1939⁴¹⁴

“A ilha ninguém achou / porque todos a sabíamos. / Mesmo nos olhos havia / uma clara geografia.” Entre as possibilidades de compreensão dessa memória ancestral e óptica a que alude a primeira quadra do subpoema II da “Fundação da Ilha”, começaria por uma exacerbadamente imagética e porventura fantasiosa, que remete há mais de 200 milhões de anos, quando a Terra era constituída, em sua parte seca, pelo supercontinente conhecido como Pangeia. Não parecia o planeta, àquela altura, um grande e estranho olho, íris a terra e esclera o oceano (como arriscadas tatuagens contemporâneas), a rodar e transladar pelo universo (e talvez, já então, vigiá-lo)? Grande olho para nós, pequeníssimo para o Cosmos. Uma mirada à representação do corpo celeste na era Paleozoica me sugere essa imagem, bela ou grotesca: dar as costas marítimas ao Sol para que houvesse noite era o fechar pálpebras da Terra. Essa leitura suprarreal dos versos entende que, se as ilhas-continentes já foram uma só, “todos a[s] sabíamos”: memória pétrea, das “rochas [preter-]vigilantes”.⁴¹⁵ Paisagens alógicas.

⁴¹⁴ Tradução e parênteses dos missionários salesianos: “Era para que eu falasse, para que dissesse, para que fizesse assim; foi um ser (Deus) que me olhava, que me escutava, que me dirigia. Ele fez que meus avós, meus irmãos, minhas mães (os missionários) assim fizessem, assim dissessem, assim falassem; ele (Deus) fez que padecessem a fome, fez que sofressem o calor, a chuva, fez que sofressem as morissocas, os pernilongos, os borrachudos, fez que sofressem tudo o que eu sofro. / Lá nas suas veredas não é assim, seus caminhos não são assim, nos seus lugares não é assim, não faz mal a eles, não diz mal deles, não fala mal deles; a minha vereda, o meu caminho, o meu lugar não é bom, não é gentil, não faz bem, não fala bem, porque o seu fazer, seu dizer, seu falar não agrada tão facilmente.” (*apud* COLBACCHINI; ALBISETTI, 1942, p. 25, 27).

⁴¹⁵ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 18, 48).

Evoluindo dessa interpretação pré-histórica, deve-se encontrar, milhões de anos depois, a História e o Mito. A “clara geografia” de que fala o rapsodo da *Invenção de Orfeu*, impossível de ser achada porque demasiadamente conhecida, faz referência às diversas viagens à Ilha em muito anteriores à institucionalizada ibérica, especialmente a do irlandês São Brandão, o Navegador, que no século VI saíra à procura do Paraíso em alto mar, a *Terra Repromissionis Sanctorum*, e encontrara estas (ou outras) Ilhas Afortunadas,⁴¹⁶ como registra o ramo de textos latinos *Navigatio* [ou *Peregrinatio*] *Sancti Brendani Abbatis*, uma espécie de “«odisseia monástica», um *bestseller* da Idade Média”,⁴¹⁷ do qual remanesce grande número de manuscritos dos sécs. IX a XII. “Capitão-mor, capitão-mor / quereis me dizer onde é que fica / a ilha de São Brandão?”,⁴¹⁸ pergunta o sujeito lírico de *Tempo e Eternidade* (1935) em “A Noite Desabou Sobre o Cais”: a primeira aparição do termo “ilha” na obra limiana.

A fim de compreender os meandros entre esta noite desabada e a “clara geografia”, leia-se um dos relatos do árduo e místico “descobrimento” [*et non poterant invenire. Quadam vero die invenerunt*] ou simplesmente do vislumbre celta, segundo o manuscrito d’Alençon do séc. X —em que se avista um Guia [*Procurator*], como será Virgílio para Dante, e estes e intangíveis outros para Jorge de Lima—:

Transactis vero diebus XL vespere imminente cepit eos caligo grandis ita ut vix alter alterum potuisset videre. Procurator autem ait Sancto Brendano: «Scitis quae est ista caligo?» Sanctus Brendanus ait: «Quae est?» Tunc ait ille «Ista caligo circuit illam insulam quam queritis per septem annos». Post spacium unius horae iterum circumfulsit eos lux ingens et navis stetit ad litus. Porro ascendentibus de navi viderunt terram speciosam ac plenam arboribus pomiferis sicut in tempore autumnali. Cum autem circuissent illam terram nulla affuit illis nox.

Accipiebant tantum de pomis et de fontibus bibebant. Et ita per XL dies perlustrabant terram et non poterant invenire (finem illius). Quadam vero die invenerunt flumen magnum vergentem per medium insulae. Tunc Sanctus Brendanus conversus fratribus suis ait: «Istud flumen non possumus transire et ignoramus magnitudinem illius terrae».

[Depois de uma viagem de quarenta dias, ao cair da noite, profundas trevas os envolveram, a ponto que não podiam quase ver-se um ao outro. O guia disse então a São Brandão: «Sabes o que são estas trevas?». São Brandão perguntou: «O que são?». O guia respondeu-lhe: «Estas trevas circundam a ilha que tu procuras há sete anos». Pouco depois uma luz

⁴¹⁶ Escreve Affonso Arinos: “[...] como é sabido, o nome de Terra do Brasil já era famoso muito antes da descoberta da America. Designava uma daquellas ilhas phantasticas, no genero das Hesperides ou de S. Brandão, e fluctuou, durante seculos, nas lendas e nas cartas geographicas, emergindo dos mares mysteriosos, ao sabor da imaginação dos cartographos.” (1937, p. 23-24).

⁴¹⁷ LANCIANI, Giulia. “O maravilhoso como desvio entre sistemas culturais” (2003, p. 51).

⁴¹⁸ LIMA, Jorge de. “A Noite Desabou Sobre o Cais”. In: _____. *Obra poética* (1950, p. 272).

intensa inundou-os de novo e a nau achou-se ancorada. Desembarcados, viram uma terra imensa e coberta de árvores carregadas de frutos como no Outono. Depois de terem dado uma volta pela ilha, deram-se conta de que não caía a noite.

Recolhiam frutos e bebiam a água das fontes, à vontade. E durante quarenta dias percorreram todo o país sem conseguir encontrar o fim. Um dia descobriram um rio enorme que corria ao centro da ilha. São Brandão disse aos seus irmãos: «Não podemos atravessar este rio e ignoramos a grandeza desta ilha».⁴¹⁹]

A geografia, mais do que clara, é ofuscante, mas somente porque contrapontua espessas, infensas trevas, tal como na dialética extremada da *Invenção de Orfeu*: “descobrimos nas ondas essas algas, / essas Índias tão nuas, êsses ventos, / essas admirações em São Brandão! / [...] / Ah! as praias e as tragédias e as Ineses, / e os presságios bilingües, multilingües / e as visões tão fatais, tão desabridas!”.⁴²⁰ Curiosamente, o crítico português Hélió Alves, ao comentar esta passagem do subpoema XXVIII do Canto Primeiro, trata de “histórias trágicas das praias de África”,⁴²¹ como se as praias brasileiras tivessem realmente ficado imunes.

A Ilha Ninguém achou

Como seriam os seus impetos, os seus transe, as suas rendições, sob a trama insidiosa da raça, dos annos, da esthesia?

JORGE DE LIMA
Salomão e as mulheres (1927)

Entre a pré-história e a Idade Média houve incontáveis batalhas entre ilhas, uma delas imortalizada no discurso inacabado do *Crítias* de Platão: de um lado, Atenas; do outro, Atlantes. Muito se discutiu sobre a realidade ou a invenção de tal ilha bárbara, e ainda em *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (“Formação e política raciais no Brasil”, publicado em Leipzig em 1934, mas escrito dez anos antes, segundo afirma o prefaciador Hans Bauer), Jorge de Lima declara sua suspeita de que a Atlântida fosse o que hoje se conhece por Brasil, uma Ilha, ora pois, quando visualizada arquetipicamente desde o rio

⁴¹⁹ NAVIGATIO *Sancti Brendani Abbatis*. (2014 [ca. 900], s/p) [Tradução em LANCIANI, Giulia. “O maravilhoso como desvio entre sistemas culturais” (2003, p. 52)].

⁴²⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 18, 49).

⁴²¹ ALVES, Hélió J. S. “A Memória Épica Portuguesa de Jorge de Lima” (1993, p. 120).

Amazonas até a bacia de La Plata, a que o autor chama de “*Archi-Brasilien*”. No primeiro dos dez breves capítulos de tal obra, intitulado “*Brasilien - das Atlantis der europäischen Mythe*”, o autor menciona Platão, Aristóteles, seis historiadores da Antiguidade, sobretudo Deodoro Sículo, e ainda o botânico von Martius para defender sua hipótese, amparada nas descrições fabulosas do clima, paisagem e flora da Atlântida, cuja profusão de espécimes só poderia corresponder à encontrada em solo brasileiro.⁴²²

Se corroboro a informação do prefaciador a respeito da composição do *Rassenbildung und rassenpolitik*, situando-a em meados da década de 1920 —o que é bastante plausível, inclusive pelo fato de que já constava um anúncio desta obra, “a sahir”, na contracapa do romance *Salomão e as mulheres* (1927), com um título algo diferente, “*Die geschichtlichen und nationalen Grundlagen für die zukünftige Kulturentwicklung des brasilianischen Volkes.*” (algo como “As raízes históricas e nacionais para o futuro desenvolvimento cultural do povo brasileiro”)—, encontram-se então neste livreto as primeiras palavras de Jorge de Lima sobre os nativos da Ilha,⁴²³ um lugar nada hospitaleiro para abrigá-las, por se tratar de obra científica em que o “*Doktor der Medizin*” se mostra partidário do darwinismo social e das ideias eugenistas de Oliveira Vianna, Georges Vacher de Lapouge, etc., defendendo por conseguinte o “embranquecimento” gradual da população brasileira como processo de ordem natural: “*Wir wollen damit sagen, daß auch unter den Mestizen als solchen in der Entwicklung der Generationen sich der Einschlag des weißen Bluts immer mehr durchsetzt und sie mehr und mehr reinrassig macht.*” [“Deste modo queremos dizer que mesmo entre os mestiços como tais, no desenvolvimento das gerações, o impacto do sangue branco prevalece cada vez mais, tornando-os mais e mais de raça pura.”]⁴²⁴ Traduzo *Einschlag* por impacto, mas: e se o traduzisse por trama?

⁴²² De fato, por estes “mais de dois milênios de exegese” em busca de definir a localização exata da ilha dos atlantes, uma das possibilidades é (ou foi) a América, desde sua Conquista ou Invasão, segundo anota o tradutor e filósofo lusitano Rodolfo Lopes: “Sobretudo a partir dos Descobrimentos portugueses e espanhóis dos séculos XV e XVI, surgiram variadíssimas tentativas de identificar geograficamente o território. No entanto, o único resultado que todas essas demandas (mais ou menos científicas) obtiveram foi uma disparidade de opiniões tal que tornou qualquer ponto do globo passível de ser identificado com a ilha. [...] a grande maioria dos títulos que têm sido publicados sobre a Atlântida, ou que, de algum modo a abordam, tomam como princípio a sua anistoricidade.” (LOPES, 2011, p. 58, 55).

⁴²³ Obviamente, sempre poderão aparecer palavras anteriores, mais ou menos específicas, como as do soneto “Meu Decassilabo”, publicado em 1913 e recolhido na *Juvenília*: “Por mais indefectível que pareças, / Homem, serás d’uma outra vida a imagem, / pois justo é que tu nasças e pereças, // —herdeiro dos pavores do Selvagem / e dos vícios, das dores, das desgraças / originárias de milhões de raças...” (1950, p. 26).

⁴²⁴ LIMA, Jorge de. *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (1934, p. 40) [T.L.A.].

Entre as influências deste Jorge de Lima não se pode deixar de mencionar Euclides da Cunha e, através deste, Ludwig Gumplowicz: “A civilização avançará nos sertões, impelida por essa implacável ‘força motriz da História’ que Gumplowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes.” Estas palavras da “Nota Preliminar” de *Os Sertões* são citadas por Jorge de Lima em 1943 como sendo “desoladoras”, em um artigo que ataca o “assunto fecundo da eugenia de hoje”, sem mencionar explicitamente o seu próprio *Rassenbildung* da década anterior: “solicitamos maltusianismo contra tanta literatura quase frascária”.⁴²⁵ *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* é, de fato, um enigma no conjunto da obra limiana: “Fazendo-se antropólogo, ainda em 1935, publicou o ensaio de comprido título em alemão, do qual muito se fala, mas pouca gente leu”,⁴²⁶ escreve Rangel Bandeira ainda em 1959 referindo-se àquele título anunciado ao final dos anos 1920. Um dos únicos estudiosos que realmente se manifesta acerca dessa obra —já ali na conturbada década de 1940— é o sociólogo Roger Bastide, com o raro olhar do franco-afro-brasileiro:

[...] o trágico de Jorge de Lima tem algo do remorso do assassino. Após haver sustentado que o elemento africano estava fadado a desaparecer, que o Brasil caminhava para uma arianização e um “embranquecimento” progressivo do sangue, após haver sustentado uma política racial que intensificava a obra de seleção pelo desaparecimento dos mais escuros, o poeta se revolta contra o médico que redige um atestado de óbito e

⁴²⁵ LIMA, Jorge de. “À margem de Euclides” (2002 [1943], p. 179, 181). A confissão nominal do “êrro” eugenista de Jorge de Lima viria ao final daqueles anos de 1940, ainda com uma estranha explicação, no interior de resenha sobre a *Síntese Histórico Literária das letras germânicas* (1948) de Frei Mansueto Kohnen: “O que pretende essa minha nota é apontar um autor de visão cristã da literatura alemã, essa literatura tão bela e tão rica que por amá-la imensamente me levou a escrever um livro errado sobre raça. Fi-lo de boa fé, e confesso o meu êrro, que já procurei sanar, refundindo tôda a obra. E de público lanço um apêlo e êsse esclarecido Mansueto Kohnen que tendo sido meu aluno se tornou meu mestre: auxiliar-me na correção dos enganos que cometi para que uma segunda edição de *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien* apareça honesta aos olhos do Senhor a Quem nós tememos principalmente como Crítico do Verbo.” (LIMA, 1949, p. 4). A prometida segunda edição, que aparecerá em 1951 pela Getúlio Costa, é curiosamente tão ou mais rara que a primeira, publicada em Leipzig (o exemplar por mim utilizado aqui é o da Biblioteca de Mário de Andrade, dedicado por Jorge de Lima “Ao querido mano / Mario” em abril de 1935). Segundo Maria Graciema Aché de Andrade, em cuja tese, salvo engano, encontram-se as primeiras traduções de alguns trechos da segunda edição do *Rassenbildung*, a “reedição [...] não traria mudanças significativas.” (2014, p. 40). Uma investigação detida sobre o contexto, a recepção e as “refundições” da obra é todavia algo por fazer. Tal pesquisa terá de equilibrar-se em um terreno movediço, capaz de fazer brotar afirmações como a de Luís da Câmara Cascudo em seu *Made in Africa* (1965): “Como o português não isolou, não enquistou, não fixou o prêto, êsse sentiu-se brasileiro, indo buscar mulher e ganho onde quisesse, multiplicando as esculturas em chocolate e sapoti, cortando-o-sangue, clareando-o-amor, dispersando-se nas gradações do pigmento. O saudoso Jorge de Lima expôs excelentemente êsse assunto no seu *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien* (Leipzig, 1934).” (1965, p. 42).

⁴²⁶ BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima: o roteiro de uma contradição* (1959, p. 66).

escreve: “Os netos de teus mulatos e de teus cafusos / e a quarta e a quinta gerações de teu sangue sofedor / tentarão apagar a tua cor! / E as gerações dessas gerações quando apagarem / a tatuagem execranda, / não apagarão de suas almas, a tua alma, negro!”. Sua poesia vai procurar numa ausência de africano o que subsiste ainda de africano, em piedosa e ao mesmo tempo desesperada peregrinação.⁴²⁷

Pode-se dizer o mesmo sobre a relação do poeta com a ausência do indígena?

Em *Rassenbildung*, o foco se volta para o índio no quarto capítulo, “*Brasiliens Ureinwohner*”, cuja primeira fonte é o controverso naturalista Hermann von Ihering e seu texto “A Civilização Pré-Histórica do Brasil Meridional” (1895), em que, a partir de escavações (ou saques) de sambaquis, tidos como “restos da cultura prehistorica”, defende-se a tese de que os povos andinos, como habitantes do único “centro de civilização superior” da América do Sul, teriam influenciado povos mais primitivos como os Guaranis e os Marajoaras, numa espécie de estrutura em “circulos ondulatorios”: quanto mais perto dos Andes, mais civilizada —ou menos incivilizada— seria a tribo.⁴²⁸ Jorge de Lima, após mencionar os três estágios de cultura ou “typos característicos de antiguidades sul-americanas” propostos por Ihering, isto é: “*um povo de pescadores* que moravam ao longo da costa”, “*habitantes das mattas*” e “*Índios dos campos*”,⁴²⁹ e em seguida elencar diferentes níveis de organização social entre os “bárbaros” [*barbarisch*], Lima avança para a questão da religiosidade nativa e as diferentes opiniões dos “nossos etnólogos”, divididos entre o politeísmo, como afirmado pelo General Couto de Magalhães em *O Selvagem* (1876), ou a simples impossibilidade de se conceituar como politeístas ou monoteístas, dado que ambas requerem um “desenvolvimento mental (ou espiritual)” [*geistige Entwicklung*] que não havia sido alcançado, segundo defendem Silvio Romero e José Veríssimo, corroborando portanto uma ideia que não parece ter avançado muito em relação aos cronistas do séc. XVI, quando se afirmava a plenos pulmões a total inexistência de religião entre os índios, como faz André Thevet, ou pelo menos a sua ignorância de Deus, nos termos de Jean de Léry, ainda que este

⁴²⁷ BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil* (1997 [c. 1946], p. 48).

⁴²⁸ Como primeiro diretor do Museu Paulista, de 1894 a 1915 (substituído por Afonso d’Escagnolle Taunay), Hermann von Ihering é um dos responsáveis pela “política colonial” que levantou a bandeira do progresso rumo ao oeste do Estado, com ou sem os Kainguanques que por ali habitassem. Em textos como “A Antropologia do Estado de São Paulo” (1907), chega a propor o extermínio desses índios “primitivos e perigosos” (IHERING *apud* FERREIRA, 2009, p. 69). Sigo de perto o artigo de Lúcio Menezes Ferreira, “Diálogos da arqueologia sul-americana...”, inclusive no uso do termo “saque” para referir-me às escavações em sambaquis.

⁴²⁹ IHERING, Hermann von. “A Civilização Pré-Histórica no Brasil Meridional” (1895, p. 155, 102-104).

último faça questão de ressaltar o conhecimento dos selvagens acerca da imortalidade das almas e da ressurreição dos corpos.

Considerando então a existência de uma “fase de crença inconsciente em espíritos” [*Phase des unbewußten Geisterglaubens*], Jorge de Lima recorre ao conceito de homem primitivo em David Hume, segundo o qual, à busca de explicações, aquele tende a projetar na causa desconhecida a sua vaga razão tanto quanto a sua aflorada paixão, e ainda seus membros e sua face. O autor não indica de onde adaptou e traduziu o conceito de Hume, mas ele advém certamente de *The natural history of religion* (1757).⁴³⁰ Vale perguntar se o “homem primitivo” que assim atua, para o grande empirista e cético escocês do séc. XVIII, não seria simplesmente o homem, sem adjetivos de barbárie ou civilização, como se lê em *An enquiry concerning human understanding* (1748): “*We have no idea of the Supreme Being but what we learn from reflection on our own faculties.*”⁴³¹ Mas isto já são outras contradições ou, melhor dizendo, outras estratégias retóricas.

Pois bem, ao final do capítulo sobre os nativos brasileiros, em um lampejo que parece ultrapassar as suas leituras etnográficas da época e poderia mesmo, se considerado a fundo, colocar em xeque o fundamento ideológico de toda a obra, isto é, a famigerada hierarquia racial (étnica ou cultural, para valer-se dos termos mais ou menos atuais), Jorge de Lima aproxima, *en passant*, a religiosidade do indígena com aquela da raça prototípica para certo Ocidente,⁴³² ao equiparar o Tupã dos Guaranis ao Zeus dos gregos, naturezas antropomórficas

⁴³⁰ Em que se lê, por exemplo: “*We may as reasonably imagine that men inhabited palaces before huts and cottages, or studied geometry before agriculture; as assert that the Deity appeared to them a pure spirit, omniscient, omnipotent, and omnipresent, before he was apprehended to be a powerful, though limited being, with human passions and appetites, limbs and organs. The mind rises gradually, from inferior to superior: by abstracting from what is imperfect, it forms an idea of perfection: and slowly distinguishig the nobler parts of its own frame from the grosser, it learns to transfer only the former, much elevated and refined, to its divinity.*” (HUME, 1889 [1757], p. 3-4). [Na tradução de Jaimir Conte: “Seria tão razoável imaginar que os homens habitaram palácios antes de choças e cabanas, ou que estudaram geometria antes de agricultura, como afirmar que conceberam a divindade sob a forma de puro espírito, onisciente, onipotente e onipresente, antes de concebê-la como um ser poderoso, ainda que limitado, dotado de paixões e apetites humanos, de membros e órgãos. O espírito se eleva gradualmente do inferior para o superior: por abstração, forma, a partir do imperfeito, uma idéia da perfeição, e lentamente, distinguindo as partes mais nobres de sua própria constituição das mais grosseiras, aprende a atribuir à sua divindade somente as primeiras, as mais elevadas e puras.” (2005, p. 24-25)]

⁴³¹ HUME, David. *An enquiry concerning human understanding* (1910 [1748], p. 51).

⁴³² Seligmann-Silva, ao citar e comentar *Le mythe nazi* (1991) de Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “‘o mito, como a obra de arte que o explora, é um instrumento de identificação. Ele é mesmo o *instrumento mimético* por excelência’. Esse mimetismo exige certos *tipos* (modelos) que devem garantir a construção da identidade. No caso da Alemanha, essa construção teria se dado em oposição às nações ‘já formadas’ como a França e a ‘Itália’. O específico da Alemanha consiste, segundo os autores, na sua identificação com uma Grécia mítica/mística que teria sido ‘descoberta’ por autores alemães no final do século XVIII (em oposição à Grécia ‘clássica’ italiana e francesa) como o tipo a ser imitado” (2005, p. 304).

de aquém e de além-mar, deuses que se manifestam ou se revelam [*offenbarte*], ocasionalmente, por meio de terríveis furacões.⁴³³ “*Tupan war für die Guarany's, was Zeus für die Griechen war, der sich auch ihnen zuweilen durch fürchterliche Orkane offenbarte.*”⁴³⁴ É deveras interessante essa proximidade entre o arquétipo da civilização ocidental e os “bárbaros” do Novo Mundo. Tratando dos Araweté, por exemplo, Viveiros de Castro anota que “um curioso epíteto continua a marcar os deuses como selvagens: *me'e wi a-re*, ‘comedores de carne crua’”; e em nota de rodapé, recorda “que um dos epítetos de Dionísio era exatamente este: *ōmēstēs* ou *ōmádios*, ‘comedor de carne crua’”.⁴³⁵ Michel de Montaigne, por sua vez, em seu célebre ensaio sobre os canibais, após citar uma canção de amor dos índios e julgá-la “*tout a fait Anacreontique*”, arremata: “*Leur langage, au demeurant, c'est le plus dous langage du monde, et qui a le son le plus agreable a l'oreille : il retire fort aux terminaisons grecques.*”⁴³⁶ E os jesuítas, por fim, chamavam a língua tupi de “grego da terra”. Ao aproximar mitos, logo caímos nesta in-certa afluência das línguas, este nexos originário —Ur-nexo— ou estes irmãos gêmeos —“*the primitive mind myth and language are, as it were, twin brothers*”⁴³⁷—.

Como Roger Bastide demarca, há uma diferença crucial entre o posicionamento ideológico do Dr. Jorge de Lima, e aqueloutro do poeta. E acrescento: do romancista. No exato *Salomão e as mulheres* que anuncia o ensaio em língua alemã em sua contracapa, já se imprime uma visão mais dinâmica e mestiça das raízes nacionais, o que não significa, todavia, e o mesmo pode ser dito sobre a poesia negra, que o autor em algum momento consiga se “purificar” das ambiguidades e, logo, da polêmica:

— [...] Em contato com o advena mais forte e mais productur o segundo Brasil desaparecerá como o primeiro.

⁴³³ Neste sentido, deve-se citar ainda uma passagem curiosa de Jean de Léry: “*Et parce aussi, comme ie diray plus au long, que quand ils entendent le tonnerre, qu'ils nōment Toupan, ils sont grandement effrayez : si nous accommodans à leur rudesse, preniōs de là particulieremēt occasion de leur dire, que c'estoit le Dieu dont nous leur parlions, lequel pour monsther sa grandeur & puissance, faisoit ainsi trembler ciel & terre : leur resolutiō & response à cela estoyent, que puis qu'il les espouuantoit de telle façon, qu'il ne valoit donc rien. Voila, choses deplorables, où en sont ces pauvres gens.*” (1580, p. 233). Na tradução brasileira de Sérgio Milliet, realizada a partir da edição de Paul Gaffarel, não consta a importante relação inicial entre o trovão e Tupã: “E quando ribombava o trovão e nos valíamos da oportunidade para afirmar-lhes que era Deus quem assim fazia tremer o céu e a terra a fim de mostrar sua grandeza e seu poder, logo respondiam que se precisava intimidar-nos não valia nada. Eis o deplorável estado em que vive essa mísera gente.” (1941, p. 188).

