

NEGAÇÃO E AFIRMAÇÃO DA PALAVRA POÉTICA EM *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA

Suene HONORATO¹

RESUMO: *Invenção de Orfeu*, obra do poeta Jorge de Lima, se apresenta ao leitor como um poema pontuado de ambiguidades, principalmente em relação à própria poesia: ora afirma o poder fundante da palavra poética, ora o nega. Neste texto, apresento um comentário sobre tal oscilação, a começar pela referência a Orfeu. Na sequência, ofereço um detalhamento da questão a partir de trechos da obra, observando: 1) a crença no poder fundante da palavra poética como desdobramento da metáfora religiosa apoiada na mitologia bíblica; 2) a negação da palavra poética, ainda apoiada na metáfora religiosa, segundo a qual o poeta-personagem é um descendente de Adão e, portanto, incapaz de imitar a atitude do criador; e 3) a realização poética que resulta dessa tensão, em referência ao tempo em que a obra é produzida.

Palavras-chave: *Invenção de Orfeu*, negação da poesia, afirmação da poesia.

ABSTRACT: *Invenção de Orfeu*, written by the Brazilian poet Jorge de Lima, is a poem punctuated with ambiguity, especially in relation to the poetry itself; it oscillates between the assumption and the denial that the poetic word has a founding power. This oscillation is here commented, starting with the reference to Orpheus. The question is then detailed through some excerpts from the poem: 1) the belief in the foundational power of the poetic word as the unfolding of religious metaphors supported by biblical mythology; 2) the denial of the poetic word, still supported by the religious metaphor, according to which the poet-character is a descendant of Adam and therefore unable to imitate the attitude of the creator; and 3) the poetic performing that results from such tension, in reference to the time when the work is produced.

Key-words: *Invenção de Orfeu*, denial of poetry, affirmation of poetry.

1. Introdução

O poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, traz, no título dado pelo amigo e poeta Murilo Mendes, a referência ao deus da lira, personagem mitológico cuja história assinala uma duplicidade em relação ao fazer poético: crença no canto como possibilidade de encantamento do mundo e recusa dessa possibilidade diante da constatação de seu insucesso. Embora no mito os dois momentos sejam sequenciais, em *Invenção de Orfeu* eles se

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do prof. Paulo Franchetti, com pesquisa financiada pelo CNPq.

mostrarão concomitantes e produzirão uma oscilação que se converterá na própria poética da obra.

Músico cuja habilidade foi jamais superada, Orfeu encantava a todos com seu canto, que tornava o mundo mais harmonioso, pois os seres *encantados* conservavam, em suas ações, o sentido ético do belo. Foi essa a habilidade que lhe valeu quando quis buscar a amada Eurídice no reino dos mortos: com o canto, convenceu o barqueiro Caronte a levá-lo vivo pelo rio Estige, adormeceu Cérbero, aliviou as dores dos condenados que ali se encontravam e fez que Hades e sua esposa Perséfone o deixassem trazer Eurídice de volta. Porém, sua tentativa fracassa porque Orfeu descumpra a única condição imposta: não lhe voltar o olhar enquanto ela não se encontrasse sob a luz do sol. Ciente de que não aproveitara a única chance de tê-la novamente junto a si, Orfeu se entristece e perde o interesse pela lira. Às mulheres nunca mais voltará a atenção e terminará morto pelas Mênades desprezadas, que esquartejam seu corpo e o jogam ao rio, enquanto a cabeça ainda chama por Eurídice.

O canto encantatório e apaziguador de Orfeu é representativo da poesia lírica. Com sua lira, o deus reorganiza o caos mundano em um momento de suspensão temporal por meio do arrebatamento estético, em que tudo se empenha na contemplação do belo. Porém, o fracasso na empresa de trazer Eurídice do reino dos mortos — ainda que não seja atribuído à habilidade para o canto, mas sim à escolha de infringir a condição imposta — torna Orfeu pouco disposto para com a lira, já que não tem muito a fazer pelo mundo em que vive sem a amada e espera reencontrá-la na morte. Impossível ignorar o quão distintos são esses dois “Orfeus” que aqui se assinalam: o deus que *encanta* e o deus que fracassa, conhecendo que o poder encantatório da lira não tem muita utilidade no mundo em que se encontra.

