

## A Memória Épica Portuguesa de Jorge de Lima: novos elementos no centenário do poeta

«Ouvi; que não vereis  
com os vossos olhos  
as palavras das águas  
represadas,  
os obscuros apelos, os  
convites  
à multidão dos corpos que  
elas cingem,  
que elas mudam em  
coisas afogadas,  
que elas embalam, que  
elas adormecem,  
que elas aleitam com o  
seu leite morno.»

*Invenção de Orfeu, II,*  
XIV.

«Ó cânticos herdados, ó  
memórias!»

*Id., II, IX*

A lusão, citação, paródia, plágio até, influência permeada de angústia, <sup>(1)</sup> todos são nomes dados ao que, afinal, está no cerne mesmo da prática poética: o constituir-se como discurso eminentemente reiterável. Longe de significar uma falha criativa, não esta que parte de uma concepção imanentista, romântica, da criatividade artística, essa repetibilidade possibilita à poesia o afastamento completo em relação ao discurso de consumo, ou de «esgotamento», que se limita a ter na comunicação o seu fito primordial <sup>(2)</sup>. Em vez de situarmos na originalidade, na individualização do estilo, a força pujante da criação literária, observamos que, na reiteração artística, repetir e renovar são realidades complementares, na dupla prova de validade do já instituído (quando se *repete*) e de validade da nova instituição (quando se *renova*).

Não vem só desde a «invenção» da intertextualidade a ideia de que um texto literário é a forma dada ao conjunto dos seus arquitextos ou textos-pais <sup>(3)</sup>; os antigos poetas já o sabiam: a *aemulatio* era parte integrante do fazer poético e a própria imitação (mais a *imitatio* medieval do que a *mimesis* grega) era, numa das suas acepções, a leitura e reescrita dos textos canónicos. A larga moldura da ideia de imitação, levada ao ponto de reprodução da Natureza e de representação das acções humanas, sobrou somente para fechar o círculo hermenêutico na própria textualização, isto é, veio sendo a imitação a qualidade a imitar.

Em vez da tão desejada fidelidade à profunda realidade do mundo vivido, que o pensamento clássico tanto debateu e promoveu, a arte literária aponta para si própria, não como imagem de representação mas como memória gravada de uma presença. Para radicalizar (imitando) uma afirmação emprestada, as poéticas passam a deixar de significar directamente um universo não verbal para se referirem a representações já pertencentes ao universo linguístico, já gramaticalizadas <sup>(4)</sup>.

Reiterar não é pois reafirmar o objecto referenciado na realidade (na existência pré-verbal) mas cultivar a reminiscência de unidades textuais <sup>(5)</sup>.

Há vários graus de realização da memória verbal: sequências fonorrítmicas, influências temáticas, códigos macrocompositivos etc. *Invenção de Orfeu* (1952), obra máxima do poeta brasileiro Jorge de Lima, tem lugar para essa variedade de realizações, assim como a terão outros textos literários inseridos numa tradição <sup>(6)</sup>. A crença numa tradição literária implica a crença numa dinâmica que lhe é própria. Apostar nesta dinâmica da tradição, num século de modernismos, futurismos, rupturas literárias e sociais, possui um significado por demais gritante. Parece ser a consequência inversa da esperada: uma Guerra Mundial que abala a ideia de progresso e reforça a dialéctica da Queda faz brotar a fé nas mais altas conquistas do homem, transparecendo do trabalho textual, da escrita acumulada, palimpséstica, a fé

na obra humana em si considerada. Provém daqui o interesse de *Invenção de Orfeu* pela recomposição.

O poema de Jorge de Lima convoca os seus textos-pais através do verso, na narrativa, da epopeia. Como em outros poetas da sua época (lembro Pound, Eliot, Williams, Perse, Neruda...) a epopeia é em verso mas, mais do que eles, só em verso, no verso cristalino, «heróico», em maioria decassilábico, da poesia narrativa e épica portuguesa e brasileira. Talvez não haja no nosso século o poema verdadeiramente moderno que comece de forma tão claramente herdeira das fontes épicas da literatura europeia:

Um barão assinalado dos «barões» de *Os Lustadas*, assumindo o arcaísmo na transformação que impõe (barão-varão com título de nobreza), mas «nobre apenas de memórias» (Inv. I, 1), memórias que aderem ao *virum* virgiliano e ao *andra* da *Odisseia* homérica. As «armas» não, que este barão é «sem gume», está em redondilha (?): na memória por que viaja é um Ulisses «sem brasão» «de manchas condecorado».