⁴³⁴ LIMA, Jorge de. *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (1934, p. 23).

⁴³⁵ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Imanência do inimigo” (2013 [1992], p. 270).

⁴³⁶ MONTAIGNE, Michel de. “Des Cannibales” (1870 [1580], p. 180).

⁴³⁷ CASSIRER, Ernst. *Essay on man* (1944, p. 143).

- A que Brasil desaparecido se refere o Reverendo?
- Ao legitimo, ao Brasil tupi, ao Brasil tapuia, ao Brasil indigena que fugiu para o mato, com medo..
- Mas o actual resiste, reage.
- O actual é o ibero-celto-celtibero-phenicio-troiano-hebraico-greco-carthagino-romano-suevo-alemano-visigodo-arabico. — o luso, emfim, combinado ao afro-tupi . . .
- Esse amalgama inda não estavel nem sedimentado — arvore humana, joven — vem soffrendo e vae suffer com maior intensidade a pressão da selva barbara: espanhões, italianos, germanos, slavos, syrios, mais tarde japoneses . . . De todos os lados o *imbé* nacional soffrerá o arrocho, premido pelas raizes. Suffocando nos ramos, esgueira-se á procura do céu, do cruzeiro do sul . . .
- Mas é facto biologico, retorqui: o ramo que se esgueira, que se estira, na lucta pela vida, pelo ar, nas florestas americanas, dá em cipó, cipó sinuoso mas forte e victorioso que floresce em paniculas perfumadas, que esmaga, que comprime, que estrangula, que mata para vencer.⁴³⁸

O narrador do romance está tão amalgamado a suas personagens que o leitor mal pode discernir se o parágrafo que inicia sem travessão, nesta cita, é um prolongamento da fala do “Reverendo”, o Padre-Mestre Josué, ou uma interferência do próprio narrador, a que o protagonista Fernando retorque, aproveitando o embalo da metáfora botânica (*Cipó de imbé*, como ficou dito alhures, é o primeiro título deste romance, em sua versão primitiva de 1922). Tal caráter intensamente dialógico e polifônico do romance torna problemática qualquer assunção totalizante do posicionamento político do autor, como faz Neghme Echeverría ao afirmar que “o país, para Jorge de Lima, em 1927, é uma ‘fachada’ que oculta o verdadeiro ‘espectro’ da nacionalidade: o brasileiro ‘agreste’, o homem que visa reactivar sua raiz, mantendo vivo o contacto com a Terra.”⁴³⁹ Neste caso, apesar da proximidade entre as metáforas botânicas, o que a análise faz é eleger e fragmentar uma das tantas vozes como Norte para a obra, pois os termos “fachada”, “espectro”, “heroico brasileiro agreste” estão na fala de outra personagem, o conservadoríssimo Juiz, que na verdade queria “ter nascido inglês !”⁴⁴⁰

⁴³⁸ LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres* (1927, p. 19-20).

⁴³⁹ NEGHME ECHEVERRÍA, Lidia. “Algumas orientações poéticas em *Invenção de Orfeu*” (1978, p. 19-20).

⁴⁴⁰ LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres* (1927, p. 160, 159).

Porque Todos a sabíamos

All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

SAMUEL BECKETT, *Worstward Ho* (1983)

No mesmo ano em que o *Rassenbildung und rassenpolitik* sai em Leipzig, a Biblioteca Brasileira de Cultura dirigida por Tristão de Athayde lança *Anchieta* (1934), pouco após sua publicação durante oito domingos, entre setembro e outubro de 1933, no suplemento literário do *Correio da manhã*. O projeto inicial do polígrafo alagoano era compor uma “Psicologia Religiosa do Brasileiro”, do qual desiste a tempo, salvando dele apenas a hagiografia de José de Anchieta —o texto trata-o por santo, independente de a canonização ter advindo somente com o Papa Francisco, porque crê, ainda que sempre num aparente tom de galhofa, nos milagres do “pagé de roupeta”⁴⁴¹—. Segundo explicação que o autor apensa à quarta edição, não o teria transformado em livro se não fosse o ânimo de Paulo Prado: “Mal chega domingo fico ansioso pela sua história. Você inventou um processo novo de contar a vida do apóstolo. Intimo-o a publicá-lo em livro quanto antes.”⁴⁴² O que Jorge de Lima não inventa ali é um “processo novo” para contar a vida da “indiária”, “Aquella gente [que] não era o grego, não era o coryntho, não era o galata, não era o chinês, não era o puritano. Não se podia prender aquella gente nem a epistola nem a pistola. Nem com São Paulo nem com Argall”, e segue reafirmando o *tópos* da infantilidade nativa⁴⁴³ —“Aquela gente era criança. E nas crianças ninguém pode corrigir as criançadas da noite para o dia”—, mas com a visão orlada de cristianismo: “Não pensem que eu estou desgostoso com isto. Não estou não, Jesus até gostava era das crianças. Os escribas, os doutores do templo, Elle verificou que sabiam pouco. As crianças é que sabiam tudo.”⁴⁴⁴

Neste trecho, Jorge de Lima está reescrevendo “Todos cantam sua terra...” (*Dois ensaios*, 1929), ali onde o próprio fazer literário dos modernistas, e afinal o Brasil, aparecem,

⁴⁴¹ Id. *Anchieta* (1934a, p. 74).

⁴⁴² *Apud* LIMA, Jorge de. “Prefácio à 4ª Edição”. In: _____. *Obra completa* (1958, p. 1039).

⁴⁴³ Segundo Affonso Arinos, “não era difficil aos estrangeiros convencer os indios de que deviam acompanha-los. Ao contrario, estes ultimos é que se offereciam com açodamento, almas infantis que eram, imprevidentes, desconhecendo os riscos e amando as aventuras. Provavelmente, se sentiriam engrandecidos no conceito dos patricios, com a ideia de que partiam dentro daquellas embarcações bizarras, em companhia de seres tão estranhos, em busca de costumes superiores.” (1937, p. 62).

⁴⁴⁴ LIMA, Jorge de. *Anchieta* (1934a, p. 48-49).

sem qualquer desgosto, como brincadeira de criança. “A gente faz isso e outros brinquedos de tinta, quando a gente tem força de descer á criança. [...] A tinta vermelha do tinteiro do subconsciente do Mario deu um borrão parecido com o Brasil : Macunaima”. “Todos cantam sua terra...” é ao mesmo tempo o ensaio mais equivocado, mais contundente, mais controverso que Jorge de Lima publica, acumulando preconceitos de época⁴⁴⁵ mas também antidogmatismos, aproximando sincretismo religioso e “pornographia”, tudo impulsionado pela ideia de um “raide do subconsciente nacional” que, a seu ver, caracteriza a rapsódia recém-publicada de Mário de Andrade, motivo primeiro de toda sua dispersão ensaística: “O heroe deixa de ser portanto o Macunaima para ser o proprio Mario. Outros em todos os tempos têm tentado a viagem, dêsde Basilio e Durão até hoje. / Mas esse pessoal não tinha os motores e as asas de Mario.”⁴⁴⁶ Das viagens épico-nacionais, apenas o “mano” Mario e o Euclides da Cunha teriam sobrevivido, segundo este Jorge de Lima, que atualiza e alarga absurdamente um juízo crítico mais ou menos comum a respeito das nossas epopeias —em tonalidades diversas, algo próximo pode ser lido não apenas no mencionado “grande crítico que foi José Veríssimo”, mas também em Silvio Romero⁴⁴⁷ ou Fidelino de Figueiredo, mas nunca com tanta veemência ou violência—:

⁴⁴⁵ No momento mais infeliz do texto, o ensaísta defende que o “O perigo da indefinição deveria amedrontar-nos tanto quanto amedronta o alemão de hoje quase afogado pelo judeu” (1929, p. 133). Como lembra Alexandre Eulalio, tratando do ensaio sobre Marcel Proust que completa esse volume, “perpassam ainda algumas idéias feitas bem de época sobre a condição judaica, de que o autor só parece ter se desfeito no decênio seguinte, quando se torna o tradutor do volume coletivo de Maritain *Os Judeus*, que celebra a fraternidade cristã com o ‘povo eleito’” (1983, p. 6). A título de registro, vale anotar que a atribuição do volume a Jacques Maritain é erro (ou estratégia comercial) da edição brasileira, pois ainda que este o integre com o artigo “*L’impossible antisémitisme*”, tal volume foi publicado na coleção “*Présences*”, “*sous la direction de [Henri] Daniel-Rops*”, em 1937, tendo como carro-chefe textos de Paul Claudel. Diria ainda que o volume não está completamente isento da polêmica, pois na busca de compreender o milenar dilema histórico-religioso, prestes a explodir em novo holocausto, dispõe de textos filossemitas e antissemitas. E para completar, o tradutor brasileiro enxerta na abertura do volume o seu poema “Invocação a Israel”, não menos arriscado em seu anacronismo paulino: “Vem que te mostraremos o caminho da Comunidade, / e em troca de tua Sinagoga longínqua / te ofertaremos a tríplice Igreja iluminada / e te investiremos com a Túnica Inconsutil que enjeitaste.” (1947 [1938], p. 14).

⁴⁴⁶ LIMA, Jorge de. “Todos cantam sua terra...” (1929, p. 126, 120, 127).

⁴⁴⁷ Olavo Bilac e Guimarães Passos citam o trecho a seguir de Sylvio Roméro em seu *Tratado de Versificação* (1905) como “uma pagina que deve ser sempre lida e relida : «O poema epico é hoje uma fôrma litteraria condemnada. Na evolução das letras e das artes ha phenomenos d’estes : ha fôrmas que desaparecem ; ha outras novas que surgem. Além d’esta razão geral contra nossos poemas epicos, existe outra especial e igualmente peremptoria : o Brasil é uma nação de hontem ; não tem um passado mythico, ou se quer um passado heróico ; é uma nação de formação recente e burgueza; não tem elementos para a epopéa. É por isso que todos os nossos poemas são simplesmente massantes, prosaicos, impossiveis. *A Independência do Brasil*, a *Confederação dos Tamoyos*, o *Colombo*, os *Tymbiras*, os *Filhos de Tupan*, a *Assumpção da Virgem*, o *Villa-Rica* e outros, são productos mortos, inuteis. Nossos poetas são por essencia lyristas ; não têm, não podem ter vãos para a epopéa. D’esse naufragio geral salvam-se apenas o *Uruguay* e o *Caramurú*. O que os protege é o seu tempo ; appareceram a propósito ; nem muito cedo nem muito tarde. Não era mais nos primeiros tempos da conquista, quando ainda não tínhamos uma historia ; não era

Houve de facto ausencia de Brasil nos antigos, hoje parece que ha Brasil de proposito nos modernos. Porque nós não poderíamos com sinceridade achar Brasil no indio que Alencar isolou do nêgro, cedendo-lhe as qualidades lusas, batalhando por um abolicionismo literario do indio que nos dá a impressão de que o escravo daquelles tempos não era o preto, era o autochtone. O mesmo se deu com Gonçalves Dias em que o indio entrou com o vestuario de pennas pequeno e escasso de mais para disfarçar o que havia de Herculano no escriptor. [...]

Não havia realidade nesta literatura. Como não havia no nêgro de Castro Alves elevado a espartaco e servido do pior romantismo do mundo que foi o de Hugo. [...]

Entretanto nós precisamos achar a nossa expressão que é o mesmo que nos acharmos.

E parece que o primeiro passo para o achamento é procurar trazer o homem brasileiro á sua realidade ethnica, politica e religiosa.

Essa expressão falhou em tantas tentativas : O Uruguay, o Caramurú, os Timbiras, a Confederação dos Tamoios, O Colombo, O Guarany e todo o Castro Alves épico, político ou social. Quando o exagero cedeu um momento e a nossa realidade foi entrevista por um homem de genio, Euclydes da Cunha, nós tivemos *Os Sertões* que vencendo mesmo o empolado da linguagem escancaram uma expressão brasileira, um pedaço da gente brasileira, um bocado bom do nosso mesticismo, do nosso mysticismo e da nossa politica.⁴⁴⁸

De início, a respeito de José de Alencar e o(s) “escravo(s) daquelles tempos”, é preciso não esquecer que o autóctone também era forçado, inclusive no séc. XIX (e ainda hoje), a trabalhar em regime de escravidão. Basta reparar no recenseamento que Moritz Rugendas ajunta à *Voyage pittoresque dans le Bresil* (volume de 1835 que, aliás, integra a bibliografia do *Rassenbildung*): a província de Minas Geraes contava com 600,000 almas, entre elas 250,000 escravos negros e 40,000 escravos de cor, isto é, mulatos, caboclos, mamelucos, índios,⁴⁴⁹ e esta condição será relatada na própria “tentativa” épico-lírico-dramática —essencialmente “falha”— de Jorge de Lima, quando o sujeito poético assume, entre centenas de vozes, “Múltiplo imitando / mitos, sêres e coisas”, também a voz do índio:

também nos tempos recentes, em meio de nossa vida mercantil e prosaica. Era no século XVIII, quando a colonia sentia já a sua força, sem as suas desillusões.» (1905, p. 95-96). Como se lê em “Todos cantam sua terra...”, Jorge de Lima não considera que Basílio da Gama e Santa Rita Durão tenham sobrevivido a “esse naufragio geral”. Em um artigo bem posterior, publicado em 1946 na *Revista Esfera*, o autor mantém a crítica e a verve: “Pretendia este ilustre grupo, com o arcadismo, desbancar o seiscentismo, mas continuou gongórico. [...] Nada mais chocante do que colocar lado a lado os versos tão brasileiros, tão amor mineiro e universal do vate portenho [Tomás Antonio Gonzaga] e os dos poemas Uruguai e Caramurú. Quer dizer que, se a Pleiade conseguiu, graças a Marília bela, uma vitória lírica, falhou completamente ao tentar o poema épico.” (1946, p. 23, grifo) [Texto constante do Álbum de recortes nº 20, no Acervo Jorge de Lima - AMLB-FCRB].

⁴⁴⁸ LIMA, Jorge de. “Todos cantam sua terra...” (1929, p. 92, 103).

⁴⁴⁹ RUGENDAS, Maurice. *Voyage pittoresque dans le Bresil* (1835, p. 27).

Sobretudo eu escravo do homem branco,
ó cunhãs, inocências e pobreza,
curiosidades sôbre meus amores,
visões de missionários, flor de peles,
narrativas de naus e manuscritos,
madeiras de Colombos e de Espanhas.

Vivo estranho em Lisboa babeladas,
entre chins e japões pelas ruelas,
os domínios distantes me afogando,
cotovelado pelo Rei das quinas,
resgatado com fardos e tonéis,
descoberto de trajes e de galas.⁴⁵⁰

Trata-se de uma voz deformada, aculturada, violentada. Este exílio ou encarceramento em Lisboa, que se narra, é desenhado pela forma do poema: o índio se expressa em sextilhas decassílabas. Não o metro, mas a mesma forma estrófica que Gonçalves Dias elege para as *Sextilhas de Frei Antão* (1848), a fim de “extreitar ainda mais, se for possível, as duas litteraturas — Brasileira e Portuguesa, — que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãs que descendem de um mesmo tronco e que trajão os mesmos vestidos”.⁴⁵¹ Em *Invenção de Orfeu*, a relação com esta “irmã” é de desnudamento e incesto. Nas duas estrofes acima transcritas da Índiada limiana, isto é, o subpoema XXXII do Canto Primeiro, o que se lê é também uma montagem obscura⁴⁵² a partir de certos parágrafos um tanto mais claros de

⁴⁵⁰ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 57).

⁴⁵¹ DIAS, Gonçalves. *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão* (1848, p. vi).

⁴⁵² Quem inicia o desvendamento da trama inter- e intratextual que perpassa todo este subpoema é Luiz Busatto (1987), ao demonstrar, em sua tese de doutorado, as relações com *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*, a Carta de Pero Vaz Caminha, *Os Boróros Orientais* (1942), *Anchieta* e *Macunaíma* (1928). Ainda que pesquisadores como Lúcia Sá e José Nivaldo de Farias tenham dado continuidade à tarefa (independentes da tese de Busatto, que permanece inédita), há mais por escavar no subpoema XXXII. O presente capítulo contribui em tal arqueologia, inclusive aventando o seguinte debate filológico: na edição *princeps* de *Invenção de Orfeu*, da casa Livros de Portugal, não há, como ficou antecipado alhures, subpoema numerado como XXX no Canto Primeiro (do XXIX pula-se ao XXXI), o que as outras edições não seguem, modificando a designação da Índiada para XXXI. Portanto, é a ele que Mário Faustino se refere quando escreve em 1957, com sua típica verve poundiana, que “o poema XXXII, o mais longo deste canto, é uma péssima salada. É difícil encontrar coisa séria, publicada, de tão ruim gosto, em português ou em qualquer outra língua.” (2003, p. 258). Está patente na leitura de Faustino seu profundo interesse pela fanopeia e pela melopeia limianas, relegando a logopeia, as implicações históricas e sociopolíticas desta “salada” pós-anthropofágica. Luiz Busatto, em sua tese, desdenha a asserção de Faustino, que demonstraria “toda imperícia do novel crítico, a radical ignorância daquilo sobre o que opina, a começar pela não percepção do erro de numeração de sua edição - que é a 1a.” (1987, p. 84), claro, não havia outra. É preciso atentar para uma possível coerência deste “erro de numeração” na obra, neste longo poema arquitetado para sugerir o caos. Como dito no primeiro capítulo, a segregação do subpoema XXX, ou seu salto, que faz com que o Canto Primeiro encerre em redondos 40 (quarenta) subpoemas, é tão

O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa (1937), de Affonso Arinos de Mello Franco, sobre o seviciamento dos indígenas e das “cunhãs” ou sobre a capital cosmopolita e babélica da escravidão universal que havia se tornado a Lisboa do séc. XVI: “Gentes bizarras e suspeitas, negros, índios da Ásia e da América, chins e japões, ao lado de heróis, soldados, navegantes, apóstolos e sábios, formigavam naquellas ruelas escuras e escusas, que se enovelavam nos arredores do Palácio Real”, etc.⁴⁵³

Na relação com o ensaio “Todos cantam sua terra...”, como explicar que Jorge de Lima, na composição de seu último poema, coloque visceralmente em prática uma estética que havia sido espezinhada por ele mesmo nos anos modernistas e inclusive em artigos contemporâneos à sua criação, como o “Poema épico” (1946)? Refiro-me ao exacerbamento dos motivos “à altura do vôo das rapinas” (que sobe, na *Invenção*, até às “harpías”); ao “contágio” (surreal e declarado) do “gongorismo” e seus “estragos”; à “literatura de imitação, de transposição quase”; e ainda ao “malabarismo palavroso que do Velho Mundo vehiculava um semicultismo. Nós sempre nos curvamos —dizia Jorge sem querer curvar-se— ao magnetismo das palavras, ao imperativo da resonância vocabular”.⁴⁵⁴ A diferença radical, o entrecorte da *Invenção de Orfeu* está exatamente na visceralidade da *mise-en-scène* dessa “transposição quase”: para além da emulação retórica, necessariamente restrita a um cânone que torne possível o reconhecimento imediato da fonte ou da *auctoritas*, o “malabarismo palavroso” da *Invenção* se dá por meio de violentas transposições, tanto no nível da “resonância vocabular” (a eufonia se degenera tantas vezes em blasfonia) quanto no da autoridade histórico-textual: aqui, dá-se o estupro palimpséstico, “fôlhas lhe sejam raspadas, / sombra lhe seja estuprada”.

incorrigível quanto o subpoema (um soneto) numerado como se fosse dois, “XIV e XV”, no Canto Quarto. Assim, mantenho aqui a “imperícia” de Faustino, e trato a *Indíada* limiana como subpoema XXXII.

⁴⁵³ FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *O índio brasileiro e a revolução francesa* (1937, p. 56). Em 1942, Jorge de Lima publica uma espécie de resenha entusiástica à obra de Affonso Arinos, em que expõe uma leitura ainda rente e acrítica: “quase cinco séculos de poesia e revolução derivam da influência deste homem brasílico sem ambições e sem maldades [...] A descoberta do Novo-Mundo era como a própria descoberta da poesia. / Este século dezesseis essencialmente revolucionário foi ao mesmo tempo essencialmente poético. Em toda a Europa ulcerada de revoltas e de reformas nada se passa no plano da poesia que não surja natural do Brasil e seus indígenas.” (1942, p. 4, 8). Deslumbramento de uma leitura que Jorge chegará a afirmar como ponto de partida da *Invenção de Orfeu*, ainda que suas reverberações finais na obra sejam incontestavelmente mais críticas ou mesmo irônicas: “E eu menino pequeno, todo penas, / com essas flechas sem leis e êsses colares / prefaciando viagens, aventuras, / narradores de petas européias, / eu sem ouros, com apenas maracás, / bondades naturais, recém-nascidas. // Eu índio diferente, mau selvagem, / bom selvagem nascido pra o humanismo, / à lei da natureza me despindo / com pilotos e epístolas, cabrais, / navegações e viagens e ramúsios, / santas-cruzes, vespúcios, paus-brasis.” (1952, p. 56).

⁴⁵⁴ LIMA, Jorge de. “Todos cantam sua terra...” (1929, p. 93, 96, 97, 99).

Se há uma guerra fria entre as concepções ideológicas expostas nos ensaios e as contramanifestações na poesia e no romance, travada já ali no interior da década de 1920, tal batalha atinge sem dúvida a sua máxima espessura, sua apoteose barroca na *Invenção de Orfeu*, esta “*poesia-caos, poesia-fiume, poesia-magma*”,⁴⁵⁵ quer dizer, um rio magmático de contradições dialéticas e astúcias retórico-escriturais. Deste modo, a “coerência subterrânea” da obra de Jorge de Lima só pode ser compreendida em sua violência contra si mesma: a “experiência da centrifugação”⁴⁵⁶ a força a regressar àquela estética que desdenhara por décadas, ainda que seja para desconstruí-la ou devorá-la. Inspirado por metáforas botânicas, diria que se trata de uma “*Inflorescencia centrífuga*, Aquella que começa do vertice para a base”,⁴⁵⁷ com a especificidade de que esta inflorescência, na *Invenção de Orfeu*, é de “flores canibais”, *carnípagas*, “sonâmbulas”, de “sanguess noturnos”, capazes de deglutir a si mesmas, rumo à raiz.

Se o ensaio de 1928-29 defende uma escrita prosaica, desavergonhada, que conserve “em tudo o mesmo tom da linguagem falada”, em *Anchieta* Jorge de Lima dá livre voo a essa inclinação e o resultado sai controverso, pois é tamanha abertura ao dito espontâneo no interior do terreno *naturalmente* cerceado da escrita que acaba por licenciar o autor a se referir aos ameríndios, dezenas de vezes, pelo termo “bugres” ou “bugraria”, como se fosse jocoso ou simplesmente habitual utilizar um vocábulo notadamente pejorativo (remonta ao latim medieval *bulgàrus*, búlgaro, membro da igreja greco-ortodoxa e, portanto, herético; sodomita) em uma obra cujo tema tangencia, digamos assim, a aculturação de tal “bugraria”, vista com “bons” olhos. É fato que o termo pode ser encontrado na alta literatura indianista, como em “Meu Tio o Iauaretê” — “Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, ela muito boa. [...] Mãe minha chamava Mar’Iara Maria, bugra”⁴⁵⁸ —, mas neste caso o termo está na boca do personagem (ex-)índio, ironizando a voz do branco, o que é muito diferente da voz ensaística em *Anchieta*, que chega a manifestar em determinada passagem sua ascendência lusitana: “Aquelle mesmo reino que *nos* mandou degredados, degredou mais tarde gente daqui, quando não queria enforcar ou esquartejar os sonhadores de independencia

⁴⁵⁵ JACOBBI, Ruggero. “Introduzione”. In: LIMA, Jorge de. *Invenzione di Orfeo*. (1982, p. 27).

⁴⁵⁶ EULALIO, Alexandre. “A obra e os andaimes” (1983, p. 6).

⁴⁵⁷ FONSECA, Simões da; RIBEIRO, João. *Novo Dicionario Encyclopedico Illustrado da Lingua Portugueza* (1926, p. 324).

⁴⁵⁸ ROSA, Guimarães. “Meu Tio o Iauaretê” (1994 [1961], p. 840).

e inconfidências de todos os tamanhos e os políticos adversos”.⁴⁵⁹ Degredado, tal como aqueles “dous degradados” que ficaram, diretamente das naus cabralinas, para dar início ao “acrecentam^{to} danosa santa fe”.⁴⁶⁰

Na *Invenção de Orfeu*, o termo “bugres” aparece uma só vez, durante uma das encenações do estupro. Canto Segundo, “Subsolo e Supersolo”, subpoema VI:

Iam bem juntos, iam resolutos,
olhares cúmplices mas não impuros;
andavam devagar, indissolutos
num vago andar feroz e quase inútil.

Êle rodou-a. Tarde de uns outubros.
Era por uns desvãos. Amado estupro.
Pegou-a em cheio. Júbilos e frutos.
Carinhos se chocaram. Testas, púbis.

Só me podes gozar feito ser bruto?
Teu ser me dói em mim. Por que produzes
as tatuagens? Queridas urzes. E êle:
Pariste os filhos que há em ti incubos?

