

MEMÓRIA EM DISPÊNDIO

Marília Rothier Cardoso (PUC-Rio)

Artigo recebido em: 11/11/2009
Aceito para publicação: 21/12/2009

RESUMO

O longo poema de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, publicado em 1952, constrói-se de modo que a linguagem é capaz muito mais de fascinar e afetar o leitor do que de levá-lo à busca da interpretação. As teorias contemporâneas referentes à produção de arte e conhecimento, assim como os critérios críticos atuais, permitem ao leitor resgatar o poema do esquecimento, encantar-se com sua leitura como também contribuir para a revisão do conceito complexo de sentido em suas múltiplas dimensões.

Palavras-chave: Memória. Arquivo. Construção poética. Jorge de Lima.

ABSTRACT

The long poem, *Orpheus' invention*, published by Jorge de Lima in 1952, is built up using language much more to fascinate and affect the reader than to stimulate him in the search of interpretation. The contemporary theories relating to the production of art and knowledge, as well as the critical criteria of nowadays, permit us to rescue the poem from forgetfulness and not only enjoy reading it but also contribute in reviewing the complex concept of meaning in its multiple dimensions.

Keywords: Memory. Archives. Poetic building up. Jorge de Lima.

Sob o signo da saudade, que induz a experiências guiadas só pela intuição, começo com duas estrofes de Jorge de Lima:

Novamente eis que a fábula prossegue
com a absorvência das forças trespordadas
e inadvertida fonte derramando-se;
aparecida fonte sob e sobre,
ouvindo, refletindo, lamentando-se,
as sempre um canto cego na garganta
as muralhas das margens escondidas.

[...]

Este é o curso impreciso e calendário
participante e ouvido deslumbrado;
a cadência do mundo o precipita
numa história perdida mas lembrada,
talvez despossuída, talvez nada,
talvez um sabre abandonado no
tempo – nosso castigo hoje e amanhã. (1974, p.65, 66).

Mal se percebe uma linha de significado nesse encadeamento de palavras, mas o ritmo eriça a pele e põe os sentidos em alerta. Depois de um leve choque, o corpo se deixa conduzir pelo fascínio sonoro. Pouco a pouco, a consciência registra certas noções recorrentes, desvenda uma sintaxe e estabelece nexos entre expressões que acordam reminiscências vagas. Logo, o exotismo dos versos muda-se em intimidade. Difícil não sentir apego por essa canção estranha e familiar.

Trata-se de “Invenção de Orfeu”, uma aventura de resgate da linhagem épica, certamente deslocada, tanto hoje quanto nos meados do século XX. Quando publicada em 1952, foi bem recebida pela crítica, mas sua repercussão não teve desdobramentos e as poucas edições, há muito esgotadas, jazem na prateleira de poucas bibliotecas. Retomando o poema, é interessante lê-lo como resultado de uma tática complexa para escapar da modernidade. (Cf. LATOUR, 1994, p. 15-17). Mesmo receptivo às vanguardas, ruidosas à sua época, Jorge de Lima construiu sua trajetória de poeta deslizando entre a convivência erudita com os clássicos, o apego ao legado artístico da igreja católica e a tradição oral, mesclada e regionalizada, insistente nas festas populares. Se trouxe do movimento modernista um impulso de interpretar o Brasil, possivelmente, incomodava-o a obrigação de fixar identidades, limitar-

se a uma idéia de nação exclusivista e controladora e, ainda mais, prender-se aos parâmetros da razão especializada e autocentrada do mundo ocidental. Na linha da rebeldia consequente de Georges Bataille, escritor, filósofo e estudioso da mística, essa epopéia dissonante construiu-se, a contrapelo da economia capitalista, como trabalho perdulário ou “despesa inútil”. (1975, p. 29).

Fazendo-se valer por seu forte apelo sonoro e rítmico, muito mais próximo da canção que da história, a obra de Jorge de Lima desvia o curso dos ensaios interpretativos, como Casa grande e senzala e Raízes do Brasil, para instalar a tarefa de produção do conhecimento no espaço virtual da oralidade, onde a voz coletiva dos antigos alcança as gerações presentes e futuras. Por isso mesmo, esses versos ativam nossas lembranças, fazem brotar uma atmosfera de intimidade excêntrica, em que os corpos da terra se comunicam com os astros, a luz da manhã contagia a violência dos combates e a história se imprime nos elementos da natureza.

