

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Câmpus de São José do Rio Preto

CLEBER EDERSON SOARES

ORFISMOS NA POESIA BRASILEIRA



São José do Rio Preto - SP

2025

CLEBER EDERSON SOARES

ORFISMOS NA POESIA BRASILEIRA

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Ciências e Letras, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Susanna Busato

São José do Rio Preto – SP

2025

S676o

Soares, Cleber Ederson

Orfismos na poesia brasileira / Cleber Ederson Soares. -- São José do Rio Preto, 2025

351 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Susanna Busato

1. Orfeu. 2. orfismo grego. 3. orfismo moderno. 4. poesia órfica
brasileira. I. Título.

CLEBER EDERSON SOARES

ORFISMOS NA POESIA BRASILEIRA

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Ciências e Letras, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 04/09/2025

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Susanna Busato
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes
USP - Campus de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Bastazin
PUC - Campus de São Paulo

Prof. Dr. Cláudio Aquati
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto

2025

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão para todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para que esta Tese fosse realizada. Especialmente para a minha orientadora Prof.^a Dra. Susanna Busato pela dedicação durante toda a pesquisa e por suas oportunas contribuições teóricas e correções.

Aos meus filhos Lucas e Levi que preencheram os momentos difíceis deste trabalho com a energia motivadora dos adolescentes, e ao apoio dado pelos meus pais José Orlando Soares e Maria Ap. de Sousa Soares. Ao amigo João Francisco Junqueira, cuja caminhada na pesquisa iniciamos pelos mesmos interesses. Aos professores das disciplinas que cursei na pós-graduação, aos membros da banca examinadora da qualificação e da defesa, e a todos os colegas da pós-graduação que estiveram ao meu lado durante este período. À Unesp, a todo o Programa de Pós-Graduação em Letras de São José do Rio Preto. Agradeço a Deus!

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. (Duchamp, p.71, 1975)

RESUMO

Esta pesquisa consiste na busca por identificar as linhas órficas presentes nos diferentes períodos da poesia brasileira. O orfismo é um conceito abrangente que influenciou períodos da cultura grega e helenística e a Arte Moderna. A crítica brasileira privilegia o orfismo dissolvido na modernidade como um referencial predominante para classificar os poetas órficos. Buscou-se estudar a origem do orfismo grego e seus desdobramentos, para identificar outras linhas do orfismo na poesia brasileira que não foram reconhecidas pela crítica. A linha clássica do orfismo surge na Geração de 45, a partir da influência do poeta austríaco Rainer Maria Rilke. Estuda-se a influência de Rilke e do orfismo grego na poesia dos poetas Péricles Eugênio da Silva Ramos e Haroldo de Campos, que constituem a linha clássica mais representativa dessa geração. Para compreensão desse referencial clássico foi desenvolvido o estudo sobre a historiografia órfica, baseando-se nas pesquisas de Alberto Bernabé sobre a figura de Orfeu como fundador de teogonias e criador da religião do orfismo, a influência das temáticas órficas na filosofia grega até Platão e a influência do orfismo via platonismo na fundação do cristianismo. O cristianismo primitivo que aparece na poesia brasileira foi considerado pela crítica como uma conciliação impossível, entre o orfismo e o cristianismo. Essa linha receberá uma nova classificação, como sendo a do cristianismo órfico, contextualizada na linha dos influxos do orfismo no cristianismo, como fenômeno semelhante ao que aconteceu no período helenístico. Quando em sua estruturação inicial, o cristianismo incorpora dogmas e rituais órficos, e se expressa por meio de uma linguagem sincrética, semelhante ao que acontece em Jorge de Lima e Murilo Mendes, cuja fase de poetas cristãos expressa na poesia tensões como a absorção de rituais órficos camuflados pelo cristianismo. A outra linha é o orfismo puro, observada nos poetas que exploram a semântica plástica da Arte Moderna do final do século XIX e XX, que não apresentam influências do orfismo grego e serão contextualizados na perspectiva dos estudos de Paul Valéry e Guillaume Apollinaire, como os poetas Cruz e Souza, Guilherme de Almeida, Orides Fontela, João Cabral de Melo Neto, Abgar Renault e Cecília Meireles.

Palavras-chave: Orfeu; orfismo grego; orfismo moderno; poesia órfica brasileira.

ABSTRACT

This research seeks to identify the Orphic lines present in different periods of Brazilian poetry. Orphism is a broad concept that influenced periods of Greek and Hellenistic culture and modern art. Brazilian critics favor Orphism divided into modernity as a predominant reference for classifying Orphic poets. The aim was to study the origins of Greek Orphism and its developments, to identify other lines of Orphism in Brazilian poetry that have not been recognized by critics. The classical line of Orphism emerged in the Generation of '45, influenced by the Austrian poet Rainer Maria Rilke. The study examines the influence of Rilke and Greek Orphism on the poetry of poets Péricles Eugênio da Silva Ramos and Haroldo de Campos, who constitute the most representative classical line of this generation. To understand this classical framework, we sought to study Orphic historiography based on Alberto Bernabé's research on the figure of Orpheus as the founder of theogonies and creator of the religion of Orphism; the influence of Orphic themes on Greek philosophy up to Plato; and the influence of Orphism, via Platonism, on the founding of Christianity. The early Christianity that appears in Brazilian poetry was considered by critics to be an impossible reconciliation between Orphism and Christianity. This line of thought would receive a new classification, as Orphic Christianity, contextualized within the influence of Orphism on Christianity, as a phenomenon similar to that which occurred in the Hellenistic period. In its initial structure, Christianity incorporates Orphic dogmas and rituals and expresses itself through syncretic language, similar to what occurs in Jorge de Lima and Murilo Mendes, whose phase as Christian poets expresses tensions in their poetry, such as the absorption of Orphic rituals camouflaged by Christianity. The other line is pure Orphism, observed in poets who explore the plastic semantics of modern art from the late 19th and 20th centuries, who do not present influences from Greek Orphism and will be contextualized from the perspective of the studies of Paul Valéry and Guillaume Apollinaire, such as the poets Cruz e Souza, Guilherme de Almeida, Orides Fontela, João Cabral de Melo Neto, Abgar Renault and Cecília Meireles.

Keywords: Orpheus; greek orphism; modern orphism; brazilian orphic poetry

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O MITO DE ORFEU E O ORFISMO	23
2.1 DISCURSO DE ORFEU NAS TEOGONIAS ÓRFICAS	28
2.2 INFLUÊNCIA DO ORFISMO NA FILOSOFIA GREGA E O CONCEITO DO UNO	50
2.3 ORFISMO E CRISTIANISMO	62
2.4 SINCRETISMO NA ARTE	80
3. O ORFISMO NA MODERNIDADE	89
3.1 PAUL VALÉRY E O ORFISMO	93
3.2 GUILLAUME APOLLINAIRE E O ORFISMO	99
3.3 ORFISMO E MODERNISMO EM PORTUGAL	107
3.4 O MITO DE ORFEU E O ORFISMO EM RAINER MARIA RILKE	110
4. O ORFISMO NA POESIA BRASILEIRA	128
4.1 O MITO DE ORFEU E O ORFISMO HERMÉTICO	128
4.2 O FENÔMENO HELENÍSTICO DA TENSÃO ENTRE ORFISMO E CRISTIANISMO REATUALIZADO NA POESIA ÓRFICA BRASILEIRA	139
4.3 O CRISTIANISMO ÓRFICO NA POESIA BRASILEIRA	148
4.4 O SINCRETISMO ÓRFICO EM MURILO MENDES	154
4.5 O SINCRETISMO ÓRFICO EM JORGE DE LIMA	163
4.6 A INFLUÊNCIA DE RILKE NOS POEMAS DO CANTO DE “AUDIÇÃO DE ORFEU”, DO LIVRO <i>INVENÇÃO DE ORFEU</i> , DE JORGE DE LIMA	170
5 O ORFISMO HERMÉTICO NA GERAÇÃO DE 45	198

5.1 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE HAROLDO DE CAMPOS E PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS NA PERSPECTIVA DOS INFLUXOS DO ORFISMO NO CRISTIANISMO	200
5.2 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE HAROLDO DE CAMPOS E PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS NA PERSPECTIVA DOS INFLUXOS DO ORFISMO NA TRAGÉDIA GREGA E DA METEMPSICOSE	226
5.3 O RESGATE DO MITO DE ORFEU NA POESIA BRASILEIRA	245
6 O ORFISMO PURO	270
6.1 O ORFISMO EM CRUZ E SOUZA	271
6.2 O ORFISMO EM GUILHERME DE ALMEIDA	289
6.3 O ORFISMO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO	298
6.4 O ORFISMO EM ORIDES FONTELA	313
6.5 O ORFISMO EM ABGAR RENAULT	322
6.6 O ORFISMO EM CECÍLIA MEIRELES	332
7 CONCLUSÕES	339
REFERÊNCIAS	341
APÊNDICE 1: MITO DE ORFEU EM OVÍDIO	345
APÊNDICE II: MITO DE ORFEU EM VIRGÍLIO, GEÓRGICAS I	349

1. INTRODUÇÃO

O termo orfismo é empregado no contexto da modernidade como o retorno ao mundo órfico, com conotações abrangentes a ponto de infiltrar nas concepções do pensamento artístico moderno, que tinha como pano de fundo o retorno ao pensamento primitivo, cósmico. Paul Valéry, no contexto das influências do simbolismo no pensamento artístico século XIX, concebe a tendência estética do pensar com o espírito como o canto de Orfeu, que tinha o poder de modificar a ordem natural das coisas com as leis da música, cuja lógica não imita o mundo real. Guillaume Apollinaire, no contexto da Arte Moderna, do início do século XX, relaciona o processo do abstracionismo de Robert Delaunay com orfismo, porque exprimia ritmos espaciais associados aos reflexos da luz sem a lembrança de elementos do mundo real, como o princípio da música e a uma espiritualidade órfica. Associado ao orfismo estaria a figura mítica de Orfeu. Em 1915, o Modernismo em Portugal é inaugurado com uma revista intitulada *Orfeu*. A ideia que predomina sobre o orfismo é uma visão associada aos movimentos artísticos desde o Romantismo, conforme ressalta Dante Tringali:

Nas artes, em especial, na literatura, por toda parte, subsistem motivos e temas arquetípicos do mito de Orfeu e manifestações do espiritualismo órfico. Entre os movimentos artísticos que mais se ligam ao orfismo se destacam o Romantismo e o Simbolismo, que é um Neo-Romantismo. O Romantismo é a expressão finita do infinito e o Simbolismo, na definição de Mallarmé, é “a explicação órfica do universo” (Tringali, 1990, p.22).

Considerando que o orfismo é uma tradição clássica, quais seriam as temáticas órficas atualizadas pela arte e pela literatura? Para responder essa questão, esta Tese investiga a origem do orfismo e suas vertentes para que se identifique e compreenda as linhas órficas da poesia brasileira.

O orfismo é considerado umas das religiões mais importantes da antiguidade clássica. Influenciou a filosofia grega e religiões importantes como o cristianismo. Sua fundação é atribuída à figura mítica de Orfeu, conhecido como uma divindade grega que desceu ao Hades para resgatar Eurídice da morte e devolvê-la a vida. A importância de Orfeu para a história das religiões é por ter criado um princípio que influenciou a maioria das crenças e dogmas de fundo salvacionista. Concebe uma nova origem do

homem grego, que passa se originar da mesma substância que os deuses, podendo alcançar a imortalidade.

Sobre a existência de Orfeu nada se sabe, se foi um herói ou um deus. A primeira citação de seu nome foi feita pelo poeta grego Onomacrito do século VI a.c. Era filho da musa Calíope e de Oeagro, um rio da Trácia. Outra hipótese é a de que era filho de Apolo. O poder mágico de seu canto e de sua lira conferiam a ele a condição de um herói apaziguador, cujo efeito divino sobre o mundo dissolvia as diferenças e as organizava sobre outra a ordem, por meio da música associada à discursos teogônicos. Apolônio de Rodes, na obra *As Argonáuticas*, situa-o como uma personagem que acompanha a expedição dos argonautas em busca do velocino de ouro, com a função de sacerdote e líder espiritual. Orfeu, com o poder mágico de seu canto e de sua lira, apazigua os conflitos entre os tripulantes da nau Argos e influencia o destino diante do imprevisível.

