

AS EPÍGRAFES DE INVENÇÃO DE ORFEU

THE EPIGRAPHS IN INVENÇÃO DE ORFEU

Suene HONORATO¹

RESUMO: *Invenção de Orfeu* é um poema pródigo em referências, subtítulos, formas e temas. A prodigalidade também está nas cinco epígrafes escolhidas por Jorge de Lima. Lidas em conjunto e em relação com a obra, essas epígrafes apontam para a oscilação entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética, contradição que estrutura o poema de ponta a ponta.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*. Epígrafes.

ABSTRACT: Many references, subtitles, forms and themes can be found in *Invenção de Orfeu*. This prodigality can be found also in the five epigraphs chosen by the author, Jorge de Lima. These epigraphs – read together and in relation to the work – point to the oscillation between affirming and denying the founding power of the poetic word. This contradiction structures the poem from beginning to end.

KEYWORDS: Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*. Epigraphs.

Há quase dez anos, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), defendi a tese de doutorado *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*, orientada pelo prof. Dr. Paulo Franchetti. Minha hipótese geral era a de que o poeta, personagem central em *Invenção de Orfeu*, oscila entre afirmar e negar o poder de fundar mundos pela palavra poética. A obra se estrutura a partir desse movimento contraditório, representado especialmente na figura de Orfeu, a quem a lira confere um poder específico (o de apaziguar todos os seres enquanto é tocada), mas inútil (quando se trata de trazer Eurídice de volta do Hades). Orfeu detém um poder impotente; a lira fracassa, num mar de dimensões épicas, em torno da ilha-poema que deseja fundar. E só quando o poema acaba, no final do Canto X (“Missão e promessa”), parece haver alguma esperança de que esse poder fundante possa se efetivar.

A aventura do poeta, entre afirmar e negar o poder fundante da palavra, é uma aventura de linguagem, compartilhada socialmente. Além disso, o processo de composição – ou “montagem”, como chamou Luiz Busatto (1978) – inclui a apropriação de um número expressivo de signos culturais, desde o próprio Orfeu, passagens da *Carta de Caminha*, versos de *Os lusíadas* (Luiz de Camões), *O paraíso perdido* (John Milton), *A divina comédia* (Dante Alighieri), *Eneida* (Virgílio), até versículos bíblicos, do Gênesis ao Apocalipse, que assumem novos sentidos dentro do universo

1. Doutora em Teoria e História Literária. Departamento de Literatura. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4646-724X>. E-mail: suenehonorato@letras.ufc.br.

poético de *Invenção de Orfeu*. Elementos extra-literários entram na composição do plano geral da obra, que faz referência a eventos históricos desde as “descobertas” do século XVI até a Segunda Guerra Mundial no século XX, encerrada pouco antes da publicação do poema em 1952.

Por tudo isso, recusei a ideia de que *Invenção de Orfeu* fosse uma obra “hermética”, no sentido de dobrada sobre si mesma, refratária à comunicação, intransitiva. Optei por realizar uma leitura política, em sentido amplo, em diálogo com as ideias de que: 1) não haveria dissociação, mas mediação entre lírica e sociedade, sujeito e objeto, na medida em que cada elemento se constitui em relação ao outro, ainda que por vezes a lírica pareça evocar a expressão do sujeito individual (ADORNO, 2003); 2) a relativa “opacidade” da lírica moderna não implica recusa à comunicação, mas distensão das possibilidades comunicativas da linguagem poética e percepção da opacidade inerente a toda linguagem (HAMBURGER, 2007); e 3) a escrita literária pode ser lida como alegoria da constituição estética da sociedade, em que a “partilha do sensível” ao mesmo tempo afirma e tensiona as relações entre o visível e o dizível distribuídas socialmente (RANCIÈRE, 1995).

Naquele momento, busquei compreender a negação de que a palavra poética pudesse fundar mundos como um “desejo transitivo” inscrito na própria obra². A imagem da oscilação entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética foi se tornando mais concreta ao longo da pesquisa. Interpretei esse movimento como recusa de dotar o presente poético, sempre sombrio, de um sentido épico, nos termos camonianos: “Nem tudo é épico e oitava-rima” (LIMA, 1997, p. 641). *Invenção de Orfeu* se faz uma epopeia antiépica, por recusar a celebração das guerras de conquistas.