Chamando-se de “invenção”, o poema desqualifica qualquer esforço interpretativo, evidencia a futilidade e o equívoco da tentativa de desvendamento, já que não parte de nenhum valor prévio, não repete nenhuma mensagem. Quando se produz no gesto de atribuir a Orfeu – o modelo do poeta clássico – a viagem fundadora de um continente selvagem de línguas ágrafas, feitiçaria e ritos antropofágicos, o poema atravessa códigos incompatíveis. Ainda que se componha como linguagem verbal, manejando o léxico e a sintaxe da língua portuguesa, sua decodificação lógica é inviável. Quebra, de vez, as convenções que atrelam os sinais a seus significados.

Além disso, ao recolher resíduos de falares e saberes dispersos, não fixa nenhum acervo cultural. Ao contrário, expõe os efeitos de um contágio irreversível: as perspectivas animistas e de privilégio do corpo minam a unidade da perspectiva greco-cristã que só confia no espírito, quando armado de razão controladora. Conquanto os poderes do bom senso, da ciência e da rede mundial de comunicação neguem tal contágio, o poema apresenta todos os seus sintomas. Mais ainda: esses sintomas garantem a beleza saudável da canção viajante.

O espaço quase marginal que coube a Invenção de Orfeu no panorama da literatura brasileira certamente resulta de sua resistência incontornável aos parâmetros modernos. Classificado como dicção tendente ao hermetismo – porque herdeira do engenho barroco transportado para um experimento

surrealista – o trabalho de Jorge de Lima não acompanha o movimento de seus contemporâneos (como Bandeira, Mário de Andrade e Drummond). Esses autores participam de um movimento de integração com a modernidade ao romper com a estética do passado e inaugurar um estilo poético novo, que a crítica logo acolheu como resposta às demandas de uma sociedade em progresso.

Propondo-se outro tipo de desafio, a escrita desse Orfeu arcaico, emergência anacrônica no século XX, desenvolve seus expedientes expressivos, transitando do terreno da poesia ao da história e daí aos da autobiografia, da ciência antropológica, da música erudita e da cantiga popular. Ao deslocar-se entre territórios semiológicos distintos, incorporando códigos diversos, nessa travessia, constitui-se uma longa “fábula”, composta menos como relato de viagem, mais como delineamento de “paisagens melódicas” habitadas por “personagens rítmicos”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.127). A resistência do poema em hierarquizar os códigos que emprega e, assim, remeter-se a um campo estável de significação, inutiliza a linguagem confortável dos comentários. Canhestramente combinamos o vocabulário do texto às figuras conceituais de Deleuze e Guattari, na esperança de que a própria estranheza da terminologia crítica dê conta do impacto sensorio-afetivo da “invenção” estética de que me ocupo.

Se aprendemos que a poesia é um modo de territorialização numa língua pátria, através de um estilo singular, o trânsito constante desse poema, que se territorializa e desterritorializa com frequência, alternando velocidades, afasta-o “das forças recolhidas da terra”, dominantes na literatura nacionalizadora do romantismo, e o lança às forças cósmicas “desterritorializantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 152). Se “a fábula prossegue / com a absorvência das forças trespordadas”, arriscamos a situá-la num tempo a-crônico, entre o arcaico e o moderno, operando simultaneamente com os códigos da memória oral e dos registros arquivísticos. Um “canto cego” – expressão capaz de “tornar visível” o que não se ouve, nem sente, nem vê -- é uma arte que se agencia livre da necessidade de dar forma às matérias, mas estabelece uma “relação direta material-forças” (p.158). Assim, desvencilha-se das substâncias dos dois tipos de acervo para se ater, intensamente, ao jogo de forças aí condensadas. Não é o conteúdo religioso dos ritos alimentadores da memória oral que lhe importa, muito menos os fatos históricos representados

nos documentos. A energia, acumulada na repetição solene e útil das palavras e gestos dos mestres dos ofícios e saberes, a força, inscrita nos registros do arquivo, determinante do saber oficial, servem-lhe de “fonte derramando-se” e o “precipita[m]” na “cadência do mundo”, compondo uma “história perdida mas lembrada”.