É no período helenístico que o orfismo ganha abrangência e importância. As culturas do Mediterrâneo antigo serão colocadas em contato e influenciadas pela cultura grega, difundida pelo império macedônico. Orfismo avança em duas vias, como religião popular e filosoficamente por Platão, que a racionalizou retomando suas fundamentações, ressignificadas pela filosofia pré-socrática e por importantes autores e poetas como Píndaro, Eurípedes, Empédocles e Pitágoras. Embora o deus do orfismo seja o mesmo, Baco ou Dioniso, ambos se diferem enquanto propósito. Na Grécia antiga predominava o culto a Apolo em Delfos e o culto a Deméter em Elêusis. A religião de Apolo é marcada pelo equilíbrio, serenidade, da adivinhação. Deméter é uma deusa agrária, responsável pela agricultura e fertilidade da terra. A religião de Baco invade a Grécia e vai competir com esses santuários e se torna mais popular. É caracterizada por uma conduta mais selvagem, bárbara e orgiástica. Orfeu é sacerdote do templo de Apolo e se converte na religião de Baco, mas a reformula e dá origem ao orfismo. A nova religião é uma resposta ao conflito que se instalou entre apolíneos e dionisíacos, conforme aponta Tringali:

Havia necessidade urgente de um tratado de paz. Neste ponto, entra em cena uma nova religião: o orfismo. Orfeu era devoto fervoroso ou mesmo um sacerdote de Apolo, de quem talvez seria seu filho, segundo uma das versões de seu nascimento, e, a despeito disso, se converte à religião de Baco, religião de mistérios. Ele acaba, porém, reformulando a religião de Baco de acordo com o espírito de Apolo, harmonizando o apolíneo com

o dionisiaco: Apolo modera Baco. Baco se heleniza e se civiliza (Tringali, 1990, p.18).

Nesse período da polis, havia a diferença entre mortais e imortais. A religião do orfismo elimina essa diferença, ao situar a origem dos homens como advinda dos deuses, conforme ressalta Brandão (1990, p.32): “Transmitindo uma mensagem diferente, resgatando o homem de sua marginalidade, usa das mesmas personagens da teologia homérica, hesíodica e dionisiaca”.

Orfeu reescreve a genealogia de Baco, que será conhecido no orfismo como Dioniso ou Zagreu, fruto do incesto de Zeus com sua filha Perséfone. Hera, mulher de Zeus, com ciúmes do menino deus e futuro herdeiro de trono, confabula com os Titãs o seu assassinato. Os Titãs o captura e dilacera seu corpo em pedaços, consumindo-os mediante rituais. Zeus para puni-los, envia raios que os tornam cinzas. A partir da terra mesclada com as cinzas dos Titãs, nasce o homem constituído por uma alma de dupla natureza, a parte titânica corresponde ao mal e a parte divina que corresponde a Dioniso, representando o bem. Para que o homem retornasse ao mundo dos deuses, seria preciso passar pelo processo da metempsicose, na qual expiaria a parte titânica e retornaria como Dioniso. Esse caráter imanentista em que tudo nasce do deus e retorna para ele, é o mesmo princípio das cosmogonias para explicar a origem do mundo sensível.

Na perspectiva dos estudos religiosos, a relação entre Mito de Orfeu e Orfismo está na legitimidade que Orfeu adquiriu ao descer no inferno e descobrir o destino da alma após a morte e criar a religião do orfismo, eliminando a diferença entre os deuses e os homens na Grécia antiga. Sua importância se assemelha a de Cristo, por ter unido todos os homens em torno de um único fim, a salvação por meio de uma alma imortal. Com a difusão da filosofia grega, o orfismo foi transmitido via platonismo para diversas culturas no período helenístico. No período de domínio da Grécia pelo império macedônico, Alexandre Magno divulgou a cultura grega por todo o império. É o momento em que o Judaísmo incorpora o caráter salvacionista do orfismo. Sobre os escritos de Orfeu, que circulam no período helenístico, ressalta Jacyntho José Lins Brandão:

Não acredito que os livros escritos que corriam no mundo helenístico sob o nome de Orfeu houvessem sido de fato compostos por ele, em vista das dúvidas que já os antigos tinham quanto a isso. Aristóteles afirma que os mesmos teriam

sido escritos antes por Onomácritos, advinho que viveu na corte de Pisístrato. Muito provavelmente a maior parte teria sido mesma composta após o século IV, no contexto da difusão do orfismo pelos territórios helenizados. Mas o problema da autenticidade da atribuição da autoria é de importância secundária. O essencial é que, para o helenismo, Orfeu é autor de uma série de livros de caráter religioso, nos quais se baseiam as práticas órficas. Nisso o próprio orfismo se diferencia das demais “religiões” gregas, que nunca contaram com *cânon* escrito. Nisso também se diferencia o orfismo por não ser uma religião. Na verdade, vem a constituir uma interpretação da própria religião grega tradicional, iluminada nos versos do inspirado poeta e profeta (Brandão, 1990, p.33).

Com o orfismo, os homens se unem pela universalidade da salvação, que é assimilada por várias religiões do antigo Mediterrâneo. Portanto, as pessoas poderiam acessar o orfismo em contextos diferentes, absorvido pela cultura de cada região:

De um certo ponto de vista, na condição pouco definida de colonizados, são todos marginais, como o próprio orfismo era na pólis nos moldes dos séculos VI e V, é como se a cultura grega, transformada na helenística, sofresse um processo em que a marginalidade passa a prevalecer sem contudo perder consistência de que é marginal. Justamente por estar à margem da cultura oficial da pólis, o orfismo pode passar sem traumas para territórios helenizados (Brandão, 1990, p.29).

A diferença entre a religião de Baco e o orfismo está nos rituais. Antiga religião praticava a omofagia, que consiste no sacrifício de animais. As comemorações envolviam o consumo do vinho e de festas que consagravam a fertilidade, além da prática de transe coletivos, cujo objetivo segundo Vernant:

No transe coletivo do tiaso dionisíaco, é o deus que vem a este mundo para apossar-se do grupo de seus fiéis, cavalgá-los, fazê-los dançar e saltar a seu gosto. Os possuídos não deixam este mundo; neste mundo, eles são tornados outros pela potência que os habita (Vernant, 2009, p.87)

No orfismo, os rituais de iniciação consistiam em direcionar o homem para a salvação da alma, proibindo o sacrifício de animais porque reproduzia a natureza titânica que deveria expiar e optou pelo vegetarianismo. O orfismo privilegiou a evolução do espírito, cujo objetivo influenciou as concepções filosóficas atreladas à

existência, como nos pitagóricos, que atribuíam o conhecimento da matemática como ritual de iniciação e forma de purificação da alma, encontrando no desenvolvimento da inteligência o caminho para a perfeição. Contextualizada na esfera da metempsicose, o desenvolvimento da inteligência é o caminho para alcançar a evolução e retornar à condição divina da alma. Considera-se que o orfismo foi se racionalizando e substituído pelo pitagorismo, pelo platonismo e por culturas e religiões que o absorveram, como o cristianismo. Surge no período helenístico locais de cultos esotéricos órficos, em que se praticava os rituais de iniciação e um modo diferente de se relacionar com Dioniso, porque é o mesmo deus do orfismo, mas contextualizado pela reescrita das teogonias antigas por Orfeu com outra função, de participação na origem divina do homem. Nesses locais de culto o caminho é inverso, é a alma do homem que vai até Dioniso, conforme ressalta Vernant:

Possuir o controle e o domínio dessa *psykhé*, isolá-la do corpo, concentrá-la em si mesma, purificá-la, libertá-la, alcançar através dela o lugar celeste do qual se conserva a nostalgia, tais poderiam ter sido, nessa linha, o objeto e o fim da experiência religiosa. Contudo, por todo o tempo em que a cidade permaneceu viva, nenhuma seita, nenhuma prática cultural, nenhum grupo organizado expressou com pleno rigor e com todas as conseqüências essa exigência de saída do corpo, de fuga para fora do mundo, de união íntima e pessoal com a divindade. A religião grega não conheceu o personagem do "renunciante". Foi a filosofia que, ao transpor para seu próprio registro os temas da ascese, da purificação da alma, da imortalidade desta, assumiu essa tarefa (Vernant, 2009, p.87).

Convém diferenciarmos a visão que temos de religião da religião grega. A ideia de religião ou de religiosidade grega tem um caráter cívico que difere do modelo de religião que conhecemos, segundo Vernant:

Tal como a unicidade, o divino, no politeísmo, não implica, como para nós, a onipotência, a onisciência, a infinidade' o absoluto. Esses deuses múltiplos estão no mundo e dele fazem parte. Não o criaram por um ato que, no caso do deus único, marca a completa transcendência deste em relação a uma obra cuja existência deriva e depende inteiramente dele. Os deuses nasceram do mundo. (Vernant, 2009, p.4).

A prática religiosa na Grécia antiga se funde com as ações na vida pública, em que o homem se conecta com valores de perfeição e de justiça que o conectam com o divino. As festas de culto a determinados deuses é para unir e rememorar os membros

da vida pública em torno daqueles valores intrínsecos que representa, importantes para a harmonia em determinado propósito e contexto da cidade, que molda e organiza determinadas interações sociais entre os homens. Dessa forma, a divindade é cultuada na ação concreta e não na esfera da onipotência. Sobre essa fusão, afirma Vernant:

Entre o religioso e o social, o doméstico e o cívico, portanto, não há oposição nem corte nítido, assim como entre sobrenatural e natural, divino e mundano. A religião grega não constitui um setor à parte, fechado em seus limites e superpondo-se à vida familiar, profissional, política ou de lazer, sem com fundir-se com ela (Vernant, 2009, p.7).

O orfismo será a religião grega que vai influenciar religiões importantes como o cristianismo. O cristianismo será estruturado mediante concepções órficas em vários aspectos, como a concepção do Uno presente em Deus, semelhante aos atributos de Zeus e em Dioniso. Baseando-se nas falas de Jesus: “Eu e o Pai somos um” (João, 10: 30), e na concepção de Deus pelo apóstolo Paulo: “Para nós há um só Deus, o Pai, de quem é tudo, e para quem vivemos” (I Coríntios, 8:6). A Igreja Católica séculos depois irá conceber os princípios da trindade, em que Espírito Santo e Jesus Cristo são desdobramentos de Deus, que é Uno, uma forma abstrata. A concepção do homem no cristianismo é semelhante à concepção do homem nas teogonias órficas, que nasce da terra que provinha das cinzas dos Titãs. A ideia da duplicidade da alma, entre pecado e pureza, é uma tradição órfica retomada pelo cristianismo, bem como a ideia de inferno. No estudo da absorção do orfismo pelo cristianismo, depreenderemos as temáticas órficas que serão empregadas para contextualizar o fenômeno do cristianismo primitivo que surge na poesia brasileira, que a crítica situava como uma conciliação impossível, entre um deus pagão e um cristão, entre Orfeu e Cristo. Essa junção somente é explicada pela semelhança com o fenômeno dos influxos do orfismo no cristianismo. A igreja, para atrair os fiéis pagãos, explorava o sincretismo, em que rituais e símbolos da cultura clássica expressavam significados cristãos. Em fases de consolidação do cristianismo, como nas pinturas paleocristãs, Orfeu aparece como um santo da igreja:

Defende-se a tese de que São Paulo teria sido órfico antes de se converter ao cristianismo. Qual o significado da representação da figura de Orfeu nas catacumbas cristãs? É que, sem dúvida, os cristãos viam nele uma prefiguração do Cristo, um profeta iluminado que teria participado da revelação mosaica! Só isto explicaria tanta sabedoria em um pagão (Tringali, 1990, p.22).

O cristianismo primitivo que surge na fase cristã de Murilo Mendes e Jorge de Lima é uma linha órfica da poesia religiosa brasileira, que será contextualizada na perspectiva das expressões sincréticas, como um fenômeno semelhante ao que ocorre no período helenístico, o da absorção do orfismo pelo cristianismo. Na condição de poetas cristãos, assumem de forma gradativa o culto a uma divindade pagã situada no contexto da Arte Moderna do século XIX e XX. Em Mendes e Lima, o orfismo será expresso com feições cristãs, para que o leitor de uma poesia católica não compreenda a diferença entre uma divindade e outra, ou seja, a figura de Orfeu se camufla na de Cristo. Tal junção caracterizaremos como sincretismo de absorção.

Em fases diferentes, ocorre nos dois poetas a ruptura com o sincretismo religioso e desencadeia a ênfase na restituição de Orfeu como a divindade da modernidade. Essa fase será caracterizada como sincretismo dissonante. Os poetas incorporam um eu lírico órfico, cuja identidade é a de Orfeu. O modelo das manifestações modais do vate será constituído na Geração de 45, com o surgimento de uma linha clássica que retoma o orfismo em um amplo diálogo com tradição grega. Essa é a outra linha de estudo do orfismo na poesia brasileira, que não foi considerada pela crítica do período.

