

AS MIL-E-DUAS NOITES

VILMA ARÊAS
(UNICAMP)

“Seccionamos em noites mil-e-duas
nossas pessoas unas e indivisas”.

Jorge de Lima

1. PROPOSIÇÃO

Invenção de Orfeu é um livro composto sob o signo do paradoxo e de an-temão afirmamos que não pretendemos a empresa inútil de desatá-lo, tornando transparente o que não é.

Na verdade, a saturação de imagens e o pulsar do poema em variadíssimos compassos ameaçam o significado de desapareção¹. Se tomarmos, por exemplo, uma palavra-chave de **Invenção de Orfeu, ilha**, verificamos que ela pode traduzir alvo metafísico, pátria temporal (a Ilha de Vera Cruz), o próprio poeta (“ilha de Deus”), ou ascese para a criação poética.²

“Fábrica Imensa” - chamou ao poema João Gaspar Simões.³

O próprio Jorge de Lima batizou-o com as paradoxais palavras de “biografia épica” ou “biografia total”.⁴

“A contradição é escandalosa” - comenta Alfredo Bosi⁵ a respeito de tal definição - “o adjetivo desmente o substantivo, este desmente aquele”.

No entanto, apesar dos paradoxos, talvez não possamos negar a **Invenção de Orfeu** o título de epopéia, pois não só é um texto que se constrói com **Os Lusíadas** como guia tutelar, como pretende também ser uma travessia pela História do Brasil, do descobrimento às conseqüências do nazismo e da Guerra Mundial, que fornece ao poeta motivo para suas visões infernais.⁶

Do poema camoniano, repete motivos e a estrutura em dez Cantos, em meio à veneração de imagens, esculpidas à inspiração bíblica. (No Canto VIII, o poeta nos confessa ser um “Adorador da Bíblia, ó esta estátua!”).

O primeiro poema do Canto I⁷ funciona como proposição de **Invenção de Orfeu** e, em última análise, assinala os pontos de tangência e afastamento da epopéia portuguesa e de outros textos (já aponta no horizonte a quilha da nau à deriva do Canto V da **Eneida**, ou a fantasmagórica nau bêbeda de Rimbaud, que ressurge em outros momentos); à contra-luz, a imitação de Cristo que recorda S. Francisco de Assis.

As “chaves” da compreensão, saberemos depois, são os pregos que transpassaram mãos e pés de Jesus (Cf. C. VIII) na morte precedida de ignomínia a que

foi submetido, e que funda, desde a humildade da Encarnação, o paradoxo básico da doutrina cristã: homem e Deus, humilde e sublime, dividindo o que, anteriormente à Queda, era uno e indiviso.

Jorge de Lima assim o entende:

“O herói desta pretendida epopéia é, em verdade, o poeta em frente ao drama apocalíptico que vive o mundo de hoje, com os seus terrores, as suas ameaças de destruição, os seus vícios, as suas desgraças/.../ O grande drama do cristianismo é o drama da Queda, pois não é? É esse o grande drama que atravessa o poema de ponta a ponta”.⁸

O método e os grandes temas do poema já aí estão nessa proposição.

Em primeiro lugar, a redução do decassílabo nobre à humilde redondilha; em seguida, fragmentos e escombros - enumeração caótica ou **stream-of-consciousness** - unidos pelo fio da memória, na demanda, pelo ser decaído, de seu destino espiritual de reintegração divina.

Assim se fazem os contornos dessa ilha e a função útil da poesia:

“Com esse metro de cantos remedi-me.
Palpo-me com o meu poema. Chamo as mãos,
chamo os pés, chamo a mim mesmo; (Senhor!)
com esses versos retomo os meus sentidos”.

Assim afirma o poema em seu último Canto.

2. BASTIDORES

Os bastidores de **Invenção de Orfeu** abrigam um desafio, mas também uma possibilidade.

O primeiro resume-se no vaticínio da morte da epopéia, desde as teorizações de Hegel e Luckács, que tomaram como ponto de ruptura a passagem do fim do mundo feudal ao início do mercantilismo.