O poema é pródigo em formas e temas. Também é pródigo em epígrafes: quatro citações bíblicas e uma citação de Guillaume Apollinaire. De certo modo, a profusão de epígrafes enfatiza o movimento oscilatório entre negar e afirmar o poder fundante da palavra poética. No texto a seguir – originalmente anexado à tese como “apêndice”³ –, analiso brevemente como essas epígrafes dialogam entre si e com a hipótese geral defendida na tese.

2. Refiro-me aqui ao título do primeiro capítulo da tese (HONORATO, 2013, p. 1).

3. Cf. Honorato (2013, p. 161-170). Em relação à hipótese geral defendida na tese, poucas alterações foram feitas para esta versão do texto. Hoje talvez outros assuntos fossem para mim mais urgentes numa (re)leitura de *Invenção de Orfeu* e do meu próprio trabalho, como por exemplo a abordagem de temáticas indígenas e/ou a relação da obra com teorias “raciais”, a partir do livro em alemão (e ainda sem tradução para o português) publicado por Jorge de Lima na Alemanha nazista, *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (listado entre os ensaios do autor na edição da poesia completa, pela Nova Aguilar, em 1997). Aguardo momento oportuno para retomar essa pesquisa. Por ora, acredito que o texto a seguir ainda tenha algum interesse porque a fortuna crítica de *Invenção de Orfeu* pouco se referiu à epígrafe retirada do texto de Apollinaire. Exceção, nesse caso, é a tese de Daniel Glaydson Ribeiro (2016), que dedica um capítulo inteiro a essa epígrafe. Entre outras considerações, o pesquisador chama a atenção para a relação do texto de Apollinaire com o profeta bíblico Isaías, para quem o método da profecia por parábolas, revelado por Deus, teria a ver com um des-entendimento: “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 [...]” (RIBEIRO, 2016, p. 98 – grifo do autor). Além disso, Ribeiro (2016, p. 117) enfatiza que a epígrafe de Apollinaire ajuda a compreender as múltiplas faces da voz poética em *Invenção de Orfeu*: “a centuplicação do mago-poeta pode ser considerado tema capital de ‘Onirocritique’”.

Índice para os sentidos assumidos por um texto, as epígrafes apontam sutilmente suas linhas-mestras, iluminando algo que, de outro modo, talvez ficasse subentendido; servem como advertência aos leitores. Jorge de Lima foi pródigo nesse quesito: são cinco as epígrafes que marcam o texto de *Invenção de Orfeu* e, somadas, chamam a atenção para a relevância da ideia de “construção” ou de fundação de mundo como base para o poema. Estão dispostas em sua abertura da seguinte maneira:

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

III Reis, 7

E revestiu 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

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. Deste modo fez dez bases do mesmo molde da mesma medida, e de escultura semelhante. Fez também dez bacias de bronze, cada uma das quais continha quarenta batos, e era de quatro côvados; e pôs cada bacia sobre 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. Isaías, XLII, 10

J'étais ganté. Les insulaires m'emmenèrent dans leurs vergers pour que je cueillisse des fruits semblables à des femmes. Et l'île, à la dérive, alla combler un golfe où du sable aussitôt poussèrent des arbres rouges. Une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement et tout un peuple l'admirait sans se lasser. Je retrouvai sur le sol la tête faite d'une seule perle qui pleurait. Je brandis le fleuve et la foule se dispersa. Des vieillards mangeaient l'ache et immortels ne souffraient pas plus que le morts. Je me senti libre, libre qu'un fruit mur. Un troupeau d'arbres broutait les étoiles invisibles et l'aurore donnait la main à la tempête. Dans les myrtaies, on subissait l'influence de l'ombre. 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.

