

‘INVENÇÃO DE ORFEU’: SITUAÇÃO E RAZÃO DO POEMA

ALVES, Hélio J. S.
Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literaturas
7001 Évora, Codex

RESUMO

Invenção de Orfeu, livro publicado em 1952 pelo poeta brasileiro Jorge de Lima, é um dos cumes da poesia em língua portuguesa. Contudo, o poema encontra-se bastante arredado das grandes questões relacionadas com a arte poética do nosso século. Pretende-se, assim, que esta comunicação traga consigo uma reabertura alargada do debate crítico que o poema suscitará.

Faz-se, em primeiro lugar, uma exposição do poema como objecto físico para depois se passar ao que se pensa ser a sua **situação**. Aqui, haverá duas vertentes a considerar: uma que diz respeito à possível posição do poema na diacronia literária de língua portuguesa e outra em que se pretende fazer o ponto da situação quanto à sua fortuna crítica. Finalmente, o autor proporá uma aproximação, resultante da investigação por ele realizada, às causas e finalidades do poema, isto é, à sua **razão** de ser, ao seu ‘dictum’.

Apesar da variedade actual de conceitos dentro da teoria literária e da dificuldades lexicais com que ela se debate, é geralmente pacífico o enquadramento de um poema, aqui no sentido aristotélico do termo, num género ou modo literário que a crítica mais ou menos académica reconheça. Identifica-se o *Macbeth* com a tragédia mesmo que não siga estritamente as regras clássicas deste modo da literatura dramática, associa-se um soneto de António Nobre ou de Vitorino Nemésio com o lirismo e ninguém se lembraria de chamar a *Os Lusíadas* outra coisa que não uma epopeia.⁽¹⁾ Nada disto se passa em relação a *Invenção de Orfeu* (1952). Massaud Moisés chama-lhe “poema épico”⁽²⁾, Gilberto Mendonça Teles julga-o vertente máxima do lirismo,⁽³⁾ José Guilherme Merquior diz que nem é uma coisa nem outra, chama-lhe simplesmente poema órfico.⁽⁴⁾ João Gaspar Simões acha o poema de “um barroquismo deliberado”⁽⁵⁾ enquanto outro grande nome da crítica prefere “classicismo tropical”.⁽⁶⁾ E depois há o caso de Wilson Martins que lhe chama, a um só tempo, “epopeia falhada”, “paradoxo da poesia hermética”, “género impossível” e, para rematar, “mais uma daquelas ‘memoráveis catástrofes’ que transformam a história literária em história trágico-marítima”.⁽⁷⁾ É caso para dizer que só a partir de uma associação como esta da *Invenção de Orfeu* com a clássica *História Trágico-Marítima* é que poderia conseguir-se ainda uma opinião original...

Não estamos melhor no que diz respeito à valoração deste poema. Do desprezo que lhe é votado por Wilson Martins há pouco - ele é a única exceção à timidez daqueles que pensam o mesmo mas não o escrevem - mas da constatação de que o livro é “só parcialmente legível”, como conclui Sebastião Uchoa Leite⁽⁸⁾, ao encómio mais elevado, de tudo se encontra quando se fala de Jorge de Lima e do seu poema maior. De facto, César Leal afirmava já em 1964 que esta poesia, nalguns aspectos, era “mais importante do que a de Fernando Pessoa; e, entre os poetas da língua portuguesa, talvez só encontre rival em Camões” o que veio a corrigir posteriormente para: “acredito que sua poesia é tão importante quanto a de Fernando Pessoa, e seguramente igual à dos maiores poetas antigos de nossa língua, inclusive Camões”.⁽⁹⁾ Embora a tendência recente seja para o considerar um dos mais altos poemas do Idioma (Massaud Moisés, 1989) e mesmo a concretização do sonho pessoano do supra-Camões, como pensava Ruggero Jacobbi,⁽¹⁰⁾ Mário Faustino sintetizou a controvérsia à volta de *Invenção de Orfeu* escrevendo que o poema “contém alguns dos mais altos e dos mais baixos momentos da língua poética luso-brasileira”.⁽¹¹⁾

Convém pois cingirmo-nos aos factos. Estes poder-se-ão escalar de várias maneiras, sendo a que proponho aqui privilegiadora da abordagem do texto como espaço; olhemos então para *Invenção de Orfeu* mais como se fora a rosácea de uma catedral observável a um só tempo do que como uma sonata cujos temas progridem e se relacionam à medida que a trama musical se vai deslindando.