Também C.M. Bowra, ao receber os incontáveis versos de **Invenção de Orfeu**, congratulou-se com Jorge de Lima, sem dúvida ironicamente, ao afirmar que, ao contrário de Poe, nosso poeta acreditava na respiração dos poemas longos.⁹

Por seu turno, em **El Aleph**, Borges¹⁰ enumera sarcasticamente as características do trabalho épico: a rima rara, o pedantismo, as alusões eruditas, a enumeração, o barroquismo, transformando a preciosa máquina do mundo, tópico do gênero, num roto labirinto, sem nada da antiga harmonia e correndo o risco de ser uma falsa máquina, condenada ao esquecimento.

Jorge de Lima navega contra essa corrente moderna e anti-épica, impondo-se retrair, em seu vasto texto, o percurso de viagens pregressas: aí estão Virgílio, Dante, Camões, Milton, Rimbaud, etc, passando por nossa tradição romântica e pela história pessoal, tudo isso mediado ou embebido pelo ser do poeta.

Por outro lado, a possibilidade da forma épica apóia-se na onda de neoformalismo que atingiu toda a poesia européia depois do futurismo e surrealismo: Eliot, Pound, Pessoa e Ungaretti retomam as formas fixas; Góngora é redescoberto na Espanha e, entre nós, como não poderia deixar de ser, Camões. Há uma tentativa de se reencontrar as soluções clássicas. Basta-nos pensar no **Claro Enigma**, de

Drummond, ou na retomada do soneto por Bandeira.

Invenção de Orfeu está incluído nesse projeto, utilizando recursos vários, que podem ser condensados na colagem e fotomontagem, exercitadas pelo poeta ao lado de Murilo Mendes, a partir de 1931.

O resultado é esse texto contraditório, “relativo, absoluto e uno”, no dizer do próprio poeta, e que afasta, com o fio ondulante de seu traçado, qualquer fixação de um sentido último. Nas palavras de Alexandre Eulálio¹¹, trata-se de um “vasto poema talássico, sempre recomeçado onde gaivogam ao léu vários níveis de significados”.

Seguiremos, no entanto, no texto, as pegadas deixadas por **Os Lusíadas**, sulco fundamental, apoiando nossa leitura num dado estrutural presente no poema de Camões, qual seja, o **lugar da subjetividade**, que Jorge de Lima, melhor que ninguém, entendeu e retomou.

3. SUBJETIVIDADE, SUBSOLO

Um ponto fundamental na construção de **Os Lusíadas** baseia-se no tipo de narrador dúplice que ele permite e que ao mesmo tempo, o aproxima e distancia da épica clássica.

De um lado, um personagem que narra sem segundos planos, banhando seres e objetos num presente de absoluta claridade. Estamos - conforme observa Auerbach¹² em relação a Homero - no “reino das coisas visíveis”. Todos os níveis do texto (utensílios, sentimentos ou articulação sintáticas) estão inteiramente expressos, ordenados, à tona dos versos, sem a sombra ou refração criada pela perspectiva.

Basta-nos conferir passagens da História de Portugal em seus vários tempos, com narradores como Vasco da Gama ou Paulo da Gama e, ainda, os personagens mitológicos, cujas trapaças ou preferências são-nos confiados com toda a nitidez de contorno, numa cena sem lacunas.

Nesse mesmo pólo incluiremos o narrador em primeira pessoa, como se nos apresenta na abertura do poema. Aí, ele em tudo se assemelha aos genéricos “varões assinalados”, na superfície plana do Canto I. Alinha-se ao lado das “memórias gloriosas”, fazendo parte da estirpe daqueles que “por obras valerosas/ se vão da lei da morte libertando”.

Pouco a pouco, no entanto, esse narrador vai desdobrando uma voz nuancada em vários tons: seja em alusões ao presente de Portugal, lidas às vezes através da transparência mitológica¹³, seja em crítica à ideologia vigente, seja ainda em queixas pessoais, que fecham em seu compasso o sopro vital desse sujeito. Deste conhecemos o percurso que vai da juventude, lida como inocência ou ilusão patriótica, à maturidade do desengano: no último Canto, o poeta se confessa envelhecido e de “engenho frio”, empurrando-o os desgostos ao “rio /Do negro esquecimento e eterno sono”.