A linha clássica surge a partir da influência da divulgação da obra de Rilke na década de 40 pelos poetas influentes dessa geração. O exemplo mais emblemático é a repercussão da obra *Sonetos a Orfeu* de Rilke, nas obras de Péricles Eugênio da Silva Ramos, nos livros *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem Tempo* (1952), considerados a linha clássica mais representativa desse período. Rilke caracteriza Orfeu como uma divindade mítica e com identidade teogônica, ou seja, desloca das teogonias órficas o poder dos deuses como sendo os de Orfeu, que incorpora a natureza do Uno, do organizador do caos original, do criador do mundo sensível, de uma divindade que tem natureza transitória e que se manifesta no plano da imanência e não da onipotência, manifestando-se como formas cósmicas, cuja natureza expressiva será associada na modernidade como a essência da poesia e da arte. Haroldo de Campos, em sua obra inaugural *O Auto do Possesso* (1950), conforme a sinalizou a crítica, sofre influência do livro *Lamentação Floral* de Ramos, tanto em relação à linguagem quanto as temáticas clássicas. A intertextualidade entre os livros de Campos e Ramos será objeto de estudo para identificarmos as temáticas que abrangem o orfismo grego.

Após o estudo do orfismo na linha sincrética e na linha clássica, contextualizar-se-á os livros *Metamorfoses* e *Invenção e Orfeu* como obras que convergem para o

orfismo clássico e rompem como sincretismo religioso. No segundo livro de *Metamorfoses, Vêu do tempo* (1941), observaremos a convergência das temáticas órficas de Rilke, porque Mendes exalta a figura de Orfeu e explora temáticas presentes na obra *Sonetos a Orfeu* de Rilke. A obra *Invenção de Orfeu* (1952) de Lima, será contextualizada na convergência das temáticas órficas que aparecem em Rilke, Ramos e Campos, uma vez que não apareceram em suas sobras sincréticas.

A outra vertente órfica da poesia brasileira que será estudada é o orfismo puro, na linha de Paul Valéry e Guillaume Apollinaire. Valéry direciona o caminho da arte associado ao conceito que identifica no canto de Orfeu, cuja capacidade é de reconfigurar a ordem natural com as leis abstratas da música, como acontece no Mito de Orfeu. Guillaume Apollinaire direciona o caminho da arte abstrata como sendo o mesmo da metempsicose, com as sucessivas reencarnações da alma, esta atinge a perfeição e fala na língua dos deuses, sem resquícios do mundo natural. Tal ritual de purificação se corresponde com a passagem pelo cubismo, para depois extrair somente os jogos espaciais do reflexo das cores, sem relação com elementos que lembrem a realidade, aproximando-se da música. Nessa abordagem, serão estudados poetas que não exploram o referencial da historiografia orfismo, como os influxos do orfismo no cristianismo e a linha clássica em que o orfismo está dissolvido na cultura grega. Arelados mais as estéticas modernas, estudaremos Cruz e Sousa, Guilherme de Almeida, Orides Fontela, João Cabral de Melo Neto, Abgar Renault e Cecília Meireles. Quando se trata de estéticas modernas, considera-se desde o romantismo, simbolismo, impressionismo, expressionismo e os movimentos de vanguarda, como o surrealismo, dadaísmo, cubismo. A iniciativa de contextualizar Cruz e Sousa na linha órfica moderna é em função do referencial teórico estudado na Tese, de forma que, com um olhar mais abrangente, se possa compreender que lugar o poeta ocupa no orfismo brasileiro.

No estudo do resgate do Mito de Orfeu na literatura, procurou-se analisar como os poetas o atualizam, se dialogando com Ovídio ou Virgílio, ou como Rilke, que funde a identidade do mito com a do fundador de teogonias. O critério para escolha do corpus levou em consideração a diversidade de formas de exploração do mito. Os autores escolhidos para análise foram: Dante Milano, Dora Ferreira da Silva, Paulo Paes, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Rainer Maria Rilke e Jean Cocteau.

O orfismo reaparece na literatura de várias formas. A viagem ao inferno é um arquétipo que tem caráter órfico e repercute em muitas obras literárias, segundo Tringali

(1990, p.17): “Um dos mais importantes poemas órficos de todos os tempos é a *Divina Comédia* de Dante, onde o orfismo serve de substrato à teologia cristã. Valeria, enfim, lembrar ainda os autos das barcas de Gil Vicente”. O estudo das linhas órficas na poesia brasileira acrescentará outras perspectivas da exploração do orfismo.

Esta Tese de Doutorado tem como objetivo aprofundar o estudo do orfismo na poesia brasileira, como continuidade das temáticas clássicas estudadas durante o mestrado, a saber, na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Na ocasião, observamos que o poeta, além do referencial clássico, também resgata, em sua poesia, elementos como o discurso oracular, a tragédia grega, Eros e o sublime gregos. Como intelectual, Ramos é reconhecido como tradutor da poesia grega e latina, e um dos principais mentores intelectuais da Geração de 45. Dentre vários caminhos sugeridos pelo pressuposto estético de sua geração, que conciliou tradição e modernidade em busca pela essência da poesia, o poeta escolheu o retorno ao mundo grego. A crítica literária de sua geração confundiu-o como um poeta de estilo eclético, situando-o na linha barroca, romântica, simbolista e surrealista. Isso demonstra a dificuldade de situar um poeta de linha clássica na esfera órfica, como também a dificuldade de diferenciar orfismo clássico de orfismo moderno, e suas fusões, conforme aponta a crítica acerca do estilo de Ramos, em cuja obra se percebe a existência de um diálogo entre orfismo moderno e clássico. A pesquisa do mestrado revelou somente o diálogo com a linha clássica.

O orfismo grego, na obra de Ramos, passou despercebido pela maioria da crítica literária de sua época, com exceção da crítica de Domingos de Carvalho da Silva, o único a sinalizar que Ramos era um poeta essencialmente órfico. Os livros de poesia, *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem Tempo* (1953), objetos de estudo no mestrado, revelaram muitos temas órficos dissolvidos na cultura grega em geral. Tais livros ganharam destaque como as obras mais representativas da linha clássica que reaparece na Geração de 45, de modo que a obra inicial de Haroldo de Campos, *O Auto do Possesso* (1950), sofreu influência do livro *Lamentação Floral*, tanto nos temas quanto na linguagem, segundo a crítica do período.

O termo “órfico” é impreciso, e a crítica brasileira tem dificuldade de situar um poeta nessa tradição, pois não logra identificar questões importantes da tradição grega. A fim de refletir sobre essas questões, retomo a reflexão que Bernabé (2003) propõe

como tópico a ser esclarecido em seu texto sobre a influência de princípios órficos nos pré-socráticos, particularmente em Parmênides, em cuja obra aponta a imprecisão de situar a influência do orfismo:

Es frecuente encontrar en estudios sobre Presocráticos la afirmación de que determinada doctrina presenta claros influjos del orfismo. Lo sorprendente es que habitualmente se trata de afirmaciones vagas, inconcretas, no justificadas con referencias a autores antiguos o modernos, como si la mera mención de "los órficos" fuera una explicación evidente por sí misma, y como si existiera de siempre un acuerdo general sobre el marco ideológico al que se hace referencia, el órfico. Y sin embargo, nada más lejos de la realidad. Nuestra información sobre lo órfico tiene notables lagunas y, como consecuencia, ni existe un acuerdo entre los estudiosos sobre el alcance que se le da al propio término "orfismo", ni la *communis opinio*— si puede hablarse de tal cosa — va más allá de una serie de generalidades bastante tópicas, por no decir, banales, sobre los contenidos de las doctrinas órficas (Bernabé, 2003, p.1).¹

O autor ressalta a impossibilidade de precisar o marco temporal, como também o referencial órfico. No mestrado, verificamos que Ramos cria seu próprio referencial órfico, o qual difere dos referenciais da modernidade. O poeta estabelece diversas relações entre o discurso oracular, a tragédia grega, a metempsicose, a filosofia pré-socrática, a cosmologia grega, Eros e o sublime grego, que reflete um retorno ao referencial órfico mais amplo como o contextualizado por Bernabé. A atual pesquisa pretende verificar, na poesia brasileira, se não só os poetas considerados órficos pela crítica, mas, também, os não reconhecidos por ela, retornaram ao mundo grego para construir seu referencial órfico ou se eles sofreram uma influência já processada pelos movimentos da poesia e da arte modernas. Assim, refletiremos sobre se, de fato, cada poeta criaria seu referencial órfico e se haveria essa consciência por parte deles.

¹ É comum encontrar em estudos sobre os pré-socráticos a afirmação de que determinada doutrina apresenta claras influências do orfismo. O surpreendente é que essas são geralmente declarações vagas e inespecíficas, sem apoio de referências a autores antigos ou modernos, como se a mera menção dos "órficos" fosse uma explicação autoevidente, e como se sempre tivesse havido um acordo geral sobre a estrutura ideológica mencionada: os órficos. E, no entanto, nada poderia estar mais longe da verdade. Nossas informações sobre o órfico apresentam lacunas notáveis e, como consequência, não há acordo entre os estudiosos sobre o escopo dado ao termo "orfismo" em si, nem a "*communis opinio*" — se é que se pode falar de tal coisa — vai além de uma série de generalidades bastante atuais, para não dizer banais, sobre o conteúdo das doutrinas órficas. (Bernabé, 2003, p.1). Tradução nossa.

A fim de melhor apresentar nossas investigações e os resultados das reflexões delas decorrentes, esta Tese está dividida em cinco capítulos.

No capítulo 1, “O Mito de Orfeu e o Orfismo”, será abordada a relação entre o Mito de Orfeu e o orfismo na perspectiva de diferenciação da imagem de Orfeu como mito e como idealizador da religião do orfismo, com estudos de seus discursos como fundador de teogonias e cosmogonias gregas. Na sequência, voltar-nos-emos ao estudo da influência do orfismo na filosofia grega e no cristianismo. O orfismo filosófico nos auxiliará na compreensão do estudo do tema dos influxos do orfismo no cristianismo e seu reflexo na arte do período helenístico e cristão. O conjunto desses estudos contribuirá para analisarmos, no capítulo 3, a temática que aparece na poesia brasileira de um cristianismo primitivo com feições órficas, como um fenômeno semelhante ao que surge no período helenístico.

No capítulo 2, “O orfismo na modernidade”, consiste na contextualização do conceito de “orfismo” na modernidade francesa a partir dos estudos de Paul Valéry e Guillaume Apollinaire e do emprego do termo “orfismo” no Modernismo de Portugal. Estudaremos o orfismo na poesia estrangeira do austríaco Rainer Maria Rilke, na obra *Sonetos a Orfeu* (1923). O poeta explora como temática as várias faces de Orfeu e constitui sua identidade para além do mito, porque dialoga com as vozes de Orfeu teólogo, escritor das teogonias clássicas e fundador do culto de mistérios da religião do orfismo. O emprego da palavra teólogo para se referir ao vate não tem o mesmo sentido de um profissional que estuda religiões, seus textos sagrados, doutrinas, rituais e dogmas, mas como na tradição grega, como os primeiros fundadores das teogonias. Rilke influenciou a linha clássica na geração de 45 e as temáticas órficas que aparece na poesia brasileira na década de 40 em diante.

No capítulo 3, “O orfismo na poesia brasileira”, contextualizaremos a poesia hermética e a poesia religiosa brasileira na perspectiva historiográfica do orfismo. Roger Bastide detecta uma fonte mágica e outra mística na poesia brasileira. O crítico identifica na poesia brasileira uma tensão na qual há a resistência por parte dos poetas de serem absolvidos totalmente pelo cristianismo, ou seja, viver em um mundo distante da realidade, buscando expressar uma mística metafísica em detrimento da manifestação por meio da magia. Por essa ótica, o crítico justifica a condição desses poetas quando assumem a condição de Deus e praticam essa magia. Dessa forma, tentam conciliar duas realidades em oposição. Essa tensão detectada pela crítica será analisada pela

perspectiva historiográfica órfica, que em decorrência das tensões que oscilavam entre a absorção, fusão e dissociação do orfismo pelo cristianismo, resultou em expressões sincréticas que dialogam com os recursos expressivos dessa temática na poesia brasileira. Analisaremos como a temática dos influxos do orfismo no cristianismo aparece nos poetas Murilo Mendes e Jorge de Lima. Em relação ao orfismo hermético, de influência clássica, analisaremos a influência de Rilke no Canto IV, *Audição de Orfeu*, do livro de poemas *Invenção de Orfeu* (1952), de Lima, que representa a ruptura do poeta com a linha do cristianismo primitivo. Notaremos que no livro *Véu do Tempo* (1941), de Murilo Mendes, já aparecem temáticas de Rilke, mas que somente serão desenvolvidas como amplo desdobramento na linha clássica que aparece em Péricles Eugênio da Silva Ramos e Haroldo de Campos.