Em se tratando de poesia lírica, essa última imagem talvez tenha produzido maior efeito para a imaginação criativa a partir da segunda metade do século XIX, época em que parte significativa da produção poética pode ser abrigada sob o signo da desconfiança no poder encantatório da palavra. Desde *As flores do mal*, “a incerteza de Baudelaire quanto à função da poesia” (HAMBURGER, 2007, p. 14) parece não ter abandonado muitos escritores. De um lado, o poeta francês acreditou que a arte não devesse se submeter a qualquer finalidade específica; de outro, defendeu que sua desvinculação de outros saberes a tornava omissa e condenável — inútil, portanto. Para o crítico Michael Hamburger (2007, p. 14), isso define a “encruzilhada” na qual Baudelaire permaneceu em relação à modernidade e que, a meu ver, continua posta para muitos poetas. Afinal, é possível ou não atribuir uma função à poesia? Se sim, como colocá-la em prática? Se não, como pensar a contínua necessidade de se

escrever e se ler poesia? E ainda: de que matéria fazer poesia se o mundo se revela um campo cada vez mais infértil para o florescimento da palavra poética?

Em *Invenção de Orfeu*, a forte desconfiança no poder da palavra poética parece motivar a feitura de um livro que se coloca sob constante ameaça de dissolução: o poema reformula suas motivações, seus símbolos, suas formas, suas referências, como um barco à deriva. Aliás, “ébria embarcação” (LIMA, [1980], p. 15) como a de Rimbaud. Por isso, este é o Orfeu (inventado ou que inventa?) reconhecido pelo poeta:

1 A mão de Orfeu, enorme destra
 abateu-se no peito, funda ausência,
 tão suave inexistente mão;
 foi delação das coisas,
5 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,
10 as éguas da fecundação final
 planturosas e cheias de pistilos
 viscosos como suas lêsmas,
 vermelhos como seus relinchos que martelam
 a mão êxul de Orfeu, os retinidos ecos
15 temperados de cor, 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
20 apenas dedos reais humanos, cinco
 apenas, cinco sinos sem seu íris;
 funda submersão dêse [sic] deus,
 agora com seu deão de cerimônias
 inventando-lhe os gestos,
25 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.
 (LIMA, [1980], p. 58)

Esse poema é, curiosamente, o único cuja métrica não é regular, o que reforça o fracasso do poder encantatório da lira de Orfeu. Percebe-se que sua estrutura não é linear: compõe-se de apenas um período; o ponto e vírgula demarca orações que se vão encaixando sem os componentes frasais necessários à ordenação lógica do discurso, característica que se agrava ao longo do poema. Observemos como os dois primeiros versos, por exemplo, ainda compõem uma oração ordenada ao gosto do discurso racional, em comparação aos sete versos finais, em que orações subordinadas adjetivas se encaixam umas nas outras, numa

enumeração associativa de ideias. A imagem mitológica de Orfeu dedilhando sua lira é base para a desconstrução que se opera no poema: sua enorme e suave destra é inexistente, inibida, vaga e humana. Seus dedos são “apenas cinco sinos sem seus íris”, imagem que indica o comprometimento do canto. Nos oito primeiros versos, Orfeu se depara com a imposição de um sofrimento. O gesto da mão abatendo-se no peito sinaliza sua desolação; é o gesto de “delação das coisas”. Do nono ao décimo sétimo verso, percebe-se que os ecos que martelam a mão desterrada (“êxul”) do próprio ofício advêm dos relinchos das “égua nulas nos silêncios”, à espera da “fecundação final” que metaforiza a criação poética pela via do erotismo; seus “pistilos viscosos como suas lesmas” fundem as categorias animal e vegetal. Estão também fundidas as categorias do feminino e masculino, pois, embora o pistilo seja o órgão reprodutor feminino das plantas, sua forma é fálica. Mas os ecos dos relinchos dessas éguas são “dêle, de Orfeu / deus sonoro e terrível, hoje vago, vago”, indicando que o comprometimento das habilidades resulta de suas próprias ações. Do décimo oitavo ao vigésimo primeiro verso, confirma-se a ideia de que Orfeu é responsável pelo próprio fracasso. Sua destra não é mais habilidosa “com os androceus dos dedos musicais”. Assim se completa a metáfora da falência da fecundidade: nada mais nasce da lira de Orfeu. Os últimos versos se relacionam à figura do poeta, deão de cerimônias de Orfeu, que lhe inventa os gestos, conduzindo sua mão ao “seio dos infernos” e delatando sua aparência debilitada.