Guillaume Apollinaire

IL Y A – p. 240, 241 – *Onirocritique*⁴

4. Nenhuma das sete edições de *Invenção de Orfeu* que consultei fazem a tradução da epígrafe em francês. Trata-se das edições publicadas por: Livros de Portugal (Rio de Janeiro, 1952); José Aguilar (Rio de Janeiro, 1974); Ediouro (Rio de Janeiro, s/d); Nova Aguilar (Rio de Janeiro, 1997); Record (São Paulo, 2005); Cosac Naify (São Paulo, 2013); e Alfaguara (Rio de Janeiro, 2017). Optei por não traduzir, além dela, os trechos da peça *L'enchanteur purrissant*, de Guillaume Apollinaire, citados a seguir. Há uma tradução brasileira da peça publicada pela L&PM em 1998, feita por Gonçalves de Barros Carvalho e Mello Mourão.

As três primeiras epígrafes, retiradas do terceiro livro de Reis⁵, são referentes a traduções portuguesas da Vulgata de São Jerônimo: as duas primeiras segundo Pe. Antônio Pereira de Figueiredo, em tradução realizada no final do século XVIII; a terceira, na versão do Frei Matos Soares, publicada em 1942. Falam sobre a construção do templo de Deus e do palácio de Salomão.

Segundo o relato bíblico, Salomão, conseguindo administrar com justiça e sabedoria divinas os conflitos em seu reino, concretiza a promessa feita pelo pai, Davi, de construir o templo divino. A descrição, nas epígrafes, é a de um ambiente suntuoso e de amplas proporções, realizado com destreza a partir de materiais nobres.

Observa-se, no primeiro excerto, que o recorte do versículo parece conferir autonomia à linguagem bíblica de fundação de mundo, pois a indeterminação do sujeito do verbo “fazer” associada à ausência de ruídos confere à construção do templo um aspecto mítico, como se fosse edificado sem a interferência humana; ao passo que, no contexto bíblico, a ausência de ruídos pode ser percebida de maneira mais objetiva na afirmação de que as pedras haviam sido talhadas antes de a construção se iniciar, daí martelos e outros instrumentos não se fazerem necessários. O versículo que constitui a segunda epígrafe segue, no texto bíblico, a promessa feita por Deus de habitar o Templo e não abandonar seu povo, caso Salomão observasse seus mandamentos. Por isso, Salomão constrói o oráculo ou Santo dos Santos, para o qual o trecho chama a atenção.

O recorte do texto bíblico para as epígrafes valoriza a autonomia da linguagem na capacidade de fundar “novas realidades”. A crença nessa possibilidade é um dos pilares de *Invenção de Orfeu*, em que o poeta assume a missão de fundar a ilha-poema a partir da linguagem: “Chamo as coisas com os versos que eu quiser, / os mistérios, os medos, os três reinos, / e esse reino que eu vim reiniciar” (LIMA, 1997, p. 782). O poeta ao construir o poema, como Salomão ao construir o templo, assume uma missão: “Não foi para ser belo que Ele o criou / mas para testemunhar, testemunhar-se, / testemunhar Sua Obra. Vocaçãõ” (LIMA, 1997, p. 728). A renovação das promessas de Deus com o povo eleito, motivada pela reincidência no pecado, é um tema que o poeta de *Invenção de Orfeu* transforma em metáfora para a composição do poema; como fundação de uma nova cosmogonia, desejará ser o lugar da revelação da presença do sagrado no mundo, tal qual o templo bíblico.

A terceira epígrafe, referente à construção do palácio de Salomão, destaca o trabalho do artesão na decoração do palácio. Na arte do artesão, representa-se um microcosmo: anjos, animais, o homem e o mar, todos de bronze. Sua destreza permite que os objetos representados deem a impressão de coisas reais. Essa epígrafe dialoga com o trabalho do poeta como artífice da linguagem, cuja missão é fundar a ilha segundo uma imagem verossímil. O Canto II de *In-*

5. Edições mais recentes, como a da Alfaguara, trazem a seguinte informação: “[...] a nomenclatura I a IV Reis deve-se à tradução do grego e do latim que coloca os livros I e II Samuel (no original hebraico) como I e II Reis e o habitual I e II Reis (no original hebraico) como III e IV Reis. A equivalência com a *Bíblia de Jerusalém* seria, respectivamente, I Reis, cap. 6, v. 7; I Reis, cap. 6, v. 16; I Reis, cap. 7, vv-36-9 e Isaías, cap. 42, v. 10. (N. E.)” (LIMA, 2017, p. 8).

venção de Orfeu, “Subsolo e supersolo”, e o Canto IV, “As aparições”, por exemplo, são povoados por criaturas que surgem da imaginação/memória do poeta e habitam a ilha.