Ela mostrou-os. Partiram mudos na
escuridão. Surgiram bugres. Ela
ofertou-lhes seu ubre. Estava pura,

outra vez núbil. Filho, filha, mútua
pendência em tudo, a mesma arena e cama.
Olhou as mãos, as mãos da doce luta
agarradas as duas a outra nuca.⁴⁶¹

Há alguma relação entre estas “tatuagens”, produzidas pelo gozo bruto, e aquelas da virgem circense de *A túnica inconsútil*, “Há um mar tatuado na virgem, com os sete dias da criação, com o dilúvio, com a morte.”?⁴⁶² Ou seriam mais como a “tatuagem execranda” da pele negra, conforme o poema citado por Bastide? A tatuagem simboliza uma marca indevassável, a produção ou a invocação de um dogma, de uma constância forjada e sagrada. Algo diferente das pinturas ritualísticas com que se orna a pele indígena basicamente devido à mutabilidade destas marcas. Imediatamente à pergunta sobre as tatuagens, advêm “Queridas urzes”, imagem vegetal mais propícia à “inconstância” ameríndia. Em outro momento, o

⁴⁵⁹ LIMA, Jorge de. *Anchieta* (1934a, p. 30, grifo).

⁴⁶⁰ CAMINHA, Pero Vaz. *A Carta* (1943 [1500], Folio 11, 13-v).

⁴⁶¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 91).

⁴⁶² Id. “Poema de Qualquer Virgem”. In: _____. *Obra poética* (1950 [1938], p. 374).

narrador-pantomimo fala de “urzes canibais”, que ecoam por sua vez as “flores canibais”, estas tratadas como imagem —inclusive— da bomba atômica: “que sorvem qualquer ser com seus pólenes de urânio.” Como dito, os estilhaços polissêmicos das palavras estão sotopostos, na *Invenção de Orfeu*, às ruínas barrocas da biografia e aos fósseis deformados, paradoxalmente fungíveis, da História.

Na ambivalência do subpoema VI, significariam estes “filhos que há em ti incubos” tanto aqueles que estão no ovo, quanto os demônios (íncubos, versão masculina dos súcubos) que invadem os sonhos em busca de prazer sexual e roubam a energia vital do sonhador? Do gozo bruto, “Amado estupro”, “Surgiram bugres”: não o nascimento dos seres, que “Partiram mudos na / escuridão”, mas a insurgência —a violenta cunhagem— deste nome que os designa. “Ela / ofertou-lhes seu ubre.” Úbere, a mama lactejante do Mito ou da Musa, única capaz de serenar aquela “ânsia de salvar o passado como algo de vivo” [*Der Drang, Vergangenes als Lebendiges zu erretten*].⁴⁶³ Mas a quem parece “Amado” esse cultural estupro? Somente depois de tal ato “Ela” poderá ofertar o seio? Ao ofertá-lo, “Ela” “outra vez” purifica-se. Mas e quanto ao outro “feroz” participe?

Nesses estranhos decassílabos, fraturados de pausas e cavalgamentos insólitos, exaspera a recorrência tônica da vogal /u/ por todo o poema, dando-lhe uma sonoridade percussiva e talvez excessiva, de timbre sombrio e doloroso, escuro e profundo: *juntos, resolutos, cúmplices, impuros, outubros, estupro, júbilos, frutos, púbis, bruto, mudos, bugres, ubre, pura, núbil, mútua, tudo, luta, nuca...* Um recurso musical básico da poesia é recalcado —sobretudo no sentido de repisado— a tal ponto que a assonância se torna ruidosa. Os pontos finais intermitentes conformam a respiração atônita da cena originária. Ilha, lar-birinto, “a mesma arena e cama.”

Mesmo nos olhos se ouvia

Abandonada, fruida,
esvaziada na morte,
Orfeu já não mais pensa,
calado o canto forte
em canto-chão da vida
cortada ária, suspense

JORGE DE LIMA
Canto III, “Poemas Relativos”, XXIII

⁴⁶³ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento* (1985, p. 39) {HORKHEIMER; ADORNO. *Dialektik der Aufklärung* (2006 [1944], p. 49)}

Em *Anchieta*, há um demorado comentário acerca da implantação do canto gregoriano entre os índios, estratégia de grande sucesso na concepção do “agiógrafo” Jorge de Lima, cuja perenidade ele próprio atesta no sertão de sua infância, que “guardou tudo o que o littoral teima em esquecer. [...] certas toadas fanhosas sem compasso, até inventadas pelo carinho de embalar o menino — são retalhos de cantochão, não tenha duvida”. A simplicidade da música litúrgica, cuja monofonia advém dos salmos judaicos e dos modos gregos, teria se adaptado perfeitamente ao território ocupado, tal qual um estágio evolutivo bem arranjado, “o melhor derivativo” perante a “indigencia do canto do indigena brasileiro”, “como se de proposito fôsse mandado de presente pelo papa Gregorio”...

A musica do indio era uma monodia guerreira, (“todos cantavam por um tom”, escrevia Gabriel Soares), coisa pauperrima, sem variantes, quasi, amolante de verdade, pois que só havia de excitante o que era supprido pelos gestos do pessoal. Foi Capistrano quem disse que isso parecia bastante com o cinema atual. [...] Musica desses brasilicos era uma enfieira rés-a-rés de notas eguaes num som pobrinho e horizontal, valendo tão somente pelo rythmo. O rythmo fazia tudo. Era o que variava aquela intenção de musica plana, sem nenhuma intellectualização, dirigindo-se ao corpo somente, excitando-o para a dança guerreira, para a onomatopéa religiosa, de mandingaria ou de luta. [...] Acudiam maracás, xuatês, cotecás; nos tornozelos dos indios, butoris de sementes enfeitavam e ajudavam o rythmo colossal. Catimbó. Catimbó. A monotonia varava a noite immensa, magnetizando o ambiente sagrado, escrava daquelles guerreiros, servindo socialmente o pessoal. Essa musica vencia, convencia pela azucrinação dos motivos que se repetiam ajudando a feitiçaria do pagé, encantando e commemorando coisas da tribu. [...] Um tucháua por mais poderoso que fosse possuia de seu a pobreza melodica das suas inubias, dos seus torés, das suas membys-chués ou das suas cangaêras feitas de canelas de defunto. O missionario lhe trouxe o que não podiam imaginar — alimento musical, não pára o corpo, porém pára alguma coisa que o indio começou a sentir que existia dentro do corpo e que vibrava differentemente dos musculos e das mungangas de guerra.⁴⁶⁴

O anacronismo é evidente: até no fragmento citado do *Tratado descriptivo do Brazil* (1587) de Gabriel Soares de Souza, pode-se encontrar uma postura menos “amolante”. Trata-se do Capítulo CLXII, “*Que trata das saudades dos Tupinambás, e como choram e cantam*” (segundo a “Edição castigada” de Varnhagen): “Os Tupinambás se prezam de grandes musicos, e, ao seu modo, cantam com soffrivel tom, os quaes teem boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os musicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no

⁴⁶⁴

LIMA, Jorge de. *Anchieta* (1934a, p. 92-94, 96-102).

consoante do mote.”⁴⁶⁵ Também Jean de Léry, cujo deslumbramento com a sonoridade indígena o leva a ensaiar o registro de algumas frases em notação musical, quando citado por Jorge de Lima nesta passagem reduz-se a mero cronista encantado com o “tom tragico-comico”⁴⁶⁶ das festas e danças nativas. Nestes dois cronistas, há o intuito de estruturar um discurso sobre a música nativa a partir dos moldes ocidentais, que resulta problemático porque a sonoridade ameríndia não se convencionou a partir de seus tons e consonantes. Já a visão do autor de *Anchieta* é caudatária de uma hierarquia evolucionista entre a música do corpo, inferior, primitiva, coletiva, e a música com “intellectualização”, superior, civilizada, subjetiva. Interessa notar que esta polarização terá grande importância no interior da dialética vanguardista, que poderá invertê-la. Vide a seguinte anotação de Mário de Andrade, às margens da leitura de *Le langage musical: étude médico-psychologique* (1911) de Ernest Dupré e Marcel Nathan:

É curioso observar que a música paupérrima dos povos primitivos, quase nunca e nada descritiva, improbilissimamente expressiva, pode-se mesmo dizer que certamente inexpressiva, é realmente uma manifestação sensorial, representativa duma excitação fisiológica e destinada a provocar excitações fisiológicas, que em sua exasperação maior se tornam mesmo patológicas (quedas no santo, epidemias saltatórias, pajelanças, magias, etc.). Ora a música pura tem também esse exclusivo efeito. De forma que inicialmente psicológica, depois associativa (etos), depois divagativa (canto-chão) depois mais enriquecida de meios, voltando a associativa por meio da expressão sentimental e do descritivo (sec. XI a XII) ela volta às suas fontes e se torna de novo fisiológica na sua suprema expressão, que é o Classicismo, sec. XVII...⁴⁶⁷

Na *Invenção de Orfeu*, situada entre a fuga barroca e os “gestos do pessoal”, a tribo-trupe pantomímica, o trecho supracitado de *Anchieta* ressurge, não de todo negado, mas como se fosse rasurado e sobrescrito: “~~Musica desses brasileiros era uma enfieira rés-a-rés de notas eguaes num som pobrinho e horizontal, valendo tão somente pelo rythme [...]~~ Catimbó. Catimbó. ~~A monotonia varava~~ [n]a noite imensa”. Estas rasuras são uma figuração precária da “fala palimpséstica”. Para uma leitura sincrônica, segue a Indíada:

⁴⁶⁵ SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brazil em 1587* (1851, p. 324).

⁴⁶⁶ LIMA, Jorge de. *Anchieta* (1934a, p. 91).

⁴⁶⁷ O datiloscrito se encontra junto ao exemplar de trabalho do *Compêndio de história da música* (1929), no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Fundo Mário de Andrade, MA-MMA 032, folio 38. Agradeço sua indicação a Luciana Barongeno.

Enfieira rés-a-rés de som pobrinho,
 nós ilhéus engasgados com of-clides
 esquecemos mandingas, pagelanças,
 com êsse canto planando para danças
 pra Tupã e morenas se entregar.
 Catimbó. Catimbó, na noite imensa.

Há piranhas aos cachos, hoje aéreas,
 tingindo os arrebois, de sangue humano;
 é bem melhor babar ternuras que
 violências, escutar qualquer cantiga,
 que aturar êsses bichos, onças pardas,
 onças pintadas, onças disfarçadas.⁴⁶⁸

“Catimbó”, do tupi *caa’timbó*, floresta que entorpece, ou *cat’imbó*, árvore que queima, é uma prática de feitiçaria do Nordeste brasileiro, provavelmente surgida no séc. XVII, em que “existe quase a fitolatria, no culto da jurema”, e cujo sincretismo intenso reúne desde o “baixo espiritismo” de influência europeia à “pagelança nortista”, temperada ainda por elementos africanos, e debruada de catolicismo. As aspas vêm de Mário de Andrade e sua *Música de feitiçaria no Brasil* (1963, “conferência literária” publicada postumamente), em que o polígrafo paulistano entende a relação entre o catimbó e a pajelança como “natural, dado o larguíssimo intercâmbio criado pelos paroaras da sêca nas suas idas e vindas à terra do excesso de água”, mas faz questão de demarcar as diferenças entre um e outro, pois (tangenciando aqui, novamente, a questão do número de deuses) o catimbó “se distingue bastante da religiosidade ameríndia por ser francamente politeísta, quando mais provavelmente a crença guaraníca era monoteísta, como bem o demonstrou Fariña Nuñez nos seus ‘Conceptos Estéticos’.”⁴⁶⁹ O uso do termo em Jorge de Lima assume, pois, distinto significado a depender do contexto: em *Anchieta*, ao utilizá-lo na descrição de um ritual de pajelança que remete ao séc. XVI, já que contemporâneo dos primeiros jesuítas na América, não pode passar senão como uma incongruência histórica entre outras, ou talvez, de modo menos censurador, como uma ficção histórica; já na *Invenção de Orfeu* parece simbolizar o emaranhamento —ou o “mesticismo”— espaciotemporal que alicerça a concepção da obra, num exacerbado sincretismo de eras e de crenças, de gêneros e de estilos.

Na estrofe seguinte, o rapsodo fusiona vorazmente passagens de *Macunaíma* (1928), costurando a narrativa das onças pardas que se metamorfoseiam em “fordes” ao poema em prosa “O Grande Desastre Aéreo de Ontem” (*A túnica inconsútil*, 1938), este do *mesmo* autor.

⁴⁶⁸ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 64).

⁴⁶⁹ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil* (1963, p. 30-31).

Aqui, são as piranhas que se transformam em aviões de guerra, “tingindo os arrebóis, de sangue humano”. No poema anterior: “Chove sangue sôbre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.”⁴⁷⁰ O sangue, que outrora chovia apenas nas nuvens, se alastra por toda a abóbada celeste, dando razão, afinal, ao poeta míope, pois restam “arrebóis, de sangue humano”. Diante desta ferocidade a que o homem chega por meio do avanço tecnológico, que tem exposto sua natureza de “onças disfarçadas” —“No armistício os cordeiros se suicidaram, / o mundo ia acabar, nasceu no mar / um cogumelo imenso, um cogumelo”,⁴⁷¹ em outra imagem “natural” para a bomba atômica televisionada—, o rapsodo conclui, provisoriamente, que é “bem melhor babar ternuras que / violências, escutar *qualquer cantiga*” (grifo).

Sobre a temática da música indígena e seus arredores, um intertexto determinante na Índia limiana é o que se estabelece com cantos, lendas e costumes coligidos em *Os Boróros Orientais: Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso* (1942), profuso compêndio etnográfico sob a tutela dos missionários salesianos Antonio Colbacchini e Cesar Albisetti. Profusão esta amalgamada por Lima em quatro estrofes, na continuidade e no completo deslocamento daquela sobre as “Lisboas babeladas”, “os domínios distantes me afogando, / cotovelado pelo Rei das quinas, / resgatado com fardos e tonéis, / descoberto de trajas e de galas.”

Ou então em bororo me chamando.
— que venha o peixe ocogue! e o peixe veio
e outros peixes gerados com ixegui.
Quero dois paus para acender meu fogo,
a morada das almas me chamou,
bororo forte, linguagem de bororo.

Dentro dos jenipapos o ser grávido
subiu na árvore, fruto, irmã menor,
para flechar morada de assovios,
as águas se alargaram, a anta veio,
então chegou a terra e se embebeu,
formou um vale, o vale se fendeu.

Conheço plantas pra grudar memórias,
boas embiras amarrando os cantos,
resinas, cascas para funerais,
para caçadas, cantos de pescar,

⁴⁷⁰ LIMA, Jorge de. “O Grande Desastre Aéreo de Ontem” In: _____. *Obra poética* (1950, p. 370).

⁴⁷¹ Id. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 396).

ó filas de antas, taquarais, canastras,
rúidos tristes, largados, desabados.

O fogo na penugem da montanha,
o fogo sôbre o rio, sôbre a mata,
nos limites da mata, roda as onças,
urro em fogo das onças, onças indo
com a montanha de fogo, mata em fogo,
antas indo com o fogo, e o fogo indo.⁴⁷²

Logo se lê que este poeta, diferente do hagiógrafo de *Anchieta*, sabe que o índio *imagina* para muito além e aquém “dos músculos e das mungangas de guerra” —ainda que sua imaginação ou sua ontologia sejam corpóreas e bélicas—, e que ele compõe seu próprio “alimento musical”. Os versos “Conheço plantas pra grudar memórias, / boas embiras amarrando os cantos,” inspiram-se no uso indígena de certas plantas para auxílio ritualístico,⁴⁷³ “uso supersticioso” que se estende desde o aprendizado do canto e sua memorização “maravilhosa” —mas profundamente corpórea— até a performance. Estas estrofes 13 a 16 do subpoema XXXII tocam com intensidade em temas caros da *Invenção de Orfeu*: a mágica mas imanente potência da voz, “— que venha o peixe ocogue! e o peixe veio”; a maravilha e a violência da memória, sua precisão e sua volubilidade simultaneamente, sua inconstância vegetal concomitante à sua rigidez arbórea, talvez numa palavra, sua movença.

Na estrofe 16, lê-se uma reescritura (ou uma farsitura) do “Outro Canto Inicial da Caça” (*Roia baregue paru*) transcrito pelos missionários salesianos, cuja nona estrofe é assim traduzida: “O fogo vai no princípio da mata; no meio da mata; no limite da mata; por cima da mata”.⁴⁷⁴ A partir disso, Niraldo de Farias afirma que “o primitivismo de Jorge de Lima realiza-se [...] não só no plano temático, mas na própria dimensão lingüística da sua poesia que procura mimetizar discursos poéticos relegados pelo processo histórico”.⁴⁷⁵ No impulso desta assertiva, vale frisar que o “primitivismo” do poeta não se restringe ao modo como

⁴⁷² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 57-58).

⁴⁷³ Como já notara Lúcia Sá em “*Invenção de Orfeu e o palimpsesto indígena*” (2000, p. 90). Nas palavras de Colbacchini e Albisetti, lidas e recantadas por Lima: “é muito comum o uso supersticioso de plantas consideradas capazes de ajudar a inteligência para aprender e recordar os cantos e tornar forte a voz para cantá-los. Por ex.: para aprender a cantar é suficiente carbonizar a raiz carnosa do *jureu*, um arbusto, e com o carvão sujar as orelhas. Para aprender e lembrar maravilhosamente os cantos e as lendas, basta mastigar as folhas de uma planta chamada *baxe ennoddo-re-u*, ou então introduzir no orifício do lobo auricular um galhinho do *jowe e erubbo*; para ter bela e vibrante a voz durante os cantos, engolem o suco das folhas do *ruo poroddogeba* ou senão do *nabure e jorubbo*.” (1942, p. 361).

⁴⁷⁴ COLBACCHINI, P. Antonio; ALBISETTI, P. Cesar. *Os boróros orientais* (1942, p. 386).

⁴⁷⁵ FARIAS, José Niraldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima* (2003, p. 98).

Colbacchini e Albisetti traduzem o canto, mas busca na sonoridade original orari a insistência do fogo, do que faz arder, *uruia*, e por conseguinte, o seu “rythmo colossal”, calcado na extrema repetição e breves variações: “*uruia koddure aibo parugi / uruia koddure aibo oiagi / uruia koddure aibo ottogi / uruia koddure aibo oiogi*”.⁴⁷⁶ A estrofe limiana toma sua força da repetição extrema das palavras “fogo”, “montanha”, “mata”, “onças”, “indo” (e dos ecos, rimas internas, aliterações e assonâncias daí resultantes), a ponto da combinatória do último verso trazer apenas dois termos novos para a variação: “antas” e a conjunção “e”, conclusiva do incêndio caçador: “e o fogo indo”. A expressão “na penugem da montanha”, por sua vez —ainda que possa reforçar a ideia da profanação causada pela interferência no canto sagrado, já subtraído de seu contexto, nu (inteiramente?) de sua eficácia ritualística⁴⁷⁷—, não se exterioriza como uma inserção de todo absurda, pois a montanha, que *já foi gente como nós*, diria Macunaíma, se veste ou se adorna com a mata. Para o ameríndio, a flora que a envolve ou a cobre é sua “‘roupa’”,⁴⁷⁸ sua “penugem”, sua túnica inconsútil (!?), ora em chamas.

Escave-se um pouco mais, na direção da estrofe 14: “Dentro dos jenipapos o ser grávido / subiu na árvore, fruto, irmã menor, / para flechar morada de assovios, / as águas se alargaram, a anta veio, / então chegou a terra e se embebeu, / formou um vale, o vale se fendeu.” Aqui se lê, sem dúvida, uma narrativa ameríndia, todavia insolitamente contada. O que se passa com esse Narrador? Estará mutilada sua memória, esta para a qual, logo a seguir, como a desculpar-se, ele afirma conhecer “plantas pra grudar”? Mais parece um papagaio que repete palavras aprendidas, sem consciência do sentido... Mas quem pode afirmar que o papagaio não tenha consciência do sentido, e que o humano a detenha? A estrofe 14 da *Indíada* fusiona pelo menos duas narrativas, sendo que a primeira é a lenda etiológica de um *mé*, folha pra fumar, assim como do milho, da resina *kiddoguru*, do algodão e do urucum: a lenda de Aturuaroddo, mulher que trazia nas costas uma sucuri (ou uma anaconda; ou até mesmo um dragão, segundo as versões apresentadas por Colbacchini-Albisetti) que o marido

⁴⁷⁶ COLBACCHINI, P. Antonio; ALBISETTI, P. Cesar. *Os boróros orientais* (1942, p. 381).

⁴⁷⁷ Sobre este tipo de deslocamento, afirma Antonio Candido, tratando não exatamente do canto de caça, mas do fúnebre: “o *roia kurireu*, o ‘canto grande’ bororó, lido, ou ouvido de um informante nativo, perde o verdadeiro significado, pois não apenas foi feito para celebrar experiências coletivas, mas funciona em vista de uma dada situação, é executado no momento conveniente, requer uma recriação a cada execução, pelos cantores e bailarinos.” (2006, p. 58).

⁴⁷⁸ Em “Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena”, Viveiros de Castro anota: “A noção de ‘roupa’ é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da *metamorfose* — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, processo onipresente no ‘mundo altamente transformacional’ proposto pelas culturas amazônicas.” (2013 [2002], p. 351).

havia capturado, e cujo sangue (a escorrer durante o carregamento; ou durante uma dança na qual ela não se havia protegido com uma folha no cinto, como as outras) penetrou-lhe:

Ixare areru meru-re, tu guiaru innoddu tabo, gi.

Então a mulher foi procurar comida, ela estando grávida assim mesmo, longe.

Ixare aregóddu-re bie i paru kae. Xare areddu akoe: ioguaddu ba ruttu mo-

Então chegou de um genipapo ao pé. Então a mulher disse: Quem subi-
de bettu-ré-ba kae i kegge? Ixare kuiaru-re joki- boe

rá até a fruta, por minha comida? Então a coisa que gravidou sobre,
mako-re tadda i paru; akore: i muga, imi-re, i

falou dentro (da mulher) ao pé da planta; disse: minha mãe, eu, eu subirei
ruddu mode kae a ke-gge. [...]

até as frutas, por tua comida. [...]⁴⁷⁹

Então a mulher tentou fugir, mas a serpente que havia saído dela para colher a fruta, alcançou-a e entrou novamente. Aturuaroddo contou o caso aos seus “irmãos maiores”, que a acompanharam quando a saída do ventre para buscar o jenipapo se repetiu. Daí eles “correram também de sua *irmã menor* atrás”,⁴⁸⁰ e a mataram. Do lugar em que a lançaram ao fogo, brotaram o fumo e os outros produtos sagrados. No poema moderno, vicejam resíduos: a sua própria fragmentação ajuruana do discurso (de *ayu’ru*, em tupi, papagaio) reflete esta tentativa de uma tradução literal, linear, da lenda indígena no livro alheio; reflete a impossibilidade que radia o poético. A outra narrativa que o rapsodo da *Invenção* funde, na mesma estrofe, é a da inundação, ajuru ou caoticamente relatada. Na lenda orarimogodógue, Jokurugwa ou Meririporo, o único sobrevivente, é também o culpado pelo dilúvio, pois flechou a alma (ou espírito) *Jakome* amarelo. Ele avisou a todos, mas os outros não acreditaram:

Xare pobba-re tu maeddu boe e jameddu joki; koddire po-re kiegue

Então a água se alargou cousas todas sobre; porisso a água, as aves,
baregue, boe e iameddu bitto. Mare xeu imeddu, ruddu-te tori
as feras, os seres todos matou. Mas aquele homem, o qual subiu sobre o
ki pobba ott-o dai-ure, ge kimore, xare koddu giii tori raixiiigo-re-u
monte a água diante, vivia ainda, porque foi do monte altíssimo
ao kae (ma-re pa er-du-re gi-u tori karega)
à sumidade (mas não o monte que nós vemos).⁴⁸¹

A “morada de assovios” a que o poema se refere metonimicamente é a aldeia para a qual o índio solitário retorna, após baixarem as águas por força de pedras quentes por ele

⁴⁷⁹ COLBACCHINI, P. Antonio; ALBISETTI, P. Cesar. *Os boróros orientais* (1942, p. 324).

⁴⁸⁰ Ibid. (p. 325, grifo).

⁴⁸¹ Ibid. (p. 328).

lançadas. Assobiando em busca de outros sobreviventes — “*Sifflement, appel humain dès l’origine, tu réunit les premières peuplades. Tu fus cause des premiers troupeaux. Le chevalier avait bonne mémoire, il s’est souvenu du sifflement originel. Voilà le mal.*”⁴⁸²—, nenhum índio encontra, mas apenas uma cerva, com quem repovoa o mundo: “as águas se alargaram, a anta veio,”. O rapsodo-papagaio modifica o animal totêmico para a anta, que também casa com homens em outras lendas indígenas. Antes de chegar à prole humana, no entanto, há geralmente uma série de nascimentos fabulosos, como no caso de Meririporo: entre os primeiros filhos, um veado com cabeça humana, *imago* que forçosamente conduz, nesse universo metamórfico e demasiadamente analógico, outra vez à Grécia (e seus centauros). No entanto, por mais estranho que isso possa soar, as lendas fusionadas na estrofe 14 estão ainda mais próximas do outro mundo de formas — “*anderen Formenwelt*”⁴⁸³ — que é a base oposta da literatura ocidental: o Velho Testamento hebraico. Do *Gênesis*: Eva, a serpente e o fruto (conexão obscura com Aturuaroddo); Noé e o dilúvio (conexão algo mais transparente com Meririporo). A *Invenção de Orfeu*, que *palimpsestua*⁴⁸⁴ estes dois mundos de formas —e seus desdobramentos romanos, medievais, renascentistas, barrocos, românticos, modernos—, intervém nesta espessura com as *ante-dobras* primitivas, agenciando assim o estranhamento do conhecido e o reconhecimento do estranho. É através de sua inclinação para o lado esfíngico, críptico, obscuro [*Dunkelheit*], para-doxal, que a *Invenção* inclui ou seduz, na dança dialética de negação-amplificação das “escritas [e das oralidades] primordiais”,⁴⁸⁵ estrangeiras e intragênicas, a mitologia ou cosmognosia ameríndia como um terceiro outro a ser cantado, devorado e deformado —para que se imite devidamente a errática ou corrupta História—.