Num outro estudo examinamos o sentido desse deslizar do sujeito camoniano no interior de seu poema, identificando-se ele, ao final, com o vilão da história, isto é, Baco, e traíndo o roteiro traçado na proposição.

Cleonice Berardinelli¹⁴ associa a presença dessa subjetividade - que em certos momentos, como no Canto VII, irrompe escandalosamente - à inspiração das epopéias renascentistas, como o **Orlando Furioso**, de Ariosto, citado já no Canto I.

Tal presença subjetiva também cabe, entretanto, no 2º modelo épico proposto por Auerbach, isto é, no bíblico, que em sua verticalidade, sustentada

pela ideologia religiosa, opõe-se à horizontalidade homérica e cria a perspectiva textual.¹⁵

Ora, é esse sujeito cambiante, essa presença furta-cor no claro corpo épico que empresta ao poema uma cintilação de modernidade, associada pelo próprio poeta à dissonância: no fecho do poema, dentre os tons concertados que celebram a glória portuguesa, destoa-se, como sabemos, uma voz rouca e uma lira desafinada.

Não é outra a observação de Eduardo Lourenço¹⁶:

“Se Camões nos fascina tanto, a nós, modernos - e independentemente da mitologia patriótica de que é símbolo -, é porque ele, com singular relevo, nos aparece como o primeiro português dilacerado, dividido entre a sua alma e o seu corpo, e entre o seu presente e a sua memória, entre a sua vida e o seu Destino”.

Aponta ainda que, ao contrário das epopéias passadas, ao redor de um herói, em *Os Lusíadas* Camões faz-se o herói da sua própria ficção, mais mítico e mais heróico que os heróis exaltados pelo poema.

Na alvorada da modernidade, quando a obra tem de se assumir como realidade literária, “*Os Lusíadas* não nos remetem senão para o seu autor” - afirma o crítico.

O primeiro ponto de encontro é este, pois a poesia de Jorge de Lima, segundo Manuel Anselmo¹⁷, “sendo muito embora uma poesia de missão, está presa intimamente à natureza do Autor e às vezes às suas particularidades psicológicas, que se resolvem num bovarismo inato”.

Ora, é a presença dessa subjetividade, ou desse bovarismo, o ponto instigante na construção dos respectivos poemas: ela tinge a forma clássica da epopéia, em *Camões*, com um matiz inesperado e atravessa a montagem e a enumeração caótica, em Jorge de Lima, sustentando-as em seu vôo, do particular à infinitude divina.

Assim é que, o processo metafisicamente conjuntivo da enumeração, que aponta a fragmentação do Único¹⁸, assinala, ao mesmo tempo, a particularidade de um narrador que conta.

Digamos em outras palavras: o canto, cantochão litúrgico é, em *Invenção de Orfeu*, atravessado por outro cálculo: o conto - contado em 1002 noites, diz-nos o poema - o que imediatamente situa o texto no horizonte (ou na demanda) de um outro oriente, o oriente da ficção das tecelãs ardilosas, Xerazade como protótipo.

Xerazade, o poder da palavra, a salvação pelo Verbo, a inspirada pela musa das Musas, isto é, a Memória, a que preside a função poética, pois, segundo os gregos, é a mãe das divindades responsáveis pela inspiração.

Os vários sentidos da palavra (**memória**) recobrem os vários compassos do poema, pois se significa **reminiscência**, é também **tempo passado**, **tradição**, **narrativa** e ainda **relicário**, isto é, cofre ou urna em que se guardam as **reliquias**; estas, por sua vez “**restos que se conservam no subsolo**”.

Desse mosto e dessas memórias é que se forma o subsolo dessa ilha.

4. AS MIL-E-DUAS NOITES

Em *Os Lusíadas* o conto também está presente, embora de forma episódica.

O exemplo sempre lembrado situa-se no C. VI, 39, quando os navegantes “Remédios contra o sono buscar querem”, portanto “Histórias contam, casos mil referem”.