A quarta epígrafe foi retirada da segunda parte do livro de Isaías, “Livro da consolação de Israel”, dedicado ao anúncio das boas-novas que virão com o fim do cativeiro babilônico. Provavelmente o trecho – que não encontra correspondência textual com nenhuma das traduções bíblicas em língua portuguesa – foi alterado por Jorge de Lima, destacando a presença das “ilhas” no versículo original. Compare-se a epígrafe “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo” com Is 42, 9-10, segundo a *Bíblia de Jerusalém*: “As primeiras coisas já se realizaram, agora vos anuncio outras, novas; antes que elas surjam, eu vo-las anuncio. Cantai a Iahweh um cântico novo, cantem o seu louvor desde as extremidades da terra os que descem ao mar e tudo o que o povoa, as ilhas e os seus habitantes”. Preservou-se a metáfora bíblica, em que todos os seres cantam o anúncio das coisas novas que surgirão; porém, somente as ilhas permaneceram na citação. Em *Invenção de Orfeu*, a ilha é o microcosmo em que se dará a tentativa de fundação da nova cosmogonia pelo poeta, onde todos os seres se reúnem.

As epígrafes bíblicas, em conjunto, parecem afirmar a crença de que a palavra (poética) pode fundar mundos novos. No entanto, a afirmação desse poder fundante em *Invenção de Orfeu* nunca deixa de assinalar sua precariedade. Por isso, será preciso sempre tentar o recomeço impossível, como propõe o poeta ao final dos dez cantos perguntando “E como designar? [...]” (LIMA, 1997, p. 800).

A última epígrafe se refere à obra de estreia do poeta francês Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur purrissant*, publicada em 1909. A expressão “*IL Y A*”, cujo som se aproxima de “ilha”, não aparece na edição consultada⁶. Ao lado das referências bíblicas, cujo recorte lhes acentua o aspecto mítico, desvinculadas do contexto de origem, o trecho pontuado por imagens surrealistas destoa pela estranheza e violência das imagens ao oferecer uma antropogonia que parte de um assassinato coletivo: “*Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 76).

Diferentemente da afirmação do poder fundante da palavra poética que se depreende dos recortes bíblicos em relação a *Invenção de Orfeu*, *L'enchanteur purrissant* aponta outra direção, ao comentar um tema caro à modernidade: a falta de visibilidade da arte. Desde Baudelaire, o poeta perdeu na lama sua auréola; meio século depois, Apollinaire dá um passo adiante no que diz respeito à reformulação das formas de dizer da poesia moderna. Fomentador das vanguardas europeias, foi responsável por cunhar o termo “surrealismo”. Em suas obras, a postura assumida em relação à modernidade não é a da desconstrução da tradição, mas sua releitura, de maneira que, através de procedimentos formais que a atualizam, possa figurar questões do presente.

6. Ribeiro (2016, p. 96) informa que *Il y a* é uma antologia publicada por Apollinaire em 1925 em que “Onirocritique” “[...] é reproduzido como trecho independente de *L'enchanteur purrissant* [...]”.

O livro é uma peça de teatro mesclada com trechos narrativos em torno da lenda do mago Merlin e seu amor pela feiticeira Viviane, personagens do Ciclo Arturiano. A narrativa inicia-se com a seguinte pergunta: “*Que deviendra mon coeur parmi ceux que s’entr’aiment?*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 7). A partir daí, o narrador relata o episódio da concepção de Merlin, quando uma jovem donzela foi seduzida por um demônio que se apresentou uma noite em seu quarto. Aos doze anos, Merlin é enviado a Uther Pendragon; mais tarde, usará seus poderes mágicos para que este conquiste a duquesa da Cornualha, Igraine, enquanto seu marido Gorlois era assassinado numa emboscada.