Visto do alto, existe um texto dividido em dez partes denominadas, à maneira clássica, Cantos que, por sua vez, se segmentam em poemas num total de cento e oitenta para toda a *Invenção de Orfeu*. Como se inserem estes subpoemas no conjunto? Eles ocupam espaço da mais variada forma: não se encontram os versos/versículos de livros anteriores do poeta, mas há manchas tipográficas grandes, maciças, próximas da aparência física da prosa, e outras finas, delicadas como a linguagem que encerram. Isto não induz, no entanto, a que se conclua apressadamente que o verso livre tem peso no cômputo geral do poema. Uma análise métrica dos subpoemas revela a nítida preferência jorgeana pelo decassílabo que é o verso utilizado em quase 60% do poema, a grande distância dos outros tipos de verso mais empregues no texto, como são o heptassílabo, e o alexandrino.⁽¹²⁾ Existem vários subpoemas (cerca de 10% do total) de construção heterométrica onde, mesmo aí, existe uma tendência para preferir o decassílabo, donde se conclui que não há verdadeiramente versos livres em *Invenção de Orfeu*. Pelo contrário, 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.

Se quanto ao aspecto visual e à versificação testemunhamos grande variedade, o mesmo se pode dizer da extensão. Com efeito, do poema de oito versos (III, XVIII) aos espectaculares 2286 versos do único subpoema do canto VIII, passando por mais de setenta sonetos, alguns dísticos, tercetos e sextilhas em versos brancos, oitava rima e até duas sextinas entre outros sistemas estróficos isométricos ou não, encontramos de tudo um pouco, imiscuindo-nos num mundo que exige de nós inicialmente uma leitura irrespirada que se não detenha nos infindáveis pormenores da poética jorgeana para poder apreender

o espaço textual que mencionei, sem o qual o factor tempo se estica de tal forma que acaba por se perder definitivamente. Não será pois necessário ir mais longe para se ver que esta face de *Invenção de Orfeu* se apresenta como vasta, contudente, caótica na impossibilidade de o leitor a transformar em sentido. Foi este o principal efeito provocado pela sua publicação: a crítica, nas palavras de Luciana Stegagno Picchio, ficou “desorientada, esmagada, preferiu suspender o juízo crítico”, o mesmo é dizer suspender-se.⁽¹³⁾ Daí que se tenha passado directamente, após décadas de vazio analítico, ao comentário ligeiro ainda subjugado pela existência mesma do poema.

Contudo, se considerarmos imediatamente o espaço do texto através das suas unidades maiores, vemos logo que existe uma lógica estrutural que ressalta da nossa observação; haverá uma ordem transcendendo o caos aparente. O próprio facto de haver um poema retalhado em dez Cantos que, por sua vez, se compõem de subpoemas é uma verdade somente parcial, isto porque os Cantos podem corresponder a poemas (casos dos Cantos VIII e IX que equivalem a não mais do que um subpoema) ou podem abarcar vários de uma forma que é, pelo menos à primeira vista, completamente anárquica. O tipo de relação entre os conjuntos que fazem parte do poema parece assim ser bi- e não tri-partido, como seria de esperar, um dualismo que se multiplica por dois. Clarificando um pouco temos então uma *Invenção de Orfeu* constituída por Cantos e outra *Invenção de Orfeu* segmentada em cento e oitenta subpoemas que, no seu conjunto, formam o poema maior. Em vez do esquema:

Invenção de Orfeu	Canto I	i ii iii iv etc.
	Canto II	i ii iii iv v etc.
	etc.	

oferece-se este:

Invenção de Orfeu	Canto I	i ii iii iv	Invenção de Orfeu
	Canto II	v vi	
	(...)	vii viii	
	Canto IX	(...)	
	Canto X	clxxxou	

seja, havendo uma perspectiva que nos diz que, por exemplo, há um poema XX no Canto I e outro poema XX no Canto II e que portanto cada um destes subpoemas tem de ser lido dentro do contexto do Canto a que pertence, há simultaneamente, e sem entrar em choque com ela, uma segunda perspectiva que lhe é assimétrica em que a forma do poema dá a alternativa a si mesma. O próprio poema aponta para uma dualidade de visão, para duas naturezas numa só ordenação.