Mas esta apresentação de Orfeu torna tanto mais necessária a transformação de sua condição em prol da afirmação da palavra poética. A imagem de um Orfeu desencantado tem como contraponto tanto a existência de um Orfeu em posse de seu poder encantatório — que não pode ser integralmente resgatada —, quanto a necessidade de reabilitar o personagem mitológico em acordo com a nova demanda, situação em que a feitura do poema se sustentará. A afirmação da palavra poética pode ser observada em trechos como o seguinte:

Cantar para lembrar, para existir,
sondar o coração, ouvir-lhe a voz,
sentir raízes, ser, ser-se de novo,
voltar como os compassos, não voltar,
falar somente, ouvindo os intervalos
entre as palavras, entre os pensamentos.

Os perfumes nas pedras, nas formigas,
nas claridades, nos olhares, nas
vogais e consoantes, pensaríamos
odores para os desprovidos, cheiros
que os olfatos das coisas não cheiraram,
fora dos sons, das cores, dos sabores.

Perceber com esse delta as acres gotas,
as papilas do insípido vulgar,
legar-lhes sal em suas viuvezes,
sabor de quentes, e de verdes sons,
de pedras esperando, de desenhos
que a luz não produziu na compreensão.

Severos pensamentos de doer-nos
os seres em poesia e arremessá-los,
expiados de seus chumbos amarrados,
falando encruzilhadas com fantasmas,
com licornes e falas fora de
nossas bocas falando para nós.

Minha voz alta sempre em lábios mudos
ruminando os rochedos, e escutando
o que é consciência, lógica ou absurdo,
e captando em vigílias persuasivas
um refrão de convites e renúncias,
interminável estribilho surdo.

Memória, raciocínio, descalabro,
liberdade do obsceno e do divino,
e essa janela aberta na obsessão
de não ser esta mão e a pena abaixo
desta mão escrevendo sem poder,
sem poder sossegar para morrer.
(LIMA, [1980], p. 174)

As estrofes aqui citadas têm como tema a afirmação do poder fundante da palavra poética, sua capacidade de conferir existência a um universo pessoal cuja expressão é vital para o poeta: “Cantar para lembrar, para existir, / sondar o coração, ouvir-lhe a voz”. Na segunda estrofe do trecho, o poeta imagina o cheiro de pedras, formigas, claridades, olhares, vogais e consoantes. A atribuição de cheiro às coisas nomeadas se inscreve gradativamente no âmbito fictício: de pedras a consoantes, torna-se mais evidente o trabalho imagético que o cheiro ganha por meio da palavra, cheiros “fora dos sons, das cores, dos sabores”. A definição de um cheiro ainda inexistente (“cheiros / que os olfatos das coisas não cheiraram”) é possibilitada pela formulação poética. A terceira estrofe reforça essa ideia desdobrando as imagens: os cheiros fundados pela palavra são um “delta” em que se percebem os elementos com mais agudeza. Tudo o que ainda não veio à luz pode ser resgatado do limbo pelo olhar do poeta: “legar-lhes sal”, dar imagem ao que a compreensão não foi capaz de produzir. “Arremessar” os seres em poesia significa, em acordo com a estrofe seguinte, libertá-los de “seus chumbos amarrados”, deixar que o sentido poético liberte a imaginação criativa e leve-

os à experiência de alteridade. Pois, se o trecho começa por conferir existência a um universo subjetivo, tal exercício conduz à audição de “falas fora de / nossas bocas falando para nós”. A voz do poeta fala em silêncio e procura fundar um mundo que assimile contradições, “lógica ou absurdo”, “convites e renúncias”, “liberdade do obscuro e do divino”. A poesia se impõe ao poeta como exercício de alteridade: “obsessão / de não ser esta mão e a pena abaixo / desta mão escrevendo sem poder, / sem poder sossegar para morrer”.

Evidencia-se, com esses dois poemas, a oscilação sintomática de *Invenção de Orfeu* em relação ao fazer poético. Se ela não é resolvida, é assimilada como proposta e será perceptível nas formas e temas que a obra assimilará. Para compreender como se compõe num forte motivador do poema, precederei na sequência ao comentário sobre alguns temas centrados na figura do poeta-personagem.