Creemos que interessa lembrar, com Amadou Hampaté Bâ, escritor do Mali, educado nas tradições animistas dos fula, no islamismo e na escola colonial francesa, as características da “tradição viva”, através da qual os povos de cultura ágrafa integram o conhecimento do cosmo à vida social e transmitem a experiência prática e a capacidade crítica às gerações que se sucedem.

Quando apresenta o conceito africano de memória, Hampaté Bâ tem em vista os critérios de verdade do bom senso ocidental. Por isso, é preciso ler suas considerações a contrapelo, descartando-lhes a tendência metafísica do raciocínio e evidenciando-lhes, na perspectiva cósmica do pensamento selvagem, o nexu integrador de todas as atividades – as do corpo e as do espírito, as terrenas, subterrâneas e celestes, as religiosas e sócio-políticas. Em correspondência às características de Orfeu, a mitologia bambara, divulgada como amostra da vitalidade da memória oral, apresenta o homem como “interlocutor” da divindade – “Força infinita” que ninguém pode situar no tempo e no espaço. (BÂ, 1980, p.184, 185).

Conforme as explicações do estudioso africano, “vida e ação”, enquanto consequências de “movimento e ritmo” produzem-se pela “ligação de vaivém” propiciada pelo poder da palavra circulante entre o deus e as criaturas. Criadora e, por isso, capaz de conservar ou destruir, a fala – “agente ativo da magia africana” – produz e faz circular o conhecimento. Toda tarefa iniciatória, de comunicação desses saberes prático-especulativos, concentra-se na atividade dos mestres de ofício (ferreiros, tecelões, agricultores) que desempenham seu trabalho “suscit[ando] as forças que estão estáticas nas coisas”, assim como a divindade “animou as forças cósmicas” (p. 186).

O tecelão, cujos pés sobem e descem para tramar os fios em tecido, o ferreiro, que alimenta o fogo e desencadeia as transmutações do metal, em paralelo com as trocas sexuais entre os vivos, e os demais mestres de ofício repetem, a cada dia, “o processo cósmico de criação” (p. 197). Tanto quanto os objetos produzidos pelos mestres, é o ritmo dos movimentos

transformadores, ativando e domando as forças, que constitui o cerne da “memória viva”.

Quando se põe a fabular, inventando a “viagem” e a “ilha” de desembarque, o poeta combina ritmos e melodias. Não expõe verdades, repetindo mitos nem interpreta signos, estabelecendo referências. Emerge, com seu corpo sonoro-visível, entre as potências vitais do cosmo e interage com elas.

A abertura do poema de Jorge de Lima, ecoando a epopéia da língua portuguesa, desloca o herói histórico para a dimensão cósmica e triplica esse agente em indivíduo, povo e, ainda, potência da palavra para se confrontar com diferentes conjuntos de forças.

Assim, mito e história transformam-se em fábula – “palavra em ato”, intervenção política. (DELEUZE, 1990, p. 264). Enfrenta poderes

Um barão assinalado sem brasão, sem gume e fama cumprе apenas o seu fado: amar, louvar sua dama, dia e noite navegar, que é de aquêm e de além-mar a ilha que busca e o amor que ama. [...] 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. (1974, p. 27)
--	--

domesticadores, mudando radicalmente o metro decassílabo da épica erudita na cadência popular que faz da redondilha veículo da memória oral. Comandante do barco bêbado, o “b[v]arão” condensa a poesia clássica e a moderna e descoloniza o trabalho da viagem. “Nobre apenas de memórias”, o navegador recusa a tarefa imperialista, delineando seu trajeto “entre o mar, o céu e o chão” para falar – mesmo “sem ser escutado” – a todas as espécies de criaturas. É ainda a variação estratégica do ritmo que superpõe dois dos mais importantes agenciamentos territoriais – o que instala a “invenção” nos ritos da memória oral e seu correspondente cujo solo é o acervo escrito dos arquivos e bibliotecas.