A viagem de um homem pela sua memória: será este o aspecto convencional do poema jorgeano, aquele donde o poeta parte para a sua fé reconstrutora. Adota-se a repetição renovadora; procura-se convencionar para garantir a nova odisseia. A tradição há-de tornar-se transparente, pela via da epopeia em verso, em dez Cantos como *Os Lustadas*, ou «assinalada», também pelo poema de Camões.

Todavia, a clareza da presença da epopeia portuguesa primordial em Jorge de Lima (Bosi 1978, Teles 1979, Simões 1980, Arêas 1987, Busatto 1987) tem vindo a deixar esquecer a linhagem mais larga da herança épica em português; mesmo a descoberta da escrita montada sobre Virgílio, Dante e Milton, impressionante como é (Busatto 1978), inclina-se pouco para uma leitura desses poetas através das *traduções em português* de Manuel Odorico Mendes, António Feliciano de Castilho, Xavier Pinheiro e António José Lima Leitão. Estes autores, embora menos originais do que Luís de Camões, como

ele acabam por inserir-se na tradição épica luso-brasileira: por exemplo Castilho, poeta de mérito ele próprio, verteu em português as *Metamorfoses* de Ovídio e Lima Leitão reconstruiu em poemas épicos de língua portuguesa Lucrécio e Milton. O jogo memorial de *Invenção de Orfeu* joga-se com os textos da língua-mãe e, dentro desse grupo, influi especialmente nas criações do género épico. É o universo linguístico português que está em causa, no reiterar da tradição da epopeia. São estas as «rochas» do poema: substracto mineral limpo, puro, que sustenta o solo textual:

Procuo nessas rochas as raízes  
e as fontes provindouras e as  
cabalas;

Que legendas, que signos e  
epitáfios

existem na clausura dessas ro-  
chas!

Quantos fachos, indícios e centel-  
has

nesses ombros gigantes, nessas  
faces,

nessas esfinges, nessas deusas  
mudas!

Chamam-me as rochas. Mães,  
vós me chamastes?

Elas se encrespam rígidas nos  
ares.

Quero-vos convocar! profiro em  
coro,

pois sou as muitas vozes dessas  
rochas.

Inv., I, XXVIII

É o poema que dá voz às rochas-metáfora: ele necessita dessas vozes firmes mas elas, empedernidas, precisam por seu lado de se abrir e ser vozes de novo. O passado há-de falar pela memória do povo poeta, os poetas «perdidos nas guerras e nas coplas» (*id.*) falarão através da nova voz. Não serão os poetas cujo canto está vivo, os Camões cujas «guerras e coplas» ainda ressoam, mas os «indícios», as «centelhas» de outras rochas mais secretas.

As raízes são minhas, pedra lusa  
e refrão de aventuras renovadas;

eis esse itinerário de meus no-  
mes,  
eis esse aço de afiar minhas  
espadas,  
penedo de esbarrar naves absor-  
tas,  
febre dura de fé, vocabulário,  
ó meu pai Perestrelo, ó vós  
Jerónimo.

Contemplo as rochas puras que  
assistiram  
passar por essas tardes caravelas;  
o sulco indo foi ontem, doce  
Olaia:  
tu jazias nos Anjos, (coisa estran-  
ha!)  
descobrimos nas ondas essas  
algas, essas Índias tão nuas, esses  
ventos,  
essas admirações em São Bran-  
dão!

E depois escrevemos uma carta  
contando tuas graças, nessas  
praias,  
sobre os giolhos das moças, nas  
vergonhas.

No entanto ali estão as outras  
faces.

Ah! as praias e as tragédias e as  
Ineses.