Antes, é preciso assinalar que *Invenção de Orfeu* se quer uma epopeia moderna, o que pode ser observado tanto em seus temas quanto em sua estrutura. Dividido em dez cantos, à moda da epopeia camoniana *Os lusíadas*, o poema, de caráter fortemente lírico, sugere alguma narratividade. Os títulos dos cantos apontam para a aventura de “Fundação da Ilha” (Canto Primeiro) pelo poeta-personagem, sua geografia (Canto Segundo, “Subsolo e supersolo”), seus habitantes (Canto Quarto, “As aparições”), os insucessos vivenciados por eles (Canto Quinto, “Poemas da vicissitude”, e Canto Sexto, “Canto da desapareição”), terminando com “Missão e promessa” (Canto Décimo), o que indica que a tarefa do poeta resta inconclusa e também que a suposta narrativa se volta em círculo.² Tal organização, bem como a narratividade dela depreendida, é, porém, apenas aparente, pois não é possível conferir unidade formal e temática a nenhum dos cantos, o que não é senão a proposta da obra: “Para a unidade deste poema, / ele vai durante a febre, / ele se mescla e se amalha, / e por vezes se devassa” (LIMA, [1980], p. 26). É assim que *Invenção de Orfeu* ensaiará, até o final, sua própria feitura, em que se encontram referências a poemas épicos e líricos da tradição ocidental, metros variados, problemas históricos e míticos, tudo isso sob a perspectiva de um personagem que assume vozes diferentes e muitas vezes contrastantes, mas cuja pretensão é alcançar a totalidade: “Esse o imensíssimo poema / Onde os outros se

² Em termos gerais, os demais cantos não se integram a essa “linha narrativa”: os “Poemas relativos” (Canto Terceiro) evidenciam a constante transformação das coisas; “Audição de Orfeu” (Canto Sétimo) tematiza o fracasso da criação pela palavra poética; “Biografia” (Canto Oitavo) reúne vários temas centrados na figura do poeta-personagem; e “Permanência de Inês” (Canto Nono) parodia o episódio camoniano para ressaltar Inês de Castro como símbolo poético.

entrelaçam, / Datas, números, leis dantescas, / Início, início, início, início, / Poema unânime
abrange os seres / E quantas pátrias. Quantas vezes” (LIMA, [1980], p. 34).

2. O poeta-personagem e a designação para a poesia

Invenção de Orfeu é uma epopeia sem herói. Ou melhor, seu herói é um poeta cuja missão é fundar a ilha por meio da palavra. Herói pelo enfrentamento com o verbo, o que remete à mitologia bíblica sobre a origem do universo, referência cujo espelhamento no poema vai além da constatação do poder de invenção conferido à linguagem. Alternativa para a organização do caos, a fundação de um universo por meio da palavra poética alia-se à ideia de que a poesia pode reencantar o mundo.

O universo encontrado em *Invenção de Orfeu* é marcado por toda sorte de desgraças advindas do convívio humano. Guerras de conquista, escravização de uns sobre outros, a invenção da bomba atômica, o holocausto, para citar apenas alguns itens, entram na soma temporal cuja impressão final é a de uma enorme catástrofe coletiva, que culmina no presente do poema, como ocorre neste trecho:

O responsável? Quem o responsável?
Ainda há pouco tudo era bonança.
As mulheres teciam, trabalhavam
os homens nas charruas; as crianças
sorriam entre flor e flor nos prados.
Quem foi que armazenou o dardo e a pólvora,
e a lança afiou e a dor e o mineral?
Hoje pela manhã as aves se calaram

e o ar ficou soturno e houve outros sinais,
pois alguns entreviram dias de ira
e diante das visões se suicidaram.
(LIMA, [1980], p. 117)

Passado e presente são aqui opostos de maneira a enfatizar as agruras denunciadas pelo poeta. Não interessa localizar o “quando” na expressão “ainda há pouco”, mas observar que esse passado sinaliza a possibilidade de convivência pacífica. Já o presente prenuncia o agravamento das condições, o advento dos dias de ira, apresentado sob contornos míticos, pois não é consequência gratuita da ação do homem, mas sim concretização de alguma

profecia, cujos sinais são perceptíveis na natureza. A observação de situações como essa impõe, ao poeta, o trabalho de renovar as promessas antigas, falidas após o drama da Queda, pois quem acredita que “[...] sempre viverão as promessas estranhas / e as palavras do céu que ainda ontem lhe ouvias / silencioso através dessas mesmas montanhas” (LIMA, [1980], p. 135). Essa missão é, na verdade, atribuída por Deus. O poeta é uma espécie de Cristo, um eleito para salvar o mundo através do próprio sacrifício. O trecho seguinte evidencia o paralelo:

A água que pode até ser dilúvio
 recircunda-nos de ilha. A água tem sede
 da verdade que eu sou, ilha de Deus;
 plantada sobre os mares, sou montanha,
 somos montanhas, vós irmãos em Pedro,
 pedras falantes pelo verbo em Cristo.
 (LIMA, [1980], p. 142)

Essa estrofe se refere ao trabalho dos poetas empenhados em falar “pelo verbo em Cristo”, resistir à ameaça de deterioração das coisas e buscar o eterno. Fundido à imagem da ilha/montanha, o poeta é também Pedro, apóstolo de Cristo, a “pedra falante” que detém a verdade. Seu trabalho é definido como “[...] narcisismo / de quem *nos apontou para canções*, / convite à eternidade, erva d’Aquele / contra o deliberado orgulho, contra / a nostalgia negra dos danados, / contra a especiosa dúvida dos seres” (LIMA, [1980], p. 141 – grifo meu) — embora aí já se insinue algo do questionamento à imposição desse trabalho com a afirmação da luta de poderes que se justifica pelo “narcisismo” divino contra os domínios do demônio.