Como resultado dos agenciamentos superpostos em confronto, fica evidente a fragmentação até o nível “molecular” (DELEUZE; GUATTARI,

1997, p. 159) do material poético que tende a desterritorializar-se e passa a enfrentar as energias do mundo interpelando os três reinos naturais.

No mapeamento da memória viva, Hampaté Bâ enfoca o lugar do homem – o “barão”, agente da “viagem” - vida e do poema – frente às

Quem te fez assim soturno	***
quieto reino mineral,	E vós rei
escondido chão noturno?	animal
[...]	rei sem trono,
Que gênio fez por seu turno	cetio e o mais;
antes do mundo nascer:	[...]
a criação do metal,	Rei de manto
a danação do poder?	de mentiras.
***	Rei/ Não sei
Padeço, Ré vegetal,	Rei viciado.
Por ti,	[...]
Estavas no meio do éden.	orai, orai por vós, rei destronado,
[...]	rei tão morrido da cabeça aos pés.
voz que tinha sedução.	[...]
Cedi. [...]	Rei escravo, [...]
Fronde e frente entrelaçadas,	governado,
Reino, rei, ré, renegados	sem memória.
De si.	Rei? Não rei. (LIMA, p.35,36)

três categorias de seres: “todos os reinos da vida (mineral, vegetal e animal) encontram-se nele, conjugados a forças múltiplas e a faculdades superiores”, incluindo “sua relação com o mundo dos vivos e dos mortos”. (BÂ, 1980, p. 195). Por seu lado, Jacques Derrida, filósofo responsável pela revisão do conceito de arquivo, parte da prática grega de reunir os documentos oficiais no domicílio de um dignitário da cidade, que se tornava o “arconte” ou conservador e intérprete privilegiado daqueles registros.

Tal uso político da antiguidade clássica é posto em confronto com a descrição freudiana dos mecanismos psíquicos de inscrição da memória, mecanismos que incluem a supressão e o recalque de traços, constituindo-se dos remanescentes da pulsão destrutiva, que não só elimina as marcas como apaga qualquer resíduo das mesmas. Revistos em seus diferentes usos, os arquivos – tanto o interno, da psiquê, quanto os externos, das instituições sociais – ficam desacreditados como verdade autêntica; mostram-se, ao

contrário, vulneráveis a múltiplas forças (políticas e psíquicas). Por isso, o desejo de resgate do passado recebe o diagnóstico de “mal de arquivo”. (DERRIDA, 2002, p. 21-23, 32, 44-46). Trata-se, evidentemente, de uma doença e uma paixão, móvel necessário da curiosidade e da pesquisa, mas equívoco fatal quando se dirige à descoberta da origem.

A “Invenção de Orfeu”, na qualidade de escrita poético-pensante, participa dos dois esforços opostos, todavia convergentes, de valorização da tradição da oralidade e de abalo da confiança literal nos registros documentais. Recuperando ruínas de memórias ibéricas, ameríndias e africanas – matéria virtual cuja força subverte os fragmentos citados do acervo canônico do ocidente --, o poema contrai o “mal” da memória. Vale lembrar que o “barão ébrio” só é condecorado “de manchas”. Assim, potencializa o “contágio” para neutralizar possíveis substancializações compensatórias das linhagens da oralidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 29)

O poema expõe o conflito de forças produtor de sua escrita. Contagiado pela febre das lembranças – memória espontânea do que afetou o corpo e registro artificial do que se traduziu em código --, o agenciamento escritural evoca e parodia as danças rituais no impulso de capturar alternativas: partículas de memória alheia, fragmentos de ritmos exóticos, resíduos de melodias dissonantes. Suas matérias “de captura” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 159) podem garantir-lhe, na precariedade, alguma forma de “saúde” (Cf. DELEUZE, 1997, p. 13,14).