⁴⁸² APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Enchanteur pourrissant* (1921, p. 48) [“Assobio, apelo humano desde a origem, você reuniu as primeiras multidões. Você foi a causa dos primeiros rebanhos. O cavaleiro tinha boa memória, lembrou-se do assobio original. Aí está o mal.” (2001, p. 146)].

⁴⁸³ AUERBACH, Erich. “Die Narbe des Odysseus” (1946, p. 9).

⁴⁸⁴ Neologismo que verbaliza o palimpsesto ao fundi-lo com a violação do tabu do incesto.

⁴⁸⁵ NEGhme ECHEVERRÍA, Lidia. “Algumas orientações poéticas em *Invenção de Orfeu*” (1978, p. 31, enxerto).

Aquele sangue da vinha

É preciso ver quem é o anthropophago. Dentro do índio estarão o português e o preto? Ou os dois primeiros estarão dentro do ultimo? Ou terá sido o português quem comeu os dois anthropophagos? Parece que as raças se entredevoram. Que se estão entredevorando ainda.

JORGE DE LIMA
“Todos cantam sua terra...” (1929)

Parafraseando novamente a pergunta de Roger Bastide, poderia afirmar que a poesia de Jorge de Lima procura na ausência do índio o que subsiste ainda de índio, “em piedosa e ao mesmo tempo desesperada peregrinação”?

Tal qual na questão africana, o que aparece em contornos extremamente problemáticos na prosa ensaística do autor ressurgem *problematizado* em sua poesia, mormente na *Invenção*, escritura-para-a-morte (“iniciática”?). A “complexidade no tratamento da voz narrativa”⁴⁸⁶ na *Indíada* é uma característica-chave neste sentido, pois a própria assunção negativa da voz lusitana / ocidental / branca —“nós os complexos, nós os pioneiros, / nós os devastadores e assassinos, / vamos agora fabricar o índio”— situa-se muito além de mera retórica engajada, dimensionando-se de fato no diálogo com a obra anterior do *auctor* “degradado” / degredado (o que está em jogo são responsabilidades históricas), contrapondo-se assim erótica e violentamente à voz do índio, que ele (*auctor*, rapsodo, pantomimo, papagaio, biógrafo épico, aedo, esta tentativa de designá-lo é frutífera e contraditória) também assume, inclusive na primeira pessoa do singular, como no já citado “Sobretudo eu escravo do homem branco”. No entanto, só é possível afirmar que a prosa limiana patenteia a ideologia e o poema, a contraideologia, se ficar bem matizada sua interpenetração, já que tanto na prosa encontram-se pinceladas, talvez demasiado opacas, que ultrapassam a “mera” ideologia, quanto —e sobretudo!— no poema pode-se visualizar um emaranhado de tensões quase indescritível: a repetição liturada de trechos de *Anchieta* que menosprezam a música indígena coabita com a afirmação de que “qualquer cantiga” é melhor que as violências do branco (entre estas deve-se listar, com destaque, a invasão / violação da terra-mãe-alheia) e coabita ademais com a nevrálgica apropriação intertextual de um canto de caça —todavia através de seu registro por obra de missionários modernos, estes que os índios *suportam* desde muito: “a corcova do padre ia na frente, / a batina em velame, pés descalços, / canto-chão ponteirando êsses

⁴⁸⁶

SÁ, Lúcia. “*Invenção de Orfeu* e o palimpsesto indígena” (2000, p. 91).

mundões. // Criamos cascos, galopando, firmes. / Dromedários de Cristo com êsses montes / nas costas calvarinas, navegamos / entre jaguatiricas, suçuaranas, / enrolados de cobras como cordas,” etc.—; ao mesmo tempo, a sede do estrangeiro por descrever / expor / compor extraíndo o sangue da cultura indígena, para logo depois catalogá-lo na estante do “folclore”, é deveras ironizada e criticada pelo mesmo subpoema XXXII —“Agora finalmente somos listas, / registros e folclores, todo-o-mundo, / papagaios em círculos concêntricos / ou círculos de Dantes orientais, / fábulas criamos asas, somos poemas, / outra vez papagaios, papagaios.” —, pois esse contacto, sublimado em tais produções científicas ou artísticas, é afinal de contas também responsável pelo genocídio —“Já não estais, timbiras, já não sois.”—, pelo medo —“É preciso andar sertões pra encontrar-vos, / verter íntimos sangues, correr matos, / braúnas, umbusais para encontrar-vos.”—, pelas doenças, pela degeneração, pela fome —“Já não sois belos como nos Caminhas, / e sois enfermos e não sois tão nus. / [...] Êles que jantam? Pratos? Pesadumes? / [...] escorbuto de fomes escondidas”—.⁴⁸⁷

As espessas trevas [*caligo grandis*], que pairaram sobre o oceano durante a santa viagem, tal como um gigante Adamastor, avançam deste modo para o continente, onde outrora “havia / uma clara geografia”. A Ilha desafortunada, infelicitada, Atlântida vencida, conhece a Revelação —o Apocalipse— por mão de “naos alertas / de vária mastreação”. Há iluminações e rodopios intermitentes nestas trevas: seriam os trovões e furacões de Tupã-Deus-Zeus? O Narrador [outro de seus (im)possíveis nomes] se encontra, de fato, entre o desespero e a piedade, pois seu Canto se move, simultaneamente, “no elemento sombrio da continuidade, da indiscernibilidade e da irreversibilidade”,⁴⁸⁸ assim como no elemento “fugado” de descontinuidade, discernibilidade e reversibilidade. O desdobramento e a deriva incessante de sua posição histórica, geográfica e arqueológica, forjam o Canto escritural, capaz de numa página, com voz de índio-talvez-Macunaíma, pedir paz: “Moremos êsse dôce papiri, / sem maliciando ações, sem cancerando, / sem desejar as terras dos vizinhos, / banhando-nos nas chuvas de janeiro, / sem desgastes no juízo memoriado, / sem preparos de

⁴⁸⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 65, 67, 54-67). Claro e constante contrassenso é desprezar, “desbaratar” os viventes para depois fetichizar os artefatos: “34 flechas, 2 arcos, 1 vara de pescar e outros pequenos objetos”, por exemplo, tornam-se “material raro” (IHERING; IHERING, 1911, p. 6 *apud* FERREIRA, 2009, p. 71) quando se ordena, *cientificamente*, a extinção de seus criadores. “Caveiras em museus; Pedro Segundo / vendo estantes, fantástico barbaças! / E ao lado as prateleiras com uma fauna / de peixes empalhados, irmãos gêmeos / de teu anfíbio índio mergulhado, / dissolvido nos rios e nas febres. // E sua muda fala com os das águas / que o rei jamais entende, fala seca / conservada nos álcoolis ou moquém / de sombra nas malocas devastadas / pelos filhos do rei. Catalogados / uns fiapos, umas tangas, uns chocalhos.” (LIMA, 1952, p. 59-60). E uns poemas, uns cantos de caça...?

⁴⁸⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Imanência do inimigo” (2013 [1992], p. 294).

flechas e de chumbos.”; e na página seguinte, seis estrofes depois, com voz de branco ou de mestiço, requerer vingança contra si mesmo: “Podeis frechar-nos índios atuais, / e mesmo detestar-nos, devorar-nos.”⁴⁸⁹ A erótica do mesticismo: autoflagelação, transcendência tética, libídia. “O azorrague não deu resultado. Literatura também é sacrifício.”⁴⁹⁰

Na carnifágia da *Invenção de Orfeu*, a operação canibal em que devém a “dinâmica identitária do par matador-vítima [como] um processo de *ocupação do ponto de vista inimigo*”⁴⁹¹ (os “descobridores ... antípodas”, “sou da raça de nautas submergida”, da qual o poeta assume a metodologia de seviciamento, gigantismo e desapropriação⁴⁹²) se funde à *tentativa de reocupação do ponto de vista intragênico* (através do mergulho em seu léxico e em seu ritmo, ainda que sempre castrados pela transliteração e metrificação inimigas; mergulho, enfim, em sua aniquilada permanência), pontos de vista que se fundem, dizia, no exato instante criador de símbolos do ato sexual e incestuoso que propaga o “Amado estupro”: devorar o índio, isto é, uma parte de si mesmo, para a continuidade do *seu* corpo por meio da reinvenção dessa memória, “as memórias quase extintas”,⁴⁹³ devastadas pelo outro —uma outra parte de si—; e para afinal invocá-los, ao índio e aos outros —a própria constituição de si mesmo—, a fim de “redevorar”⁴⁹⁴ essa carne profunda de avós e de irmãos, de cópias e memórias, de textos e de vozes.

Uma imagem ao final do conjunto epigráfico antecipa o sangue cantante dessa extremada fusão: “*Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir. Ils brandissaient d’autres fleuves qui s’entrechoquaient avec un bruit argentin.*”⁴⁹⁵ Tatuado às costas do corpo-Verbo, este fragmento de “*Onirocritique*” é, por sua vez, uma reelaboração enigmática da metáfora bíblica da vinha, fundada exatamente em *Isaias* como símbolo de Israel, fundada e ali mesmo

⁴⁸⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 64, 65).

⁴⁹⁰ Id. *Anchieta* (1934a, p. 159).

⁴⁹¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Imanência do inimigo” (2013 [1992], p. 291).

⁴⁹² Quiçá conectando-se, deste modo, a uma obscura origem hispano-americana da Antropofagia: “Em ‘La Moderna Astartea’ (1913), René Zapata Quesada, discípulo de Lorrain, expõe sua teoria saturniana de uma criminalidade americana construída a partir de antropofagia indígena e cobiça imperial.” (ANTELO, 2001, p. 263).

⁴⁹³ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 93, 67).

⁴⁹⁴ CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” (1981, p. 24).

⁴⁹⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *L’Enchanteur pourrissant* (1921, p. 76) [“Um povo inteiro amontoadado num lagar sangrava cantando. Nasceram homens do licor que corria do lagar. Brandiam outros rios que se entrechocavam com ruído argentino.” (2001, p. 203)].

calçada com “furor” pelo “Eu” que sai da boca do profeta e que, tocada pelo carvão ardente, fala por Deus. *Isaias*, LXIII:3: “Eu calquei o lagar sozinho, e das gentes não se acha homem algum commigo, eu os pisei no meu furor, e os pisei aos pés na minha ira: e o seu sangue veio salpicar os meus vestidos, e eu manchei todas as minhas roupas.”⁴⁹⁶ (Manchar todas as roupas é manchar todas as formas?). Este é o sangue; e este é o corpo que a Suma Poética devora e comunga: “Moquém ruim, de carnes embricadas, / corrompido de terra e morticínios, / de aguardente, varíolas, vícios brancos / nós nascidos libertos, nós cativos, / nós cedidos, cedidas nossas ocas, / dissolvidos nos sangues de outras gentes.”⁴⁹⁷

Aqui, portanto, a liturgia ou o ritual da *Invenção de Orfeu*: calcar, recalcar e desrecalcar este corpo-Verbo, todo este sangue que há na fala e que está na fundação, no subsolo e no supersolo da Ilha: sujeita e soberana ao mesmo tempo. Ela não é apenas fundada pelo sangue cantante, dissolvido e feito um só —mestiça Unidade—: a Ilha permanece regada por sua trama e seu impacto. Deste modo, a violência se faz “sob e sôbre” os próprios fundamentos, tanto aos naturados (aqueles que tomaram a aparência de naturais) quanto e principalmente aos naturantes (aqueles nativos antes mesmo de qualquer Espírito avançar sobre / sob a Natureza).

⁴⁹⁶ A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em português segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo (Ed. de 1865).

⁴⁹⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 66). Como esta tese tem mostrado, a multidão que se amontoa no lagar da *Invenção* não está composta apenas pelos “valores elevados dos ‘melhores’ do ‘corpo místico’ do Estado” (HANSEN, 2008, p. 24), o Estado-cânone, mas se constitui igualmente pelos bárbaros, selvagens, rústicos, esquecidos, renegados e genocidados pelo processo histórico, aportando um modo essencialmente diferente de conceber o *Ad plures ire*, aquele *ir-se com muitos* que Walter Benjamin compara ao *belo histórico*: “O belo é, segundo a sua existência *histórica*, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser-capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito desta caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra.” (1995, p. 132) [“*Das Schöne ist seinem geschichtlichen Dasein nach ein Appell, zu deinen sich zu versammeln, die es früher bewundert haben. Das Ergriffenwerden vom Schönen ist ein ad plures ire, wie die Romer das Sterben nannten. Der Schein im Schönen besteht für diese Bestimmung darin, daß der identische Gegenstand, um den die Bewunderung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist. Sie erntet ein, was frühere Geschlechter in ihm bewundert haben.*” (1991a, p. 638-639)] Na *Invenção de Orfeu*, este recolhimento do já ardentemente admirado não é suficiente: seu olhar açambarca muitos fantasmas que não foram *milagricosados*, isto é, sequer puderam ser ad-mirados [*bewundert*] ao longo de gerações, seja pela ausência da própria admiração estética —corpos estranhos ao “corpo místico”—, seja pelo genocídio ou a inexistência seviciada de gerações da etnia *phantasma*. O que a Suma Poética opera neste “belo histórico” é, propriamente, a anamorfose, ao exigir do “ser-capturado” [*Ergriffenwerden*] uma radicalmente outra perspectiva, expandida, multiplicada e complicada com requintes matemáticos, dupla e perigosamente reflexiva, *de-Formada* —no sentido em que a Forma só existe cor-rompida—.

É o assalto de (in)determinados misticismos à Ilha que provoca o mesticismo.

CONCLUSÃO

Suma Poética

Natura invenienda

Que si nous essayons de forcer la barrière, aussitôt les contradictions, les illusions du langage, les falsifications sentimentales se multiplient; et il arrive que ces productions mythiques occupent, et même ravissent longtemps les esprits.

PAUL VALÉRY
L'Homme et la coquille (1937)

I. Suma Poética

Das theologische Erbe der Kunst ist die Säkularisation von Offenbarung, dem Ideal und der Schranke eines jeglichen Werkes. Kunst mit Offenbarung zu kontaminieren hieße, ihren unausweichlichen Fetischcharakter in der Theorie unreflektiert wiederholen. Die Spur von Offenbarung in ihr ausrotten, erniedrigte sie zur differenzlosen Wiederholung dessen, was ist. Sinnzusammenhang, Einheit wird von den Kunstwerken veranstaltet, weil sie nicht ist, und als veranstaltete das Ansichsein negiert, um dessentwillen die Veranstaltung unternommen wird — am Ende die Kunst selbst. Jegliches Artefakt arbeitet sich entgegen. Werke, die als tour de force, äquilibristischer Akt angelegt sind, bringen etwas über alle Kunst an den Tag: die Verwirklichung des Unmöglichen.

THEODOR ADORNO, *Ästhetische Theorie* (1969)⁴⁹⁸

Em treze de maio de 1943, tecendo como ponto de partida o comentário de que “Positivamente falta qualquer coisa ao retrato que Salvador Dalí fez de Lautréamont aos 19 anos [...] falta qualquer toque de dureza”, Jorge de Lima afirma que a potência do jovem poeta uruguaio, alçado meio século depois de *Les Chants de Maldoror* a mártir do surrealismo francês, reside em dois procedimentos, talvez complementares na difícil empreitada de fazer “baixar o mistério”. De início, “Lautréamont armava a mistificação com a mais pura das sinceridades” e, em seguida, “desta doçura de voz, de olhares quase femininos, Lautréamont se arrojava frequentemente na blasfêmia: outra tática de provocarmos o aparecimento do mistério, pois que agredindo a divindade estamos tentando experiências de fé”.⁴⁹⁹ A nomeação de Maldoror como um dos Guias da *Invenção de Orfeu*, sua decomposição em “Mal-e-horror” e ainda o esboço de soneto intitulado “Canto de Maldoror” (transcrito em Apêndice), apenas confirmam o que o ensaio de 1943 revela por si mesmo:

⁴⁹⁸ Na tradução espanhola de Jorge Navarro Pérez: “*La herencia teológica del arte es la secularización de la revelación, ideal y límite de cada obra. Contaminar el arte con la revelación significaría repetir irreflexivamente en la teoría su ineludible carácter de fetiche. Extirpar del arte la huella de la revelación lo degradaría a una repetición sin diferencias de lo que es. Las obras de arte organizan el nexo de sentido, la unidad, porque la unidad no existe, y en tanto que organizada niega el ser-en-sí por razón del cual se acometió la organización, y al final niega el arte mismo. Todo artefacto se opone a sí mismo. Las obras que están dispuestas como tour de force, como acto equilibrista, sacan a la luz algo sobre todo arte: la realización de lo imposible.*” (ADORNO, 2004, p. 145).

⁴⁹⁹ LIMA, Jorge de. “Retrato de Lautréamont” (1943, p. 4).

Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, é decerto a principal influência do método blasfemo empregado pelo rapsodo-pantomimo da *Invenção de Orfeu* como resposta ao seveciamento da linguagem, do sujeito e da História. A organização [*Veranstaltung*] de tal resposta é, em si e paradoxalmente, a *tentativa* dessa “experiência de fé” ou de revelação, “na incansável expectativa [e na infatigável forjadura] de um milagre” [*unablässigen Erwartung eines Wunders*]:⁵⁰⁰ a obra de arte. Em seu percurso experimental e experiencial —“como conhecer as coisas senão sendo-as? / Como conhecer o mar senão morando-o?”—, esse rapsodo, inteiramente alheio ao postulado de não avançar ao mar,⁵⁰¹ pratica a blasfêmia e *inventa* a blasfonia, ultraja a Musa e a música: “Recheamos os bolsos de condutas, / chegamos à adultícia quase teórica, / elegemos as musas e as matamos; / convém nos concisarmos nessa viagem / nessas descargas, nesses raptos, nesses / assassínios em massa e violações.”⁵⁰²

Um dos procedimentos empregados para convocar o mistério da inspiração poética violando-o ou raptando-o de antemão, deveras mais importante que as “invocações demonológicas”⁵⁰³ ainda que em suas cercanias seculares, é o plágio, mas “plágio sempre criador”, “à feição de Shakespeare ou de Camões”, como já escrevera Mário de Andrade sobre o poeta de *A túnica inconsútil*. Quanto ao uso moderno deste procedimento —juridicamente tratado como ameaça ao domínio intelectual, à propriedade privada⁵⁰⁴ e, por conseguinte, apenas pontualmente distinto da prática dos antigos, balizada pela instituição retórica e seu juízo entre “*pirataria, imitação servil e emulação*”⁵⁰⁵—, é ninguém menos que Isidore Ducasse quem compõe o célebre aforismo em que hasteia sua necessidade evolutiva: “*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique. Il serre de près la phrase d’un auteur, se*

⁵⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* (1984, p. 200, enxerto) [(1991, p. 354)].

⁵⁰¹ “Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico.” (BENJAMIN, 1987, p. 54). [“*Man kann sich natürlich zum Meer sehr verschieden verhalten. Zum Beispiel an den Strand legen, der Brandung zuhören und die Muscheln, die sie anspült, sammeln. Das tut der Epiker.*” (1991b, p. 530)].

⁵⁰² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 255, 110-111).

⁵⁰³ CAMPOS, Augusto de. “Mário Faustino, o último ‘verse maker’” (1978 [1967], p. 42).

⁵⁰⁴ É sintomático, neste tópico, o fato de o cidadão Jorge de Lima, já não o libertino rapsodo-papagaio da *Invenção de Orfeu*, ter-se desculpado, em seu leito de morte, ao poeta argentino Vicente Barbieri pela tradução apropriativa de versos da obra *Número Impar* (1943), no início do subpoema XIX do Canto X, que deveriam, segundo requer Jorge de Lima em seu *Diário*, aparecer “entre aspas” nas próximas edições da *Invenção* (1958, p. 458). A cena não deixa de lembrar Walt Whitman, corrigindo pela enésima vez as suas *Leaves of Grass* à beira da morte, e ceifando muitas vezes sua potência mítica, na intenção de esclarecer-se.

⁵⁰⁵ HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o Gênero Épico” (2008, p. 25).

sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.”⁵⁰⁶ Em uma relação diagonal com essa concepção teleológica, que ascende do falso ao justo (seja ela irônica ou não), o que se desdobra na *Invenção de Orfeu* é o ritual orgíaco da Devoração textual, como carnes que se imbricam ou, mais exatamente, que o poeta inclui “dentro de suas carnes”, tal é a expressão que se lê no exato ensaio sobre Lautréamont, onde o universo *palimpsestoso* da Suma Poética limiana parece entrar definitivamente em erupção (pensando aqui no conjunto da obra). Note-se no trecho a seguir, ainda mais estranho quando visto em uma página de jornal cercado por propagandas de cigarro e informes sobre a “guerra química”, como o autor se implica diretamente no comentário a respeito da poesia alheia, e principalmente como os complexos familiares se encaminham e se amalgamam no procedimento textual das cópias e memórias. “Ó família de pélagos sombrios!”... “Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,”... “Mas indelével mãe que marca os filhos / com os beijos fundos que jamais se apagam / com a santa baba com que salga o mundo.”⁵⁰⁷

O mistério é que, até à morte, o genial parricida operou a inclusão do cadáver materno dentro de si mesmo. As maravilhas da vida, tão infinitamente mudável e obscura, tão inesgotável em seus recursos e invenções, tão capaz do continuamente renovar-se, mesmo quando parece ser apenas luxo inútil, lá estão elas como incubos, como fantasmas inclusos dentro de fantasmas reais. Notamos apenas diferenças entre faces e faces, frentes e frentes, olhares e olhares, entre os corpos, os gestos, entre as exterioridades pelas quais se entreabrem apenas as personalidades fechadas em si mesmas. Sem inclusões não pode haver porém harmonias de pensamento, e aí está por que matamos tantas vezes nossas mães. Elas ficam guardadas dentro de nós, belas adormecidas, sonâmbulas, cegas, palpando as nossas cabeças com as mãos tateantes, carinhosas, oh! as efigies queridas! Quem criou este precedente caridosamente criminoso? Quais foram os sacerdotes do culto desconhecido que primeiro obrigaram o poeta antigo a incluir pessoas dentro de suas carnes? Não penseis que eram simples tatuagens. Não, e não: sacrifícios, holocaustos, a estátua com a inclusão viva das sublimes influências, a memória enxertada, as mãos de empréstimo cometendo gestos como asas, as asas que perdemos. Perdemos onde? Perdemos estas asas angelicais sempre no limiar da morte ou da eternidade. E é justamente quando ultrapassamos os limites da eterna duração que elas começam a crescer de novo sobre os nossos ombros até reconstituir o nosso antigo corpo para o grande espetáculo do Juízo Final.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ DUCASSE, Isidore. *Poésies II* (1870, p. 6).

⁵⁰⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 90, 42, 190).

⁵⁰⁸ Id. “Retrato de Lautréamont” (1943, p. 4-6).

Se outrora foi preciso advertir que as tatuagens não eram “enfeites, ó homens de vista curta”, agora deve-se ir além das tatuagens, em “sacrifícios, holocaustos”, adentrar a pele da “estátua”. No universo múltiparo de dobras e intersecções da obra limiana, arrisco afirmar que em meados desse parágrafo tem início o adensamento das perguntas *logicamente desordenadas* que fundamentarão a Suma Poética, a “retomada total”. De “Quem criou este precedente caridosamente criminoso?” e “Quais foram os sacerdotes do culto desconhecido que primeiro obrigaram o poeta antigo a incluir pessoas dentro de suas carnes?” a “Que culpa temos nós dessa planta da infância / de sua sedução, de seu viço e constância?”; “Ó ratos cegos, já morcegos prévios, / roeis teares, trapos ou... que roeis vós? / Os cabelos do púbis incompletos / ou a cegueira das sombras melancólicas?”; “De onde vens fero orgulho imemorial? / Quem me chama de novo? A face andrógina / que é duplo gôzo, — sexo e pensamento?”, etc. Somente agora é possível explicitar a comparação desde o início suspensa: se a *Svmmæ Theologicæ* de S. Thomæ Aquinatis busca comprovar racionalmente a existência de Deus por meio da ordenação logicamente fundamentada das perguntas e das consequentes respostas dialéticas, que se equilibram de modo arguto entre a razão aristotélica e a outra razão, a dogmática, o que a Suma Poética de Jorge de Lima busca é executar —literalmente e em todos os sentidos— a Sua Contra-Dicção: “Êle-o-sem-mêdo quer meu próprio mêdo. / Êle-a-poesia quer o meu delírio, / Êle-a-verdade quer minhas mentiras.” A execução sonora e “inlúcida” galga a seu modo equilibrar-se, numa mística circense, *tour de force* entre a natureza antropofágica e a cultura barroca, entre o si-mesmo e o outro, entre o infinito e o finito, entre o incriado e o criado, entre a “extrema prece” e o “deicídio lúcido, constante”: “Eu seu herói matei um Deus / Genitum non factum. Memento. / Não sou a Luz mas fui mandado / Para testemunhar a Luz / Que flui deste poema alheio. Ámen.”⁵⁰⁹ Remeto aqui a todo o universo de intersecções já disposto no segundo Capítulo, tentativas sempre inacabadas de dar conta da aléfica “visão de coitos entre os impossíveis,” que conforma a *Invenção de Orfeu*. Parábolas e volutas copulam. Em poucas, pesadas e metafóricas palavras, se a *Suma* tomista é a própria representação do intelecto supremo, a Suma limiana é a manifestação do corpo-Verbo, logo corruptível, da imaginação [*Einbildungskraft*; *Phantasie*; *Immaginazione*], a “extrema escória”.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 37, 197, 391, 54).