A aceitação da designação divina para o fazer poético resulta na busca por salvar as coisas da deterioração do tempo: “Contra o tempo e em poesia recompostos / somos todos poetas, natos poetas” (LIMA, [1980], p. 167). Como a linguagem, produto humano, não se furta a essa deterioração, o poeta vai empreender a busca pela palavra que consiga reencantar o mundo, refundar a realidade, inventar a memória.

A proa é que é,
 é que é timão
 furando em cheio,
 furando em vão.

A proa é que ave,
 peixe de velas,
 velas e penas,
 tudo o que é a nave.

A proa é em si,

em si andada.
 Ave poesia,
 ela e mais nada.

Soa que soa
 fendendo a vaga,
 peixe que voa,
 ave, voo, som.

Proa sem quilha,
 ave em si e proa,
 peixe sonoro

que em si reboa.
Peixe veleiro,
Que tudo o deixe

Ser só o que é:
Anterior peixe.
(LIMA, [1980], p. 17)

Esse poema reflete o modo como as imagens poéticas se associam em *Invenção de Orfeu*. Os quartetos em quatro sílabas poéticas de versos quase sempre rimados impõem uma leitura rápida, embalada pela navegação ali referida. A proa, parte do navio que vai abrindo à frente o mar, é o elemento que dá direção à viagem. Do barco, o poema faz ave, pela associação entre ave/canto e poeta/poema. Na sequência, o barco/ave se torna “ave poesia”. Esta, por sua vez, se transforma em “peixe que voa”, ao qual se pede que deixe ser apenas “anterior peixe”. Desde a primeira estrofe confere-se à viagem um aspecto de indeterminação, pois a proa fura, em vão, as ondas. Mais à frente, se diz que a proa não possui quilha, peça que representa a espinha dorsal de sustentação de um navio. A busca pela palavra original (“anterior peixe”) perpassa a embriaguez da linguagem, isto é, a abdicação de uma linguagem que sofre a coerção do pensamento lógico. Ela busca não responder à associação semântica esperada entre as ideias e formas descritas no poema, criando imagens de impacto pelo que têm de não coincidente com o real. A navegação transformada em voo para a busca da ilha pede que as palavras com que tal ilha será fundada obedçam ao princípio da imaginação criativa. Essa seria a atitude de aproximação com o mito de criação do universo, quando Deus, ao inventar o mundo, manipulava a palavra original, tão poderosa que sua enunciação fundava a coisa enunciada.

É isso o que possibilitará ao poeta realizar sua missão: “e novas invenções, coisas de coisas / apraz-me pronunciar-vos, sou vosso áugure” (LIMA, [1980], p. 131). Entre os romanos, áugure era quem desvendava o desígnio dos deuses pelo voo e canto das aves. Em *Invenção de Orfeu*, o poeta-áugure intenta fazê-lo por meio da liberdade criativa que a palavra poética lhe confere, pela diferenciação desta com o discurso corrente, pois é preciso retirar dela o desgaste do uso, correlato ao desgaste das coisas pelo tempo.

3. As consequências da designação para o poeta

Se a metáfora religiosa em *Invenção de Orfeu* permite a afirmação da possibilidade de fundar um mundo por meio da palavra, também permite sua negação.

Primeiramente, porque o poeta encontra-se num universo desencantado do qual os deuses foram banidos: “Poema-Queda jamais finado / Eu seu herói matei um Deus” (LIMA, [1980], p. 34). Ele próprio se responsabiliza pelo desencantamento do mundo, pois, sendo sua voz coletiva, carrega consigo o acúmulo dos eventos na história da humanidade. O poeta é um descendente de Adão; sendo pecador, sua destreza em imitar a atitude divina compromete-se, pois “[...] as palavras também com Adão caíram” (LIMA, [1980], p. 203). A desconfiança incide sobre a própria linguagem, incapaz de se equiparar ao verbo divino.

Inlucidez humana. Tatear nosso.
Muitos nomes perdemos. Restam línguas
mutiladas, sem asas, tartamudas.