Na ocasião Leonardo deseja contar contos de amor, mas Veloso opõe-se, como sabemos, por razões de “conveniência”: o duro trabalho do mar exige aspe-
reza, não brandura. É quando então ouvimos o episódio dos **Doze de Inglaterra**.

Outra ilha, entretanto, desta vez “pintada”, serve de cenário, no Canto IX, não só ao prêmio oferecido por Vênus aos navegantes, mas a um “conto” de outra qualidade.

Agora é de Leonardo a queixosa voz que ouvimos, enquanto corre atrás de Efire, “que mais cara que as outras dar queria/ O que deu, pera dar-se, a natureza”. (C. IX, 76)

É comum a associação de Leonardo com o próprio poeta, pelo teor de seu discurso amoroso. Mas o que nos interessa sublinhar é o peso de sedução atribuído por Camões à palavra falada, “contada”: a ninfa fugitiva, atraída pelo discurso, continua a fugir para continuar a ouvir a doce voz de Leonardo, naquela ilha, lugar de ficção - “pintada”.

Em que pese a significação mística da “caça estranha” perseguida por Veloso¹⁹, este sugere a imediatez do prazer; Leonardo situa-se no polo oposto, isto é, na postergação do prazer.

Ora, reportando-nos para as **Mil-E-Uma-Noites**, na interpretação de Adélia Bezerra de Meneses²⁰, “satisfazer a curiosidade, para o sultão, significa prazer. Postergá-la, significa cultura. Pois uma das coisas que diferenciam o homem do animal é exatamente isso: a capacidade de postergar a realização do prazer”.

Invenção de Orfeu opta por Leonardo a partir da proposição (“cantar, lou-
var sua dama”) e funda-se no conto contado ou repetido, repercutido (verbo de im-
portância-chave no poema); o movimento à deriva do discurso significa a fidelidade
às vozes há muito tempo ouvidas (na infância), portanto já meio invadidas de es-
quecimento.

Quem conta é o pai ou a mãe, se o menino tem febre.

“Dentro dessa geometria
há um menino embricado.
Esse menino me espia.
Vivo nele desenhado”.

(C. X., 12)

“Contemos uma história” - convida-nos o poeta no Canto I. “Mas que his-
tória? A história mal-dormida de uma viagem”.

Os contos são de Grimm, do Adamastor, histórias bíblicas, o **Quixote**, can-
tigas infantis, cantos e contos dos cegos nordestinos.

Mas sem dúvida o episódio mais significativo é o de Inês de Castro.

Do ponto de vista místico, Inês é a soma de todas as musas, apontando
etimologicamente para **Agnus**, o Cordeiro de Deus.

“Inconsútil rosácea aquela musa
Nesse arco-íris de tarde sublunar,
Cisne augural ou águia albina, ou **agnus**.”

(C. VIII)

Mas ela também habita o centro da história contada, sendo símbolo da
própria inspiração e surgindo a cada momento no poema, clara ou veladamente.
(Confira-se a proposição, as “memórias” e “alegrias” do poeta).

No entanto, o Canto IX, denominado **Permanência de Inês**, é a morada por

excelência da Musa e homenagem definitiva a Camões. São dezoito estrofes em perfeita oitava-rima, glosando Jorge de Lima seu modelo, mas também a si próprio, quando introduz pela primeira vez claramente o tema no Canto II, 19.

O que nos interessa frisar é a aparentemente inusitada esfera onde se fundem o **Agnus** e a “fábula sem par”, “constante vaga, vaga em movimento/ pródiga e vinda como o próprio vento”.

Podemos sem dúvida afirmar que Jorge de Lima instalou-se inteiramente nos terrenos da imaginação e da lenda, sem o menor vestígio de tensão com o episódio histórico de Inês de Castro. Esta, morta em 1355 por razões políticas, obscuramente foi transformada um século depois em mártir do Amor. A partir de 1500, informa-nos o Prof. Teyssier²¹, o mito estava pronto para a utilização literária.