Nessa geografia, eis o pantomimo.
Ah! O pantomimo! Múltiplo imitando
Mitos, seres e coisas. Pessoalmente.
[...]
Mímico racional. Ah! O pantomimo,
-- esse intuitivo. Monstro e semideus.
Ele povoa a ilha, ele dança a ilha.
Ele heroíza a ilha, ele epopeíza.
Desarticulação fulanamente.
Muda dramaturgia se possesso,
se fábula, se intuí, se histrião, se bufo.
Ah! coribante ilógico, aliás lógico,
Linguagem transparente, angústia – a face,
Flexíveis olhos, membros palavreando. (LIMA, 1974, p.73)

O “pantomimo”, personagem da tradição ocidental, sempre ocupando posição alheia, surge como o simulador, por excelência, capaz tanto de adulterar memórias quanto de desmistificar meias-verdades, exercendo sua característica “potência do falso”. (DELEUZE, 1990 p. 154). “Monstro e semideus”, atuando em “desarticulaç[ões]”, esse “funâmbulo” captura, em sua dança, as “cadências do mundo”. Não só inventa, como “povoa” e “dança a ilha”. De personagem referencial, torna-se o “personagem rítmico” que conduz a leitura. Seus movimentos ágeis, entre territórios que ocupa e abandona, deslocam para o “cosmo desterritorializante” todo o corpo sonoro do poema. Aí, em espaço complexo, infinitesimal e de amplitude incomensurável, os sons não mais ancoram significados e a “consistência” não é de ordem figurativa, nem lógica. A captura de expressividade se exercita no inesperado:

A garupa da vaca era palustre e bela,
 uma penugem havia em seu queixo formoso;
 e na frente lunada onde ardia uma estrela
 pairava um pensamento em constante repouso.

Esta imagem da vaca, a mais pura e singela
 que do fundo do sonho eu às vezes esposo
 e confunde-se à noite à outra imagem daquela
 que ama me amamentou e jaz no último pouso.

Escuto-lhe o mugido – era o seu acalanto,
 e seu olhar tão doce inda sinto no meu:
 o seio e o ubre natais irrigam-me em seus veios.

Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:
 semblante e leite, a vaca e a mulher que me deu
 o leite e a suavidade a mamar de dois seios. (LIMA, 1974, p. 37)

Em seu bailado cósmico, o poema se alimenta do “leite” de todas as espécies e com essa seiva poderosa compõe suas “paisagens melódicas”. A experiência de lê-lo assemelha-se à da aquisição do conhecimento nas sociedades arcaicas; é necessário envolver-se nos ritos iniciatórios. Apreende-se o poema pelo trabalho árduo de examinar suas alegorias e pelo prazer fantástico de dançá-lo. Nessa aventura de especulação e transe, captura-se o “pensamento” da “frente lunada” de uma vaca, “onde ard[e] uma estrela”. O

conceito de estética, que preside à “invenção” dessa escrita nem toma a arte como privilégio dos humanos nem a exclui das práticas de sobrevivência das espécies. (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 124)

Deleuze e Guattari argumentam que, na demarcação do território, necessária aos seres de todas as categorias, os componentes funcionais acabam-se tornado expressivos. O agenciamento territorial, operado por um pássaro, um tigre ou um homem, delimita uma fatia de espaço, resistindo às forças do caos e fazendo-se acolhido como se estivesse “em casa”. Os movimentos indicadores dessa tomada de posse, equivalentes à ereção de um marco, distinguem-se, em geral, como “qualidades expressivas” (p. 121, 123) e resultam na imposição de uma “assinatura” para estabelecer um domínio.

Assim, envolvida em atividades vitais, “a arte não espera o homem para começar” (p. 129). Observamos que as qualidades expressivas de qualquer inseto ou peixe, ultrapassando a tomada de posse do território, vão firmando, umas com as outras, “relações variáveis ou constantes” e constituem “motivos e contrapontos”, configurando um “estilo”. Logo, integra-se um agenciamento funcional e envolve diferentes categorias de seres, o efeito estético exige perspectiva muito mais ampla do que a convencional na modernidade. É nas sociedades selvagens, onde a espécie humana, sem ocupar posições superiores, que interage socialmente com animais, plantas e espíritos, que melhor se pode apreciar o envolvimento das práticas artísticas com a experiência cotidiana, ambas perpassadas pela atividade indispensável de constituição e transmissão da memória.