Pensamentos travosos, verbos lentos,
e a dureza do exílio lembrada!
Oh! Como pesa aquele ataúde, oh!
(LIMA, [1980], p. 207)

Ressoa aqui o episódio da Torre de Babel, narrado no Gênesis (11: 1-9), em que os descendentes de Noé decidem erguer uma torre tão alta que alcançasse o céu, a fim de ficarem conhecidos e não se dispersarem pela terra. Porém, temendo que estes homens, no futuro, pudessem construir tudo o que desejassem, Deus interfere no projeto, incutindo em cada um uma língua diferente, tornando-os confusos. No trecho, evidencia-se a insuficiência da linguagem humana e a nostalgia de um momento pré-babélico, em que a linguagem não carecia de unidade, ou pré-edênico, quando a integração com Deus dispensava um projeto como a da construção da Torre de Babel.

Dessa forma, a crença no poder fundante da palavra poética torna-se precária, momento em que o poeta relega suas habilidades ao campo do que é inútil ou dispensável. Sua imagem será, então, a de um indivíduo atormentado, comparado a loucos, bêbados e *claunes*. A Deus, direciona as palavras proferidas por Cristo num momento de fraqueza: “[...] Pai, por que / nos abandonas, Pai, com essas coroas, / morrendo nesses leitos e mofinos?” (LIMA, [1980], p. 144). E denuncia o Deus vingativo do Velho Testamento: “E respirando coisas tão diversas, / percebo que Deus quer o meu temor, / esse temor herdado de outras quedas” (LIMA, [1980], p. 206). O poeta sabe que se encontra num universo que não lhe oferece matéria poética; por isso, seu canto se encontra constantemente sob ameaça de desintegração:

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.

Há nas fomes dos tempos, uma gula,
Umhas vicissitudes, fados, ah!
Há tempos em que o canto se modula
Sob o sibilo de cassandra má.

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.
(LIMA, [1980], p. 123)

O soneto de versos decassílabos obedece a um esquema rímico quase perfeito, só não se confirmando na estrofe final. O trato com a forma fixa contrapõe-se ao tema, que anuncia a desintegração do canto numa hora de revelação visionária, quando o poema tudo vê e, por isso, se anula. Esse momento é marcado como aquele “em que o canto se modula sob o sibilo de cassandra má”. A personagem mitológica aí referida diz sobre a imagem do poeta como um visionário cujas profecias são descreditadas.³ Se o tempo em que o poeta se encontra é regido por Cassandra, sua habilidade com a palavra poética torna-se inútil e vai levá-lo à anulação de si, como se observa no primeiro terceto. Resta-lhe registrar sua renúncia ao canto, ou melhor, fazer do canto a própria renúncia.

Importante para a percepção de como o poeta lida com seu ofício no contexto do poema é a relação que estabelece com as musas, cuja busca se fará permanente e frustrada. Elemento importante na construção das epopeias, elas são convocadas geralmente para auxiliar o poeta a lembrar os feitos que vai narrar. Como em *Invenção de Orfeu* não há feitos a narrar, o poeta tem as musas como seres que incitam a poesia: personagens femininas literárias, históricas, mitológicas, bíblicas, inventadas, as musas se anunciam, mas não se revelam. Assim, as contradições com as quais o poeta muitas vezes se define serão também constituintes das musas que busca. O Canto Nono, “Permanência de Inês”, é dedicado a uma das faces da musa. Nele, percebe-se a

³ Cassandra, quando criança, teve seus ouvidos beijados por serpentes e isso a tornou sensível à voz dos deuses; posteriormente, tendo se recusado a dormir com Apolo, que dela se apaixonara, o deus lhe amaldiçoa ao fazer que ninguém desse ouvidos às suas profecias.

tentativa do poeta de reabilitar, a partir do episódio camoniano⁴, a imagem de Inês de Castro como símbolo poético.

Porém, em outros momentos, percebe-se que esse desejo não se realiza, como no Poema XXI, do Canto Quarto, “As aparições”, em que o poeta diz à musa: “teu inerte abandono me acalenta / [...] / na palavra insofrida ainda imersa / nesse oceano de símbolos latentes” (LIMA, [1980], p. 98). O poema é motivado não pela revelação da musa, mas por seu abandono, recusa em se fazer “uma esfera de vocábulos” (LIMA, [1980], p. 81) – como vemos em outro poema –, que, tal qual música para adormecer os sentidos, o embala na inquietude da palavra que nada revela.