O capítulo 4, “O orfismo hermético na Geração de 45”, consiste no estudo da linha clássica desconsiderada pela crítica do período sobre a perspectiva do orfismo grego que aparece na intertextualidade que a poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos opera com temáticas retomadas tanto da obra *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, bem como do orfismo dissolvido na cultura grega, e da obra inicial de Haroldo de Campos, *Auto do Possesso*. Além desse estudo, verificaremos o modo como o Mito de Orfeu é resgatado por poetas de diferentes décadas e períodos literários.

O capítulo 5, “O orfismo puro”, consiste na contextualização de poetas na linha crítica de Paul Valéry e Guillaume Apollinaire, que exploram o orfismo dissolvido na semântica plástica da Arte Moderna, bem como verificar se neles ocorre a ponte entre orfismo moderno e orfismo grego. Nessa perspectiva, analisaremos os poetas Cruz e Sousa, Guilherme de Almeida, Orides Fontela, João Cabral de Melo Neto, Abgar Renault e Cecília Meireles.

2. O MITO DE ORFEU E O ORFISMO

Orfeu aparece na história das religiões como o autor da religião mais importante da antiguidade clássica e a mais influente para a humanidade - o orfismo -, cujos dogmas e rituais foram absorvidos por muitas religiões e criado as bases para a consolidação do cristianismo. Sobre sua existência real é uma incógnita, conforme ressalta Tringali (1990, p.15): “Sobre Orfeu nada sabemos com certeza, nem se foi um “deus”, um “herói” ou um simples homem; na verdade, nem sabemos se efetivamente existiu”. Ao longo desta Tese, compreenderemos como o orfismo condiciona preceitos estéticos na poesia e na arte modernas do século XIX e XX, bem como sua abrangência dissolvida na cultura clássica e como a poesia brasileira é influenciada por esses referenciais órficos.

A descida de Orfeu ao Hades, conforme aponta Brandão (1990, p.33), se não promoveu o resgate de Eurídice, franqueou ao poeta o acesso ao segredo da vida após a morte, que lhe deu credibilidade para criar a religião do orfismo, que se assenta na hipótese da reencarnação. Sobre os motivos da descida de Orfeu ao Hades ressalta Brandão:

Nesse contexto é que a catábasis de Orfeu assume caráter funcional. Não se trata de uma visão do Hades como a de Ulisses; não se trata de uma história de amor. Orfeu não desce aos infernos apenas para consultar os mortos sobre o futuro, nem para buscar a amada que lhe foi tirada pela morte. Sua ida ao Hades tem a função de fazê-lo portador autorizado de uma mensagem escatológica e soterológica. Dentre seus escritos, arrolados no Suda, destaca-se com efeito uma Katábasis eis Haídu, isto é, uma descida ao Hades. Poderia talvez ser desse texto que muitos versos citados nas lâminas mortuárias teriam sido tirados, nomeadamente os que pintam o mundo dos mortos. Dessa forma, no contexto do orfismo, Orfeu foi ao Hades para que o pudesse (d)escrever e, inscrevendo-os em textos famosos, servir de guia aos que buscam a salvação (Brandão, 1990, p.33).

Pela fala do crítico, é possível supor que o mito de Orfeu pode ser resgatado não somente como uma história de amor, mas, também, dentro da historiografia órfica, como um tema relacionado à escatologia e à soteriologia, ou seja, um poeta pode desenvolver as interações de Orfeu com os deuses do inferno e com os rios que têm o

princípio cósmico relacionado à formação do Tártaro e ao processo da metempsicose, o princípio mais importante da religião do orfismo. As fontes sobre o Mito de Orfeu mais revisitadas são as escritas por Ovídio e Virgílio. Ovídio (43 a.C. – 17ª.C.) foi um poeta romano da Antiguidade, um mestre da poesia latina. Ficou conhecido pela publicação de influentes obras, entre elas: *Metamorfoses*, *Amores* e *A Arte de Amar*. Públio Virgílio Maro (70 a.C. - 19 a.C.) foi poeta romano clássico, autor de três grandes obras da literatura latina, as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. A diferença entre os autores é que Virgílio acrescenta por iniciativa própria a cena do apicultor Aristeu, que persegue Eurídice para tentar seduzi-la, desencadeando o episódio da morte da ninfa, que, ao fugir do assédio, pisa sem perceber em uma cobra. Em Virgílio, o Mito de Orfeu é empregado para explicar o motivo pelo qual o apicultor perde sua criação de abelhas. Aristeu recorre a sua mãe Cirene para encontrar uma resposta, aconselha-o a encontrar Proteu, uma divindade marítima que cuida do gado de Netuno. Portanto, a narrativa do mito é a resposta de Proteu a Aristeu, sobre a maldição que acabou com suas abelhas. Na obra *Metamorfoses*, de Ovídio, esse episódio não existe, somente é narrada a picada de cobra quando Eurídice passeia pelo campo, após a cerimônia do casamento.

Para que possamos analisar os possíveis diálogos que os poetas estabelecem com o mito de Orfeu, teremos como base as versões encontradas nas *Metamorfoses*², de Ovídio e na *IV Canto das Geórgicas*³, de Virgílio. Ovídio dividiu o mito em duas partes, distanciando-as uma da outra, tendo inserido entre elas a história de outros mitos gregos. A primeira parte intitulada “A história de Orfeu e Eurídice” está situada no Canto X e a segunda parte, “A morte de Orfeu”, inicia o Canto XI.

Segundo o mito, Orfeu era filho de Apolo e da musa Calíope. Com sua lira, recebida de presente de seu pai, desenvolveu seu talento como músico e sua habilidade encantava o mundo que o cercava. Quando tocava sua lira, os seres animados e inanimados se deslocavam em torno dele em uma espécie de encantamento. A música de Orfeu revestia-os de outra ordem, de forma que os animais ferozes se abrandavam ao ouvi-la, as árvores se deslocavam em sua direção e as rochas amoleciam ao ritmo das notas musicais. Na cerimônia de casamento de Orfeu e Eurídice, maus augúrios são transmitidos pelo cerimonialista Himeneu, quando sua tocha, em vez de se manter com fogo, emitia uma fumaça contínua, desencadeando certa desconfiança e tristeza nos

² Apêndice 1. p.341

³ Apêndice 2. P. 345

noivos. Em seguida, os maus presságios expressos pela fumaça se concretizam. Logo após a cerimônia, Eurídice passeia pelo campo com as ninfas. O pastor Aristeu ao vê-la tentou seduzi-la. Eurídice, ao fugir do assédio, pisa em uma cobra que a pica, morrendo envenenada. Com seu canto, Orfeu clama para todos os seres acima da terra, homens e deuses, mas não obtendo retorno, decide resgatar Eurídice do mundo subterrâneo. O efeito de seu canto, cujo texto era a explicação do motivo do resgate, fundamentado em argumentações sobre o Amor, convence todos os seres que habitavam ali para que fossem a seu favor, causando tristeza nos fantasmas e paralisando as atividades de horror daquele lugar. Os deuses Hades e Perséfone permitiram que Eurídice se destacasse dos fantasmas e partisse com Orfeu, mas com a condição de que ele não olhasse para trás, para a face de sua amada, enquanto não acessassem o mundo dos vivos. Entretanto, preocupado que pudesse tropeçar, olhou para ela e causou sua morte pela segunda vez. Ela se esvai rapidamente. Ambos estendem os braços um para o outro, num abraço que não se concretiza. Diante de tal infortúnio, Orfeu, com a mente fixa na lembrança da perda de Eurídice, torna-se indiferente ao assédio de outras mulheres da Trácia, as quais, num momento de culto báquico, enxergam Orfeu com olhos de vingança e planejam a sua morte, conforme se observa no trecho a seguir:

As donzelas trácias fizeram tudo para seduzi-lo, mas ele as repeliu. Elas o perseguiram enquanto puderam, mas, vendo-o insensível, certo dia, excitada pelos ritos de Baco, uma delas exclamou: “Ali está aquele que nos despreza! e lançou-lhe seu dardo. A arma, mal chegou ao alcance do som da lira de Orfeu, caiu inerte aos seus pés. O mesmo aconteceu com as pedras que lhe foram atiradas. As mulheres, porém, com sua gritaria, abafaram o som da música, e Orfeu foi então atingido e, dentro em pouco, os projéteis estavam manchados de seu sangue. As furiosas mulheres despedaçaram o vate e atiraram sua cabeça ao Rio Orfeu, pelo qual desceram ainda tocando e cantando a triste música, à qual as margens do rio respondiam com plangente sinfonia. As Musas ajuntaram os fragmentos do corpo de Orfeu e os enterraram em Limetra, onde, segundo se diz, o rouxinol canta sobre seu túmulo mais suavemente que em qualquer outra parte da Grécia (Bulfinch 2002, p. 227).

Após a sua morte, conforme o destino das almas, Orfeu retorna ao Hades e reencontra Eurídice. Nos versos de Ovídio a seguir (2003, p.221), não há menção sobre o assédio de Aristeu: “O final foi pior: a noiva ia andando / Pelo gramado, acompanhada de suas náiades, / Quando uma serpente picou seu tornozelo, e ela se foi, /

Orfeu pranteou-a no mundo superior”. Para efeito de comparação, destaca-se o trecho de Virgílio sobre o assédio de Aristeu:

É a ira de uma divindade que te persegue; pagas os grandes atentados: o pobre Orfeu, de nenhum modo, se os destinos não se opõem, alivia a ti estas penas por causa do teu comportamento, e se enfurece severamente por causa da esposa raptada⁵. De fato, aquela menina, prestes a morrer, enquanto fugia de ti precipitada através dos rios, não viu diante dos pés na relva densa a feroz cobra que vigiava as margens (Virgílio, 2018, p.174).

Dessa forma, deve-se avaliar as diferentes fontes com que os poetas retomam Orfeu como teólogo ou como mito, bem como a conciliação entre as duas identidades. Considera-se que a atribuição do termo teólogo a Orfeu é no sentido de fundador de teogonias e cosmogonias, diferindo do sentido voltado aos eruditos que estudam a história das religiões.

O Mito de Orfeu é reescrito por muitos poetas em épocas diferentes. Nas diferentes formas de um poeta situar Orfeu como eu lírico, ocorre que se reatualizam as várias possibilidades de sua voz como fundador de teogonias órficas, em que escreve sobre a origem do mundo sensível, dos deuses e dos homens, bem como a que aparece na obra *A Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, na qual se une na mesma personagem a figura do mito e a do fundador de teogonias, cujas ações demonstram seu papel político e social. Orfeu embarca como membro da perigosa expedição de Jasão e seus companheiros, os argonautas e dentre eles, Teseu e Héracles, rumo à Cólquida em busca do velocino de ouro, um carneiro mitológico com pelagem de ouro. Orfeu tem a função de guia religioso, que apazigua os conflitos entre os tripulantes, que consiste em alinhar os homens na esfera mítica, quando em disjunção com os objetivos mais elevados da expedição, por motivos de insegurança e medo ou de conflitos de convívio. Assim, contextualiza a cosmogonia particular de cada membro, para que se lembrem de sua origem divina, alinhavando-os com as temáticas das teogonias sobre a origem dos deuses, dos seres e do universo, de forma que se relacionem com os obstáculos não com a visão de homens comuns, para que não criem conflitos desnecessários. Nas teogonias escritas por Orfeu, o teólogo entrelaça essas temáticas para dar origem a um novo tipo de homem grego, o homem cósmico, cuja origem passa a ser divina. A concepção desse novo homem resultou na religião do orfismo, caracterizada por um processo expiatório de reencarnações sucessivas, denominado de metempsicose, em que a alma evolui e

retorna ao mundo dos deuses. Sobre a importância do orfismo para a cultura grega em geral, ressalta Dante Tringali:

O orfismo deixou marcas profundas na filosofia grega, particularmente em Tales, Anaximandro, Anaxímenes, nos pitagóricos, em Xenofonte, Parmênides, Heráclito, Empédocles, Platão e nos neoplatônicos. Encontramos reflexos do orfismo em poetas como Píndaro, Ésquilo, Eurípedes. Mas as relações mais intensas se dão com Platão e os pitagóricos. Platão se refere ao orfismo em vários diálogos: *República*, *Banquete*, *Crátilo*, *Timeo*, *Leis*. Na verdade, o orfismo, o pitagorismo e o platonismo se situam na mesma linha espiritualista. As afinidades saltam aos olhos: dualismo alma e corpo; corpo como cárcere; preexistência e sobrevivência da alma; reencarnação; desejo de salvação e purificação (Tringali, 1990, p. 20).