O poema de Jorge de Lima, agenciamento demarcador de um território, em diversos tempos e escalas, expande ou reduz seu foco para acolher ora a pessoa do poeta, ora o povo de sua nação, ora, ainda, as gerações ancestrais de mestres da cultura. É assim que se desenvolve seu estilo, apropriando-se da língua portuguesa e, aí, constituindo numerosas “personagens rítmicas” e “paisagens melódicas” (p. 125). Elas não se referem a figuras históricas nem a cenários geográficos mas a especificidades na cadência dos versos que se tornam, elas próprias, personagens e recorrências melódicas singularizadoras capazes de definir atmosferas (p. 126).

Vejamos como a sintaxe e a pontuação trazem estranhamento a esses decassílabos:

A par de explicitar as contaminações entre línguas e usos de culturas distintas, a longa série de estrofes, que tematiza o índio, insiste na questão

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
 nós os complexos, nós os pioneiros,
 nós os devastadores e assassinos
 vamos agora fabricar o índio
 com a tristeza da mata e a fuga da
 maloca, com a alegria de caçar.
 [...]
 Essa terra dançada, D. Manuel,
 De ponta a ponta é toda de
 arvoredos.
 [...]
 Como o ar bom de Entre-Douro-e-
 Minho,
 e as águas
 São muitas , infinitas, tudo dando,
 Dando peixe, lavando a carne nua
 [...]
 Índio que te contém como moldura
 guardando personagens abrigadas,
 umas em redes, outras em gavetas,
 [...]

Viveis presos, timbiras, nessas selvas
 selvagens, das memórias recalçadas,
 [...]
 Sim, guardamos memórias que se
 adensam,
 lhes damos importâncias afetadas
 para que elas nos assombrem com
 fantasmas,
 [...]
 Agora finalmente somos listas,
 registros e folclores, todo o mundo,
 papagaios em círculos concêntricos
 ou círculos de Dantes orientais,
 fábulas criamos asas, somos
 poemas,
 outra vez, papagaios, papagaios.
 (LIMA, 2974, p. 54, 57, 61, 62)

da memória, com seus riscos e impasses. A presença dos traços indígenas -- tanto quanto africanos -- na história brasileira já é ameaça de remorso e desmemória. Para não sucumbir a esses males, o poema inclui a cultura indígena no espaço da invenção do conquistador. A escrita, que não pode tupinizar o português, tem de reverter devastação e assassinato em violência regeneradora do conhecimento.

Em seu belo ensaio sobre “A inconstância da alma selvagem”, Eduardo Viveiros de Castro recorre aos textos jesuíticos para assinalar a queixa desses catequistas de que os índios tinham “fraca memória” (2002, p. 195). Com a mesma disposição que apreendiam os ensinamentos católicos, abandonavam esses preceitos e voltavam aos hábitos poligâmicos e canibais.

O poema de Jorge de Lima expressa essa visão em contraponto com a outra – dos sertanistas e antropólogos posteriores, que buscaram explicar

a flexibilidade da mente indígena, sua disposição de admirar-se com os conhecimentos do invasor, integrando-os nos modos de raciocínio de sua própria tribo. Na economia da distribuição de forças com que administra sua “invenção”, o poeta dispensa os desejos de síntese e hierarquização de saberes. Suas personagens mais frequentes – referenciais ou rítmicas – revelam-se dançarinos. E é justo no nexos entre festa e memória que Viveiros de Castro vai encontrar a causa das disputas entre padres e indígenas. O tópico, desafiador da prevalência ocidental, intitula-se: “O sumo da memória” (p. 248-250). Assim, o antropólogo explica o costume de “intoxicação pela memória”, em que o cauim, ingerido enquanto se canta e dança, tinha a propriedade de impedir o esquecimento das obrigações de honra referentes à vingança contra o inimigo. As cauinagens eram eventos culturais garantidores do equilíbrio da tribo, baseado no rito antropofágico.

A contrapartida dessa superposição entre a funcionalidade da memória e seu desdobramento expressivo, nos bailados e nos cantos, fica por conta da atividade dos griots no mundo bambara. Hampaté Bâ os identifica como “animadores públicos” (BÂ, 1980, p. 202). Em geral, ligados às famílias nobres, eles têm funções de genealogistas e de trovadores, pois divulgam a memória histórica e literária, sempre ligada aos conhecimentos amplos da cosmologia, viajando por toda a região. Cabe-lhes a sobrevivência da lírica, dos cantos e da música.