*Idem*

Esta passagem constitui um guia de leitura. As rochas são portuguesas («pedra lusa») e o trajecto é tão das Descobertas como a Índia, como a ilha de São Brandão, como a carta sobre as «vergonhas» de Pero Vaz de Caminha, como as histórias trágicas das praias de África. São os pontos de referência épica: as espadas e as caravelas, *Ilíada* e *Odisseia*, *arma virumque* à portuguesa. Enfim, é o «vocabulário» dos textos-pais, é Perestrelo e é Jerónimo:

Ó meu pai Perestrelo.

Com este nome temos um nave-  
gador (Bartolomeu) e um soldado de  
Lepanto que foi também poeta épico,  
o autor do *Descobrimento de Vasco  
da Gama* em 16 Cantos de oitava  
rima e da *Batalla Ausonia* em língua  
castelhana, Pedro da Costa Perestrelo  
(<sup>8</sup>). Como referente não podia ser  
mais apropriado: num nome temos a

viagem marítima, as guerras e as letras, o quadro da tradição épica lusitana. Contemporâneo de Camões, Pedro da Costa representa a memória afogada, o lado soterrado, dos primeiros épicos em vernáculo.

Ó vós Jerónimo.

Este é o poeta da tragédia de praia por excelência da arquitectura portuguesa, o naufrágio e «peregrinação» de Manuel de Sousa Sepúlveda e sua mulher, Lianor de Sá, poema de filiação épica e conteúdo elegíaco, cujo longo título começa por *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manoel de Sousa...* e que foi publicado em 1594, alguns anos após a morte do autor, Jerónimo Corte Real. Embora sem a fortuna do poema de Camões, o *Naufrágio de Sepúlveda* conheceu uma certa voga no seu tempo, chegando a ser traduzido (e abreviado) para espanhol em 1624. Já no século XIX Ferdinand Denis escreveu que este seria o poema longo mais belo de Portugal depois do de Camões, e talvez até fosse no *Resumé* de Denis que Jorge de Lima se encontrou pela primeira vez com este texto de que se veio a servir, como veremos (?).

Não é pois somente Camões que *Invenção de Orfeu* convoca; são os tradutores, épicos também eles, e os poetas portugueses que, como Jorge de Lima, tentaram no seu tempo a reiteração da epopeia. É o universo verbal da narrativa em verso que o poema vai ostentar, não para o recusar mas para o incorporar<sup>(10)</sup>, com massa compacta para o seu subsolo. Não surpreenderá então que o poeta recorra a tudo o que a sua memória poética deixa emergir, em particular o «vocabulário» dos arqutextos, isto é, o seu ritmo, a sua sonoridade, a concatenação dos versos, a composição formal e o conteúdo convencional, reescritos mas transparentes.

Antes de regressarmos a Jerónimo Corte Real, vejamos dois momentos de invocação implícita de poesia épica portuguesa.

O poema 12 do Canto II de *Invenção de Orfeu* começa:

Tinha Lenora tranças reluzentes

comuns às suas faces e as da  
Musa  
que sobre os belos ombros se  
inclinava,  
confundindo os sorrisos gemina-  
dos  
e seu colo cingido arfando em  
brumas  
que cobriam de paz os bosques  
rudos,  
mas que choravam fundos sobressaltos  
se alguém dos seus cantava reis  
ou guerras.  
Comtemplareis nas neves transparentes  
os seus dedos formosos preexistentes  
em que prudentes rosas floresciam;  
(A Musa me segreda o duplo enleio.)

Lenora tinha os olhos repousados  
(a fusão irreal reveladora)  
e lábios que falavam sem palavras.

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

(esse canto enlilhado me completa).

Lenora sempre terna, ó país puro!

(...)

Compare-se agora com o seguinte:

tinha Harfet áureas tranças reluzentes

que em ondas sobre os ombros lhe pendiam,

tinha um rosto gentil, onde excelentes

mimosas lindas graças se esparziam;

tinha faces de neve transparentes em que sanguíneas rosas floresciam,

tinha uns olhos cruéis por matedores

e lábios que a rubim roubaram cores.