A imagem de Orfeu como fundador de teogonias e cosmogonias refletiu sobre diversas formas de constituição de sua identidade como tema de poesia. Um poeta ao incorporar o eu lírico Orfeu, pode expressá-lo com o mesmo princípio do Uno que caracteriza a natureza de Zeus. Esta explica a criação do homem e do mundo sensível, de forma sincrética, ao conciliar a imagem de Cristo com a de Orfeu, considerado um santo na história do cristianismo, uma vez que sua missão religiosa foi considerada uma prefiguração de Cristo. As temáticas do orfismo em torno da salvação foram absorvidas e transmitidas pela filosofia grega, que serviu de base filosófica para a implantação do cristianismo, conforme ressalta Tringali:

A filosofia grega teria penetrado no cristianismo através do orfismo. Defende-se a tese de que São Paulo teria sido órfico antes de se converter ao cristianismo. Qual o significado da representação da figura de Orfeu nas catacumbas cristãs? É que, sem dúvida, os cristãos viam nele uma prefiguração do Cristo, um profeta iluminado que teria participado da revelação mosaica! Só isto explicaria tanta sabedoria num mundo pagão. Se, de um lado, o cristianismo repudia o panteísmo, a metempsicose, em compensação aceita a existência de um além, o pecado original, o dualismo de corpo e alma, sendo o corpo o cárcere da alma e este mundo um vale de lágrimas; a divisão do homem em uma parte boa e outra má, o aspecto titânico e dionisíaco, traduzido por São Paulo no antagonismo entre “homem novo” e “homem velho” (Tringali, 1990, p.22).

A fusão da imagem de Orfeu na de Cristo é um tema órfico que aparece na poesia religiosa brasileira, na linha de um cristianismo primitivo, cuja temática será

contextualizada na historiografia sobre os influxos do orfismo no cristianismo. Nessa perspectiva, a identidade de Orfeu é expressa com feições cristãs, criando-se uma variedade de temas que reatualizam o fenômeno do período helenístico, que resultou num processo de assimilação, absorção e dissociação parcial entre as duas religiões e entre a figura de Orfeu e a de Cristo.

No decorrer da pesquisa, será observado como cada poeta contextualiza Orfeu, se associado ou dissociado do mito ou do fundador de teogonias. Portanto, quando se caracteriza um poeta de órfico é preciso diferenciá-lo do referencial clássico que retoma, diante da ampla historiografia sobre o orfismo. Eis o objetivo a que nos lançamos nesta pesquisa, o da verificação das formas como o orfismo interage na poética dos poetas brasileiros.

2.1 DISCURSO DE ORFEU NAS TEOGONIAS ÓRFICAS

A importância de entrarmos em contato com o discurso de Orfeu nas teogonias órficas e com os temas que aborda sobre a origem do universo, dos deuses, da religião do orfismo e da nova origem divina do homem, contribuirá não só para compreendermos as questões que serão abordadas neste estudo, bem como as influências desses temas órficos na filosofia grega, que estudaremos no próximo subcapítulo.

Na Grécia antiga, os primeiros teólogos tiveram a iniciativa de teorizar, sem bases científicas, a origem do mundo sensível, dos deuses e dos homens. O teólogo de maior destaque dessa tradição foi Orfeu. Bernabé divide as teogonias órficas em duas tradições, as que mostram que o mundo se origina da noite e as que mostram que o mundo se origina do ovo. As teogonias da noite são as primeiras que apresentam os temas inovadores sobre cosmogonia e teogonia órficas. Os comentaristas que as escreveram atribuem os versos a Orfeu. Entretanto, os comentaristas das teogonias do ovo também as atribuem a Orfeu. A Teogonia das Rapsódias, considerada a corrente, porque é uma compilação de todas as teogonias reunidas, fundindo as da noite com as do ovo, foi desenvolvida por um escritor anônimo, que também atribui a escrita a Orfeu. A obra *Metamorfoses*, de Ovídio, foi inspirada pela Teogonia das Rapsódias e será o referencial de escrita para o mito de Orfeu. Em *A Argonáutica*, de Apolônio de Rodas, posterior à obra de Ovídio, veremos estudos sobre o equivocado conteúdo que Apolônio

de Rodes coloca na voz de Orfeu sobre temas de teogonia e cosmogonia, porque não se refere à conteúdos extraídos das teogonias atribuídas a Orfeu. O tema d'*A Argonáutica* foi inspirado em um texto antigo e mais curto e, também, atribuído a Orfeu, escrito em forma de diários sobre a viagem dos argonautas. Muitos textos são, portanto, atribuídos a Orfeu em épocas diferentes.

Quando Orfeu é situado na poesia brasileira e estrangeira como uma divindade órfica, sua identidade é construída pelos mesmos princípios cosmogônicos e teogônicos que teorizou, além de sua condição de mito. Em relação à linguagem adotada no discurso de Orfeu, veremos que é a dos vaticínios, como a escolhida pelo filósofo Heráclito para expressar seus pensamentos filosóficos influenciados pelas teogonias órficas, em homenagem a Orfeu.

Convém de início destacar as temáticas órficas de duas teogonias da noite, a Teogonia do Papiro de Deverni e a Teogonia Eudêmica, de autorias atribuídas a Orfeu. A teogonia do Papiro de Deverni foi descoberta em 1962, a 10km ao noroeste da Salônica e a 500km de Atenas, em uma urna funerária, num rolo de papiro escrito em grego data de 340 a 320 a.C. Continha 26 colunas incompletas de textos, porque as extremidades estavam queimadas como em um charuto. Em função da data, foi considerado o texto mais antigo escrito por Orfeu, uma vez que os temas sobre cosmogonias e teogonias, que apareceram em textos órficos atribuídos ao vate em períodos posteriores, já estavam presentes no papiro de Deverni. Sua reescrita, baseada em poemas atribuídos a Orfeu, versa sobre os mesmos temas e surge com trechos maiores, que provavelmente foram desenvolvidos pelos comentaristas, porque tinham bases filosóficas para pensar sobre a linguagem do teólogo e sobre os temas, uma prática comum nas teogonias órficas que iremos estudar, com a abordagem que interessa para analisarmos o corpus. Em relação ao comentarista dessa teogonia, suas análises de poemas de Orfeu são datadas como sendo de 400a.C., e demonstram sólidos conhecimentos de filosofia, apresentando uma linha de análise e de escrita que se aproxima do filósofo pré-socrático Heráclito, mas também de Anaxágoras, Leucipo e Diógenes de Grolonia, conforme ressalta Bernabé (2012, p.36). O comentarista anônimo inicia com citações de Heráclito e tece sua crítica sobre os poemas de Orfeu a partir de conceitos de filosofia, o que pressupõe que era um conhecedor da filosofia grega. Veremos no próximo subcapítulo as influências das teogonias órficas em Heráclito sobre o tema da metempsicose e sobre seus discursos filosóficos por meio de

vaticínios. Sobre essas características da linguagem de Orfeu, verifica-se que é o tema de análise do comentarista anônimo da Teogonia de Derveni:

As pessoas se equivocam ao dizer que Orfeu não compôs um hino que expressa coisas legítimas, pois pronuncia um discurso sagrado com seu poema e não era possível (para eles) expressar o sentido dos nomes, ainda que os pronunciem. É que a poesia é algo estranho, e como que um enigma para as pessoas. Mas Orfeu não queria lhes dizer enigmas discutíveis, porém grandes coisas por meio de enigmas. Ademais, pronuncia um discurso sagrado em toda a sua extensão, desde a primeira até a última palavra (Bernabé, 2012, p. 40).

As observações do comentarista sobre a linguagem de Orfeu como teólogo apresenta o parâmetro mais completo sobre a relação da poesia órfica com o discurso oracular. Mediante a consulta ao oráculo, o consulente apresentava as realidades em oposição que o ameaçavam como um obstáculo. O oráculo encontrava pontos em comum entre essas oposições e criava enigmas com eles, ou seja, expressava o cosmos, desconstruindo-as e reorganizando-as em outra ordem, uma visão de futuro momentâneo, que depende da interpretação para tomar decisões. É nesse sentido que a linguagem oracular pode estar dissolvida na linguagem moderna, que tinha que ser obscura, enigmática.

A teogonia de Derveni começa com a condição de Zeus, que influenciou o pensamento filosófico sobre a ideia do Uno, como sendo o princípio de onde tudo se origina e retorna. A Noite é o ser primordial que dá origem a tudo. Por desmembramento, dá origem a Céu, que dá origem aos primeiros deuses, como Cronos. Este, para tomar o poder de seu pai, castra o pênis de Céu e assume o poder. Zeus, para tomar o poder de seu pai, engole o pênis de Céu e passa a ser o deus supremo, que dá início à criação de tudo a partir do zero. Observemos a síntese que Bernabé faz das questões de sucessão dos deuses nessa teogonia:

Vemos como, ao comer o pênis de Céu, Zeus remonta à origem da criação e reinicia a história do universo, convertendo-se em nova “mãe” do que havia sido o primogênito. Se Céu era a primeira geração, Zeus, ao introduzi-lo em suas entranhas, transforma-se ele mesmo em geração anterior à primeira mesmo que tenha sido o último a nascer. Por isso dirá dele, no fr. 14, que “nasceu o primeiro e último”. Como consequência, ele volta a “gestar” todos os seres, aos quais logo voltará a dar à luz. A multiplicidade reduziu-se à unidade para voltar logo a

multiplicar-se. Consegue também a conquista de um poder que é, agora, indisputável, porque é o último deus que se converteu em primeiro, por sua capacidade de preceder-se a si mesmo, alterando as normas de sucessão (Bernabé, 2012, p.49).

Nesse documento, convém citarmos duas vozes de Orfeu para termos como exemplo uma como reescrita e outra tida como original. Bernabé apresenta como exemplo de reescrita um hino a Zeus, porque a linguagem suspeita ser do comentarista, segundo Bernabé, porque se assemelha à linguagem de Heráclito:

Zeus nasceu o primeiro, Zeus, o último, o de raio fulgurante,
Zeus cabeça, Zeus centro, de Zeus tudo se formou.
Zeus hálito de tudo, Zeus de tudo é destino.
Zeus soberano, Zeus senhor de tudo, o de raio fulgurante.
(Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.50)

O trecho anterior que transcrevemos de um poema atribuído a Orfeu via Bernabé, de fato, difere da linguagem do teólogo fundador de teogonias, conforme veremos nos trechos a seguir, atribuídos a Orfeu, sobre a recriação do mundo por Zeus:

[...] do pênis do rei nasceu o primeiro, e nele todos os imortais ficaram incorporados: deuses felizes e deusas, rios, fontes e tudo o demais quanto então havia chegado a ser, assim que ele chegou a ser único (Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p. 48).

Agora és rei de tudo e de agora em diante seguirá sendo (Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.49).

Outro tema que aparece nas teogonias escritas por Orfeu é o do incesto com sua mãe Réa, que terá como filha Perséfone, com quem, também terá um filho, Dioniso. Essa condição de Zeus confirma a estratégia de Orfeu para acabar com as descendências que tomavam o poder do pai para criarem uma descendência da qual tivesse controle, desde a criação do universo até o reinado. Com essa estratégia, Orfeu concebe o orfismo, a religião que confere ao homem uma condição divina, cujos detalhes extrairemos de outras teogonias atribuídas ao poeta. Na teogonia de Derveni, não se pode adentrar a sequência desses temas, porque a parte inferior do papiro estava queimada. Essas questões aparecem em outras teogonias que, segundo estudos, tiveram acesso ao mesmo texto que deu origem aos poemas comentados de Derveni. Segundo Bernabé, sobre os temas comuns entre as teogonias órficas, ressalta:

Não podemos afirmar nem negar que na obra foram tratados temas próprios da tradição órfica posterior, como seria o nascimento de Perséfone e uma nova união incestuosa de Zeus com ela, para gerar Dioniso. Nas Rapsódias, relaciona-se também a história teogônica com os temas da salvação das almas, mas seria muito arriscado exportar, sem crítica, a um poema do séc. V a.C. os traços próprios de outro de mais de quatro séculos mais tarde, e muitíssimo extenso (Bernabé, 2012, p.55).

Eis um trecho do poema de Orfeu, presente na teogonia de Deverni, sobre o tema do incesto: “Mas quando a mente de Zeus concebeu todas as suas obras, / Desejava unir-se com sua própria mãe (Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.54). A presença do tema do incesto é um dos critérios para identificar quando uma teogonia é órfica.