⁵¹⁰ “L’immaginazione è una scoperta della filosofia medievale. In questa, essa raggiunge la sua soglia critica – e, insieme, la sua formulazione più aporetica – nel pensiero di Averroè. L’aporia centrale dell’averroismo, che non cessa di suscitare le ostinate obiezioni degli scolastici, è, infatti, nel rapporto fra l’intelletto possibile, unico e separato, e i singoli individui. Secondo Averroè, questi si congiungono (copulantur) con l’intelletto unico attraverso i fantasmi che si trovano nel senso interno (in particolare,

A “sombra de Deus” que a poesia de Jorge de Lima já “pressentia”,⁵¹¹ materializa-se em corpo polarizado na obra final, dividido em “Deus e o demônio — os grandes; nós medíocres.” Esta materialização ou encarnação se dá quase sempre por meio de sua forma feminina ou de sua Filha, a Musa, “terríveis / ou divinas arquí-asas permanentes, / [...] / Vós padres d’Ela, vós polarizais / os seus milagres que outros não conseguem;”⁵¹² mas também em sua própria Forma ou “face andrógina”. No subpoema segregado, lê-se: “Deus encerrado em meu pecado angélico, / Deus físico tocado em meu cadáver, / Deus ressuscitado em minha morte, / eu agarrando Deus, Deus me agarrando.”, verso este que parece ressoar, longínqua e precariamente, a passagem ovidiana em que Orfeu, após descumprir o interdito da invisibilidade de Eurídice, perde-a definitivamente: “*Brachiaque intendens, prëndique et prëndere certans, / Nil nisi cedentes infelix arripit auras.*” (versos 58 e 59 do Livro Décimo).⁵¹³ Dá-se, portanto, que a “antevisão da harmonia final” não se concretiza, como o rapsodo-pantomimo narra (ou *canto-fala*) ao final da “Biografia”: “Nada foi junto às profecias, nada;”. Em uma grotesca e secular visão do Apocalipse, uma carnavalesca procissão rumo ao Juízo Final em que se realiza a mais longa e caótica das enumerações e multiplicações da obra, “iam os recenseados de Dante e Whitman, / nacionalistas e reformadores, / iam patriotas desembandeirados. // Manicômios, inseminados, monstros, / pederastas, mendigos, jogadores, / desmemoriados, curas, vaticanos, / em frente ao trono de trovões e vozes,” etc. Esta sequência da *Invenção de Orfeu* é um alvo já canônico para quem busca apontar-lhe “lances de mau-gosto”,⁵¹⁴ como em “E êsse Bussy-le-Grand, Sargento

nella virtù immaginativa e nella memoria). L’immaginazione riceve in questo modo un rango in ogni senso decisivo: al vertice dell’anima individuale, al limite fra il corporeo e l’incorporeo, l’individuale e il comune, la sensazione e il pensiero, essa è l’estrema scoria che la combustione dell’esistenza individuale abbandona sulla soglia del separato e dell’eterno. In questo senso, l’immaginazione – e non l’intelletto – è il principio che definisce la specie umana.” (AGAMBEN, 2004, p. 65-66). [“A imaginação é uma descoberta da filosofia medieval. Nessa filosofia, ela atinge seu limiar crítico – e, simultaneamente, sua formulação mais aporética – no pensamento de Averróis. A aporia central do averroísmo, que não cessa de suscitar as obstinadas objeções dos escolásticos, está, de fato, na relação entre intelecto possível, único e separado, e cada indivíduo singularmente. Segundo Averróis, estes se unem (*copulantur*) com o intelecto único por meio dos fantasmas que se encontram no senso interno (sobretudo na virtude imaginativa e na memória). A imaginação recebe, desse modo, um lugar decisivo em todos os sentidos: no vértice da alma individual, no limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, entre a sensação e o pensamento ela é a extrema escória que a combustão da existência individual abandona no limiar do separado e do eterno. Nesse sentido, a imaginação – e não o intelecto – é o princípio que define a espécie humana.” (2012, p. 59)].

⁵¹¹ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. “Jorge de Lima” (1975 [1964], p. 194-195).

⁵¹² LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 113, 312).

⁵¹³ OVID. *Metamorphoses* (1797, p. 349).

⁵¹⁴ GRÜNEWALD, José Lino. “Pedras de toque” (1967, p. 1).

Tem- / pestade e o grande herói e o imperador / e Dona Júlia minha arrumadeira” ou ainda em “Pelos asfaltos pulgas pululadas”,⁵¹⁵ mas afinal que eufonia e qual “bom-gôsto” se espera de uma estrofe em que fascistas são expostos como asquerosos parasitas sobre o corpo bestial da nação, e em que os rimbaudianos “*Fleuves impassibles*” e “*Peaux-Rouges*” descem da apoteose poética à realidade, vitimados ambos pelo homem, e secam, somem, “esgotam-se”? “Pelos asfaltos pulgas pululadas / inda pensando em sangue como os fâscios. / E vadeando Amazonas, Mississipes, / os índios iniciais do Bateau Ivre / com Artur singrando os rios impassíveis, / já não, mas revoltados esgotando-se.”⁵¹⁶ Novamente, a exacerbação das técnicas da poesia atua contra ela (e ao seu encontro), aliteraões e assonâncias tornam-se ruidosas e a bela semi-rima entre “Bateau Ivre” e “impassíveis” é desbaratada abruptamente pelo cacofônico “já não” e a dubiedade pútrida do final, “revoltados esgotando-se.”

Natura invenienda

Unde et ipsa quæ appellatur inventio, si verbi originem retractemus, quid aliud resonat, nisi quia invenire est in id venire quod quæritur?

SANCTI AURELII AUGUSTINI
De Trinitate (c. 412)⁵¹⁷

Esta “terrível ou divina” imaginação —o autor— dá início ao recenseamento de sua “*multitudo*”,⁵¹⁸ a multidão ou a trupe de seus comparsas e *phantasmas*, desde a primeira de suas epígrafes —Euclides da Cunha nos *XIV Alexandrinos* e sua “oscilação perpétua das dúvidas”, con-fundindo “o poeta que espiritualiza a realidade” e o “naturalista que tateia o

⁵¹⁵ *Apud* BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima: o roteiro de uma contradição* (1959, p. 126).

⁵¹⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 345, 339, 342).

⁵¹⁷ Na tradução de Frei Agustino Belmonte: “Daí que a chamada ‘descoberta’ (*inventio*), (se atendermos à origem do termo), o que significa senão ‘descobrir’, isto é, chegar até onde se deseja (*invenire*)?” (AGOSTINHO, 1994, p. 323). Ou na de Henrique Burigo via Agamben: “«donde também o próprio termo *invenção* [descoberta], se retomamos a origem da palavra, que outra coisa exprime senão que *inventar* é vir àquilo que se procura?»” (AGOSTINHO *apud* AGAMBEN, 2006 [1985], p. 158-159).

⁵¹⁸ “Già Dante, nel De monarchia, aveva interpretato l’eredità averroista nel senso che, se l’uomo è definito non dal pensiero, ma da una possibilità di pensare, allora questa non può essere attuata da un singolo uomo, ma soltanto da una *multitudo* nello spazio e nel tempo, cioè sul piano della collettività e della storia.” (AGAMBEN, 2004, p. 66). [“Dante, no *Da monarchia*, já havia interpretado a herança averroista no sentido de que, se o homem é definido não pelo pensamento, mas por uma possibilidade de pensar, então essa possibilidade não pode ser realizada individualmente por um homem, mas somente por uma *multitudo*, uma multidão, no espaço e no tempo, isto é, no plano da coletividade e da história.” (2012, p. 60)].

mistério”—, mas pode-se dizer que é por meio de um intenso e desbragado ensaísmo que Jorge de Lima desenha majoritariamente seu projeto estético antiestético (e através do qual se efetiva também a sua *introyção freática*, remodulando aqui a ideia da “coerência subterrânea” que lhe foi atribuída por Alexandre Eulalio). Este crispado projeto é o que se expõe desde *A comédia dos erros*, seja no entusiasta alinhamento aos anseios wagnerianos de uma “obra de arte total”, seja na pintura irônica da cena em que Nietzsche martela um piano “com os cotovelos e entoando um hino a Dioniso”, “obumbrado” como as “égua escarlates” que martelarão, no poema, a mão de Orfeu. Entre a estesia e o voluminoso, entre a ideologia e a contraideologia.

No ano em que publica o “Retrato de Lautréamont”, ano-chave marcado também pela reunião em livro das fotomontagens surrealistas de *A pintura em pânico*, pela hagiografia *Vida de São Francisco de Assis para crianças* e ainda pela escritura de *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, o multifacetado Jorge de Lima organiza e prefacia *Os melhores contos rústicos de Portugal* (1943), com um texto idiossincrático em que manifesta sua revolta ao “contacto inútil da burguesia literária” e tece um elogio fraterno ao dramaturgo e contista Raul Brandão, no qual continua a esboçar o seu próprio projeto estético: “suas memórias deixam de ser formais e de satisfazer à literatura, para ir por inteiro ao encontro do humano. [...] Deixa de ser um pintor cerebral e literário para ser um homem de coração vivo encaixado na sua obra, a que transmite um colorido trágico e uma intensa palpitação de vida.” E declara ainda, como se diante de um espelho anamorfótico: “Felizmente, êle se afasta da estética dos manuais e desta inútil procura da beleza, no sentido *pompier* ou acadêmico da palavra.”⁵¹⁹ As considerações críticas de Jorge de Lima habitam quase sempre este movimento epifânico de um leitor aguçado e “visionário” que acaba por incluir “dentro de suas carnes” o lido —“Sem inclusões não pode haver porém harmonias de pensamento”, seja ela a carnifágica materna ou literária—. Vale notar que a força de influência das leituras no poeta-ensaísta é claramente perceptível desde a tessitura de sua análise, sombria e fantasmagórica sobre Lautréamont, engajada e tragicamente colorida sobre Raul Brandão, ou ainda, como em meu último exemplo, intelectualista e inspirado quando sobre o autor de *Eupalinos*: “o mar, para Valéry, não é um deserto, mas uma solidão habitada, bastante movediça para deixar o eu livre de todo fim determinado, bastante sugestiva da presença humana para permitir ao indivíduo conhecer-

⁵¹⁹

LIMA, Jorge de. “Prefácio” (1943a, p. 25, 26).

se diferente.”⁵²⁰ Esta sedutora visão marítima ecoará na *Invenção de Orfeu*, a “solidão majestosa” habitada por *multitudos*? Eco, “poeira temática”⁵²¹ e ainda mais.

A publicação do pequeno ensaio “Técnica” está situada no interior da metamorfose que conduz do *Livro de sonetos* à *Invenção de Orfeu*, esta metamorfose ou “excrecência” orogênica e adamastórica. Nele, Jorge de Lima atribui a Valéry uma engenharia para “além da álgebra”, onde o “puro cerebralismo” se converte em “sensualismo e consciência”, e a poesia pura conclui, “através de um jogo de deduções e de silogismos”, em “anti-poesia”, sem qualquer desmérito. Numa curiosa imagem, sempre aproximando o universo das influências ao *tópos* da família, Valéry aparece como “irmão gêmeo” de Leonardo Da Vinci (sobre quem o primeiro escreve, aos 23 anos, uma *Introduction à la méthode*), laço fraterno que o salvaria, segundo Jorge de Lima, da pecha de “mero virtuosismo”, pois “Valéry consegue o equilíbrio perigoso, zomba de todos os limites, de todas as gaiolas porque com todas essas cadeias é que ele consegue ostentar a sua força.”⁵²² A citação ressoa claramente a ideia aqui explicitada da *ars inveniendi*, da manipulação soberana dos padrões e das formas, rumo ao diferente ou ao novo. A aproximação do autor de *Invenção de Orfeu*, neste momento decisivo, ao grande teórico e “poeta esotérico”, “notório *artiste* e esteta”⁵²³ marcado tanto na poesia quanto no pensamento por uma densa engenharia —*coincidentia oppositorum* entre música e arquitetura— que se funde de modo desnorteador à análise e à prática contingente do inacabamento ou da incompletude [*inachèvement*] como fator constitutivo na “*ordre des choses esthétiques*”, devido à tendência infinita desta “ordem” a se propagar em oscilações, modulações ou hesitações, uma infinitude paradoxalmente limitada, pois que será, mais cedo ou mais tarde, abalada e abolida por fatores externos à obra de arte —“*Cette sorte d’oscillation [que caracteriza o «univers de sensibilité»] ne cesse point d’elle-même : elle ne s’épuise ou n’est interrompue que par quelque circonstance étrangère — comme la fatigue — qui l’exterminé, abolissant ou différant la reprise.*”⁵²⁴—, parece-me fulcral, esta aproximação entre os poetas-ensaístas, para aventar aqui, através de um jogo de contrastes ou de *chiaroscuros*, a conclusão para a hipótese de que a Suma Poética limiana se (in-)funda na irmandade entre erro e Técnica. Se para Valéry o inacabamento ou a imprecisão surgem como

⁵²⁰ Id. “Técnica” (1949a, p. 4).

⁵²¹ FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil” (2004, p. 127).

⁵²² LIMA, Jorge de. “Técnica” (1949a, p. 4).

⁵²³ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura* (2003, p. 154, 158) [“*esoterischer Dichter*”, “*berühmten Artisten und Ästhet*” (1974, p. 104, 107)].

⁵²⁴ VALÉRY, Paul. “L’infini esthétique” (1960 [1934], p. 1343).

resultado entrópico da busca infinita pelo rigor matemático ou, melhor e mais exatamente, da busca pelo rigor matemático infinito, apenas vislumbrado ou entrevisto nas raras condições do “*bon travail [...] tel que l’on peut toujours le pousser plus avant vers la précision, sans avoir à changer de parti ni de points de référence*”,⁵²⁵ na *Invenção de Orfeu* trata-se de conjugar (e conjurar-se a) o erro que habita o âmago da Técnica; de oferecer o cru ou o “descosido”⁵²⁶ em holocausto à Totalidade, devorá-los e devorá-La na sequência; de não interromper a “*tendance infinie*” do universo da sensibilidade mesmo e sobretudo diante da febre ou da insânia, da sede ou da fadiga, ao encontro fatal e estranho da Unidade.

Sempre uma “unidade da Trindade”⁵²⁷: o épico, o lírico e o dramático; a Musa, o rapsodo e o Guia; a linguagem, o sujeito e a História. *Três* elevado ao quadrado, tríplice ternário, o *nove* de *Isaías* na epígrafe, falsificado e resumido em nove palavras: “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo.” Se, por um lado, o aporte destas analogias trinitárias remete a um procedimento característico de teólogos medievais (impossível não lembrar que este epíteto foi atribuído ao Dr. Jorge de Lima por Tristão de Athayde já desde *A comédia dos erros*), procedimento este sumamente exemplificado por Santo Agostinho em *De Trinitate* —*amans, amatur, amor; mens, notitia, amor; memoria, intellegentia, uoluntas*—, por outro lado, mas não tão outro, as tríades da esotérica *Invenção de Orfeu* podem remeter a algo ainda mais antigo, antes de Cristo, a lembrar que o número três significa, simboliza ou representa, seja para Pitágoras ou Aristóteles, o todo. No tratado sobre o Céu, *Περὶ οὐρανοῦ*, escreve Aristóteles (via tradução castelhana): “*En efecto, tal como dicen también los pitagóricos, el todo y todas las cosas quedan definidos por el tres; pues fin, medio y principio contienen el número del todo, y esas tres cosas constituyen el número de la tríada.*” E o Estagirita (ou simplesmente o Filósofo) arremata: “*Por eso, habiendo recibido de la naturaleza, como si dijéramos, sus leyes, nos servimos también de ese número en el culto de los dioses.*”⁵²⁸ Como se embalado pelo pêndulo das *noites mil-e-três* da *Invenção de Orfeu*, noto que é exatamente em um comentário de Averroes a este início do tratado celeste de Aristóteles que brotam, através de um complexo jogo de traduções e neologismos, os conceitos medievais da *natura naturans* (natureza naturante, natureza-causa, “natureza das

⁵²⁵ Id. “Mon Buste” (1960 [1935], p. 1363).

⁵²⁶ MERQUIOR, José Guilherme. “O modernismo e três dos seus poetas” (1983, p. 130).

⁵²⁷ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 41).

⁵²⁸ ARISTÓTELES. *Acerca del Cielo* (1996, p. 42). [No original: “Καθάπερ γάρ φασι καὶ οἱ Πυθαγόρειοι, τὸ πᾶν καὶ τὰ πάντα τοῖς τρισὶν ὥρισται· τελευτὴ γὰρ καὶ μέσον καὶ ἀρχὴ τὸν ἀριθμὸν ἔχει τὸν τοῦ παντός, ταῦτα δὲ τὸν τῆς τριάδος. Διὸ παρὰ τῆς φύσεως εἰληφότες ὥσπερ νόμους ἐκείνης, καὶ πρὸς τὰς ἀγιστείας χρώμεθα τῶν θεῶν τῷ ἀριθμῷ τούτῳ.” (1837, p. 211)].

naturezas””) e *natura naturata* (natureza naturada, natureza-causada), sendo que o primeiro deles, aplicável a Deus segundo escolásticos e panteístas, e mencionado na *Suma teológica* de S. Tomás,⁵²⁹ será empregado por Mário Faustino para descrever a *Suma Poética* de Jorge de Lima: “A *Invenção* é uma *natura naturans*. Um mundo verbal. Um mundo de antes mesmo da criação da palavra.”⁵³⁰

Por mais vigorosa e metafórica que soe esta definição de Faustino, talvez seja preciso apontar nela uma grave ausência no que tange à imprescindibilidade da palavra “caída”, existente e corruptível, da palavra causada, alheia e já manipulada, dentro do universo da *Invenção de Orfeu*. À “exigência da palavra virginal” [*Forderung ... des jungfräulichen Wortes*]⁵³¹ que se faz à poesia lírica, a *Suma Poética* precisa incorporar ou incluir a palavra demasiadamente pertencida da poesia épica, e também a palavra pertencente da poesia dramática —a trama estilística, vocal, antifonária—. Entre a palavra-causa e a palavra-causada. Por parâmetros semelhantes, Lukács, em um raro fragmento sobre “A característica mais geral do reflexo lírico”, funda a seguinte analogia entre as naturezas e os gêneros: “O que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata*, ou seja, em sua dinâmica objetivamente dialética, aparece-nos na lírica como *natura naturans*.” E escreve ainda que “a totalidade do real só pode ser apreendida (gradualmente) por nós quando a dialética objetiva de fenômeno e essência e a dialética subjetiva de nossa penetração na essência são concebidas como indissolúvelmente ligadas uma à outra.”⁵³²

Até que ponto —ou até que interrogação— esta dialética entre o fenomenal e o essencial (ou simplesmente esta “penetração na essência”) pode ser escrita, efabulada,

⁵²⁹ No artigo 6 da Pergunta 85 (*Quaestio LXXXV*), Seção I da Parte II, sobre “Os efeitos do pecado” e “A corrupção dos bens da natureza”. À questão se “A morte e as outras deficiências são naturais ao homem?”, e elencados os argumentos quanto à natureza corruptível da matéria e a natureza incorruptível da forma, S. Tomás responde que “A natureza universal [...] é a potência ativa que reside em algum princípio universal da natureza, por exemplo, em um dos corpos celestes ou em alguma das substâncias superiores. É assim que Deus é chamado ‘natureza das naturezas’. Esta potência procura o bem e a conservação do universo, o que exige a alternância da geração e da corrupção das coisas. Nesse sentido, a corrupção e as deficiências são naturais às coisas, não segundo a tendência da forma, que é princípio de existência e de perfeição, mas segundo a tendência da matéria, a qual é atribuída proporcionalmente a tal forma segundo a distribuição do agente universal.” [“*Natura verso universalis est virtus activa in aliquo universali principio naturae, puta in aliquo caelestium corporum; vel alicuius superioris substantiae, secundum quod etiam Deus a quibusdam dicitur natura naturans. Quae quidem virtus intendit bonum et conservationem universi, ad quod exigitur alternatio generationis et corruptionis in rebus. Et secundum hoc, corruptiones et defectus rerum sunt naturales: non quidem secundum inclinationem formae, quae est principium essendi et perfectionis; sed secundum inclinationem materiae, quae proportionaliter attribuitur tali formae secundum distributionem universalis agentis.*”] (2005, p. 469-470).

⁵³⁰ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima” (2003 [1957], p. 244).

⁵³¹ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura* (2003, p. 68) [*Noten zur Literatur* (1974, p. 44)].

⁵³² LUKÁCS, György. “A característica mais geral do reflexo lírico” (2011, p. 247).

disposta em linguagem? O ato pode ser contido em obra? Tratar-se-ia aqui do problema da passagem do ato de criação ao artefacto, passível de analogia, por sua vez, à passagem da *natura naturans* à *natura naturata*? Artefacto que nunca alcançará, segundo a concepção valéryana, a perfeição da “*Nature vivante*” ou mesmo o acabamento que se expressa em uma minúscula concha, ainda que, por outro lado, o processo de criação deste artefacto, enquanto latência simultaneamente regrada e indefinida, possa rivalizar com a própria natureza naturante ou vivante. “*Tout le problème de l'art est à la jonction des procédés de la nature vivante avec l'acte du type humain. // Chanter est donner à une voix la forme d'une plante croissante — ou de l'activité d'un oiseau dans l'espace.*”⁵³³ Ainda com Valéry, a dicotomia entre os estados da obra de arte literária, isto é, entre a criação e a publicação, é da ordem do ser ao mero parecer.⁵³⁴

Empenhado em demonstrar quão obsidional é o movimento desses pássaros no espaço, sua “*retórica divina*”,⁵³⁵ e fiel “à delação desse deão que aponta / a aparência de Orfeu”, o rapsodo-pantomimo da Suma Poética elabora uma teologia da imaginação —uma teologia da escória?—, para invocar e confrontar Deuses, demônios e Musas. Sua ânsia é a de ultrapassar a “aparência das coisas”, “dos seres” e, inclusive, dos poetas —“Na aparência das coisas, que tristeza! / Nesse pão, nesses garfos, nessa escôva, / na aparência dos seres que tristeza, / nesse João, nesse Carlos, nesse coelho! / Essas coisas – formosas – não me gozam, / êsse nascer contínuo não me pára.”⁵³⁶— através da exposição emergencial de seu procedimento, em relação ao qual toda analogia à escrita automática dos surrealistas deve lidar com a resistência imposta pelas formas fixas, “essas cadeias”, “grilhões”⁵³⁷ ou correntes a que o rapsodo se ata —“*Car les Seirèniennes sont les lieuses. Face à Odysseus attaché, Seirèn est l'attachante. Le mot seirèn dérive de ser, lier.*”⁵³⁸—, mas não para passar ileso ao seu clamor, ao seu “despaísado clangor”: para con-frontá-lo e afrontá-las, agarrá-las, compreendê-las.

⁵³³ VALÉRY, Paul. *Cahiers II* (1974, p. 972-973).

⁵³⁴ Presente a uma aula na Sorbonne em que se analisava o *Cimetière Marin* em 1933, Paul Valéry sofre a epifania: “*Parmi cette diversité de sensations et de réflexions qui me composaient cette heure de Sorbone, la dominante était bien la sensation du contraste entre le souvenir de mon travail, qui se ravivait, et la figure finie, l'ouvrage déterminé et arrêté auquel l'exégèse et l'analyse de M. Gustave Cohen s'appliquait. C'était là ressentir comme notre être s'oppose à notre paraître.*” (1957, p. 1498).

⁵³⁵ DARÍO, Rubén. “Ama tu ritmo...” (2000 [1901], p. 324).

⁵³⁶ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu* (1952, p. 379-380).

⁵³⁷ LIMA, Jorge de. “Técnica” (1949a, p. 4).

⁵³⁸ QUIGNARD, Pascal. *Sur le désir de se jeter à l'eau* (2011, p. 235).

Para esta violenta intersecção entre *naturans* e *naturata*, a *Invenção de Orfeu* requer um terceiro conceito, moderno-medieval: *natura invenienda*, natureza para-ser-descoberta, para se ir contra e ao encontro. Natureza inventável, criação que parte do preexistente e forja-se, paradoxo infinito das origens, como causa do antecedente, uma nova causa para o já causado, *vi formæ*, pelo poder soberano ou tirano —poder-se-ia dizer também, em virtude— da Forma. Conceito netamente contraditório, a *natura invenienda* revela, por meio do gerundivo, esta passividade que faz da natureza algo descobrível, achável e, logo, vilipendiável, dominável, violável. —Até a “summa vingança”⁵³⁹?—.

Encerrando a si mesmo e ao outro no labirinto de seu estranho, *ostranênio* procedimento, a obra manifesta a violação que engendra a Obra, uma *imago* da essência corruptível que não está apenas na tríplice matéria —a linguagem, o sujeito e a História—, mas que inclui, em sua ilha florida (e canibal) ou em seu monte altíssimo, a própria Forma.