Tinha um corpo gentil, meneio airoso,

viveza natural, mimo e doçura,  
um modo afável, sempre gracioso  
e uma alma sempre terna, meiga e pura.  
Eis de Harfet o retrato precioso;  
(...) (11).

Esta passagem foi extraída do Canto II de um obscuro poema épico de Francisco de Paula Medina e Vasconcelos intitulado *Zargueida*, sobre o descobrimento da ilha da Madeira, publicado em 1806. É um texto saturado de mitologia clássica pagã e de memórias dos versos de Camões e Gabriel Pereira de Castro, entre outros. Que há a observar nesta reminiscência? Os vocábulos aproveitados, os significados mais próximos do que os significantes (p. ex. «pendiam» torna-se «inclinava»), o ritmo do verso (note-se que o verso de Medina «tinha um corpo gentil» meneio airoso» será retomado uma segunda vez por Jorge de Lima mais adiante) e, simultaneamente, o solilóquio jorgeano estudando-se a si próprio (entre parêntesis).

O outro dos momentos a referir acontece num dos sonetos da *Invenção*:

Conta-me ainda, Musa, enquanto vindo

é o calmo sopro ao líquido elemento.

Não longe desse pélagos é o tormentoso Indo.

E à direita, ao nascente é a conjura do vento.

Tempestades fatais estão hoje destruindo

os rosais, sem paixão. Ó século famulento!

Que conjuras se vão contra os lírios urdindo?

Quem vem ao meu unindo o passo suave e lento?

Canto VII, IX, 1-8.

Ao contrário do que já foi afirmado (Simões 1980), pouco haverá aqui de memória de *Os Lusíadas*, até porque aquilo a que tem sido hábito chamar-se linguagem camoniana mais não é do que a maneira de pensar o género épico em todo o Renascimento português pós-Sá de Miranda:

figuras como «líquido» ou «húmido elemento», significando o mar, nada têm de especificamente camoniano, sendo antes parte integrante do ofício dos poetas dos séculos XVI e XVII. Estes versos foram decalcados sim da estrofe seguinte:

Conta-me agora, ó Musa, enquanto abrindo  
Afonso vai o líquido elemento,  
que desvios se vão contra ele urdindo  
que possam perturbar-lhe o santo intento,  
Que tempestades o ar vão confundindo,  
quem move os ares, quem conjura o vento,  
e que mágico espírito engenhosa usa  
que Arquimedes não forma em Siracusa?

Esta é a oitava 41 do Canto II do poema *Afonso Africano* de Vasco Mouzinho (ou Mausinho) de Quevedo CastelBranco, cuja primeira edição é de 1611. Poeta de versificação fluida e melodiosa, não seria de estranhar se se viessem a encontrar indícios seus noutras páginas de Jorge de Lima<sup>(12)</sup>.

Estes momentos intertextuais permitem, segundo julgo, uma melhor percepção dos tipos de citação presentes no poema. Desde os sintagmas que reenviam a uma cultura épica tradicionalizada, até ao trabalho de variação sobre um mote escolhido oriundo do mesmo veio literário, se constata a reiteração mesma das formas de imitação clássica<sup>(13)</sup>. A novidade, ou melhor dizendo, a contemporaneidade de *Invenção* reside tão-somente no facto de, aqui, tudo remeter para o próprio discurso; é a *aemulativo* de si mesma, justificando-se pela perenidade só atingida pelos textos, num mundo que ferozmente se destrói<sup>(14)</sup>.

A que eu amo não mora nesses dramas  
e em meio às potestades preexistiu;  
nada podes dizer-me de seus hortos;  
que pretendes demónio, serpe ou nada?

Nada mais pretendia que chamar-me.

O apelo no deserto é tão ardente que os apelos das flores emudecem e o despertar das urzes se flagelam.

Pensamentos vagueai sem agônias,  
sem os inclusos outros pensamentos,  
de tal modo que o sopro das palavras  
se espalhe livre pelas oceanias.  
Ó denso solilóquio, sombra ondeante,  
como dizer teu ânimo bramido,  
teus valorosos ventos, teus agostos,  
em tuas cabeleiras subvertidas?