A teogonia de Eudemo ficou conhecida por Damáscio, um filósofo neoplatônico do século VI d.C. Eudemo era um discípulo de Aristóteles e estudioso das religiões, ambos comentaram os poemas de uma teogonia atribuída a Orfeu, que havia na mesma biblioteca que frequentavam. Como Aristóteles, somente citava questões cruciais da teogonia e Eudemo comentava os poemas de Orfeu; segundo as datas, considera-se que seria a teogonia próxima a Deverni. A importância dessa teogonia é que coincide com os referenciais temáticos que Platão retoma e também atribui a Orfeu, deduzindo-se que o filósofo teve acesso à teogonia que Eudemo e Aristóteles estudaram. Para o nosso estudo, são importantes os discursos de Orfeu citados pelos filósofos e os comentários de Damáscio, que tratam de temas referentes à criação do Tártaro como origem dos rios e do espaço do inferno, da genealogia que coloca Zeus como deus supremo e o destino do homem como um ser divino, em função de uma nova genealogia para os seres humanos.

Na teogonia de Eudemo, aparecem Tétis e Oceano como uma descendência de Céu e Terra. Segundo a tradição órfica, a genealogia dos deuses é iniciada pela noite que dá origem por desmembramento em Céu e Terra, que dão sequência à geração dos deuses, sem união sexual e, também, por desmembramento, dão origem a Oceano e Tétis. Ambos formam o primeiro par sexual e geram, por meio dessa união, os deuses Forces, Cronos, Réa, os Titãs e as Titânides. Da união sexual de Cronos com Réa nascem Zeus, Hera, Poseidon e Hades. Sobre a inovação de inserir Oceano e Tétis como primeiro par sexual que dá origem aos deuses, comenta Platão sobre a mesma teogonia a que tiveram acesso Aristóteles e Eudemo, conforme ressalta Bernabé, (2012, p.63):

“Assumindo-se que Platão manipula a mesma teogonia que Eudemo, resulta valiosa sua informação de que de Terra e Céu nascem como filhos de Oceano e Tétis”. Na sequência, Bernabé cita um discurso de Platão em que o filósofo desenvolve a relação entre as mesmas informações sobre a teogonia órfica presente em Homero e Hesíodo, apontando para a mesma fonte que seria o discurso de Orfeu a que o filósofo tem acesso, conforme dissemos, a mesma que Aristóteles e Eudemo consultaram:

Como também diz Homero (Ilíada 14, 201, cf. Teeteo, 152 e): “Oceano, geração dos deuses e a mãe Tétis”. Creio que também Hesíodo (Teet, 337). E diz em alguma parte Orfeu que: Oceano de formosa corrente iniciou as bodas, ele, que se uniu a Tétis, sua irmã de mesma mãe (Platão *apud* Bernabé, 2012, p.63).

Outro ponto citado de Platão por Bernabé é a coincidência das informações que aparecem na teogonia de Eudemo sobre a criação dos deuses: “E deles (de Oceano e Tétis) nasceram Forcis, Cronos e Réa e os que com eles seguem; e de Cronos e Réa, Zeus, Hera e todos quantos sabemos que se chamam seus irmãos. E também os descendentes destes” (Platão *apud* Bernabé, 2012, p.67). É importante, também, citarmos a coincidência dos temas relacionados ao princípio da origem dos rios, que derivam do Tártaro, como sendo atribuídos a Orfeu, conforme aponta Bernabé sobre a mesma referência comentada por Aristóteles e Platão, os quais pesquisam uma cosmogonia comum, que nos remete àquela que o autor da Teogonia de Derveni manipulou, bem como Eudemo. O tema dos rios associado ao Tártaro, como princípio gerador destes, aparece em poemas relacionados ao mito de Orfeu, conforme analisaremos mais adiante na poesia brasileira, quando se recriam as interações de Orfeu com os Deuses do Hades, necessitando descrever o mundo subterrâneo e os rios que o compõem.

A outra versão das teogonias são as que têm o ovo como origem do universo. É importante um breve resumo sobre a genealogia de uma delas, uma vez que a Teogonia de Jerônimo e Helânico é datada entre séculos IV e II a.C., e, também, porque os poemas analisados são atribuídos a Orfeu, pois uma grande quantidade de temas novos do teólogo aparece também nesse modelo. É mais um amplo referencial dos vários modos como os poemas de Orfeu foram retomados e reescritos por vários autores. Outra questão de fundamental importância para o entendimento da teogonia das Rapsódias, cujo autor desconhecido atribui a Orfeu sua autoria, é uma fusão das teogonias de

Deverni, de Eudemo e de Jerônimo e Helânico. O conhecimento dessa teogonia se deu por comentários de Damáscio, mas a obra original se perdeu. Há uma certa semelhança entre a Teogonia de Jerônimo e Helânico e a Teogonia das Rapsódias, daí sua importância. Nessa teogonia a água é o ser primordial, que dá origem à terra por meio da coagulação em barro. Esse princípio, o comentarista também atribui a Orfeu:

A teogonia órfica transmitida por Jerônimo e Helânico [...] assim diz: desde o princípio houve água e a matéria da qual se solidificou a terra, sendo estes os princípios que supõem os primeiros[...] O princípio único anterior aos dois passa em silêncio, pois o fato mesmo de nada dizer dele mostra seu caráter inefável. Orfeu também afirma uma origem primeira a partir da água. Foi com efeito a água o princípio de todas as coisas formou-se a lama (Bernabé, 2012, p. 108).

O princípio da água, como ser primordial dessa teogonia, demonstra que os autores a conceberam inspirados pelos filósofos pré-socráticos, que se preocuparam em dar explicações mais racionais sobre a origem do universo, inspirados pelos primeiros teólogos, principalmente pelas teogonias órficas. Portanto, podemos verificar um processo de reescrita muito comum por parte desses comentaristas, que, por serem eruditos, recriam versos de Orfeu e reorganizam os fragmentos que têm em mãos, acrescentando versos às partes que faltam, buscando preservar uma tradição muito importante da tradição clássica, cujo princípio religioso tem grande impacto em diversas culturas. Sobre as influências filosóficas de Jerônimo e Helânico, ressalta Bernabé:

[...] o esquema da Teogonia de Jerônimo e Helânico, no qual a água primordial se transforma em terra por uma espécie de coagulação, recorda, por um lado, as notícias sobre a proposta de Tales de Mileto da água como elemento originário do mundo, e, por outro, a explicação de Anaxímenes das modificações da matéria primordial em termos de rarefação e condensação. Por último, a referência a um limo primigêneo é de Anaximandro (Bernabé, 2012, p. 109).

A seguir, um breve resumo da Teogonia. Das águas primordiais nasce o Tempo, o ser primordial de onde nascerá o universo, os seres animados e inanimados. Sua aparência é composta de um dragão alado, tendo quatro cabeças, uma de dragão, uma cabeça central de aparência humana com o nome de Héracles, uma cabeça de leão e outra de touro. Tal divindade se assemelha formalmente a outra oriental denominada

Fanes, com a mesma função de ser primordial e que aparecerá na teogonia das Rapsódias. Esse ser, o Tempo-Herácles, engendrou um ovo gigante e o dividiu em duas partes, em Céu e Terra. A partir desse momento, o desdobramento dos acontecimentos referentes à gênese do universo e dos deuses é a mesma das outras teogonias atribuídas a Orfeu. Ambos se juntam de forma assexuada e dão origem à primeira geração de deuses homens e mulheres. Mas Céu, com medo de uma rebelião dos filhos e perda de poder, manda seus filhos para ficarem presos no Tártaro. Terra se revolta e, para se vingar, dá origem a outra descendência de deuses vingadores, os Titãs, mas de forma assexuada, sem a união com o Céu. Desses filhos, surge toda a história que se repete nas teogonias, como o nascimento de Cronos, que destrona seu pai e toma o poder de recriar o mundo. Nessa teogonia, Cronos também castra Céu, seu pai, e toma o poder. Da união com sua irmã Réa, nasce Zeus. Este, para tomar o poder de Cronos, come Fanes, o deus primordial, diferente da teogonia de Eudemo, que castra seu pai para tomar o poder. Agora Zeus detém o poder de recriar o universo, porque este agora vibra dentro dele ao engolir Fanes. Sobre essa condição, ressalta Bernabé:

Zeus, que será o artífice da nova ordem, identifica-se como deus Pan, cujo nome se explica a partir do adjetivo pan, ‘todo’. Obedece a essa identificação, seguindo o reiterado gosto órfico para etimologias, ao desejo desse movimento religioso de ver atrás da multiplicidade dos deuses uma só realidade divina (Bernabé, 2012, p.123).

Zeus prende seu pai Cronos no Tártaro e também pratica o incesto com sua mãe, que dá a luz a Perséfone, com quem Zeus pratica o segundo incesto, tendo um filho com sua filha, o principal deus do orfismo, Dioniso. Sobre as questões religiosas da reencarnação, não sobraram estudos que deveriam revelar essa continuidade. Conforme veremos mais adiante, na Teogonia das Rapsódias há uma junção dessas teogonias como se fosse uma e com muitos poemas de Orfeu sobre questões do nascimento dos deuses, do universo e das questões religiosas em torno da reencarnação. Na teogonia de Jerônimo e Helânico, Perséfone tem aparência monstruosa e sua mãe se recusa a amamentá-la.

A teogonia das rapsódias é uma espécie compilação de toda a literatura órfica existente e o autor anônimo atribui também a Orfeu. Nessa teogonia, há uma fusão de todos os princípios órficos presentes naquilo que se considerou tendências opostas da origem do universo, mas agora conciliadas e com todas as temáticas importantes e

inovadoras que Orfeu tratou e que vinham sendo resgatadas por autores e filósofos importantes. Nas Rapsódias aparece uma amostra maior dos discursos de Orfeu sobre diversas temáticas que moldaram uma nova concepção do universo e de uma genealogia de deuses e dos homens. Sobre a origem do universo, o ser primogênito é o Tempo, cuja forma não é como na teogonia de Helânico e Jerônimo, mas uma massa disforme que dá origem a Éter e a Caos. Éter, por ser úmido, associa-se a uma massa líquida que adquire um ritmo de movimento com o qual mistura matérias dentro dele, dando origem a seres que são destruídos com o movimento desordenado do Caos. Tempo, para organizar essa desordem, constrói um ovo gigante com essas matérias e coloca dentro de Éter. Tal princípio na filosofia pré-socrática é interpretado como a forma esférica do céu, assim como a água dá origem à bolha, logo deu origem a essa forma esférica, que com sua estrutura em anéis como de árvore, deu origem ao Sol, à lua e às estrelas. Mas na teogonia das Rapsódias, esse ovo se rompe e dá origem a Fanes, o mesmo ser presente na teogonia de Heráclito e Helânico, cuja aparência também é a de um dragão alado com quatro cabeças, mas que durante o dia irradia tanta luz que só pode ser visto pela Noite primordial. Fanes inicia a criação dos deuses, a princípio deu origem à Noite e com sua filha, teve dois filhos Céu e Terra, depois deu origem de forma espontânea também ao Sol, às estrelas e à Lua. Após ter criado o mundo, Fanes elabora um cetro gigante para reinar e ordenar o mundo. Mas desiste de continuar reinando e passa o poder para a Noite, que de imediato transfere o poder para seu filho Céu, o terceiro a reinar. Céu se une a sua irmã Terra e forma o primeiro casal, unindo-se sexualmente e dá origem aos primeiros deuses femininos e masculinos, semelhantes aos que nasceram na teogonia de Helânico e Jerônimo. Entretanto, como eram seres descomunais e sem lei, uma ameaça ao seu reinado, Céu os castiga e os envia ao Tártaro. Terra se vinga de Céu e dá origem a uma nova geração de deuses denominados vingadores, os sete Titãs e as sete Titânides. Sobre essa geração ressalta o comentarista da Teogonia das Rapsódias e na sequência cita os versos de Orfeu:

Pois Terra dá à luz “às costas de Céu”, segundo diz o Teólogo:

A sete filhas de formosa figura, de olhos negros, puras,
 E a sete filhos cabeludos, soberanos, deu ser.
 Como filhas, deu ser a Temis, à prudente Tétis, a
 Mnemosyne, de risos abundantes, e a bem-aventurada Teva
 assim como a Dione, dotada de singular Beleza,
 e a Febe e a Réia, mãe de Zeus, o soberano,
 e a outros tantos filhos:
 a Ceo, ao corpulento Crio e ao poderoso Forcis,

assim como a Cronos, Oceano, Hipérion e Japeto.

(Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.168)

Dessa geração nascem deuses importantes para formação da religião órfica, como Mnemosyne, a deusa da Memória, que terá papel importante no processo da metempsicose, conforme destaca Bernabé:

Umas das filhas, Mnemosyne, a deusa da Memória personificada, tem um grande papel na escatologia órfica, que garante com que o iniciado recorde no outro mundo o aprendido na iniciação (Bernabé, 2012, p.169).