De facto, uma avaliação quantitativa permite complementar a ideia de que o poema exige um determinado projecto de interpretação. Outra leitura 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 exactamente 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 se lhe seguem têm menos, à excepção 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.⁽¹⁴⁾ 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 (V, i: “dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó./ dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.”), e termina, no tal subpoema 18 com versos de conteúdo quiasmático como “Quem é que há pouco em cinzas se carpia? é do passado vem agora, e clama/Que coisa é que anoitece nesse dia?”. O equilíbrio assimétrico de opostos como figura aplicada à macroestrutura do poema satisfaz completamente em casos de relação intertextual próxima, como aquela entre os versos do Canto I,i e os do Canto X,i: se se tratasse duma estrutura circular tipo ‘eterno retorno’ ou duma construção simétrica como o reflexo do espelho, a relação do primeiro poema seria sempre como o último de todos (neste caso, X,xx) e nunca com o primeiro do último Canto, como é o caso.⁽¹⁵⁾ Tudo isto aponta para um cuidado ordenamento formal, reflectido numa metrificação constante e disciplinada, embora afastado dum monolitismo que recusasse a impressão perfeitamente legítima de desenvolvimento caótico, tornada mais veemente pela quantidade e complexidade dos tropos constituintes da linguagem poética jorgeana.⁽¹⁶⁾ Estas e outras considerações derivadas de uma observação mais aturada do texto⁽¹⁷⁾ indicam que as perspectivas essencialmente negativas, como a de Gaspar Simões, que escreveu “não há exórdio, não há episódios, não há evolução, não há conclusão, não há tempo na *Invenção de Orfeu*”,⁽¹⁸⁾ devem ser postas de parte para dar lugar a uma nova avaliação da razão de ser do poema.

Em contraste com a progressão linear que este e outros críticos pretenderam procurar, o poema apresenta-se talvez em uma outra dimensão, mais moderna e ao mesmo tempo pré-racionalista, cuja base poderá ser anamorfose.⁽¹⁹⁾ 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. Ela permite o jogo entre realidades e ilusões, como nesse livro tão adulto que é *Alice no País das Maravilhas*, ou a distorção das formas, como na pintura de Braque e Picasso. Deste modo, o trabalho de Luiz Busatto em busca de raízes cubistas na *Invenção de Orfeu* (a que chama “cubismo literário”) poderá ser inserido num contexto estético mais vasto que aprofunde ainda mais o campo referencial.⁽²⁰⁾ Nesse contexto incluir-se-á também a pesquisa por Jorge de Lima que consiste em compor sobre um ou mais metatextos o texto novo que só parcialmente os cobre.

Com efeito, um dos mais ricos caminhos da crítica nestes últimos anos tem sido o estudo da intertextualidade tanto geral como restrita⁽²²⁾ em *Invenção de Orfeu*. Do primeiro caso o trabalho fundamental deve-se a Gilberto Mendonça Teles e, principalmente, ao já referido Luiz Busatto. À antiga descoberta do metatexto camoniano em várias passagens do poema juntou-se a revelação da montagem sobre textos traduzidos de Virgílio e, mais tarde, sobre textos do livro bíblico do Apocalipse.⁽²³⁾ Mais recentemente, este último investigador encontrou palimpsestos sobre textos do livro *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa* de Afonso Arinos, bem como de *Macunaíma* de Mário de Andrade no subpoema XXXI do Canto I em cinquenta e nove sextilhas constituindo o equivalente índio à poesia que Jorge de Lima tinha já dedicado ao negro.⁽²⁴⁾ A isto podem-se acrescentar com segurança as leituras da *Divina Comédia* de Dante e do *Paraíso Perdido* de Milton, ambas através de traduções, as quais, associadas à *Eneida* e a *Os Lusíadas*, denotam uma preocupação em reutilizar material da tradição épica; por outro lado, o intertexto com as *Geórgicas* de Virgílio⁽²⁵⁾ e com as *Metamorfoses* de Ovídio⁽²⁶⁾ aponta para uma tradição diversa, lírica e bucólica, servida, entre outros, pelos poemas VIII, XVIII e XXIV do Canto I. Quanto à reelaboração de textos do próprio poeta, encontramos o Canto IX e o subpoema XIX do Canto II, os quais foram por sua vez trabalhados sobre o episódio de Inês de Castro em *Os Lusíadas*, temos os sonetos II e IV do Canto IV reenviando-se um ao outro e, por exemplo, as estrofes 33 e 276 do Canto VIII ambas produzidas juntamente com um texto do *Livro de Sonetos*, volume publicado três anos antes de *Invenção de Orfeu*. Aliás, considerando unicamente a apropriação de textos do *Livro de Sonetos* para o Canto VIII, pude até hoje descobrir pelo menos trinta instâncias diferentes formadoras de palimpsestos.⁽²⁷⁾