Camões, obliquamente embora, chama o argumento político à superfície do poema e a ele se refere em termos de um paralelismo meio oculto pelo jogo barroco.

Ela é morta “como se fora pérfida inimiga” e a espada é desembainhada contra “uma fraca dama delicada”, como se esta possuísse o “furor Mauro”.

Aqui, ao contrário da trama alegórica, é o elemento de comparação que retém a verdade histórica.

A Jorge de Lima, porém, Inês interessa enquanto memória poética, lenda germinal que banha o poema, fazendo-o girar ao redor do mesmo ponto - fulcro.

Na medida, entretanto, que a poesia - a ficção - possui um caráter redentor, o cruzamento Agnus/fábula é legitimado, atingindo a generalidade maior da crença mística, através da qual, não só a vida, mas o próprio Verbo é salvo.

Pois “as palavras” - afirma o poeta - “também com Adão caíram”. (C. X, 18). A poesia restaura a dimensão nomeadora da linguagem em contraste com sua dimensão significativa e comunicativa - nela, na poesia, a palavra (decaída) transforma-se no Nome.

A reintegração em Cristo, a que o poema aspira, passa pela materialidade dessa linguagem, que atravessa os temas (e o tema em temas, Inês), que também busca o Oriente (Xerazade) e, circular, propõe outro tipo de infinitude, estabelecida pelo número par (são 1002 noites), que aponta, por sua vez, para a união dos opostos, religião pia, travessia verbal.

Este texto já estava escrito quando ouvimos a conferência do Prof. Helder Macedo, sobre o inter-relacionamento inovador entre poesia épica e pastoril em **Os Lusíadas**. Verificamos, então, que **Invenção de Orfeu** radicaliza a ambigüidade daí derivada. Pois o **tempo** do poema é um lugar-entre, estirado entre dois momentos pastoris: de um lado, o jardim do Éden, antes da Queda, de outro, a reintegração em **Agnus**. É este lugar-entre, lugar de conflito, que se desenrola o poema, des-celebrando a épica, pois a histórica das conquistas pelas armas, pela Guerra Mundial, pela destruição das populações autóctones (o índio brasileiro, por exemplo) só é associada por Jorge de Lima ao Inferno de Virgílio ou Dante, recortado da

Em **Invenção de Orfeu** a celebração realmente se dá pela reminiscência de temas ouvidos na ilha da infância e recriados pela imaginação poética como um ato de fé, de comunhão.

A partir daí podemos pensar que o esfacelamento da linguagem e o desabamento das formas - e da forma épica - passam, como não poderia deixar de ser, pela modernidade de Jorge de Lima (surrealismo, Freud, Proust, etc); passam também, internamente, pela exigência de fragmentação da **história contada**, portanto distante da inteireza estrutural da epopéia; mas passam, principalmente, pela leitura disso, isto é, apontam também, “nesses países de outros vinhos”, a maneira como foi possível ser feita nossa navegação cultural.



(A Alexandre Eulálio, inspirador, e a Adélia Bezerra de Meneses,
pela conversinha fiada)

ADENDA

CANTO PRIMEIRO I

Um Barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar,
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e amor que ama

Nobre apenas de memórias,
vai lembrado de seus dias,
dias que são as histórias,
histórias que são porfias
de passados e futuros,
naufrágios e outros apuros,
descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas
ou mesmo achadas, lá vão
a todas as naus alertas
de vária mastreação,
mastros que apontam caminhos
a países de outros vinhos.
Esta é a ébria embarcação.

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.