Tudo será melhor assim sem pausas,  
vendo os seres das selvas transformar-se;  
denomino-os, amparo-os, são humanos.  
Ali as mansas brisas junto às rocas,  
acolá um leão-d'água tão magoado,  
e além essa teoria de medusas,  
os cabelos tão crespos, tão formosos,  
as vergonhas tão puras, tão selvagens.

Um resto de salgada branca espuma  
impede-me de ver as samorins  
e os condestabres e os idalcões-reis;  
e eis senão quando Bóreas proceloso,  
essa ilha estremece como nau,  
devasta as grandes velas, parte o céu.  
Um bramido apressado vai e volta  
desde o antártico gelo ao gelo oposto.

As nínives e as focas assombradas  
amaino com presteza e com palavras;  
e elas me cospem peixes sobre as faces.

Derradeiras exéquias desses jonas.  
Reconheço entre si os elementos.  
Ó desmandados ventos éreis mansos!  
Que turva tentação nas aves puras  
consegue transformá-las em rapinas?

Infuso por estranha divindade,  
convoco os elementos por seus nomes.  
O insosso das nuvens me entontece,  
as montanhas acesas me circundam.  
Ó riqueza enganosa a quem procura  
nada ser que obstinado visionário;  
ver os signos, mirar-se nas arenas  
e dormir nos rochedos indivisos.

Canto IV, vi, 159-206.

O decassílabo clássico às vezes proficificado, outras heróico; a oitava rima tornada branca; hesitações discursivas, momentos dúbios num surrealismo agónico — a luta pela poesia. Mais ainda do que nos casos referidos há pouco, o discurso poético vive e morre nas reminiscências textuais. Primeiro, o centro do poema camoniano, o Adamastor, em ecos de distância variável emergindo à superfície, no Camões de:

Ó potestade, disse (...) (V, 38)  
ou fosse monte, nuvem, sonho  
ou nada (V, 57)  
(...) e cum sonoro  
bramido, muito longe o mar soou  
(V, 60)  
(...) crespos os cabelos (V, 39)

Versos encharcados do Gigante que o repartem, iludem, sobrepõem e ocultam em tantos mais níveis quantos os exemplificados aqui. Mas há também uma viagem intertextual que encontra pontos de colisão entre os versos 180 e 186 quando são «crespos» também os cabelos de Lianor (*Naufrágio*, Canto I etc.), «as samorins» lembram *Os Lusíadas* e «os condestabres» referir-se-ão ao poema de Francisco Rodrigues Lobo *O Condestabre*, até ao arcaísmo. São

três poemas épicos dos quais um domina por duas estrofes: o de Jerónimo Corte Real. Comparem-se os versos de Jorge de Lima com estes seleccionados do *Naufração* (15).

O ímpeto, furor do fero Eólo,  
E o proceloso mar todo revolto.

Canto VI, p. 595.

Hum rasto de salgada branca  
escuma.

*Id.*, p. 596

Do soberbo Idalcão Rei poderoso

*Id.*, *ib.*

E com bramido horrendo, e voz  
confusa.

*Id.*, p. 601.

Desta apressada vinda lhe pergunta.  
Saberás (Proteu disse) ó Rei potente  
que andando apascentando eu os  
teus Phocas

*Id.*, p. 602.

Os Phocas soltos vão por várias  
partes  
os estranhos sequases de Neptuno,  
uns tocam conchas vãs, outros  
mil saltos.

Com alegria dão nas claras ondas.  
Com cardumes espessos de plebea.  
Fraca gente (...)

*Id.*, p. 608.

Ali os soberbos ventos desmandados.

Canto VII, p. 627.

Vem com grande furor Bóreas raivoso,  
comete por d'avante, o passo impide,  
encontra as grandes velas e por força,  
ao masto as péga, e a nau atrás

impuxa,  
rompe-se por mil partes o céu, e arde  
em ligeiro, apressado vivo fogo.  
Um rugido espantoso vai correndo  
desd'ó Antártico Pólo ao seu oposto.

*Id.*, p. 628.