A partir dessa geração, a genealogia dos deuses se repete como nas teogonias tradicionais atribuídas a Orfeu. Cronos atende ao desejo de sua mãe para se vingar de seu pai, liderando os Titãs e orientado pela Noite. Também castra seu pai como nas outras teogonias, tornando-se o quarto rei a governar. O membro de Céu é arremessado ao mar, dando origem a Afrodite, que surge das espumas do mar e as Erínias Alecto, Tsífone e Megera, divindades que se vingavam do sangue derramado na família. Sobre o nascimento de Afrodite, vejamos um trecho do poema de Orfeu: “Do alto seus genitais caíram ao mar. E ao redor deles, que flutuavam, revolveu-se a branca espuma por toda a parte” (*apud* Bernabé, 2012, p.173).

O nascimento de Zeus segue o modelo das Teogonias anteriores. Cronos se une a sua irmã Réa e tem duas filhas Hera e Héstita, depois nascem os filhos Hades, Netuno e Zeus. Cronos, por medo da tomada de poder dos filhos, quando avisado por Céu e Terra por meio de vaticínios, sobre a perda do poder, engole seus filhos e os mantém em condições de não nascidos. Réa salva Zeus, o último filho, que permanece protegido na caverna da primeira Noite, a primordial.

Nas Rapsódias o modo de tomada de poder por Zeus é o mesmo, que castra seu pai como nas teogonias anteriores. A novidade é que Zeus engole Fanes e aprisiona seu pai no Tártaro. Nessa condição, como nas teogonias da Noite, Zeus é aconselhado por ela por meio de vaticínios, que o auxiliam como proceder na criação do universo. Sobre a semelhança de sucessão de poder nessa teogonia ressalta Bernabé:

De igual modo ao que aconteceu na Teogonia de Deverni, depois de devorar o falo, nas Rapsódias, após ter devorado Fanes, tudo se faz uno dentro de Zeus; os elementos, os deuses, o passado e o futuro (Bernabé, 2012, p.194).

Sobre o modo como Orfeu descreve a condição de Zeus, como princípio gerador de tudo, segue o trecho de seu poema:

Após fazer-se com o vigor do primogênito Ericipeu
 Albergou a forma corpórea de todas as coisas em seu ventre
 E mesclou em seus membros a potência e o poder de deus,
 E por isso tudo voltou a forjar-se então dentro de Zeus.
 A esplendorosa altura do largo éter do céu,
 A morada do mar inesgotável e da terra gloriosa,
 O grande Oceano e Tártaro, o confim da Terra,
 Os rios, o mar sem limites e tudo o mais,
 Assim como os felizes imortais todos, deuses e deuses,
 E quantas coisas haviam nascido e quantas haveriam de nascer
 mais tarde
 Fizeram-se uma em seu seio; no ventre de Zeus estavam
 naturalmente unidas.
 (Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.194)

Nessa condição, Zeus recebe o cetro fabricado por Fanes e se instaura reinando absoluto no Olimpo e recebe dos Ciclopes o poder do relâmpago e o do raio; e Zeus também recebe a ajuda de Hefesto, o deus artesão que vai lhe auxiliar na criação do mundo. Esse episódio é importante porque Apolônio de Rodes vai empregar um argumento na voz de Orfeu, que o utiliza para acalmar Jasão diante da insegurança em relação aos desafios que teria durante a viagem dos argonautas. Argumenta que seus poderes, para se manifestarem, precisavam de experiências reais e compara com a condição de Zeus, que só recebe os raios e os relâmpagos dos Ciclopes após ter alcançado experiência com a vitória sobre seu pai. Zeus enfrenta a revolta dos Titãs contra os deuses Olímpicos e, após derrotá-los, envia-os ao Tártaro. Nessa batalha, Zeus recebe a ajuda dos seus irmãos, Plutão e Poseidon, com quem divide o poder, ficando Zeus com o domínio sobre o Céu, Poseidon sobre o Mar e Plutão sobre o Hades.

A análise que Bernabé faz desse poema sobre o conceito do Uno, revela um procedimento que cria uma suspeita em todo texto atribuído a Orfeu, como nesse caso, em que o comentarista pode ter inserido trechos que revelam uma linguagem filosófica que tem semelhanças com o pensamento de Empédocles:

Nada há mais semelhante a este deus que absorve o universo e o regenera do que a Esfera de Empédocles, ser divino em que todas as coisas se encontram unidas antes de que se produza sua divisão e multiplicação (Bernabé, 2012, p.195).

Nota-se, também, como em Empédocles, o princípio do ovo reaparece associado com o princípio do Uno. Quando Zeus passa a ser o criador do universo partindo de zero, surge esse conceito, de onde todos os seres nascem e retornam, porque são partes da divindade, assim como os deuses criados por Zeus dão origem ao culto henoteísta, no qual ao cultuar um deus cultua-se Zeus ao mesmo tempo. O que há de comum nas teogonias é a condição de Zeus como deus supremo e o processo pelo qual adquire o poder para reforçar o princípio do Uno. Com essa estratégia, que Orfeu desenvolve, Zeus é pai e filho e criador de tudo e para onde tudo que foi criado, retorna para ele. Nesse sentido, que o conceito de Uno é inaugurado por Orfeu e vai influenciar a filosofia grega e diversas religiões do oriente e do ocidente.

Os incestos, como marca das Teogonias atribuídas a Orfeu, seguem o mesmo modelo. Na sequência, Zeus se une a sua mãe Réa e tem uma filha chamada Perséfone, com a qual Zeus comete o segundo incesto, tendo como filho Dioniso, o principal deus do Orfismo. Na sequência, tudo se iguala com as outras teogonias, como o rapto de Perséfone por Hades, como a morte de Dionísio pelos Titãs, a origem da raça humana originada das cinzas, que conterà na alma uma parte pecadora, a titânica, e uma divina, do bem, a dionisiaca. Dessa forma, a natureza divina do homem se iguala à dos deuses e tem como meta expiar a parte titânica e elevar a parte dionisiaca, divina. Dessa forma, começa a se formar toda estrutura escatológica do orfismo, com Perséfone, Hades, Mnemósine e o princípio dos rios que nascem no Hades e desembocam no mar. Convém citarmos somente os trechos dos estudos de Bernabé, que dizem respeito aos discursos de Orfeu sobre a condição desses deuses na esfera religiosa e da metempsychose.

O episódio importante para a processo da metempsychose está na figura de Perséfone, que, ao ser raptada por Hades, passa a ter o segredo da vida após a morte, na condição de quem viverá um período em companhia de sua mãe e outro período no mundo subterrâneo, cuja função é julgar as almas que chegam e deliberar seu destino, ser castigada e retornar para a vida, reencarnando em outro corpo e continuar com a evolução, expiando seus pecados. Sobre as funções da deusa Koré, Perséfone, ressalta o comentarista anônimo da Teogonia das Rapsódias:

Por isso dizem que Koré é violada por Zeus e raptada por Plutão. (II) O divulgado pelos teólogos [...] é que ela (Koré) permanece no alto, na moradia da mãe, que esta dispôs em lugares inacessíveis, subtraídos do universo, porém abaixo, com

Plutão, governa sobre os seres infernais, e a guardiã dos esconderijos da terra alcança os extremos do universo, torna participantes de alma os seres inanimados e os mortos que procedem de suas moradas. De modo que te assombrarias de como Koré se une a Zeus e a Plutão, com um que a violenta- como contam os mitos-, com outro que a rapta (Bernabé, 2012, p.216).

Tal acordo entre Deméter, nome de Réa após ser mãe de Perséfone, e Hades, aparece nos Hinos Homéricos. Da união entre Perséfone e Hades, nascem as Eumênides, divindades vingadoras dos delitos e crimes contra a família, cometido por pessoas de mesmo sangue. Orfeu descreve como sendo nove filhas e não três como nas outras teogonias, como a de Hesíodo: “Nove filhas de olhos brilhantes produtoras de flores” (Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.216).

Sobre os episódios que envolvem o nascimento de Dioniso, façamos um resumo e destaquemos os trechos que explicam a visão de Orfeu sobre eles. Zeus também tem uma união com sua irmã Hera, que quando decide transferir o seu reinado para Dioniso, causa-lhe inveja e aos Titãs. Com ciúmes de Perséfone, instiga os Titãs em uma vingança, que culmina no assassinato de Dioniso. Dioniso é despedaçado, assado e ingerido pelos Titãs. Um dos rituais de iniciação da religião órfica era reconstruir o modo como Dioniso foi atraído por um espelho, brinquedos, recriando as estratégias dos Titãs, semelhante à paixão de Cristo com a representação teatral da crucificação. Sobre a ressurreição de Dioniso, ela ocorre duas vezes: na primeira, Atena leva o coração de Dioniso, única parte viva do deus menino, para Zeus e este foi o motivo de origem do nome Palas Atena, no qual “Palas” significa palpar. Zeus se une a Sêmele, uma mulher comum, que engole o coração de Dioniso e começa a gestação do deus, sendo a primeira ressurreição. Hera convence Sêmele agradar a Zeus exigindo sua presença, dizendo que o faria feliz, mas era uma cilada, porque a luz intensa de Zeus a queima. Consequentemente, ocorre a segunda ressurreição e o deus supremo resgata o feto e o costura em sua coxa, de onde Dioniso continua se desenvolvendo e renasce novamente. Sobre os ciúmes de Hera em relação a Vinho, Dioniso, ressalta Orfeu: “Ciumenta de Vinho, filho de Zeus portador da égide” (Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p. 222).

Sobre a formação da religião órfica concebida com questões relacionadas desde o nascimento de Perséfone e Dioniso, por meio dos incestos de Zeus, já apontadas nas teogonias anteriores, ela aparece também em poemas sobre temas da migração das almas no processo da metempsicose, na qual Orfeu descreve as diferenças de

reencarnação e o modo como as almas são encaminhadas para o Hades, bem como a condição do processo da metempsicose pelo qual os deuses também passam. Nas Rapsódias, há uma variedade de temáticas relacionadas à migração das almas segundo Bernabé:

O poema se referiria, também, à continuação da sorte dos seres humanos como consequência de seu nascimento, a partir dos restos dos Titãs fulminados. As almas imortais estão condenadas a vagar de um corpo a outro e a sofrer sucessivos castigos no outro mundo, até conseguir ser perdoados por Dionísio e ficarem tranquilos no além. Compartilha-se tal ideia da transmigração das almas com os Pitagóricos e com Empédocles. Também Platão estaria atraído por tal ideia (Bernabé, 2012, P.246).

Um dos rituais de iniciação da religião do orfismo consistia no vegetarianismo, porque as almas também reencarnavam em animais e seu estágio mais evoluído seria em corpos humanos. Sobre essa questão observemos o poema de Orfeu:

Pois a alma, mudada segundo os ciclos de Tempo
transmigra de homens a umas e outras para animais:
umas vezes chegam a ser cavalos e outras [...]
outras vezes ovelha, outras, ave de pavoroso aspecto,
outras, ao contrário, em corpo canino e voz profunda,
e estirpe de gélidas serpentes que se arrastam na divina terra
(Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.248).

Ainda sobre questões do deslocamento das almas dos animais e sua permanência no ar, esse tema aparece nos versos a seguir e, segundo Bernabé, antecedem os versos anteriores:

Quando das esferas e pássaros alados
se precipitam as almas e lhes falta a sagrada vida,
a alma desses ninguém a conduz à mansão de Hades,
mas voando fica em vão por aí, até que dela,
mesclada com os embates do vento, apodera-se de outro ser.
Mas quando um homem abandona o esplendor do sol,
suas almas imortais abaixo leva-as Hermes Cilênio,
à descomunal cavidade da terra.
(Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p. 248)

Em relação às ideias de Orfeu sobre a condição da alma, ressalta o comentarista anônimo da teogonia das rapsódias:

É o que nos ensina a teologia órfica [...] transmite a nós claramente que Orfeu, quando depois do mito do castigo dos Titãs e do Nascimento dos seres mortais, diz primeiro que as almas mudam de vida segundo determinados períodos que as almas penetram seguidamente umas em uns corpos e outras em outros (Bernabé, 2102, p. 247).

Na sequência, o comentarista anônimo da Teogonia das Rapsódias cita um trecho do poema de Orfeu sobre esse tema:

Os mesmos são pais e filhos nas casas,
decorosas esposas, mães e filhas;
nascem uns dos outros com a mudança de gerações.
(Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p. 247)

Não só os homens eram submetidos ao processo de reencarnação, como também os deuses, conforme poemas de Orfeu:

No poema devia-se comentar o ciclo de purificações pelas quais devia passar a alma até libertar-se. Começamos por uma estranha passagem em que parece indicar-se que os deuses também podem estar sujeitos aos mesmos ciclos de castigo e reencarnação que os homens (uma ideia que também encontramos em Empédocles) (Bernabé, 2012, p.251).