⁵³⁹

CAMOËS, Luis de. *Os Lusíadas* (1819 [1572], p. 173).

BIBLIOGRAFIA

De Jorge de Lima

- LIMA, Jorge de. “À margem de Euclides”. *TERESA revista de Literatura Brasileira*. n. 3. p. 179-182. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Poesia completa*. org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *O poeta insólito*. org. Ana Maria Paulino. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987.
- _____. *Invenzione di Orfeo*. trad. Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982.
- _____. *La Invención de Orfeo: 30 sonetos*. trad. Antonio Cisneros. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1979.
- _____. *Obra completa*. org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- _____. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.
- _____. *Obra poética*. org. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1950.
- _____. *Guerra dentro do bêco*. Rio de Janeiro: A Noite, 1950a.
- _____. “Síntese de literatura”. *A Manhã*. dir. Cassiano Ricardo. p. 4. Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1949.
- _____. “Técnica”. *A Manhã*. dir. Cassiano Ricardo. p. 4. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1949a.
- _____. “Retrato de Lautréamont”. *A Manhã*. dir. Cassiano Ricardo. p. 4 e 6. Rio de Janeiro, 13 de maio de 1943.
- _____. “Prefácio”. In: _____ (org). *Os melhores contos rústicos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1943a.
- _____. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943b.
- _____. “O índio brasileiro”. *A Manhã*. dir. Cassiano Ricardo. p. 4 e 8. Rio de Janeiro, 10 de março de 1942.
- _____. “Prefácio”. In: LIMA, Jorge de; LIMA, Matheos de. *Aventuras de Malasarte*. Rio de Janeiro: Editôra A Noite, 1942a.
- _____. *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien*. Leipzig: Adolf Klein, 1934.
- _____. *Anchieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934a.
- _____. *Dois ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929.
- _____. *Salomão e as mulheres*. Rio: Paulo, Pongetti & C., 1927.
- _____. *O mundo do menino impossível*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1927a.
- LIMA, Jorge de. *A comédia dos erros*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1923.

Sobre Jorge de Lima

ALONSO, Dámaso; CRESPO, Angel. “Poemas de Jorge de Lima”. *Revista de Cultura Brasileira*. tomo III, numero 9. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil, junio 1964.

ALVES, Hélio J. S. “A Memória Épica Portuguesa de Jorge de Lima: novos elementos no centenário do poeta”. *Vértice*. Lisboa, II série, no. 57, p. 119-124, nov-dez 1993.

_____. “*Invenção de Orfeu*: situação e razão do poema”. *Forum de Literatura e Teoria Literária*: anais da UTAD. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, vol. 4, n. 1, p. 1-8, dez 1992.

ANDRADE, Fábio de Souza. “Posfácio”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. “Posfácio”. In: LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

_____. *O engenheiro noturno*: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997.

ANDRADE, Maria Graciema Aché de. *A Invenção do Ritmo em Jorge de Lima*. 2014. 301 f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ANDRADE, Mário de. “A Túnica Inconsútil”. In: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

ARÊAS, Vilma. “As mil-e-duas noites”. *Remate de males*. Campinas, vol. 7, p. 85-94, Ed. da Unicamp, 1987.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima*: o roteiro de uma contradição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BISCHOF, Betina. “O aspecto da (des)formação de uma Ilha/País em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima”. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n. 21, p. 159-175, ago-dez 2009.

BOSI, Alfredo. “Camões e Jorge de Lima”. *Revista Camoniana*. São Paulo, 2ª série, vol. 1, p. 149-157, 1978.

BOSI, Viviana. “A imagem na poesia: Jorge de Lima. Leitura do soneto X, canto X de *Invenção de Orfeu*”. In: BOSI, Viviana et al (Orgs.). *O Poema*: leitores e leituras. Cotia: Ateliê editorial, 2001.

BUSATTO, Luiz. *Intertextualidade de Invenção de Orfeu*. 1987. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

_____. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

CAMILO, Vagner. “Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana”. *Estudos avançados*. São Paulo, vol. 27, no. 77, p. 299-318, 2013.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. “Jorge de Lima”. In: _____. *Presença da Literatura Brasileira: III - Modernismo*. 5. ed. São Paulo: Difel, 1975.

CANNABRAVA, Euryalo. “Jorge de Lima e a expressão poética”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

CARNEIRO, José Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1954.

CARPEAUX, Otto Maria. “Introdução”. In: LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1950.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*. 2007. 319 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CRUZ, Luiz Santa. *Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

EULALIO, Alexandre. “A obra e os andaimes”. *Folha de S. Paulo - Folhetim*. p. 6-7. São Paulo, 20 de novembro de 1983.

FARIAS, José Niraldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2003.

FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”. In: _____. *De Anchieta aos concretos*. org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Guerra dentro do bêco”; “Motivos de Proteu”. In: _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II: 1948-1959*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

HONORATO, Suene. *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2013.

ILARI, Rodolfo. “Os Poemas Negros de Jorge de Lima”. *Nossa América*, São Paulo, p. 199-206, nov-dez 1991.

JACOBBI, Ruggero. “Introduzione”. In: LIMA, Jorge de. *Invenzione di Orfeo*. trad. Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982.

MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”; “A luta com o anjo”; “Os trabalhos do poeta”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

MOISÉS, Massaud. “Jorge de Lima”. In: _____. *História da Literatura Brasileira*. vol. V - Modernismo. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

NEGHME ECHEVERRÍA, Lidia. “Algumas orientações poéticas em *Invenção de Orfeu*”. *Colóquio | Letras*. n. 41. pp. 26-35. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1978.

_____. *Constança, a Terra e o Cristianismo: uma abordagem semântica e cultural de Invenção de Orfeu*. 1975. 320 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

PINTO, Júlio. “Jorge de Lima’s ‘Unexpected Being’: the transfiguration matrix in *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*”. Offprint of “Romance Notes”, vol. XXV, no. 1, 1984.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*”. In: _____. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. “Pequeno Glossário de Nomes Próprios”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

SÁ, Lúcia. “*Invenção de Orfeu* e o palimpsesto indígena”. *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 37, no. 1 (Summer), p. 83-92, University of Wisconsin Press, 2000.

SIMÕES, João Gaspar. “Prefácio”. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

TELES, Gilberto Mendonça. “O sentido das formas em Jorge de Lima”. In: _____. *Estudos de Poesia Brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.

Geral

A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em portuguez segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo. Lisboa: Typographia Universal, 1865.

A BIBLIA SAGRADA. Traduzida em portuguez pelo Padre João Ferreira D’Almeida. Londres: Officina de R. e A. Taylor, 1819.

ADÉMA, Marcel. *Guillaume Apollinaire: le mal-aimé*. Paris: Plon, 1952.

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

_____. *Notas de literatura I*. trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

_____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *Profanações*. trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *Profanazioni*. Roma: nottetempo, 2005.

_____. “Nymphae”. *aut aut*. f. 321-322. p. 53-67. Milano: Il Saggiatore, 2004.

_____. “O fim do poema”. trad. Sérgio Alcides. *Cacto: poesia & crítica*. São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago 2002.

_____. *Categorie italiane: studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996.

_____. *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi, 1982.

AGOSTINHO, Santo. *A Trindade*. trad. Agostino Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.

ALBUQUERQUE, Luiz da Silva Mozinho de. *Georgicas Portuguezas*. Paris: Officina de Bobée, 1820.

ALIGHIERI, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. rimario. Torino: Einaudi, 1975.

_____. *A Divina Comédia*. trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1955.

ALONSO, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Museu: fantasia?”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 de julho de 1972.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martin Editôra, 1963.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANTELO, Raúl. “Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético”. In: _____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: EUPG, 2001.

_____. “A pesquisa no arquivo de Aníbal Machado”. *I Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

ANTUNES, António Lobo. “A vida toda (entrevistado por Luís Ricardo Duarte)”. *Jornal de Letras*. Lisboa, 07 out 2010. Disponível em: <<http://alaptla.blogspot.com.br/2009/10/jl-vida-toda.html>> Acesso em: 10 ago. 2013.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Contos breves seguido de O mago apodrecido*. trad. Gonçalo de Barros Carvalho e Mello Mourão. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu = Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Il y a*. Paris: Albert Messein, 1925.

_____. *L'Enchanteur pourrissant*. Paris: Henry Kahnweiler; Gallimard, 1921.

APOLLONII RHODII. *Argonautica*. trad. Giuseppe Pompella. Hildesheim: Georg Olms, 2006.

APOLLONIUS RHODIUS. *The Argonautika*: the story of Jason and the quest for the golden fleece. trad. Peter Green. Berkeley: University of California Press, 1997.

APOLLONIO RODIO. *Le Argonautiche*. trad. Guido Paduano. 4. ed. Milano: Rizzoli, 1993.

APOLLONIOS RHODIOS. *Die Argonauten*. trad. Thassilo von Scheffer. Leipzig: Wiesbaden, 1947.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Acerca del Cielo; Meteorológicos*. trad. Miguel Candel. Madrid: Gredos, 1996.

ARISTOTELIS. *Opera*. Ex recensione Immanuelis Bekkeri accedunt Indices Sylburgiani. Tomus II. Oxonii: E Typographeo Academico, 1837.

ARRAS, Jean d'. *Melusine*: compiled (1382-1394 A.D.) by Jean D'Arras, englisht about 1500. Edited from a unique manuscript in The Library of the British Museum by A. K. Donald. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1895.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. trad. "Vários tradutores". 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. "As Flores do mal e o sublime". trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro, n. 8, p. 83-100, maio 2000.

_____. *Mimesis*: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern: Francke, 1946.

BACHELARD, Gaston. "Instant poétique et instant métaphysique". In: _____. *Le droit de rêver*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*: les perspectives dépravées - II. Paris: Flammarion, 1996.

BANDEIRA, Manuel. "Versificação em língua portuguesa". In: _____. *Seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. In: _____. *Œuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Les paradis artificiels: opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860.

_____. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

BECKETT, Samuel. *Nohow On*. London: John Calder, 1989.

BEEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *The origin of german tragic drama*. transl. John Osborne. London: Verso, 2003.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: _____. *Gesammelte Schriften I - 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. “Über einige Motive bei Baudelaire”. In: _____. *Gesammelte Schriften I - 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a.

_____. “Krisis des Romans: zu Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*”. In: _____. *Gesammelte Schriften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b.

_____. “A crise do romance: sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. v. 1. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Émile. “La blasphémie et l’euphémie”. In: _____. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.

BESSA, Antonio Sergio. “Interview: Francisco Alvim by Antonio Sergio Bessa”. *BOMB Magazine*. n. 102. Brooklyn, NY, Winter 2008. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/3043/francisco-alvim>> Acesso em: 11 out. 2013.

BIBLIA SACRA - Iuxta Vulgatam Versionem. ed. Weber-Gryson. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

BIBLIA SACRA - Utriusque Testamenti. Editio Hebraica et Graeca. Nestle-Aland. Stuttgart; Nördlingen: Deutsche Bibelgesellschaft; C.H.Beck, 1994.

BÍBLIA - Tradução Ecumênica [do original francês: *La Bible - Traduction aecuménique de la Bible*. Paris: Les Éditions du Cert et Societé Biblique Française, 1988]. dir. Gabriel G. Calache. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1997.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Typ. da Livraria Francisco Alves, 1905.

BLOCH, Ernst. “Entfremdung, Verfremdung”. In: _____. *Verfremdungen I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

BORGES, Jorge Luis. “Museo: Del rigor en la ciencia”. In: _____. *Obras Completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1990.

BRANDT, G. W. “Realism and Parables (from Brecht to Arden)”. *Contemporary Theatre*. Stratford-upon-Avon Studies 4. London: Edward Arnold, 1962.

BRECHT, Bertolt. “Acerca da música-gesto”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. trad. Fiamma Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Über Gestische Musik*. In: _____. *Schriften zum Theater 3 - 1933-1947*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

BURGOS, Jean. “Un poème prototype: *L’enchanteur pourrissant*”. *Les critiques de notre temps et Apollinaire*. Paris: Garnier Frères, 1971.

CAMARGO, Robson Corrêa de. “A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto”. *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*. vol. 3. ano III. n. 4. out/nov/dez 2006.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta*. ed. Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

CAMOËS, Luis de. *Os Lusíadas, poema épico*. Nova edição correcta, dada á luz, conforme á de 1817, in-4º, por Dom Joze Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, Socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Paris: Officina Typographica de Firmino Didot, Impressor do Rei, e do Instituto, 1819.

CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Mário Faustino, o último ‘verse maker’”. In: _____. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. “Mário Faustino ou a Impaciência Órfica (depoimento de um companheiro de geração)”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. “Poésie du baroque”. *Brésil Baroque, entre ciel et terre: catalogue de l’exposition présentée au Petit Palais du 4 novembre 1999 au 6 février 2000*. Paris: Union Latine, 1999.

_____. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”. *Colóquio | Letras*. n. 62. p. 10-25. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

_____. *O estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

_____. “Literatura Comparada”. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARVALHO, Raimundo N. *Metamorfoses* em tradução. relatório de pós-doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in Africa*: pesquisas e notas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Pôrto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Sprache und Mythos*: ein Beitrag zum Problem der Götternamen. In: _____. *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

_____. *Essay on man*: an introduction to a philosophy of human culture. New Haven: Yale University Press, 1944.

CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*: Poesia/Prosa. org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. v. 4. Paris: Robert Laffont; Jupiter, 1969.

CHKLOVSKI, Victor. “A Arte como Procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). *Teoria da literatura*: formalistas russos. 4. ed. trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. *Sur la théorie de la prose*. trad. Guy Verret. Lausanne: Editions L’Age d’Homme, 1973.

CLAUDEL, Paul. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963.

CLAUDEL, Paul et al. *Les juifs*. Paris: Plon, 1937.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COLBACCHINI, P. Antonio; ALBISETTI, P. Cesar. *Os boróros orientais*: orarimogodógue do planalto oriental de Mato Grosso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega*: vol. II: Epiménides, Ferecides, Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Onomácrito. trad. Dionisio Mínguez. Madrid: Trotta, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *Le seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

CORTE REAL, Jerónimo. *Naufragio, & lastimoso successo da perdição de Manoel de Sousa de Sepulveda, e Dona Lianor de Sá, sua mulher, e filhos, vindo da India para este Reyno na Náo chamada o Galiaão grande S. Joaõ, que se perdeu no cabo de Boa-Esperança, na terra do Natal; E a Peregrinação, que tiveraõ rodeando terras de Cafres, mais de 300 legoas, té sua morte; Composto em Verso heróico, e octava rima*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1783.

COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo brasileiro, 1994.

CRUZ E SOUSA, João da. *Poesia completa*. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina; Secretaria Catarinense de Cultura, 1981.

CUNHA, Euclides da. “Antes dos Versos”. In: CARVALHO, Vicente de. *Poemas e Canções*. São Paulo: Cardozo, Filho & C., 1908.

DARÍO, Rubén. *Y una sed de ilusiones infinita*. Barcelona: Lumen, 2000.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. “O mimo grego: uma apresentação”. *Itinerários - Revista de Literatura*. n. 6. p. 37-46. Araraquara: Ed. Unesp, 1993.

DIAS, A. Gonçalves. *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão*. Rio de Janeiro: Typograpia Classica de José Ferreira Monteiro, 1848.

DUCASSE, Isidore. *Poèsies II*. Paris: Gabrie, 1870.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. trad. Carlos Pessoa. Lisboa: Relógio d’Água, s/d.

FERREIRA, Lúcio Menezes de. “Diálogos da arqueologia sul-americana: Hermann von Ihering, o Museu Paulista e os museus argentinos no final do século XIX e início do XX”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. n. 19. pp. 63-78. São Paulo, 2009.

FIGUEIREDO, Antonio Pereira de. “Prefação aos Dous Ultimos Livros dos Reis”. In: *Testamento Velho*, traduzido em portuguez segundo a Vulgata Latina, illustrado de perfações, notas, e lições variantes. por Antonio Pereira de Figueiredo. Tom. VI. que contém o III. e IV. Livro dos Reis. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1796.

FONSECA, Maria Augusta. “Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil”. *Literatura e Sociedade*. n. 7. p. 120-145. São Paulo: FFLCH-USP, 2004.

_____. “A Carta pras Icamíabas”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX^e siècle; Brasília: CNPq, 1988.

_____. *Palhaço da burguesia: “Serafim Ponte Grande”*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

FONSECA, Simões da; RIBEIRO, João. *Novo Diccionario Encyclopedico Illustrado da Lingua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1926.

FOUCAULT, Michel. *Le Corps utópique; suivi de Les Hétérotopies*. Paris: lignes, 2009.

FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *O índio brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio: José Olympio, 1937.

FREUD, Sigmund. “Die Verdrängung”. In: _____. *Psychologie des Unbewußten* - Studienausgabe Bd. III. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

_____. “Repressão”. In: _____. *Metapsicologia* - Livro 11. trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do séc. XIX a meados do séc. XX*. trad. Marisa M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

_____. *Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg: Rowohlt, 1977.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. *The Great Code: the Bible and Literature*. New York: Harvest, 1983.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Companheiros de viagem: Goethe e Schiller*. trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. “Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung”. In: _____. *Goethes Werke*. Band XII. Schriften zur Kunst; Schriften zur Literatur; Maximen und Reflexionen. München: C. H. Beck, 1982a.

GOETHE, J. W.; SCHILLER, Friedrich. “Über epische und dramatische Dichtung”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes Werke*. Band XII. München: C. H. Beck, 1982.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942.

GRAY, Ronald Douglas. *Goethe the Alchemist: a study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works*. New York: Cambridge University Press, 2010.

GREEN, David A. “Historical Supernova Explosions in Our Galaxy and Their Remnants”. In: ORCHISTON, Wayne; GREEN, David A.; STROM, Richard (Ed.). *New Insights from recent studies in Historical Astronomy: following in the footsteps of F. Richard Stephenson*. Cham: Springer, 2015.

GREGÓRIO DE NISSA, Santo. *A criação do homem; A alma e a ressurreição; A grande catequese*. trad. Bento Silva Santos. São Paulo: Paulus, 2011.

GRÜNEWALD, José Lino. “Pedras de toque”. *Correio da Manhã* - 4º Caderno. p. 1. Rio de Janeiro, 12 de março de 1967.

GULMINI, Lilian Cristina. *Do dois ao sem-segundo: Śaṅkara e o Advaita-Vedānta*. 2007. 203 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HANSEN, João Adolpho. “Instituição retórica, técnica retórica, discurso”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, jul/dez 2013.

_____. “Notas sobre o Gênero Épico”. In: *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. org. Ivan Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. vol. IV. trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Estética*. trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1993.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: _____. *Werke* - 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Madrid: CIAP, 1931.

HUME, David. *História natural da religião*. trad. Jaimir Conte. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. *An enquiry concerning human understanding*. New York: Collier & Son, 1910.

_____. *The natural history of religion*. London: A. and H. Bradlaugh Bonner, 1889.

IHERING, Hermann von. “A Civilização Pré-Histórica no Brasil Meridional”. *Revista do Museu Paulista*. n. 1. p. 33-159. São Paulo, 1895.

IHERING, Hermann von; IHERING, Rodolfo von. “O Museu Paulista nos anos de 1906 a 1909”. *Revista do Museu Paulista*. n. 8. p. 1-22. São Paulo, 1911.

ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. *White Negritude: race, writing and Brazilian cultural identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

JAMES, William. *Varieties of religious experience: a study in human nature*. New York: Taylor & Francis, 2002.

JENOFONTE. *Banquete*. trad. Juan Zaragoza. Madrid: Gredos, 1993.

JITRIK, Noé. “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”. In: PALACIO, Pablo. *Obras completas*. ed. crítica. Wilfrido H. Corral, coordenador. Madrid; Barcelona; La Habana;

Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

KIMBALL, Jean. “James Joyce and Otto Rank: the incest motif in *Ulysses*”. *James Joyce Quarterly*. vol. 13, no. 3, p. 366-382, University of Tulsa, Spring 1976.

KNECHT, Herbert H. *La Logique chez Leibniz: essai sur le rationalisme baroque*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1981.

KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LA SAINTE BIBLE, ou L’Ancien et le Nouveau Testament. Version de Jean-Frédéric Ostervald. Lausanne: La Société Biblique, 1836.

LA TOUR DU PIN, Patrice de. *Une somme de poésie*. Paris: Gallimard, 1946.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire*, livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964. texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.

LANCIANI, Giulia. “O maravilhoso como desvio entre sistemas culturais”. *A língua portuguesa em viagem: actas do Colóquio Comemorativo do Cinquentenário do Leitorado de Português da Universidade de Zurique*. ed. Marília Mendes. Frankfurt am Main: Teo Ferrer de Mesquita, 2003.

LAPA, Rodrigues. *Origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa: Edição do Autor, 1929.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética: do modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LERY, Iean de. *Histoire d’un voyage faict en la terre du Bresil, autrement dite Amerique*. Geneve: Antoine Chuppin, 1580.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. ed. Paul Gaffarel. trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. ed. Irleamar Chiampi. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LOBO, Miguel Ángel Vinagre. “La literatura onirocrítica griega hasta el siglo II d.C.: estado de la cuestión”. *Estudios Clásicos: órgano de la sociedad española de estudios clásicos*. tomo xxxiv, n. 101, p. 63-76. Madrid: Ediclas, 1992.

LOPES, Rodolfo. “Introdução”. In: PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Coimbra: Simões & Linhares, 2011.

LUKÁCS, György. “A característica mais geral do reflexo lírico”. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

_____. *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 9. Aufl. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1984.

MARGUERAT, Daniel. *Parabole*. Paris: Éditions du Cerf, 2013.

MARITAIN, Jacques. *Arte e poesia*. trad. Edgar de Godói da Mata-Machado. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

MARITAIN, Jacques; CLAUDEL, Paul (org). *Os Judeus*. trad. Jorge de Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

MARKALE, Jean. *La femme celte: mythe et sociologie*. Paris: Payot, 1976.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. vol. VII (1933-1960). São Paulo: Cultrix; Edusp, 1979.

_____. *História da inteligência brasileira*. vol. VI (1915-1933). São Paulo: Cultrix; Edusp, 1978.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Barcelona: Livro Inconsútil, 1950.

MERQUIOR, José Guilherme. "The Brazilian and the Spanish American literary traditions: a contrastive view". In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique (ed.). *The Cambridge History of Latin American Literature 3: Brazilian literature, bibliographies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. "O modernismo e três dos seus poetas". In: _____. *O Elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. "A poesia modernista". In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MONTAIGNE, Michel de. "Des Cannibales". In: _____. *Essais: texte original de 1580 avec les variantes des éditions de 1582 et 1587*. ed. Dezeimeris & Barckhausen. Bordeaux: Féret et Fils, 1870.

MÜLLER, F. Max. *Lectures on the origin and growth of religion as illustrated by the religions of India*. The Hibbest Lectures. Delibered in the Chapter House, Westminster Abbey in April, May and June, 1878. London: Longmans, Green and Co., 1901.

MUSCHG, Walter. *Tragische Literaturgeschichte*. Regensburg: Bern, 1983.

NASCIMENTO, Cabral do. *Poemas narrativos portugueses: comentários, enumeração e excertos*. Lisboa: Minerva; Primorosa, 1949.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

NAVIGATIO *Sancti Brendani Abbatis*: transcription du manuscrit d'Alençon, Codex 14, f° 1-r à 11-v. ed. Guy Vincent. Alençon: ca. 900. Disponível em: <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre_navi.html> Acesso em: 07 fev. 2014.

NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro)*. org. Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NIST, John. *The Modernist Movement in Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1967.

_____. (ed.). *Modern Brazilian Poetry: an anthology*. Bloomington: Indiana UP, 1962.

NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris: P.O.L., 1999.

OVID. *Metamorphoses*, translated into English Prose, as near the Original as the different Idioms of the Latin and English Languages will allow. London: Joseph Davidson, 1797.

OVIDIO NASÃO, Publio. *As Metamorphóses*. poema em quinze livros, vertido em portuguez por Antonio Feliciano de Castilho, na Arcadia de Roma Memnide Eginense, Da Academia Real das Sciencias de Lisboa, etc. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 4. ed. Lisboa: Ática, 1950.

PLATÃO. *Íon*. trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1989.

PUCHEU, Alberto. “Platão, Goethe, *Íon*”. In: PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

QUIGNARD, Pascal. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Le maître ignorant: cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*. Paris: Arthème Fayard, 1987.

RANK, Otto. *Modern education: a critique of its fundamental ideas*. transl. M. E. Moxon. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1932.

RENGIFO, Ivan Diaz. *Arte Poetica Española con vna fertilissima sylva de Consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos, e Reflexos, y vn diuino Eestimulo del Amor de Dios*. Salamanca: casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. “Poesia Muda: Butes Ostranênio”. In: DAL FARRA, Zebba et al (org.). *Almanach Muda*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2016.

_____. “Ciencia y mito en la poesía épica del siglo XIX: *Leaves of Grass* de Walt Whitman y *O Guesa* de Joaquim de Sousândrade”. *Zama*. año 5, n. 5. p. 27-37. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Filo-UBA, 2013.

_____. “Notas sobre o caso Altazor (precedidas de deriva teórica)”. *Caracol: revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana*. n. 3. p. 194-221. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

RICŒUR, Paul. *Sobre a tradução*. trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

_____. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004.

_____. *Tempo e narrativa — Tomo III*. trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

_____. *Temps et récit III: le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres de Arthur Rimbaud: vers et proses; revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions*. Paris: Mercure de France, 1937.