NOTAS

1. ALEXANDRE EULÁLIO, "A Obra e os Andaimos", in **Folhetim** nº 357, 20 de nov. de 1983.
2. I, 33.
3. SIMÕES, João Gaspar - "Nota Preliminar" à **Invenção de Orfeu**, in **Obra Completa**, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1958.
4. LIMA, Jorge de - "Auto-Retrato Intelectual", in **Obra Completa**, cit.
5. BOSI, Alfredo - "Camões e Jorge de Lima", in **Revista Camoniana**, 2ª série, Vol. 1, USP, Centro de Estudos Portugueses, 1978.
6. Lídia Neghme Echeverria ("Algumas Orientações Poéticas em **Invenção de Orfeu**, in **Colóquio/Letras** nº 41, jan. 78), assinala que Jorge de Lima partilha com Pablo Neruda "a imagem de violência, destruição e injustiça associada às grandes guerras mundiais". Não há dúvida de que **Invenção de Orfeu**, de 1952, e **Canto General**, de 1950, podem ser obras comparáveis quanto ao projeto.
7. I, 1. (Cf. o poema, em **Adena**).
8. LIMA, Jorge - op. cit.
9. Apud Alexandre Eulálio, op. cit.
10. Cf. MONEGAL, Emir Rodriguez "Carnaval, Antropofagia, Paródia", in **Tempo Brasileiro**, nº 62, julho/set. 1980, a respeito da paródia em **El Aleph**.
11. Apud. ALEXANDRE EULÁLIO, op. cit.
12. AUERBACH, Mimesis, 1º capítulo.
13. Cf. especialmente a famosa expedição que Cupido planeja contra os humanos, no C. IX.
14. Berardinelli, Cleonice, "Os Excursos do Poeta n'Os Lusíadas", in **Ocidente**, nº 415, nov. 1972.
15. Confira-se também as leituras esotéricas do poema (Brandão, F.H. Pais, **O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos**, Lisboa, Ed. Teorema, 1985).
16. Lourenço, Eduardo, **Poesia e Metafísica**, Lisboa, Sá da Costa ed., 1983. Confira-se também Macedo, Helder, **Camões e a Viagem Iniciática**, Lisboa, Moraes ed., 1980, com bibliografia comentada sobre o assunto.
17. Apud Cunha, Fausto, **A Leitura Aberta**, Rio, Ed. Cátedra/MEC, 1978.
18. Spitzer, Leo, "La Enumeración Caótica en la Poesia Moderna", in **Linguística y História Literária**, Madrid, Ed. Gredos, 1955.
19. BRANDÃO, F.H. Pais, op. cit.
20. Confira-se ensaio da autora, neste volume.
21. Teyssier, Paul, in **Arquivos do Centro Cultural Português**, vol. VII, 1973.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE EULÁLIO. "A Obra e os Andaimés", in **Folhetim** nº 357, 20 nov./1983.
- ARÊAS, Vilma. "Os Lusíadas ou a Navegação Desventurosa", in **Revista Camoniana**, 1ª série, vol. III, USP, 1980.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Trad. de George/Suzi Sperber. S.P., Ed. Perspectiva, 1971.
- BERARDINELLI, Cleonice. "Os Excursos do Poeta n'Os Lusíadas", in **Ocidente** nº 415, Lisboa, nov./1972.
- BOSI, Alfredo. "Camões e Jorge de Lima", in **Revista Camoniana**, 2ª série, vol. 1, USP, 1978.
- BRANDÃO, Fiana H. Pais. **O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos**, Lisboa, Editorial Teorema Ltda, 1985.
- CUNHA, Fausto. **A Leitura Aberta**. Rio, Editora Cátedra/MEC, 1978.
- LIMA, Jorge de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1958.
- LOURENÇO, Eduardo. **Poesia e Metafísica**. Lisboa, Sá da Costa Ed., 83.
- MACEDO, Helder. **Camões e a Viagem Iniciática**. Lisboa, Moraes Ed., 80.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Xerazade ou o Poder da Palavra**, Folhetim, 29/1/88.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. "Carnaval, Antropofagia, Paródia" in **Tempo Brasileiro** nº 62, Jul/set. 1980 (a respeito da paródia em **El Aleph**).
- SIMÕES, João Gaspar. "Nota Preliminar" a **Invenção de Orfeu** (in **Obra Completa** citada).
- SPITZER, Leo. "La Enumeración Caótica en la Poesia Moderna" in **Linguística y História Literária**. Madrid, Ed. Gredos, 1955.
- TEYSSIER, Paul. - in **Arquivos do Centro Cultural Português**, vol. VII, 1973.