Hum novo espantosíssimo bramido.  
Com nova escuridão, e sombra horrível  
se cobre o turvo céu então de novo,  
os ventos de contrárias partes bramam,  
e co a mísera nau as ondas lutam.

*Id.*, p. 632.

Diferentemente das coincidências com o poema de Medina e o *Afonso Africano*, o texto de Corte Real é recordado em respiração funda e quase tão ampla como a que faz ressoar o Adamastor. Jorge de Lima estava claramente familiarizado com este poema, desde a conotação das praias com «as tragédias», às aliás magníficas descrições de navegação e de tempestade marítima e ao próprio nome de Lianor de Sá «traduzido» por Lenora, um dos nomes capitais da musa de *Invenção*. Não se trata apenas de recorrer a fragmentos de beleza lírica: há uma intencionalidade épica por detrás de cada verso gravado de Corte Real ou Camões, de cada conteúdo potencialmente significativo, na medida em que se guarda aquilo que o acto poético considera duradouro. O segredo reside em convocar à memória os textos épicos, como é o caso de do Corte Real, que o tempo transformou em sombra apercebida fugazmente. No fundo, trata-se de dizer que a arte é inesgotável quando adere à mesma arte. ▲

#### NOTAS:

(1) Isto refere-se, evidentemente, ao já clássico livro de Harold Bloom, *The*

*Anxiety of Influence*: há tradução portuguesa por Miguel Tamen, *A Angústia da Influência*, Livros Cotovia, Lisboa, 1991.

(2) Difícil é prever se tudo o que é dito nestes três primeiros parágrafos não estará já implícito no maravilhoso livrinho de Gian Biagio Conte, *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario*, ed. Einaudi, Turim, 1985; seria excelente se fosse traduzido e divulgado em português.

(3) Referência, quanto ao arquiteto, ao trabalho da escola estruturalístico-semiótica francesa: Genette, Kristeva, Todorov... O termo «textos-pais», que não sei se é original, é preferido aqui por me parecer mais fiel ao vocabulário do próprio Jorge de Lima.

(4) Cf. Conte, *op. cit.*, p. 117, n.º 7.

(5) Ou, na linguagem adoptada pela semântica dos mundos possíveis, a poética não será uma referência ao mundo real (AW=«actual world») mas um retorno ao mundo real textual (TAW=«textual actual world»): cf. Marie-Laure Ryan, «Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction» in *Poetics Today* 12:3, 1991.

(6) Este aspecto não vai ser desenvolvido aqui, pois não estamos ainda aptos a empreender uma análise dos vários níveis semióticos do poema individualmente.

(7) Uma possível hipótese de trabalho, levantada pela atenção prestada ao início em redondilha de *Invenção de Orfeu* (cf. Arêas 1987), será a de observarmos a tradição literária portuguesa à procura de antecedentes para este facto, os quais existem: veja-se a curiosa obra do livreiro Francisco Lopes que publicou pelo menos dois poemas «épicos» não decassilábicos, o *Santo António de Lisboa* (1.ª parte, 1610, 2.ª parte, 1671 póst.) e o *São Gonçalo de Amarante* (1627); o primeiro terá sido muito contestado por representar uma plebeização da epopeia, de tal forma que se sentiu a necessidade de repor as coisas no seu lugar: em 1616, Luís de Tovar publica o *Poema a Santo António de Pádua* em oitava rima. Não seria de sobremesa a mudança, no título, da filiação do Santo... Quanto ao *São Gonçalo*, são 6 Cantos escritos todos em redondilha.

(8) A *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado informa-nos que o *Descobrimento* ou desapareceu ou terá sido destruído pelo autor, e cita os primeiros dois e os últimos dois versos da *Batalla Ausonia*, poema que ele parece ter conhecido (séc. XVIII) mas do qual entretanto se perdeu o rasto.

(9) A obra referida é: *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du Resumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris, 1826.

(10) Torna-se evidente, portanto, a minha não concordância com as teses de Luíza Lobo (1988a e 1988b) quanto a um suposto projecto anti-épico em *Invenção de Orfeu*; parece-me não só que o poeta, em declarações públicas, rejeitou explicitamente esta ideia como o poema é testemunha de um esforço de apreensão de uma poética, cuja destruição parcial não se deve a qualquer oposição, que seria, aliás, desenquadrada e anacrónica, em relação ao género épico.