ROMERO, Silvio. *Evolução do Lyrismo Brasileiro*. Recife: J. B. Edelbrock, 1905.

ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editôra, 1965.

RUGENDAS, Maurice. *Voyage pittoresque dans le Bresil*. trad. M^f. de Golbery. Paris: Engelmann & C^{ie}, 1835.

SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophische Lehrjahre 1796-1806: nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1963.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SHKLOVSKY, Viktor. “Art as Device”. In: _____. *Theory of prose*. trad. Benjamin Sher. Champaign: Dalkey Archive, 2009.

SINKEVISQUE, Eduardo. “Notas sobre a polêmica dos estilos no gênero histórico: o debate ático x asiático no *Dell’Arte Historica* (1636), de Agostino Mascardi”. *Letras*. Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 197-222, jul./dez. 2011.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brazil em 1587*: edição castigada pelo estudo e exame de muitos codices manuscriptos existentes no Brazil, em Portugal, Hespanha e França... por Francisco Adolpho de Varnhagen. Rio de Janeiro: Laemmert, 1851.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê, 2003.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna”. trad. Raimundo Lida. In: _____. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968.

STEINKÄMPER, Claudia. *Melusine - vom Schlangenweib zur »Beauté mit dem Fischeschwanz«*: Geschichte einer literarischen Aneignung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

SZONDI, Peter. *La poetica di Hegel e Schelling*. Torino: Einaudi, 1986.

_____. *Poetik und Geschichtesphilosophie II: von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik; Schellings Gattungspoetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Suma teológica - vol. IV*. trad. Aldo Vannucchi, Bernardino Schreiber et alli. São Paulo: Loyola, 2005.

USENER, Hermann. *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn: Friedrich Cohen, 1896.

VALÉRY, Paul. *La Jeune Parque*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Cahiers II*. ed. Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard, 1974.

_____. “L’infini esthétique”; “Mon Buste”. In: _____. *Œuvres II*. ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960.

_____. “Première leçon du cours de poétique”; “L’homme et la coquille”; “Au sujet du Cimetière Marin”. In: _____. *Œuvres I*. ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *Tel Quel II*. Paris: Gallimard, 1943.

VANNUCCI, Alessandra (org.). *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VILLAS BOAS, Alex. “A santidade em metamorfose entre a Teologia e a Literatura.” *Teografias 3*. p. 303-319. Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2013.

VIRGILII MARONIS, P. *Bucolica et Georgica*: with notes by John Martyn, F. R. S. Oxford: J. Vincent, 1829.

VIRGÍLIO. *Eneida*. trad. Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VOLOSHINOV, Valentin; BAKHTIN, Mikhail. “Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica”. trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. “Para uso didático”. s/d. Disponível em: <<http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf>> Acesso em: 26 set. 2011.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass = Folhas de relva*. trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. trad. João Azenha Jr., Marion Fleischer. São Paulo: Livraria M. Fontes, 1984.

_____. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Hugo Bruckmann, 1923.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

APÊNDICE ⁵⁴⁰

A volta da Ilha

Canto de Maldoror

Edição do soneto

Subpoema XXX

E vós rei animal

O' poetas suspeitai. Apenas digo.
As palavras aladas não são minhas.
Eu dormia. E essa Musa, de meu lado,
nasceu de mim, de minha morte. Amém.

JORGE DE LIMA
"Subpoema XXX" (*circa* 1950)

Que direito assiste ao crítico de desacatar o projeto de resistência do escritor, revelando o que ele, esse guardião de túmulo, decidiu sepultar? Ora, a meu ver, esse direito encontra-se instavelmente limitado entre a expansão do domínio intelectual e o embaraço pudico do Autor. Ele se equilibra, de fato, no fio de uma fratura.

RAÚL ANTELO
"A pesquisa no arquivo de Aníbal Machado" (1986)

⁵⁴⁰ Os documentos transcritos a seguir integram o Acervo Jorge de Lima, sob os cuidados do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB), atualmente em fase de catalogação. A reprodução no interior desta tese conta com a autorização de Maria Thereza Jorge de Lima.

A volta da Ilha

Composição; título a giz de cera azul; autógrafo a tinta vermelha (primeira versão), a tinta azul (segunda versão e rasuras) e a lápis preto (1 verso) [cores mantidas na transcrição]; 3 (três) folhas de receituário médico com o cabeçalho “Dr. Jorge de Lima / Consultório: / Praça Floriano, 55-11.º and. / Tel. 22-9277 // Residência: / Avenida Atlantica, 1026 / Tel. 47-2873” [cabeçalho não mantido na transcrição]; manchas de oxidação em todas as folhas.

Comentário: Levanto a suspeita de que este esboço de poema pertença às origens da elaboração da *Invenção de Orfeu*. Nele, a relação de amor e morte, e mais especificamente de amor e assassinato com a ninfa-ondina se expressa de modo naífe. A ondina, como ficou dito, é uma das múltiplas formas assumidas pela Musa sirênica na obra, sendo a primeira das criaturas metade-mulher, metade-peixe (ou ave, etc.) nomeadas (subpoema VIII do Canto Primeiro). Em “A volta da Ilha”, ela aparece em relação com “demonios sucubos”, outra figura presente na obra (ver nota 288, p. 121). Os versos, em sua maioria compostos em redondilhas menores e pés quebrados, oscilam entre a musicalidade simples e o distanciamento rítmico, rumo ao prosaico. A designação das “ilhas Hesperidas” no verso inicial da primeira versão, inteiramente suprimido na segunda, pode conectar-se com a afirmativa do Autor, em entrevista, de que o “ponto de partida” da *Invenção de Orfeu* teria sido o diálogo com a obra *O índio brasileiro e a revolução francesa* (1937) de Affonso Arinos de Mello Franco, onde a ancestralidade da “Terra do Brasil” é relacionada às Ilhas Hespérides ou à Ilha de São Brandão (ver nota 416, p. 173). Ao final, o poeta cita Gonçalves Dias, uma expressão de “O Canto do Piaga” e um verso de “I-Juca Pirama”.

Dr. Jorge de Lima

Consultório:
Praça Floriano, 55-11.º and.
Tel. 22-9277

Residência:
Avenida Atlântica, 1026
Tel. 47-2873

Então resolvi
fazer da ondina
poema e canção.
Aí a ondina subiu nos espaços
virou um estrela
de constelação.

Em certa armada ilha
mas ilha, Hesperida
Fiz uma estaca. e da solidão
a santa poesia
deixou de existir
no ar, havia
as mais belas paisagens
morei com uma ondina
com ~~fugida~~ paixão nos lagos havia
peixes dourados
mas a solidão
matava a poesia
De noite chovia
a ondina fugia sem mim
pra chuva, pra chuva Então resolvi
Tornei-me viúvo amar a ondina
de dia
aí percebi
que a ondina
a carne das virgens
da terra
o beijo estarnou
em algas e corais
~~cosi-me~~ isto sim
Com a solidão sufrida
Na vida do
surgiram demônios
demônios da ilha

Então resolvi
fazer da ondina
poema e canção.
Aí a ondina subiu nos espaços

A volta da Ilha

virou uma estrela
de constelação.
Em certa armada ilha
~~[Nas ilhas Hesperidas]~~
Fiz uma estação.
Morei com uma ondina
com funda paixão
De noite chovia
a ondina fugia
pras chuvas, sem mim.
Tornei-me viuvo
~~[sosinh]~~
casei-me isto sim
Com a solidão
Na vida ~~[de só]~~ sofrida
surgiram demonios
demonios da ilha

~~[—]~~ (supressão ilegível)

~~[pra o lago]~~ ~~[ou o oceano]~~

e da solidão
a santa poesia
~~[dei]~~ deixou de existir
~~[No]~~ Nos ares havia
os mais belos pássaros
Nos lagos havia
peixinhos doirados
mas a solidão
matava a poesia
Então resolvi
amar a ondina
de dia.
Aí percebi
que a ondina
não tinha
a carne das virgens
da terra
o beijo esbarrava
em algas e ~~[nas penas das]~~
conchas ~~aves]~~

Dr. Jorge de Lima

Consultório:
Praça Floriano, 55-11.º and.
Tel. 22-9277

Residência:
Avenida Atlântica, 1026
Tel. 47-2873

~~das~~ ~~as~~
abusesm cingiam
dureza de ~~escama~~
~~palmeira~~
~~o cacto e os uspos.~~

Então resolvi
fazer da Ondina
a densa da ilha
Sabendo do caso

a Ondina virou
mulher desleixada
dois ~~passos~~ de mim
~~and~~ gozava com os bichos
desanergonzados.
~~demonios suculos~~

~~dois passos de mim~~
Então resolvi
matar a Ondina

materia ha tres dias

vivo de novo
vivo de nova
vivo ~~para~~ a solidão
~~vivo de novo em a solidão~~

Op me de
vivo de

Aparecida
Arcoverde

~~[das aves]~~
abraços cingiam
durezas de escamas.
~~[palmeiras]~~
~~[os caetões e as vespas.]~~
Então resolvi
fazer da ondina
a deusa da ilha
Sabendo do caso
a Ondina virou
mulher desleixada
dois passos de mim
~~[and]~~ gozava com os bichos
desavergonhados.
~~[demonios sucubos]~~
~~[dois passos de mim]~~
Então resolvi
matar a Ondina
matei-a ha tres dias
~~[viuvo]~~ vivo de novo
viuvo de novo
~~[vivo com]~~ mais a solidão
~~[vivo de novo com a solidão]~~

Dr. Jorge de Lima

Consultório:

Praça Floriano, 55-11.º and.

Tel. 22-9277

Residência:

Avenida Atlântica, 1026

Tel. 47-2873

Então percebi:
 das coisas de terra
 em mim só havia
 a minha camisa
~~do tempo~~
~~de quando~~ sem pó
 Tirei a camisa
 Atirei a uma parede
 e o meu parichás
 sou vivo
 sou viúvo
 sou meu
 guerreiro da tábua
~~no topo do mastro~~
 guerreiro ouvi:
 Camisa suada
 virou ~~parichás~~ saloá.

Então percebi
das coisas da terra
em mim só havia
a minha camisa
~~[de homem]~~ dos tempos sem pão

Tirei a camisa
Ateia a uma ~~[p]~~ vara
é o meu pavilhão
sou vivo
sou viuvo
sou nu
guerreiros da taba
~~[no topo do mastro]~~
guerreiros ouvi:
Camisa suada
virou ~~[pavilhão]~~ salvação.

Canto de Maldoror

Composição; autógrafo a tinta azul e preta; 2 (duas) folhas de receituário médico com o cabeçalho “Dr. Jorge de Lima // Consultório: / Praça Floriano, 55-11.º and. / Tel. 22-9277 // Residência: / Avenida Atlantica, 1026 / Tel. 47-2873”; marcas de dobraduras e manchas de oxidação em todas as folhas.

Comentário: Dentre o acervo que registra o processo de composição da *Invenção de Orfeu*, constituído por uma grande quantidade de datiloscritos e uma presença menor, todavia não menos significativa, de manuscritos, fica patente a raridade das demãos por parte do Autor, o que incide na radicalidade destas transformações, que tendem ao paradoxal e à contradição interna, irmanando desta feita o processo de composição (ou o ato de criação) ao artefacto, isto é, transmigrando o ser-criativo ao seu parecer-obra, a emergência do ato à ruína da obra, a *natura naturans* à *natura naturata*, o motor ao móvel. Diante de tal *work in progress*, tem-se a ideia de que sua reescrituração inclina-se majoritariamente ao cumulativo e ao substitutivo, e mais raramente ao supressivo. Ao longo deste Apêndice, dá-se vazão a tal lado, pungente e obscuro, do processo: aquilo que foi segregado (ou recalçado, já que ecos destas composições não faltam na obra final). A seguir, uma breve composição impulsionada pela crueldade mística do Conde de Lautréamont, um dos grandes “comparsas” do rapsodo-pantomimo. Neste esboço, habita a imagem dos “ágeis [~~fortes~~] cinco / dedos de Deus”, que ressurgirá na *Invenção de Orfeu*, por exemplo, no subpoema XI do Canto Segundo, “Subsolo e supersolo”, como a “mão êxul” de Orfeu, “deus sonoro e terrível, hoje vago, vago / tão vago como sua vaga destra; / nem mais diuturna nem com os androceus / dos dedos musicais, amanhã cinco / apenas dedos reais humanos, cinco / apenas, cinco sinos sem seus íris;” (1952, p. 100). O soneto remodula claramente os versos finais do poema 14 de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*: “— Porque não morri no ventre de minha mãe? / Senhor! apagai dos tempos decorridos o minuto em que vim à luz, / o segundo em que imaginaste a essência que eu sou; / retroagi vossa criação até a minha ausência; / deixai-me descansar entre os abortos do mundo.” (1950, p. 482). Ao final da transcrição, proponho uma “Edição do soneto”.

Dr. Jorge de Lima

Consultório:

Praça Floriano, 55-11.º and.

Tel. 22-9277

Residência:

Avenida Atlântica, 1026

Tel. 47-2873

Canto de Maldoror

Ante vós ajoelhado sou um z
 Ulive letra, ramo sem folha, ~~ao~~ trince
 dobrado de ~~violão~~
 porta ~~bagagem~~. Porque?

Não pedi nãooguei no ^{água} ~~fora~~ cinco

dedos de Deus a vida ~~atua~~ ^{atua} ~~mercê~~ ^{mercê}
 nem a lágrima ~~mem a dor~~ ^{mem a dor} ~~do~~ ^{do} ~~vinco~~
 com o ácido

nem ~~essa~~ ^{essa} ~~deca~~ ^{deca} ~~denci~~ ^{denci} que se vê
~~non~~ ^{non} ~~essa~~ ^{essa} ~~ba~~ ^{ba} ~~a~~ ^a ~~pride~~ ^{pride} ~~a~~ ^a ~~que~~ ^{que} ~~per~~ ^{per} ~~fine~~ ^{fine}.

Arrostando a ser cúmplice, ~~descontado~~ ^{descontado}
 o que fez contra o ~~arjo~~ ^{arjo} ~~bonã~~ ^{bonã} ~~Eon~~ ^{Eon}
 porque não me pariste ~~involunt~~ ^{involunt} ~~morte~~ ^{morte}?

Canto de Maldoror

Ante vós ajoelhado sou um z

última letra, ramo sem folha, ~~[are]~~ trinco

dobrado de [violino]
porta **negra**
[baixa]: Porque?

ágeis
Não pedi não roguei nos ~~[fortes]~~ cinco

— atra mercê,
dedos de Deus a vida ~~[isso que se vê]~~

nem a lágrima ~~[nem a dor seu]~~ vinco
com o acido

nem essa decadência que se vê.

~~[nem essa lama podre em que os pés finco.]~~

Arrastado a ser cúmplice, [desconheço]
[ignoro]
não sei

o que fiz contra os anjos, ó mãe Eva

porque não me pariste **inviável**, morto?

Dr. Jorge de Lima

Consultório:
Praça Floriano, 55-11.º and.
Tel. 22-9277

Residência:
Avenida Atlântica, 1026
Tel. 47-2873

Porque me enfiar-te em lá-
vem dum trevo volta per-atrava
Porque não fui a teu primeiro abort.
O mãe o teu abort?

Por que me enfileiraste em tua grei

Vim duma treva volto para a treva

Porque não fui ~~[o teu primeiro aborto.]~~
ó mãe o teu aborto?

*Edição do soneto***CANTO DE MALDOROR**

Ante vós ajoelhado sou um z
última letra, ramo sem folha, trinco
dobrado de porta negra: Porquê?
Não pedi não roguei nos ágeis cinco

dedos de Deus a vida — atra mercê,
nem a lágrima com o ácido vinco
nem essa decadência que se vê
nem essa lama podre em que os pés finco.

Arrastado a ser cúmplice, não sei
o que fiz contra os anjos, ó mãe Eva
porque não me pariste inviável, morto?

Por que me enfileiraste em tua grei
Vim duma treva volto para a treva
Porque não fui ó mãe o teu aborto?

Subpoema XXX

Composição; conjunto de datiloscritos com mínimas inserções a grafite; 17 (dezesete) folhas de papel branco presas por clipe; marcas de ferrugem; pequenas manchas de oxidação em todas as folhas.

Comentário: O pertencimento deste longo poema de 88 estrofes ou quadras ao conjunto da *Invenção de Orfeu* é evidente, dado seu procedimento que *repete na diferença* e por vezes exacerba de modo inaudito os temas da obra. Várias das características descritas ao longo desta tese são, portanto, reiteradas, a começar pelo procedimento da *blasfonia*, que se encontra, em nível formal, na utilização corruptível do verso decassílabo; no emprego de construções, palavras e imagens que desprezam qualquer acusação de “mau gosto” (para recitar o equivocado termo atribuído por Mário Faustino, Antônio Rangel Bandeira, José Lino Grunewald), como, por exemplo, na estrofe “Águas cerradas, antifaces mortas, / flores de urina, orquídeas subterrâneas, / e a prenhez dos meninos, essa vida / vivida em escafandros e ruelas.”; ou na utilização de palavras em grafia errática / histórica; e ainda na criação sistemática de neologismos: “(o armistício se fez com os *necroinsetos*).”; “Bem sei; eu esqueci os *pristinais*.”; “saídas de meus pés *desreajustados*.”; “*fugada* a forma humana.”; a face a côr mudando *sempremente*.”, etc. No nível temático, o recurso à blasfêmia como modo de evocação violadora da Musa: “Eu sou imensamente; e me conformo / entre tecto, tapete e essas paredes; / mas meus gritos te furam útero alto, / e fecundam as rotas que me esperam.”; “Fazei Senhor, fazei. Violência eterna. / Eu sou naufrágio: boiam minhas tábuas.” Consciente de que o limiar entre o *erro essencial* e o *erro accidental* é factualmente impossível de estabelecer, mantenho a transcrição diplomática, e cito a “Errata” de *Salomão e as mulheres*: “— ha em quasi todas as paginas; o autor confia-a á intelligencia de quem a encontre.” (1927, p. 251). A imagem inicial do poema, seu impulso auto-palimpséstico, provém de *A túnica inconsútil*, “A vida incomum do poeta”: “Depois de sugar seios mercenários / nasceram-lhe dentes de roedor, / de carnicheiro e de mastigador.” (1950 [1938], p. 387).

Nós crescemos em seios mercenários,
para as posteridades sem memória.
O limiar foi aqui, e ali o abismo,
e mais além a boca muda e térrea.

O auguste avê tem flôres nas costelas,
(o armistício se fez com os necroinsetos),
nunca possuiu tão lindos ramalhetes;
o luar penetra-o, ôle é o próprio luar.

Nenhum sonho é mais real, nenhuma estrofe.
Que plagas pesirentas, quanta cal,
quantas moscas obesas, quanta paz,
quantos dias parados nestes cais!

Seu demasiadamente morto para
não recejar a morte, cotidiana.
Essa flor indecisa é minha flor,
remota flor de mim póstumamente.

~~Estações~~ Estações sucedidas mal me nasço
favourite das trevas exteriores,
tão extensivas como o sol contíguo,
sacras balanças para me pesarem.

Ritualmente tristonho vive a fábula,
olhe a paisagem simplesmente humana,

Nós crescemos em seios mercenários,
para as posteridades sem memória.
O limiar foi aqui, e ali o abismo,
e mais além a bôca muda e térrea.

O augusto avô tem flores nas costelas,
(o armistício se fez com os necroinsetos),
nunca possuiu tão lindos ramalhetes;
o luar penetra-o, êle é o próprio luar.

Nenhum sonho é mais real, nenhuma estrofe.
Que plagas poeirentas, quanta cal,
quantas moscas obesas, quanta paz,
quantos dias parados nestes cais!

Sou demasiadamente morto para
não receiar a morte, cotidiana.
Essa flor indecisa é minha flor,
remota flor de mim pòstumamente.

[~~Estações~~] Estações sucedidas mal me nasço
favorito das trevas exteriores,
tão ostensivas como o sol contíguo,
sacras balanças para me pesarem.

Ritualmente tristonho vivo a fábula,
olho a paisagem simplesmente humana,

os pântanos de sangue, os ossos moídos
na discreção dos anjos surdo-mudos.

Acaso êsse aparato de distâncias,
êsse alarido errante alguém mediu?
(Delação clandestina contra o número,
contra as cosmogonias invisíveis.)

Agora a estrelaria inumerável
inventaria todos os quadrantes;
e essa vigília quieta me fatiga,
essa proximidade me incomoda.

Aí estão. São fogos nas estradas
guiando o insubmersível aos naufrágios;
e eu quero apenas córregos suaves
com suas águas para minhas sestas.

Apraz-me assim molar-me nos meus trópicos,
sou também terra, crie certas dores,
alguns fantasmas, muitos desencontros,
frequentemente sou desmemoriado.

Assume toda a orquestra, saxofones,
assucenas de climas, verticilos,
cilindros de hastes, pélas retumbantes,
e as nostalgias dos céus que não conhecemos.

os pântanos de sangue, os ossos moídos,
na discreção dos anjos surdo-mudos.

Acaso êsse aparato de distâncias,
êsse alarido errante alguém mediu?
(Delação clandestina contra o número,
contra as cosmogonias invisíveis.)

Agora a estrelaria inumerável
inventaria todos os quadrantes;
e essa vigília quieta me fatiga,
essa proximidade me incomoda.

Aí estão. São fogos nas estradas
guiando o insubmersível aos naufrágios;
e eu quero apenas córregos suaves
com suas águas para minhas sextas.

Apraz-me assim molar-me nos meus trópicos,
sou também terra, crio certas dôres,
alguns fantasmas, muitos desencontros,
frequentemente sou desmemoriado.

Assumo tôda a orquestra, saxofones,
assucenas de climas, verticilos,
cilindros de hastes, pólenes retumbantes,
e as nostalgias dos céus que não conhecemos.

Que fagotes olímpicos de ultra-infância,
sempre nascidos leves como os hálitos,
como pôtres de sons puxando auroras
e trombetas de santos cavaleiros.

Que danças numerosas sôbre os límbos
com castelos de areias ancestrais,
as fiéis soterrações nos leites ázimos
mais algas inocentes e conchinhas!

Afagávamos ondas persuasivas,
maternais, entrementes apoiadas.
Oh, que sugar de leve as tetas leves,
com ~~xxxx~~ tetardos marítimos vigiantes!

Oh que correr nos campos não plantados,
falando umas palavras, umas vozes
possuíderas de antenas e verdades.
Bem sei; eu esqueci os pristinais.

Precisarei os meus formatos novos,
sei de expressões e de metamorfoses;
já me ajeelhei diante de meu ser.
Que arcanjo quer lutar inda comigo?

Encantação constante abjurei corpos,

Que fagotes olímpicos de ultra-infância,
sempre nascidos leves como os hálitos,
como pôtros de sons puxando auroras
e trombetas de santos cavaleiros.

Que danças numerosas sôbre os limbos
com castelos de areias ancestrais,
as fiéis soterrações nos leites ázimos
mais algas inocentes e conchinhas!

Afagávamos ondas persuasivas,
maternais, entrementes apoiadas.
Oh, que sugar de leve as tetas leves,
com [xxxxx] tetardos marítimos vigiantes!

Oh que correr nos campos não plantados,
falando umas palavras, umas vozes
possuidoras de antenas e verdades.
Bem sei; eu esqueci os pristinais.

Precisarei os meus formatos novos,
sei de expressões e de metamorfoses;
já me ajoelhei diante de meu ser.
Que arcanjo quer lutar inda comigo?

Encantação constante abjurei corpos,

encelhi-me entre apelos e protestos.
O' vida errante, ó danças endulantes,
saídas de meus pés desreajustados.

E tudo é noite, e dia é um acidente;
e nesses fins de mundo que demência!
Que torpor nessas trevas de águas mortas
em que nada nasceu verbo ou origem!

Nossa coorte jámais se demitiu
de sua vocação à dor e ao mal.
Que conformismo aos códigos de crime!
O' danação, ó lábaro do Inferno!

E há aquêlo que o desprezo desespera,
de entusiasmo de ser tão pouca coisa;
com a vergonha de tôdas essas chagas,
seu manto, sua púrpura e coroa.

Solenidade frágil, branco ofício,
alba da criação pelo pecado,
nem sempre orgulho, vêzes humildade,
pois a água apodreceu nessas floreiras.

Nada podemos ser que céu e inferno,
ó dolerosa filiação divina!

encolhi-me entre apodos e protestos.
Ó vida errante, ó danças ondulantes,
saias de meus pés desreajustados.

E tudo é noite, o dia é um acidente;
e nesses fins de mundo que demência!
Que torpor nessas trevas de águias mortas
em que nada nasceu verbo ou origem!

Nossa coorte jãmais se demitiu
de sua vocação à dor e ao mal.
Que conformismo aos códigos do crime!
O' danação, ó lábaro do Inferno!

E há aquê!e que o desprezo desespera,
do entusiasmo de ser tão pouca coisa;
com a vergonha de tôdas essas chagas,
seu manto, sua púrpura e coroa.

Solenidade frágil, branco ofício,
alba da criação pelo pecado,
nem sempre orgulho, vêzes humildade,
pois a água apodreceu nessas floreiras.

Nada podemos ser que céu e inferno,
ó dolorosa filiação divina!

As centelhas do céu sempre incubadas
na exaustão irredenta e em cinza morta.

O equilíbrio se rompe nesse amor
decepcionado. Verbo enigma.
Corpo árido e candente, desertado
de tudo. Possessão cotidiana.

Terra firme sois vós, Cruz de perdão.
Nossos pés são tão ácidos que abraçam.
Provenho de orgulhosos iniciais:
A grandeza do Inferno em mim se ostenta.