Como não estão obrigados a uma disciplina tão rígida quanto a dos mestres ferreiros e tecelões, os griots têm liberdade de falar em tom cômico, fazer críticas e até trocar das coisas sagradas; por isso, são alcunhados de “boca rasgada”. Também servem de embaixadores, facilitando as negociações entre as partes, pois podem afirmar ou desdizer, já que têm “duas línguas na boca” (p.204).

Mesmo minimizando a referência ao canibalismo indígena, o poema pratica, a seu modo (distinto, mas equivalente à antropofagia oswaldiana), a devoração do acervo das bibliotecas. De certa forma, condensa os dois momentos da festa – embebeda-se da tradição poética para honrar a memória de seus ancestrais, tanto a dos conquistadores violentos, que escreveram suas viagens imperialistas, quanto a das vítimas resistentes à catequese, que continuaram a narrar seus mitos. Mas os conflitos que excitam a dança das forças assimétricas da memória cultural híbrida expõem ganhos e perdas:

No profundo das coisas materiais,
há um roteiro de dança mais severo
que o bailado do vento entre enforcados,
principalmente quando as feiras findam,
e os derradeiros bêbados proferem
palavras agoniadas, (os sapientes!)
uns cochilos de cova, uns salmos miados;
é o roteiro da cana. Ei-la que os sua
e os adormece com (entre os suores)
os suores de seiva mais vinagres. (LIMA, 1974, p. 62).

É certamente do “roteiro da cana” que brota a memória da opressão, nos descendentes de tupis e iorubás, bantos e xavantes. O percurso escritural festivo se encarrega de atualizar velhas recordações, devorando os poderes inimigos para se fortalecer com a energia de sua diferença.

A dimensão cosmológica na qual se situa a Invenção de Orfeu, resulta de uma reterritorialização de mitos (gregos, ameríndios e africanos) cosmogônicos arcaicos na modernidade. Trata-se de agenciamento complexo que, no mesmo gesto, atualiza o passado e subverte a lógica do pensamento recente. Ao atribuir a Orfeu, deus da poesia e do canto, a reinvenção das memórias entrelaçadas de um brasileiro, da formação da nacionalidade brasileira e da própria trajetória do estro poético em língua portuguesa, o poema se insere na perspectiva cósmica da arte moderna, mas escapa às exigências disciplinares da economia industrial-capitalista.

Inventadas em ritmo e melodia híbridos, as lembranças do poeta e de seu povo não recuperam o tempo perdido, não reagem a forças adversas nem compensam culpas de outrora. Em contrapartida, lançam-se para o futuro, afirmam seu excesso de energia produtiva e contribuem para a construção do “povo por vir”. (DELEUZE, 1990, p. 253).

Orfeu e seus menestréis gregos fazem da transmissão da memória cultural uma ocasião de cantigas e danças, de festa e alegria comunitárias, equivalentes – com suas diferenças radicais – à atividade dos griots do Bafur africano e dos tupinambás antropófagos da costa brasileira. A “viagem” dessa escrita poética percorre um roteiro excessivo: vai da distância secular ao instante do registro; resgata resíduos de tradições selvagens para colá-los a fragmentos do cânone artístico clássico. Desdobra-se incessantemente, retoma melodias, varia ritmos, atravessa os meios mais variados. Despende

energia sem visar retorno; no entanto, quanto mais gasta, mais acumula forças. Seu movimento paradoxal é que fascina. Impossível não se deixar afetar por esse curso labiríntico com poder de instigações diretas e certeiras. Espalhando, ao acaso dos “ventos”, os fios da memória, o trajeto escritural semeia palavras para o futuro.

Proa mastil varando. Verdes mares.
Proa mastil do poema. Eis o poema. (LIMA, p. 284)

REFERÊNCIAS

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: **História geral da África**. São Paulo: Ática, UNESCO, 1980. v. 1.

BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: _____ **A parte maldita**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

_____. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Trad. Suely Rolnik, São Paulo: 34, 1997. v.4.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1994.

LIMA, Jorge de. **Poesia Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: J. Aguilar; Brasília: INL, 1974, v. 3.