(11) Quando em Alves 1986 dediquei a segunda Parte ao poema 12 do Canto II de *Invenção*, não conhecia este seu texto-pai; não deixa de ser curioso observar agora como o fragmento da *Zargueida* enriquece a problemática da memória que era o meu ponto de partida na altura.

(12) Isto se estes pontos de contacto não dependem exclusivamente da antologia de Cabral do Nascimento, *Poemas Narrativos Portugueses — Comentários, Enumeração e Excertos*, ed. Minerva, Lisboa, onde se encontram os trechos da *Zargueida* e do *Afonso Africano* e onde Jorge de Lima poderia mais facilmente tê-los lido; esta antologia publicou-se em 1949, o que permitiria datar com mais exactidão a composição dos poemas citados e ainda do poema 24 do Canto I, o qual retira a sua parte pastoril não de uma égloga mas de um poema narrativo de Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque, *Geórgicas Portuguesas*, Canto II, originariamente de 1820, na passagem seleccionada por Cabral do Nascimento. Faça o leitor a sua própria comparação.

(13) A este título, o livro sobre a influência de Camões na poesia brasileira, em especial a sua 3.ª edição (Teles 1979), é o mais monumental testemunho (com momentos quase incríveis!) da presença absorvente da emulação camoniana, melhor até, da emulação *Tout court*, nas poéticas da esmagadora maioria dos autores dignos de menção (e não só...) na história literária (neste caso) brasileira.

(14) A aproximação que se tem feito de Jorge de Lima ao barroco — o neobarroco a que aliás já se referia Fausto Cunha em 1958 (v. «Nota Preliminar» ao *Livro de Sonetos* in Jorge de Lima, *Poesia Completa*, 2.ª edição, vol. 1, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980, p. 331 em nota) — reside essencialmente nisto: o discurso voltado para si mesmo em época de crise existencial e filosófica.

(15) A edição utilizada, cuja ortografia actualizamos em parte, é a seguinte: *Obras de Jerónimo Corte Real*, introd. e revisão de M. Lopes de Almeida, Lello & Irmão, Porto, 1979.

### Obras citadas sobre *Invenção de Orfeu*

ALVES, Hélio J. S. 1986.  
The Reality of Imagination: Jorge de

Lima and his *Invenção de Orfeu*, Tese de M. A., King's College, Universidade de Londres, (policopiada).

ARÉAS, Vilma 1987

«As Mil-e-das Noites» in Remate de Males, n.º 7, Campinas, pp. 85-94.

BOSI, Alfredo 1978.

«Camões e Jorge de Lima» in *Revista Camoniana*, 2.ª Série, vol. 1, Universidade de São Paulo, pp. 149-157.

BUSATTO, Luiz 1978, 1987.

*Montagem em «Invenção de Orfeu»*, Âmbito Cultural, Edições Rio.

1987. *Intertextualidade de «Invenção de Orfeu»*, Tese de Doutoramento, Universidade Federal do Rio de Janeiro, (policopiada).

LOBO, Luíza 1988a.

«O Clássico e o Moderno em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima» in *90 Anos de Jorge de Lima*, Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoana, org. Jean-Paul Rebaud, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, pp. 153-166.

1988b «Ana Cristina César e Jorge de Lima: um estudo de intertextualidade», (Resumo) in *Contraponto*, Boletim semestral da Associação Brasileira de Literatura Comparada, n.º especial do I Congresso da ABRALIC, Porto Alegre, p. 29.

SIMÕES, Manuel 1980.

«*Invenção de Orfeu*»: o auto-modelo épico de Jorge de Lima» in *Rassegna Iberistica*, n.º 7, Milão, pp. 3-16.

TELES, Gilberto Mendonça 1979

*Camões e a Poesia Brasileira*, ed. Livros Técnicos e Científicos, 3.ª ed., Rio de Janeiro, pp. 170-174 e *passim*..