Por isso, a consciência do poeta em relação ao seu ofício faz que ele se apresente como uma espécie de “poeta maldito”, sem lugar no mundo em que se insere. Vejamos este trecho do Canto Oitavo, “Biografia”, em que se compara a um candelabro:

Perene candelabro derretendo-se
como um cacto sem pinos, no deserto,
sozinho, silencioso, como um pássaro,
sempre verde fincado, devolvido
à vida para quê? para cantar.
Olhai para esses lírios do deserto.

E em torno a solidão onde além nascem
as coisas estagnadas, as areias,
e em redor e no meio coisas sem
termos, coisas sem fim; e acima bafos;
e abaixo de seus pés, dos pés de quem
percorre esses desertos, nem o chão.

No ar quente o candelabro levitou-se.
Ninguém para aplaudi-lo: ele acendeu-se.
Subiu iluminado. Ninguém viu.
Parou na altura como astro-rei.
O Sopro Seu Irmão sorveu-lhe as luzes.
Só seu destino o viu. E silenciou.
(LIMA, [1980], p. 160)

O poeta é um candelabro cuja luz o faz consumir-se. Tal luz será sorvida pelo “Sopro Seu Irmão”, indício da missão sagrada conferida ao poeta. A imagem do candelabro remete à comparação com um “cacto sem pinos”, ausência que parece indicar que ele não tem condições para se proteger da aridez do deserto. Nesse deserto, observa as “coisas estagnadas” e infinitas, diante das quais silencia, embora tenha sido designado “para cantar”. Na última estrofe, sua ascensão ao céu não será presenciada

⁴ Cf. *Os lusíadas*, Canto III: 953-1096.

por ninguém, a não ser pelo seu próprio destino. O poeta-candelabro é um ser intransitivo, e, ainda que sua luz sirva a uma instância sagrada que a ele se irmana, carece de utilidade no mundo dos homens.

4. Realização poética possível: tradição x modernidade

A negação e a afirmação da palavra poética em *Invenção de Orfeu* não se desvinculam. Por vezes, aparecem juntas, indicando a consciência do poeta quanto à sua condição ambígua: “Ai! que sou eu enfim: senhor e presa / desta nova e imitada tirania” (LIMA, [1980], p. 98). A designação para o fazer poético é ao mesmo tempo uma atribuição divina (ficção) e pessoal (desvelamento da ficção), da qual, por nenhuma das vias, o poeta pode se furtar. É da tensão entre negação e afirmação que o poema se sustenta ao longo dos dez cantos. Por isso, ele se refaz constantemente, se parodia, se diz e se desdiz. Parece ser esta a realização poética possível frente ao universo que o poeta dá a conhecer: um mundo em que a inutilidade da poesia denuncia a força da necessidade de sua reabilitação.

A designação para fundar um mundo por meio da palavra remete à tradição da poesia cosmogônica, tendo o Gênesis como texto originário, ou ainda às epopeias de fundação de identidade de um povo, a partir da *Eneida*, de Virgílio. Porém, a vinculação com essas tradições assume feição específica em *Invenção de Orfeu*, pois não se procura explicar a origem de um mundo situado territorialmente, dado que a ilha não se faz como lugar real específico, assumindo em certos momentos feições metafísicas; e também não se procura conferir identidade a uma nação, já que não existe associação direta entre seus habitantes e um povo específico. Nesse sentido, a fundação da ilha parece motivar uma reflexão mais geral acerca do domínio de uma nação sobre outra e, também, acerca da possibilidade de se atualizar a forma épica que prevê a glorificação de guerras.

A fundação da ilha supõe o motivo da navegação e, conseqüentemente, o da expansão marítima portuguesa, os quais estabelecem diálogo com *Os lusíadas*. O poema de abertura de *Invenção de Orfeu* já traz a referência à epopeia camoniana, indicando como se dará esse diálogo: “Um *barão assinalado* / sem brasão, sem gume e fama [...]”⁵

⁵ Cf. os primeiros versos de *Os lusíadas*: “As armas e os barões assinalados, / Que, da ocidental praia lusitana, / Por mares nunca dantes navegados [...]” (CAMÕES, 1990, p. 29).

(LIMA, [1980], p. 15 – grifo meu). Diferentemente do bardo português cuja epopeia mitifica as conquistas de seu povo, em *Invenção de Orfeu* o poeta assume uma atitude de resistência à criação de um passado mítico para a narrativa histórica: o “barão assinalado” que navega em busca da ilha é um “barão ébrio, mas barão, / de manchas condecorado; / [...] fala sem ser escutado / a peixes, homens e aves, / bocas e bicos, com chaves, / e ele sem chaves na mão” (LIMA, [1980], p. 15).