Segundo a lenda, da traição de Pendragon e Igraine nasceria o futuro Rei Artur, educado por Merlin. Porém, a narrativa sobre o “encantador em putrefação” interrompe – e desvia – justamente nesse ponto a referência à mitologia bretã: logo após ajudar Pendragon a conquistar Igraine, Merlin, decepcionado por ter conhecido a perversidade humana, refugia-se numa floresta profunda e obscura. Ali conhece Viviane e por ela se apaixona. Tencionando enganar Merlin, Viviane propõe, em troca de seu amor, que ele a inicie no conhecimento mágico. Depois de muito aprender, ela o faz entrar dentro de um túmulo, em meio à floresta “*profonde, obscure et périlleuse*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 9).

Dentro do túmulo, o encantador em breve entrará em putrefação. A peça/narrativa se concentra nesse desvio da lenda, incluindo aí diversas vozes. Dentro da floresta profunda e obscura, iniciar-se-á uma discussão sobre a morte de Merlin, da qual ele mesmo participa, já que se “*il était immortel de nature et [...] sa mort provenait des incantations de la dame, l’âme de Merlin resta vivante en son cadavre*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 10). Um sem número de personagens integram o debate sobre Merlin estar ou não morto, sobre a necessidade ou não de procurá-lo; alguns se colocam a favor da busca, outros contra. Recurso teatral, a discussão sobre a busca de Merlin vai se tornando uma estratégia para que cada personagem se revele. A fala do corvo é exemplar desse procedimento: “*Ils sont bien méchants ceux qui fabriquent des tombes. Ils nous privent de notre nourriture et les cadavres leur sont inutiles*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 14).

Levado ao extremo, o procedimento de autocaracterização permite que figurem na peça/narrativa personagens que não se relacionam à busca de Merlin, mas apenas se encontram na floresta e dissertam sobre suas próprias questões. Tais personagens entram e saem de cena, sem outra implicação que não a de “desconsertar” o curso da narrativa, diluindo a tensão que a progressão do enredo daria à trama, criando um efeito cômico. De um lado, a configuração do texto como peça se justifica no momento em que a narrativa se desvia da lenda, propondo, como indica o título, que o tempo narrativo se concentre no rápido lance da putrefação do cadáver. De outro, as falas dos personagens não permitem a narrativa progredir em direção ao clímax e ao desfecho. O tema amoroso, que havia sido anunciado como linha-mestra da narrativa na pergunta de abertura, também vai sendo diluído. Ocorre, portanto, uma quebra das expectativas, que constrói o efeito de humor – recurso que contribui com a reformulação dos modos de aproveitamento da tradição.

De todo modo, os temas amor e morte estão intimamente associados. Nesse sentido, ganha relevância a cena envolvendo Angélique e os coros masculino e feminino. Em sua primeira entrada, Angélique, referindo-se à morte de Merlin, diz não haver razão para que uma mulher mate um homem. O coro feminino reconhece na floresta um “cheiro de fêmea” e afirma que “*Les mâles sont en rut parce qu’une irréalité a pris la forme de la réalité*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 31). Essa “*irréalité raisonnable*” é a própria Angélique, a quem o coro masculino declara amor porque, como ela, procura “*ce qu’il y a de plus beau dans le siècle: le cadavre de l’enchanteur*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 31-32). Mas sabe, ao mesmo tempo, que sua busca é vã, pois o cadáver está sepultado e jamais será visto. Angélique se confessa maldita e os coros masculino e feminino professam: “*Le beau cadavre pue peut-être*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 32). Angélique será violada pelos homens até a morte; os abutres, sentindo o odor do cadáver, arrastam “*la chair de la morte visible*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 33). Os personagens que assistem à cena discutem se Angélique é bendita ou maldita, se se assemelha ou não a Deus, se será absolvida ou condenada. A busca pelo belo é busca pelo inalcançável; é a “*irréalité raisonnable*”, uma irrealidade que tomou a forma de algo real, a forma da arte. Em *Le poète assassiné* (APOLLINAIRE, 1979), a falta de lugar da arte também resultou no assassinato público da figura do artista, expressamente comparado a Orfeu despedaçado pelas mênades.