Em baixo a água se alteia, sem cessar;
nos céus, a silenciosa solitude,
- gravidez tão vazia, mas que esmaga
os que nas catacumbas já repousam.

Aceite as injustiças explicáveis,
vim de crimes de deuses despenhados;
entrecortado canto, onda voltando,
anjo sem olhos, chama tremulada!

As centelhas do céu sempre incubadas
na exaustão irredenta e em cinza morta.

O equilíbrio se rompe nesse amor
decepcionado. Verbo enigma.
Corpo árido e candente, desertado
de tudo. Possessão cotidiana.

Terra firme sois vós, Cruz de perdão.
Nossos pés são tão ácidos que abraçam.
Provenho de orgulhosos iniciais:
A grandeza do Inferno em mim se ostenta.

Em baixo a água se alteia, sem cessar;
nos céus, a silenciosa solitude,
– gravidez tão vazia, mas que esmaga
os que nas catacumbas já repousam.

Aceito as injustiças explicáveis,
vim de crimes de deuses despenhados;
entrecortado canto, onda voltando,
anjo sem olhos, chama tremulada!

Entre os jogos finais e os hinos dêsse
hoje, entre madres que me querem ter
em seus seios, vacilo para não
ser repartido ao meio. Compreendeis?

Oh! as feérias, tu rainha triste,
espumaste-me; dize ébria senhora,
dize temida proa! Canta infância
a côr da vida e o bronze dos minutos.

A beleza do Inferno se revela:
O céu e a terra se enchem de presenças.
O' ~~proa~~ misterioso officio, glória ruiva,
para o sene do mundo eterno grito.

Satanaz e seu halo de ardentia.
Nos ocases perdidos, um murmúrio.
Virtude convincente: a litania;
não só a litania mas o tédio.

Soledades de luz unem as gêmeas
trajetórias do mal, do bem, unidas;
e entre as duas - fugada a forma humana,
- símbolo cego, símbolo de carne.

Entre os jogos finais e os hinos dêsse
hoje, entre madres que me querem ter
em seus seios, vacilo para não
ser repartido ao meio. Compreendeis?

Oh! as feerias, tu rainha triste,
espumaste-me; dize ébria senhora,
dize temida proa! Canta infância
a côr da vida e o bronze dos minutos.

A beleza do Inferno se revela:
O céu e a terra se enchem de presenças.
O' [xxx] misterioso ofício, glória ruiva,
para o sono do mundo eterno grito.

Satanaz e seu halo de ardentia.
Nos ocasos perdidos, um murmúrio.
Virtude convincente: a litania;
não só a litania mas o tédio.

Soledades de luz unem as gêmeas
trajetórias do mal, do bem, unidas;
e entre as duas – fugada a forma humana,
– símbolo cego, símbolo de carne.

Esse Peixe na Cruz tem seu sentido:
sua espinha coluna nos ampara.

Entre bestas e espinhos cresce a vinha,
a claridade desce, o dia é pleno.

Entretanto, converse com as mudezes
e os frios, e os cinzentos, e os inertes,
e os horizontes quietos, sempre quietos,
sempre infinitos, sempre desumanos.

E o óleo? O óleo da vida é tão de usura,
tão consumido em Deus e no demônio,
que eu não tenho certeza de mim mesmo
nem de meus pés cravados, nem sei como.

No entanto, o pensamento sempre enfermo,
e a palavra complexa cruciando,
e a humilhante diarreia, calos, fígados,
e as risíveis posturas que Deus vê.

Dou-me então em falar desacordado,
reer as garras, beijar as baixas pedras,
olhar-me nas distâncias, consumido,
desconfiar-me em ausências; cuço-me a mim.

Oh ser cumulativo e permanente!
Oh inconsciência em meio à duração,
testemunha falaz das rosas breves,
da epiderme caduca e dos ~~amores~~ amores!

Êsse Peixe na Cruz tem seu sentido:
sua espinha coluna nos ampara.
Entre bestas e espinhos cresce a vinha,
a claridade desce, o dia é pleno.

Entretanto, converse com as mudezes
e os frios, e os cinzentos, e os inertes,
e os horizontes quietos, sempre quietos,
sempre infinitos, sempre desumanos.

E o óleo? O óleo da vida é tão de usura,
tão consumido em Deus e no demônio,
que eu não tenho certeza de mim mesmo
nem de meus pés cravados, nem sei como.

No entanto, o pensamento sempre enfermo,
e a palavra complexa cruciando,
e a humilhante diarreia, calos, figados,
e as risíveis posturas que Deus vê.

Deu-me então em falar desacordado,
roer as garras, beijar as baixas pedras,
olhar-me nas distâncias, consumido,
desconfiar-me em ausências; ouço-me asmo.

Oh ser cumulativo e permanente!
Oh inconsciência em meio à duração,
testemunha falaz das rosas breves,
da epiderme caduca e dos [xxxxxxxxxxxxxxx] amores!

Todavia, becejo sobre o mundo;
e a minha insipidez é um límpido álcool
irremediável. Que borracho me
dorme tão cambaleante, celestial?

Em outros tempos, tinha um belo monstro,
comprimido em conceitos e funções,
tão inchado, tão meigo, tão afeto,
meu nutritivo monstro modular.

Era aberrante e puro e me levava
pelos doces jardins alucinantes,
ensinou-me a falar sensorialmente,
transferiu-se aos meus gestos e palavras.

Eu sou imensamente; e me conforme
entre tecto, tapete e essas paredes;
mas meus gritos te furam útero alto,
e fecundam as retas que me esperam.

Entrementes, prepare o antigo fraque,
pois vai à festa da ressurreição.
Câmara cinza, simplesmente. Logo
canção cativa. Já diamante. Poema.

Todavia, bocejo sôbre o mundo;
e a minha insipidez é um límpido álcool
irremediável. Que borracho me
dorme tão cambaleante, celestial?

Em outros tempos, tinha um belo monstro,
comprimido em conceitos e funções,
tão inchado, tão meigo, tão afeto,
meu nutritivo monstro medular.

Era aberrante e puro e me levava
pelos doces jardins alucinantes,
ensinou-me a falar sensorialmente,
transferiu-se a meus gestos e palavras.

Eu sou imensamente; e me conformo
entre tecto, tapete e essas paredes;
mas meus gritos te furam útero alto,
e fecundam as rotas que me esperam.

Entrementes, preparo o antigo fraque,
pois vou à festa da ressurreição.
Câmara cinza, simplesmente. Logo
canção cativa. Já diamante. Poema.

Coração vivo. Nos jardins bifrontes.
Infante adoração, carnes de nuvem
ante ~~xxx~~ os róseos sinais que a inexistência
gravará nos ocasos de seus dias.

As horas tão sapientes pois velozes
vão noutra alma encontrar porções de vida!
O olhar nos olha: somos contraídos;
e a voz nos fala: somos língua morta.

Os dias vão sutis, vão tateantes,
parando nos obstáculos, minando.
E a vida é tão secreta quanto o mundo
alheio aos nossos pés carbonizados.

O azul do firmamento é que é real,
os astros atingidos, belas nuvens,
belas brisas e ~~xxxx~~ segredos tão queridos,
e seus pássaros belos, também belos.

E o sol em seu orgulho e manto de ouro,
a aurora vivecendo Miraceli,
as chuvas em seus iris, mares, peixes
antropomorfos de asas e salsugens.

Coração vivo. Nos jardins bifrontes.
Infante adoração, carnes de nuvem
ante [xxx] os róseos sinais que a inexistência
gravará nos ocasos de seus dias.

As horas tão sapientes pois velozes
vão noutra alma encontrar porções de vida!
O olhar nos olha: somos contraídos;
e a voz nos fala: somos língua morta.

Os dias vão sutis, vão tateantes,
parando nos obstáculos, minando.
E a vida é tão secreta quanto o mundo
alheio aos nossos pés carbonizados.

O azul do firmamento é que é real,
os astros atingidos, belas nuvens,
belas brisas e [xxxx] segredos tão queridos,
e seus pássaros belos, também belos.

E o sol em seu orgulho e manto de ouro,
a aurora vivendo Miraceli,
as chuvas em seus iris, mares, peixes
antropomorfos de asas e salsugens.

E o caos - um limbo, qual dormindo infante,
repousando na espuma e nas fragrâncias,
pele e pele, equadores, colibris,
e o laço azul de Alice. Os ramalhetes.

Entre os alados músicos, alguns
com seus ninhos nas mãos incentivando-os,
(os luars acordando os ^{doce}ecos.)
Oh safiras vencidas, ó românticos!

Ah como a noite é clara nos convites:
os pequeninos pulsos sobre as ilhas,
os artelhos gentis tão espalhados,
tão concedidos aos beijados olhos!

Oh seledade, tu não me entristeces;
tu apenas me dá céus sem fundura,
e êsses retratos vivos dos meus mortos,
mortos gemidos haletos acordados!

A vida-ondulação dá-me prazer,
e depois amargores, certos males,
e a certeza da morte repousante,
e a ilusão das criaturas sombras boas.

Subpoema XXX - folio 10 de 17

E o caos – um limbo, qual dormindo infante,
repousando na espuma e nas fragrâncias,
polo e polo, equadores, colibrís,
e o laço azul de Alice. Os ramalhetes.

Entre os alados músicos, alguns
com seus ninhos nas mãos incentivando-os,
(e os luares acordando os [doces] ecos.) *(inserção autógrafo)*
Oh safiras vencidas, ó românticos!

Ah como a noite é clara nos convites:
os pequeninos pulsos sôbre as ilhas,
os artelhos gentis tão espalhados,
tão concedidos aos beijados olhos!

Oh soledade, tu não me entristeces;
tu apenas me dás céus sem fundura,
e êsses retratos vivos dos meus mortos,
mortos gemidos halos acordados!

A vida-ondulação dá-me prazer,
e depois amargores, certos males,
e a certeza da morte repousante,
e a ilusão das criaturas sombras boas.

Aonde vamos nascer, Orfeu querido,
em que cosmogonia nos faremos
uma só coisa e muitas, mesma forma,
mesmo cântico, mesmo conhecimento?

Certo perdi a estrada dos prazeres.
Amar me lava. Oh doces castidades!
Fazei Senhor, fazei. Violência eterna.
Eu sou naufrágio: boiam minhas tábuas.

Santo, danado, amor e raiva: extremos
encontrados. Razão, loucura. Eu com
essa regra de instintos imprudentes,
e êsse azeite conforme na parábola.

Naturalmente fui. A rua vai.
Depois o beco é o fim. Naturalmente.
Desço as escadas. Ando de vagar.
É tudo inofensivo. O dos pés juntos.

Deus encerrado em meu pecado angélico,
Deus ~~até~~ físico tocado em meu cadáver,
Deus ressuscitado em minha morte,
eu agarrando Deus, Deus me agarrando.

Subpoema XXX - folio 11 de 17

Aonde vamos nascer, Orfeu querido,
em que cosmogonia nos faremos
uma só coisa e muitas, mesma forma,
mesmo cântico, mesmo conhecimento?

Certo perdi a estrada dos prazeres.
Amar me lava. Oh doces castidades!
Fazei Senhor, fazei. Violência eterna.
Eu sou naufrágio: boiam minhas tábuas.

Santo, danado, amor e raiva: extremos
encontrados. Razão, loucura. Eu com
essa regra de instintos imprudentes,
e êsse azeite conforme na parábola.

(corrige: "extremor")

Naturalmente fui. A rua vai.
Depois o beco é o fim. Naturalmente.
Desço as escadas. Ando de vagar.
E tudo inofensivo. O dos pés juntos.

Deus encerrado em meu pecado angélico,
Deus [xxx] físico tocado em meu cadáver,
Deus ressuscitado em minha morte,
eu agarrando Deus, Deus me agarrando.

Debilidade forte, mortal forte,
sob os olhos do Inferno batalhando.
Eu arena tão pôdre, curtos dias,
eu tapete de Deus para seus pés.

Olhei meus olhos sem conhecer espelhos,
e eles em mim pousaram como pássaros
que levam as memórias de meus membros
às semelhanças deles simuladas.

O dia em noite, o tempo dissolvido,
a face a côr mudando sempremente:
- Atriz entre as atrizes, frente móvel,
cenário a cada instante. Rotação.

Formosos maies, transitórias luzes,
geladas Cassiopéias, brilhos grandiosos,
donzelas Altaíres, carta ardente
de sois nascidos ontem, seu zodíaco.

O' meias-noites, luas de Janeiros,
anéis misteriosos, tardes de Este,
olhares entre céus, doces planetas,
eu nas marés em Junho vos beijei.

Debilidade forte, mortal forte,
sob os olhos do Inferno batalhando.
Eu arena tão pôdre, curtos dias,
eu tapete de Deus para seus pés.

Olhei meus olhos sem conhecer espelhos,
e êles em mim pousaram como pássaros
que levam as memórias de meus membros
às semelhanças deles simuladas.

O dia em noite, o tempo dissolvido,
a face a côr mudando sempremente:
– Atriz entre as atrizes, fronte móvel,
cenário a cada instante. Rotação.

Formosos maios, transitórias luzes,
geladas Cassiopéias, brilhos grandiosos,
donzelas Altaïres, carta ardente
de sois nascidos ontem, sou zodíaco.

O' meias-noites, luas de Janeiros,
anéis misteriosos, tardes de Este,
olhares entre céus, doces planetas,
eu nas marés em Junho vos beijei.

Fui sete graus ao Norte, fui dezembros
boreais e nascimento em mangedoura,
e paz entre pastores. Admirai-vos?
Há mistérios na Virgem e não sabeis.

Verônicas visíveis e invisíveis,
sudários, espirais, roseiras, pálios,
lêguas palpáveis, raios escutados,
em tórno e ainda sôbre os meus natais.

Antigos esplendores e memórias,
longas clepsidras, ^{monas} babilônias,
anaes jazidos, fábulas, carismas,
descrevei-me. Desde. Depois que.

Cancer celeste, cancer de grandezas
e tentáculos reci-me. Berenices,
cobri-me entre cabelos. Recrudesço-me.
Eu longe, eu orbital, eu simultâneo.

Meu ponte de partida, sempre adiado,
varia as proporções do meu poema,
triângulo equilátero, cosmogonia:
eu ausente, prevejo-me nascendo.

Ao longe! ardentemente telescopo-me.

Subpoema XXX - folio 13 de 17

Fui sete graus ao Norte, fui dezembros
boreais e nascimento em mangedoura,
e paz entre pastores. Admirai-vos?
Há mistérios na Virgem e não sabeis.

Verônicas visíveis e invisíveis,
sudários, espirais, roseiras, pálios,
léguas palpáveis, raios escutados,
em tórno e ainda sôbre os meus natais.

Antigos esplendores e memórias,
longas clepsidras, [grossas] babilônias,
anaes jazidos, fábulas, carismas,
descrevei-me. Desde. Depois que.

(inserção autógrafo)

Cancer celeste, cancer de grandezas
e tentáculos roei-me. Berenices,
cobri-me entre cabelos. Recrudesço-me.
Eu longe, eu orbital, eu simultâneo.

Meu ponto de partida, sempre adiado,
varia as proporções do meu poema,
triângulo equilátero, cosmogonia:
eu ausente, prevejo-me nascendo.

Ao longo! ardentemente telescopo-me

Centelha de três fegos, sondo-me em
raza hidra com os tempos enfermigos,
eu quase ido, quasimodo de arcanjo.

Mínimo. Menos. Tão descido chão.
Há raptos e há enleves circundando-me.
Mais: nunca mais. E/ Sempre: para sempre.
Perene depressão descomedida.

Sinto dores nos astros, ~~febris~~ febres álgidas,
inventários falhados, leitos áridos;
e o vazio e o já visto, e sóis morridos;
semi-cerre os meus dias: flue meu pranto.

Alguém gagueija. Alguém retoma o facho
da vida ininterrupta. Alguém vagindo.
Alguém para estrategamar-se à noite,
veio à luz. Alguém criança. Alguém velho.

Alguém aquem. E além. E um só silêncio
branco e gelado sobre. Após baixaram ~~entrepontadas~~
enterpecidas ruínas imprevistas.
E afinal? E afinal? O' reincidência!

Isso foi por acaso em início de eras.
E havia a Face, e havia mares novos.
E o fogo era lascivo, e o espaço fêmeo.
O livro original abriu-se: e houve.

Subpoema XXX - folio 14 de 17

Centelha de três fogos, sondo-me em
 raza hidra com os tempos enfermiços,
 eu quase ido, quasímodo de arcanjo.

Mínimo. Menos. Tão descido chão.
 Há raptos e há enlevos circundando-me.
 Mais: nunca mais. E sempre: para sempre. *(altera: "E. Sempre:")*
 Perene depressão descomedida.

Sinto dores nos astros, [xxxxxxx] febres álgidas,
 inventários falhados, leitos áridos;
 e o vazio e o já visto, e sóis morridos;
 semicerro os meus dias: flue meu pranto. *(corrige: "semi cerro")*

Alguém gagueija. Alguém retoma o facho
 da vida ininterrupta. Alguém vagindo.
 Alguém para estrategemar-se à noite,
 veio à luz. Alguém criança. Alguém velho.

Alguém quem. E além. E um só silêncio
 branco e gelado sôbre. Após baixaram [xxxxxxxxxxxxx]
 entorpecidas ruínas imprevistas.
 E afinal? E afinal? O' reincidência!

Isso foi por acaso em início de eras.
 E havia a Face, e havia mares novos.
 E o fogo era lascivo, e o espaço fêmeo.
 O livro original abriu-se: e houve.

O arroio veio em serpe: era uma idade.
Águas que de desejo os olhos geram
foram almas da luz desvanecida
de algum humano som, memória ainda.

Nem os despojos quis por aspirar
rios, florestas, aves e penedos,
nem fontes porvindouras nem os prados:
à sombra do alto céu, essa coroa.

Na tarde calma as pálidas areias.
Abrandava o seu nome a voz das coisas,
e nas coisas frema um só intento
como a banhar os ventres com seu sangue.

Ei-lo rasgando as pristinas entranhas
naquela sempre vigilância aguda.
Quem produz tão fecundas confluências?
Quem conserva ainda intacto esse roteiro?

Lembrados somos, penhas, que essas águas
conservavam nos ~~úter~~ úteros a vida;
e então, emergiram contexturas,
com mais ância de amar, mais ardência.

O arroio vem em serpe: era uma idade.
Águas que de desejo os olhos geram
foram almas da luz desvanecida
de algum humano som, memória ainda.

Nem os despojos quis por aspirar
rios, florestas, aves e penedos,
nem fontes porvindouras nem os prados:
à sombra do alto céu, essa coroa.

Na tarde calma as pálidas areias.
Abrandava o seu nome a voz das coisas,
e nas coisas fremia um só intento
como a banhar os ventres com seu sangue.

Ei-lo rasgando as pristinas entranhas
naquela sempre vigilância aguda.
Quem produz tão fecundas confluências?
Quem conserva inda intacto êsse roteiro?

Lembrados somos, penhas, que essas águas
conservavam nos [xxx] úteros a vida;
e então, emergiram contexturas,
com mais ânsia de amar, mais ardentia.

As preas diligentes seios furam,
e os veleiros nativos sonham búzios.
Oh prazer imortal, climas remotos,
horas lavadas pelas perfeições!

Em seus tercidos cofres nunca exaustos,
coisas queriam vir por várias fendas;
os enleios, os beijos, os amores,
e outras sobrevivências se entrelaçam.

Pois era a criação desentranhada.
Haviam-se encerrado as epopéas,
e escutava-se mais perto o som divino.
Oh terra, oh Céus, oh virgem natureza!

Em vão, meigos amores, eu partia,
ânimo heróico, sonho inconsistente,
chorado porto, avisos e mensagens,
eu tão andante por sêcas e granizos.

E agora volta Memphis tão rival;
ano estelar, conclamo minhas sortes;
êsses diâmetros gêmeos de meus ~~mx~~ olhos
são fortes sues, talvez perpétuamente.

As proas diligentes seios furam,
e os veleiros nativos sonham búzios.
Oh prazer imortal, climas remotos,
horas lavadas pelas perfeições!

Em seus torcidos cofres nunca exaustos,
coisas queriam vir por várias fendas;
os enleios, os beijos, os amores,
e outras sobrevivências se entrelaçam.

Pois era a criação desentranhada.
Haviam-se encerrado as epopéas,
e escutava-se mais perto o som divino.
Oh terra, oh! Céus, oh virgem natureza!

Em vão, meigos amores, eu partia,
ânimo heróico, sonho inconsistente,
chorado porto, avisos e mensagens,
eu tão andante por sêcas e granizos.

E agora volta Memphis tão rival;
ano estelar, conclamo minhas sortes;
êsses diâmetros gêmeos de meus [xx] olhos
são fortes sues, talvez perpétuamente.

Águas livres, estrelas vesperais,
as crianças, as clâmides nas praias,
os jogos inocentes, maresias.
Oh saudades, oh nomes delirados!

As manhãs maceradas, os silêncios,
e os galopes ocultos, dor golpeada,
o sereno recio sôbre os petres,
e êsse engendrado mundo palpitando.

Águas cerradas, antifaces mortas,
flores de urina, orquídeas subterrâneas,
e a prenhez dos meninos, essa vida
vivida em escafandros e ruclas.

Mas a libido deu êsse beato;
e vários dos vitrais se confluíram;
depois foram poemas, foram asas,
~~exantix~~ e entre as asas corpos se formaram.

O' poetas suspeitai. Apenas digo.
As palavras aladas não são minhas.
Eu dormia. E essa Musa, de meu lado,
nasceu de mim, de minha morte. Amém.

Águas livres, estrelas vesperais,
as crianças, as clâmides nas praias,
os jogos inocentes, maresias.
Oh saudades, oh nomes delirados!

As manhãs maceradas, os silêncios,
e os galopes ocultos, dor golpeada,
o sereno rocio sôbre os potros,
e êsse engendrado mundo palpitando.

Águas cerradas, antifaces mortas,
flores de urina, orquídeas subterrâneas,
e a prenhez dos meninos, essa vida
vívda em escafandros e ruelas.

Mas a libido deu êsse beato;
e vários dos vitrais se confluíram;
depois foram poemas, foram asas,
[xxxxxx] e entre as asas corpos se formaram.

O' poetas suspeitai. Apenas digo.
As palavras aladas não são minhas.
Eu dormia. E essa Musa, de meu lado,
nasceu de mim, de minha morte. Amém.

E vós rei animal

Composição; datiloscrito com inserções autógrafas a tinta vermelha e grafite (paginação e pequena rasura); 1 (uma) folha de papel branco com ângulos arredondados e três perfurações à margem esquerda para disposição em arquivo; manchas de oxidação; localizado no interior do conjunto intitulado pelo arquivista como “Documentos do Canto”, em fase de catalogação.

Comentário: O folio a seguir apresenta caso incomum de estrofe inteiramente suprimida, ainda que não haja qualquer rasura que indique esta supressão no datiloscrito. Trata-se, portanto, de uma versão preliminar do subpoema XIII do Canto Primeiro, no qual manter-se-á a segunda estrofe aqui apresentada, com uma alteração no 4º verso: “mas **parido** de dôres, mas sem fé,” ≠ “mas **comido** de dores, mas sem fé,” (1952, p. 30), além da acentuação do verbo *fazer* no verso “Conheço quem vos fez, quem vos gorou,” ≈ “Conheço quem vos fêz, quem vos gorou,” (1952, p. 30). Na versão final, são inseridas uma estrofe anterior e uma posterior a esta, ambas em versos trissilábicos: “E vós rei / animal / rei sem trono, / cetro e o mais; / e do menos: / coisas várias. / Rei? Não sei. / Rei escravo, / viscerado, / sem memória. / Rei de manto / de mentiras. / Rei? Não sei. / Rei viciado.” Segue a segunda estrofe constante do folio a seguir, em decassílabos, e a conclusão: “Rei? Não sei. / Rei escravo, / viscerado, / governado, / sem memória. / Rei? Não rei.” (1952, p. 29-30). Os dois versos iniciais do subpoema, portanto, resultam da cisão do primeiro verso aqui disposto: “E vós rei animal” ≠ “E vós rei / animal”, nada mais da presente estrofe mantendo-se textualmente.

96

E vós rei animal,
rei dessa cobra primeva,
aos pés da Virgo Imaculata,
orai por vós, perdida luz tão nata,
perdido rei, perdidas asas, obra perdida,
orai, orai, orai por vós,
pelos vossos pés, pelos vossos pelos,
pela nua epiderme que vos cobre,
ventre lascivo, lúbricos joelhos.

Conheço quem vos fez, quem vos gorou,
rei animado e anal, chefe sem povo,
tão divino mas sujo, mas falhado,
mas parido de dôres, mas sem fé,
orai, orai por vós, rei destronado,
rei tão morrido da cabeça aos pés.

E vós rei animal - folio 1 de 1

96

E vós rei animal,
 rei dessa cobra primeva,
 aos pés da Virgo Imaculata,
 orai por vós, perdida luz tão nata,
 perdido rei, perdidas asas, obra perdida,
 orai, orai, orai por vós,
 pelos vossos pés, pelos vossos pelos,
 pela nua epiderme que vos cobre,
 ventre lascivo, lúbricos joelhos.

[—] (*ponto final substituído*)

Conheço quem vos fez, quem vos gorou,
 rei animado e anal, chefe sem povo,
 tão divino mas sujo, mas falhado,
 mas parido de dôres, mas sem fé,
 orai, orai por vós, rei destronado,
 rei tão morrido da cabeça aos pés.