Nesse sentido, *Invenção de Orfeu* se mostrará como espécie de antiepopeia, que se recusa a cantar o domínio de uma nação sobre outra: “Recordávamos: houve muitas guerras, / muitos cantos de sangues e agonias, / os terrores cruzaram os caminhos, / os séculos esterçados desses homens, / desses heróis sem brilho, desses ruins, / desses côncavos, desses mutilados” (LIMA, [1980], p. 141). Por isso, o poeta se identifica ao Velho do Restelo, personagem de *Os lusíadas* que discursa antes da partida das naus comandadas por Vasco da Gama condenando a vontade de glória e fama do povo português e predizendo que ela resultará em desastres⁶: “[...] essa restela ave canora, / em penas de cassandra renascida” (LIMA, [1980], p. 49). Assemelhado à fala do Velho do Restelo, seu canto renasce sob o signo de Cassandra, que, como já foi dito, aclara a condição do poeta como visionário a quem não se dão ouvidos, a despeito da força de suas visões. Além disso, a voz coletiva do poeta-personagem ressalta como heróis não os indivíduos que integram as narrativas históricas, mas sim aqueles que ficaram à margem, aqueles que, como ele próprio, carecem de visibilidade: “Heróis existem os como: / meninos, lírios, pomares, / [...] / esse ladrão que precisa, / esse operário que luta, / essa luta que se igniza / essa santa prostituta” (LIMA, [1980], p. 113).

Condizente com a negação do sentido épico dado às guerras é o ensaio que o poeta faz por diversos metros e formas poéticas, incluindo-se o trato com sonetos (geralmente decassílabos), formas mais populares em redondilha, poemas em oitava-rima, sextinas etc. Também o aspecto lírico dos poemas contribui para o enfraquecimento da tônica narrativa atribuída às epopeias. Ainda assim, é possível localizar miniepopeias dentro de *Invenção de Orfeu*, a exemplo do Poema VIII, do Canto Sexto, em que se narra uma luta entre Grão-Marco (o poeta Virgílio) e Duende, em que se observa a presença do maravilhoso interferindo na ação dos personagens.

Se, de um lado, a necessidade da poesia épica diz respeito à reabilitação da força fundante da palavra poética, por outro é contestada enquanto narrativa dos feitos

⁶ Cf. *Os lusíadas*. Canto V: 94-104.

heróicos de um povo, entendo-se que, para tal, seria preciso abdicar do olhar totalizante que o poeta assume para si. Ele não se apresenta como sujeito histórico, mas sim como dono de uma percepção ubíqua, para a qual se fundem todos os tempos, e que observa em especial o fracasso do projeto de convivência entre os homens, que, aliás, parece, em sua perspectiva, inevitável desde a criação divina. No Poema IX do Canto Quinto, depois de remontar ao princípio do universo, “tempos grávidos de nomes”, observa-se o rumo que a criação tomou:

Era uma noite; e as cobras se enlaçavam
destronadas; e um mundo
se paria.

Os impulsos da noite procuraram
desafios, orgulhos,
subversões.

Houve um homem correndo atrás daquilo,
entre as horas e o espaço
que fugiam.

Houve recuos às noites acabadas,
a memórias, a paraísos,
orfandades.

Houve o hoje, houve o amanhã, houve um delírio,
através das estâncias e dos tropos,
através,

dos abismos, dos versos, dos clamores
e das vozes ouvidas, ontem, hoje
e amanhã;

e houve a agonia e o suor de sangue e o lento
suicídio certo, lúcido, inflexível
como o inferno.

(LIMA, [1980], p. 107)

No trecho, o “homem correndo atrás daquilo” é Adão em busca da satisfação de seu orgulho, facilitada pela profusão de “serpentes destronadas”. Assinala-se, na quarta estrofe, o drama da Queda e, nas seguintes, sua permanente evocação que resulta, ao final, em aniquilação. O “suicídio certo, lúcido, inflexível” parece já estar posto no princípio organizador da vida, fundindo céu e inferno.

Jorge de Lima declarou que o tema da Queda era basilar em *Invenção de Orfeu*, o que certamente oferece matéria para um poema épico; porém, sua formulação não é a

de um poema épico cujo mote seja o entusiasmo por qualquer ação que perpetue no homem a marca do decaído. Dessa perspectiva, ao poeta-personagem, a fundação de uma imagem do mundo é uma possibilidade que se sustenta em ambiguidades, resvalando na própria aniquilação.

5. Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: 1996.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2006.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Nify, 2007.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, [1980].