No dia seguinte, ao mesmo tempo em que o sol incide sobre a floresta, também ilumina a vila Orkenise, de onde parte Tyolet para a floresta. Esse personagem revela também uma face órfica, pois tem a virtude de arrebanhar os animais com um assovio. Ao contrário de Orfeu, porém, que sabe acalmar os seres que ouvem seu canto, Tyolet não conhece as consequências de seu assovio. Ao arrebanhar os animais, Tyolet se vê desprotegido e acredita, por isso, ter feito uso irresponsável de sua arte, pois congrega criaturas que não compreende, que nada têm em comum com ele e que, além disso, poderão atacá-lo; sente-se acovardado. Leviatã, o monstro bíblico, aconselha-o a não mais assoviar; do contrário, seria tomado como uma serpente. A habilidade de Tyolet o singulariza a ponto de deixá-lo sem lugar tanto entre estranhos quanto entre semelhantes. E esse estranhamento/encantamento o coloca sob risco de morte, como ocorre nas histórias de Orfeu e Angélique, bem como na do próprio Merlin, vítima de seus conhecimentos mágicos. Dessa perspectiva, o poeta é aquele que se oferece ao sacrifício, pois deve estar consciente do risco. Mas Tyolet não tinha consciência do risco e logo sai de cena; no entanto, havia feito o trabalho de reunir as criaturas que irão, finalmente, iniciar o processo de putrefação do cadáver de Merlin. Em Tyolet, Merlin identifica alguém que se recordou do “*sifflement originel*”; e acrescenta: “*Voilà le mal*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 48). A face órfica de Tyolet não afirma o alcance do belo; ao contrário, contribui para aniquilar sua existência.

Retomada a associação do cadáver sepultado com o belo inalcançável, as hordas devoradoras da carne podre poderão ser responsabilizadas por inviabilizar a busca, por fazerem desaparecer o cadáver. Merlin amaldiçoa esses seres, mas entende “[...] *que le travail qui consiste à dénuder la blancheur des périostes, est bon et nécessaire*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 48); maléfi-

cos à sobrevivência do cadáver, são, no entanto, úteis à continuidade da vida cotidiana. Mas, do ponto de vista de quem terá seu “pobre corpo” consumido, melhor seria se ele fosse cremado, daí o conselho de Merlin às hordas devoradoras para que elas encontrem e roubem o fogo a fim de cremar o cadáver. Merlin lhes convoca a desempenhar o papel de Prometeu, que roubou o fogo de Zeus para dá-los aos homens – narrativa lida como imagem da conquista do conhecimento científico que daria aos seres humanos poderes semelhantes aos dos deuses. Cremar o cadáver com tal fogo implica retirar a arte do horizonte da vida cotidiana, afastar o que é inútil. Aliás, é de se notar que a floresta, antes “profunda e obscura”, torna-se, nesse momento da narrativa, “*fraîche et florale*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 41), “*florale et ensoleillée*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 49). O conhecimento racional, metaforizado sob o signo solar, compete com o conhecimento poético (ou mágico), associado à obscuridade.

Ao final da peça/narrativa, o tema amoroso volta ao centro do debate. Viviane, a dama do lago, acredita que os homens não sabem amar as mulheres; Merlin diz que as mulheres não conhecem o amor. O diálogo se acirra até que Viviane abandona a floresta, onde se mantivera velando o túmulo de Merlin, e volta à sua morada dentro do lago. A última parte da peça/narrativa consiste no monólogo “Onirocritique”, pronunciado por Merlin, ao que tudo indica. Entre o estribilho “*Mais j’avais la conscience des éternités différentes de l’homme et de la femme*”, que marca a inconciliável relação entre gêneros na narrativa, a atmosfera de sonho dá o tom das cenas surrealistas: em Orkenise, cantam as macieiras; alguém se oferece para ser sacrificado, seu ventre é aberto, sua carne é comida pelos participantes da cerimônia. Ao cair da noite, Merlin se vê centuplicado e logo dá à luz cem meninos. Centuplicado, Merlin nada até um arquipélago, onde cem marinheiros o acolhem e o matam noventa e nove vezes. Resta, portanto, apenas um Merlin, que se arreventa de rir e dança de quatro, enquanto os marinheiros choram. Na sequência, as criaturas desaparecem da superfície terrestre, embora se ouçam cantos de toda parte. Merlin se sente separado por séculos das sombras que passam e se desespera. Assim termina o mago: “[...] *mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 77). A peça/narrativa finaliza com uma imagem de dispersão. A utopia surrealista depreendida do sonho de Merlin, se reafirma a incompatibilidade amorosa, por outro lado centuplica as possibilidades da arte, na imagem do corpo – o “belo cadáver” – semeado por todos os lugares.