Este tipo de intertextualidade, de importância crescente na leitura de *Invenção de Orfeu*, deve funcionar em paralelo com outras abordagens do poema, sendo parte integrante duma demarcação do espaço textual que urge tentar. Qualquer caracterização que não tenha em

5
A hiperintertextual (segundo Bennett 21) através do palimpsesto, sistema complexo e fundamentalmente utilizado (por Jorge de Lima...)

devida conta a pluralidade de abordagens e a experimentação de propostas teóricas resultará, como tem vindo a resultar, na confusão do sujeito leitor com o objecto hermenêutico causando uma visão caótica que já não sabe donde provém, se do texto se de si própria. Assim, tanto se deseja evitar a rejeição insubstanciada como o elogio mais ou menos gratuito: antes de afirmá-lo há que demonstrá-lo! Mesmo a crítica negativa não poderá deixar de concordar que a *Invenção de Orfeu* pelo menos isto merece após quarenta anos de apressada justiça.

* *

Em jeito de fecho, queria somente referir-me ao título desta apresentação que é uma forma de homenagear quem foi, em palavras escritas recentemente, “um dos mais destacados intelectuais brasileiros deste século”, José Guilherme Merquior.⁽²⁸⁾ Embora ele sempre tivesse confessado a sua falta de apetência pela poesia de Jorge de Lima, o demasiado pouco que nos deixou sobre o assunto revela a lucidez e argúcia que tem faltado aos comentadores. Pena foi que não tivesse trabalhado em profundidade esta poesia que ele reconheceu ser a maior influência sobre as novas gerações de poetas brasileiros e a vitoriosa precursora do regresso a uma visão do mundo renovada, cujas raízes se encontram no pensamento anterior ao racionalismo. Realce-se a sua permanente postura crítica (quantas vezes em relação a si mesmo) e a atitude de rejeição da aceitação passiva de modas e juízos que, juntamente com a agudez de percepção, são de certeza qualidades modelares para pensadores e críticos. Arriscando uma repetição trinitária, diria que com José Guilherme Merquior era a Poesia que tinha razão.

NOTAS

- (1) Claro que principalmente a partir do romantismo se viram aparecer áreas de penumbra na terminologia dos géneros: exemplos conhecidos na literatura portuguesa são as hesitações de Almeida Garret e de Alexandre Herculano em relação à classificação das suas obras *Frei Luís de Sousa* e *Eurico, o Presbítero* respectivamente. Assiste-se desde então a um crescimento de áreas modais nebulosas que têm levado a pôr em causa a própria genologia como ciência delimitadora e anticriativa. O estudo de *Invenção de Orfeu* terá de ter este aspecto em consideração antes de se chegar à frontalidade fácil de afirmações que não abonam a maturação cuidada do texto.
- (2) *História da Literatura Brasileira*, Vol. V - ‘Modernismo’, ed. Cultrix/Universidade de São Paulo, 1989, pp.151-159.
- (3) *Camões e a Poesia Brasileira*, Livros Técnicos e Científicos, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1979, pp. 173/4.
- (4) *O Elixir do Apocalipse*, ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1983, pp. 130-133.
- (5) ‘Nota Preliminar’ à primeira edição de *Invenção de Orfeu*, ed. Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1952 e reproduzida em Jorge de Lima, *Poesia Completa*, Vol. II, 2ª edição, ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980 (cit. p. 21).
- (6) Luciana Stegagno Picchio, ‘Jorge de Lima: Universal Poet’ in *Portuguese Studies*, Vol. 1, MIIRA, Londres, 1985, pp. 151-167 (cit. p. 163).

- (7) *História da Inteligência Brasileira*, Vol. VII, ed. Univers. de São Paulo, São Paulo, 1979, pp. 309 e 310.
- (8) *Participação da Palavra Poética*, ed. Vozes, Petrópolis, 1966, p. 48.
- (9) Citações de *Universalidade do Poeta Brasileiro Jorge de Lima*, in 'Journal of Inter-American Studies', Vol. VI, nº2, Miami, 1964, p. 157 e *Universalidade de Jorge de Lima* in 'Os Cavaleiros de Júpiter', 2ª edição, Tempo Brasileiro, Recife, 1986, p. 127.
- (10) Na 'Introduzione' a *Invenzione di Orfeo*, ed Abete, Roma, 1982, p. 9.
- (11) *Poesia-experiência*, col. debates, ed. Perspectiva, São Paulo, 1976, p.212. Estes artigos foram publicados originalmente no *Jornal do Brasil* entre 1956 e 1958, de três a cinco anos, portanto, depois da morte de Jorge de Lima.
- (12) O hexassílabo, o verso de redondilha menor e o tetrassílabo são outros metros usados com alguma frequência (à volta de 5% do total, cada).
- (13) *La Letteratura Brasiliana*, ed. Sansoni-Accademia, Florença e Milão, 1972, p.547 (tradução minha).
- (14) O esquema seguinte torna isto mais claro:

Cantos	Subpoemas	Diferenças da média	
		Menos	Mais
I	39	-	21
II	20	-	2
III	27	-	9
IV	29	-	11
V	18	-	-
VI	11	7	-
VII	14	4	-
VIII	1	17	-
IX	1	17	-
X	20	-	2
TOTAL	180	45	45

Note-se que se somarmos os dois totais obtemos 90 o que é exactamente metade do total de subpoemas; este será mais um factor a atestar a dupla realidade que este poema engloba.

- (15) Os poemas a que me refiro são os seguintes:

Canto I,i - "*Um barão assinalado
sem brasão, sem gune e fama
cumpre apenas o seu fado
(...)
barão ébrio, mas barão, de manchas condecorado;
entre o mar, o céu e o chão
fala sem ser escutado
a peixes, homens e aves,
bocas e bicos, com chaves,
e ele sem chaves na mão*".

Canto X,i - "*Barão sem chaves,
e assinalado
por umas naves
que sempre vão (...)*".

- (16) É o poeta ele próprio que se descreve como “menestrel dresse tropo entoado de arpejos” (Canto I,xxiv).
- (17) Vide Hélio J. S. Alves, *A Realidade na Imaginação: Jorge de Lima e a sua 'Invenção de Orfeu'*, tradução de Tese de mestrado apresentada no King's College, Universidade de Londres em 1986.
- (18) João Gaspar Simões, op. cit., p.22.
- (19) Como em muito mais, devo ao Prof. Luís de Sousa Rebelo a revelação deste conceito.
- (20) Luiz Busatto, *Intertextualidade de 'Invenção de orfeu'*, Tese de doutoramento (policopiada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.
- (21) Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- (22) Esta terminologia, segundo Jean Ricardou, refere-se às relações intertextuais entre textos de autores diferentes (intertextualidade geral) e entre textos do mesmo autor (intertextualidade restrita).
- (23) Vide Gilberto Mendonça Teles, op. cit.; Luiz Busatto, *Montagem em 'Invenção de Orfeu'*, Âmbito Cultural Eds., Rio de Janeiro, 1978; idem, “‘Invenção de Orfeu’ e o Apocalipse” in *Letras de Hoje*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nº Dezembro 1979, pp.26-32.
- (24) A intertextualidade com *Macunaíma* fora aliás prevista em 1986 quando, graças a uma observação da Profª Dra. Juliet Perkins, pude constatar o relacionamento entre as metáforas do papagaio em Jorge de Lima e na prosa de Mário de Andrade, observando igualmente o modo como essa imagem foi recriada para o efeito pretendido em *Invenção de Orfeu* (Hélio J. S. Alves, op. cit., Primeira Parte, nota 13). O texto de Luiz Busatto é *Intertextualidade* etc, op. cit.
- (25) A primeira quadra de I,xv corresponde à Geórgica III traduzida por António Feliciano de Castilho em 1867. Curiosamente, muito antes de Luiz Busatto ter aproximado os dois textos, Mário Faustino fazia este comentário: “A quadra é uma das ‘pedras-de-toque’ da língua. Mas em seguida o soneto se lirifica, liquefaz em demasia, e perde o interesse” (op. cit. p.244). É como se, desaparecido o palimpsesto de Faustino ignorava, o poema viesse a ressentir-se deste facto e baixasse de nível.
- (26) Além da referência explícita que o poeta faz a Ovídio (“grande Ovídio” - I,xxviii), esta aproximação é da minha responsabilidade, faltando ainda o texto exacto a confrontar, provavelmente outra tradução.
- (27) Uma dessas instâncias está publicada em Hélio J. S. Alves, ‘Jorge de Lima’s “A Túnica Inconsútil”: Fifty Years On’ in *Portuguese Studies*, vol. 5, MHRA, Londres, 1989, pp.129-144 (citt., pp.142/3).
- (28) Refiro-me ao livro *Razão do Poema* de 1965. Citei do artigo publicado no *JL* nº445 de Janeiro de 1991 ‘Na morte de José Guilherme Merquior’.