O trecho citado como epígrafe em *Invenção de Orfeu* foi retirado de “Onirocritique”, em meio ao delírio de Merlin. A ideia de construção de mundo e a motivação da ilha à deriva, que enche um golfo de onde brotam árvores vermelhas, justificam, à primeira vista, a citação do trecho, já que a linguagem a que o poeta recorre para fundar a ilha passa pela proposta surrealista certamente influenciada por Apollinaire. Mas há outros pontos de contato entre a peça/narrativa e *Invenção de Orfeu*, tais como a apropriação da tradição que vai sendo reformulada, a manipulação das características atribuídas aos gêneros literários e a discussão sobre a crise da arte.

A representação de Tyolet como um Orfeu desastrado e medroso que, ao invés de exercer seu poder encantatório para o bem da arte, o faz, meio ingenuamente, para o mal, já que contribui para a putrefação do cadáver de Merlin; a representação do cadáver como o próprio corpo da arte em putrefação; a ironia constantemente dirigida ao discurso artístico que não consegue se inserir no contexto da “vida ativa” – tudo isso na peça de Apollinaire diz muito sobre a concepção poética da modernidade, quando a arte tem de se haver com uma crise de dizibilidade, referente à reformulação das formas de dizer, e de visibilidade, dada a falta de lugar com que se depara em meio à vida cotidiana (RANCIÈRE, 1995).

Invenção de Orfeu é tributária dessa concepção artística. A representação da aventura fracassada do poeta em fundar a ilha procurará, a seu modo, enfrentar a crise assinalada, que se faz presente no poema pela contradição entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética. Diferentemente de Apollinaire, porém, que recorre à ironia dirigida ao discurso artístico, o caminho traçado pelo poeta de *Invenção de Orfeu* será propor o resgate do alcance místico da palavra poética, orientada pela metáfora religiosa, que se evidencia nas epígrafes bíblicas, como possibilidade de fundação de uma nova cosmogonia.

As epígrafes de *Invenção de Orfeu* parecem anunciar as duas linhas percorridas ao longo do poema. As epígrafes bíblicas afirmam o poder fundante da palavra poética, que se fará um modo de estruturação da obra referido ao mito de criação do mundo, ao discurso de alcance do sagrado na *Comédia* de Dante e à figura de Orfeu em posse do poder encantatório da lira. De outro lado, a citação de *L'enchanteur purrissant* evidencia a negação do poder fundante da palavra poética, que o poeta de *Invenção de Orfeu* desenvolverá a partir da identificação com o Cristo crucificado, da negação das epopeias de guerra em face do modelo camoniano e da desconstrução do poder encantatório da lira de Orfeu.

Em *Invenção de Orfeu*, a contradição, vislumbrada na comparação entre as epígrafes, é elemento essencial do projeto poético, o que permite realizar a “modernização” do gênero épico pretendida por Jorge de Lima (1997, p. 64). Ao invés de abraçar a celebração dos heróis da história oficial, das guerras e do domínio de um povo sobre outros, a epopeia antiética de Jorge de Lima traz para o centro personagens anônimos, lirismo anti-guerra, desorganização da perspectiva narrativa e dúvida sobre o poder da palavra poética. Essa contradição programática ainda me parece um ponto forte para uma (re)leitura atual da obra.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *L'enchanteur purrissant*. In: _____. *Ouvres en prose*. Paris: Gallimard, 1977, p. 5-77.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Le poète assassiné*. Paris: Gallimard, 1979.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2006.

BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

HAMBURGUER, Michel. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HONORATO, Suene. *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2013.

LIMA, Jorge de. Auto-retrato intelectual. In: _____. *Jorge de Lima: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 35-67.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. In: _____. *Jorge de Lima: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 505-802.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete [et al.]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. *Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.