Na descrição do inferno, nas teogonias, tem grande importância a caracterização dos rios e sua função simbólica associada à formação do Tártaro e ao processo de recepção das almas no Hades. Nas teogonias órficas, o Tártaro é o princípio gerador dos rios, que se correspondem com os quatro elementos que o compõem, como terra, água, fogo e ar. Há menções de que Orfeu atribuiu os nomes desses rios e suas correspondências como os pontos cardeais. A materialidade dos rios tem princípios que nos remetem à filosofia pré-socrática, na qual os filósofos, inspirados pelos teólogos antigos que escreveram sobre a origem do universo, desde os homens aos deuses, buscavam explicações para o surgimento dos seres sensíveis, como parte do oceano que se coagulou formando a terra, que nos permite deduzir que os rios são variações de uma matéria e que todos nascem do Tártaro e se encontram nele, nas regiões subterrâneas. Conforme ressalta o comentarista das Rapsódias (2012, p.249), o rio de fogo foi denominado por Orfeu de Perfiflegetone e do Leste. O rio Aqueronte, de ar e do Sul. O rio Oceano, de água e do Norte. O rio Cócito, de terra e do Oeste. Ambos se estruturam por um jogo de oposição, como Oceano, água, do Norte se opõe ao rio Aqueronte, de ar

e do Sul. O rio de fogo Periflegeton do Leste se opõe ao rio Cócus ou Estige, de terra e do Oeste. De Oceano nascem dez correntes, das quais nove desembocam no mar, sendo a décima, a Estige, apartada, conforme explica Bernabé (2012, p. 251), em notas de rodapé.

No processo de recepção da alma no Hades, esta atravessa uma região muito quente que lhe causa sede, que seria o Leste, do rio de fogo. A sede é uma condição que obriga a alma escolher um rio específico para beber água, denominado Mnemosyne, rio da memória, mas corre o risco de ser seduzida por um cipreste branco, que ilumina a escuridão e a atrai para o rio errado, o do esquecimento. O rio Mnemosyne é protegido por guardiões que exigem da alma uma senha para que possam beber da água e com esse ato, matar a sede e manter a memória dos rituais de iniciação do Orfismo. A autorização final ao acesso do rio é de Perséfone, que os questiona sobre temas que os salvarão da pena no Hades e dependendo do desempenho, são conduzidos para uma região privilegiada, sobre a terra. É no processo de recitação da senha aos guardiões, que a alma se liga a sua condição divina, cujo tema é sua descendência dos Titãs, filhos de Céu e Terra. Nas Lâminas de Ouro, foram encontrados poemas órficos em túmulos na Magna Grécia, na Tessália e em Creta, com datas que variam de 400 a.C e 260 d.C, em Roma, cuja função é instruir a alma, quando chegar ao Além. Vejamos um exemplo desse tipo de poema:

Isto é obra de Mnemosyne. Quando estiveres em transe para morrer
para a bem construída morada de Hades, há, à direita, uma fonte
e próxima a ela, ereto, um branco cipreste.
Ali, ao baixar, as almas dos mortos se refrescam.
Nesta fonte não te acerques nem um pouco!
Porém, mais adiante o encontrarás, da laguna de Mnemosyne
água fresa. Em sua margem guardiões.
Eles te perguntarão, com sagaz discernimento,
por que investigas as trevas do Hades sombrio,
Dize: “Filho da Terra sou e de Céu estrelado;
de sede estou seco e morro. Dá-me, pois, em seguida,
de beber água fresca da lagoa de Mnemosyne”.
E de certo que consultarão a rainha subterrânea,
e te darão de beber da lagoa de Mnemosyne.
Assim que, uma vez tenhas bebido, também tu irás pela sagrada
via
Pela qual os demais iniciados bacos avançam, gloriosos.
(Hipônio *apud* Bernabé, 2012, p. 315)

Nota-se que o iniciado preserva a consciência de sua tradição cosmogônica, ou seja, integrando-se a uma ordem divina “Filho da Terra sou e de Céu estrelado”. Tal consciência, conforme veremos nos poemas de Ovídio em *Metamorfoses* e de Apolônio de Rodes na *A Argonáutica*, é o objeto dos discursos de Orfeu, cuja função política e social de restauração, no contexto do mundo real, dessa condição cósmica do indivíduo. No poema escatológico acima, temos um retrato das interações da alma no Hades, na qual tem grande importância o papel dos rios e de Perséfone no processo religioso do orfismo. Sobre a justificativa da alma sobre a consciência de sua condição divina ressalta Bernabé:

O casamento entre Céu e Terra deu-se em tempos primordiais, antes da preparação e limites do nosso mundo. O morto iniciado, ao declarar tal origem, toma posição primordial e cósmica, declara-se pertencente a um universo. Sua consciência se transforma, já não é aquele pequeno homem no caminho, mas o “filho de Céu e Terra”, com todo direito de progenitura (Bernabé, 2012, p.325).

Após entramos em contato com as teogonias da noite e do ovo, que são de origem órfica, podemos compreender a crítica feita sobre a distância de conteúdo das teogonias órficas com a teogonia que Apolônio de Rodes coloca na boca de Orfeu n’*A Argonáutica*, que sofre críticas negativas em função de ser um discurso que não remete aos temas das teogonias órficas escritas por Orfeu sobre a origem do universo. Considerando que as *Metamorfoses* foram inspiradas pela teogonia corrente, a das Rapsódias, e que a obra de Apolônio de Rodes é posterior, nota-se que o discurso de Orfeu n’*A Argonáutica* é semelhante ao discurso de Orfeu nas *Metamorfoses*, na qual Ovídio nos dá exemplo da união do teólogo com o mito. Conforme a crítica a seguir de Bernabé, o discurso que Apolônio de Rodes coloca na boca de Orfeu não remete às teogonias órficas, considerando o autor um mal poeta, porque desenvolve a colagem de pedaços de uma e de outra teogonia, sem os critérios da historiografia órfica:

A reconstrução de Apolônio não é de todo fiel. Tem-se a impressão de que fez uma espécie de *collage* com elementos de uma teogonia órfica (a Terra, o Céu, o Mar confundidos e logo separados pela disputa), outros de Empédocles (496-498 a.C) e inclusive alguns de Ferécides cosmogônico transmitido em um papiro em que encontramos vestígios já afastados dessa cosmogonia órfica antiga (Bernabé, 2012, p.100).

A partir do discurso de Orfeu nas *Metamorfoses* de Ovídio e n' *A Argonáutica* de Apolônio de Rodes, depreenderemos a função social e política de Orfeu, como mais um parâmetro de seu discurso e construção de sua identidade, ou seja, concilia-se a figura do mito com a figura do teólogo. Seu discurso é inspirado por um contexto desorganizado, pela dissociação entre os homens e sua tradição cosmológica, que o vincula a sua origem divina. Em função desse desajuste, Orfeu o reorganiza mediante os parâmetros de uma realidade divina, cosmogônica. Para compor sua canção, que será entoada pela sua lira, o poeta reconfigura o contexto com ela, que nunca será a mesma, porque cada contexto apresenta um desajuste diferente. N' *A Argonáutica*, sobre a função do discurso de Orfeu, ressalta Barbieri:

As passagens não ilustram um herói bélico, mas um mantenedor da ordem microcós mica, de valor primariamente endógeno – ou seja, se expressando não somente pelo elo que estabelece entre os heróis e os deuses, mas mesmo no seu desempenho como um κελευστής no item (b).⁶ Nesse episódio, assim como em (d) e (g), faz-se uso do termo ἐμμελέως, “de forma harmônica” (variante em (c): εὐθήμων, “ordenador”), o que aponta para a qualidade da atuação própria de Orfeu em meio aos argonautas.⁷ Desenvolvendo a argumentação de Karanika, temos então que Orfeu não empreende a rivalização contra os impedimentos bélicos, mas empreende, sim, 1) a manutenção do convívio horizontal-humano (i. entre os heróis em si; entre os heróis e o outro⁸) e 2) a manutenção do convívio vertical-sagrado (entre os heróis e os deuses ⁹) – ele alinhava e mantém. Para ilustrar isso, detenho-me sobre o primeiro item elencado (Barbieri, 2016, p.7).

Em função do contexto que se apresenta desordenado, que necessita de um reordenamento divino, Orfeu recorre a princípios cosmogônicos para reatar a conexão do homem com suas origens, buscando ressignificar seu valor na esfera religiosa e mítica, para potencializar sua conduta não somente submetida às condições da realidade, mas incorporando-a sobre outra ordem, cujo domínio está na busca de uma harmonia que revele outras orientações e inspirações, que não sejam somente derivadas da realidade, mas de relativizações cósmicas. No primeiro episódio de *A Argonáutica*, ocorre uma desavença entre Idas e Ídmon. Diante de uma roda de conversa, em clima de ritual de oferendas aos deuses, observando a introspecção de Jasão, Idas faz um discurso que desrespeita a hierarquia divina, conforme o trecho a seguir em prosa:

Ouvi-me, pois, jurar, pela minha aguçada lança, com a qual ganhei as mais altas honras nas guerras, pela lança que me ajuda mais que o próprio Zeus, juro que nenhuma catástrofe será fatal, nenhuma aventura se malogrará, com Idas atrás de vós, mesmo que um deus se erga contra nós. É este tipo de aliado que tendes em mim, o homem de Arene (Rodes, 1989, p. 27).

Ídmon contesta Idas:

-Senhor! As vossas palavras são terríveis, e vós sereis o primeiro a sofrer em consequência delas. Sois um homem destemido; mas a mim me parece que este forte vinho tornou excessivo o vosso destemor, cegando a vossa razão quando vos levou a insultar os deuses. Há certamente outras maneiras de dar ânimo novo a um amigo. As suas palavras foram ultrajantes. Não ouviste dizer que, há muito tempo, os filhos de Aleu blasfemaram, como vós blasfemaste, contra os ditados deuses? Esses não eram, de modo algum, inferiores a vós em coragem; não obstante, apesar de todas as proezas, foram derrubados pelas velozes flechas do filho de Leto (Rodes, 1989, p. 27).

Instaurado o conflito, Jasão interveio e também Orfeu, que entoava um canto cuja proposta é apaziguar o conflito e redirecionar o objetivo dos argonautas mediante paralelismo com a cosmogonia, conforme o trecho a seguir em versos:

(...) E Orfeu,
erguendo a cítara com a mão esquerda, tentava um canto.
Cantava como a terra, o céu e o mar,
antes justapostos entre si em uma forma una,
por uma funesta disputa foram cindidos cada um
separadamente.
E como no éter sempre têm um sinal fixo

as estrelas e as rotas da lua e do sol.
E como as montanhas se ergueram e como os rios ressoantes
surgiram com suas próprias ninfas e todos os animais.
Cantava como primeiro Ofíon e Eurínome,
a Oceanida, tinham o domínio do Olimpo coberto de neve.

Como, pela força das mãos, ele cedeu a honra a Crono
e ela a Reia e caíram sobre as ondas do Oceano.
Durante um tempo eles reinaram, os afortunados deuses titãs,
enquanto Zeus ainda jovem, ainda no pensamento semelhante
às crianças, morava na caverna de Dicte.

Os ciclopes nascidos da terra ainda não o fizeram dominar o
raio,
o trovão e o relâmpago. Pois isto concede o renome a Zeus.

Disse e reteve a forminge junto com sua divina voz.
 Quando ele terminou, ainda insaciavelmente esticavam as
 cabeças,
 todos juntos, tranquilos com os ouvidos atentos
 pela sedução. Ele lhes deixou tal encanto de canção.
 (Rodes *apud* Barbieri, 2016, p. 8)

O discurso de Orfeu é dividido em duas etapas, a primeira é propiciatória e restaura a relação dos homens com a origem do mundo, que era uma unidade e que por desavença se separou, reportando analogicamente ao conflito entre Idas e Ítmon, cuja origem vem de uma unidade e retorna para o Uno. Contextualiza os argonautas como uma unidade formada a partir de um referencial mais amplo, o cosmogônico. Dessa forma, em torno de um cosmo formado a partir dos objetivos da viagem com a tradição cosmogônica, cada homem é direcionado sob a perspectiva de ângulos mais amplos de olhares sobre a realidade. Em relação à condição de Jasão, sua insegurança é ressignificada por Orfeu na esfera cosmológica, alterando sua percepção para sua fraqueza, quando em seu canto órfico cita a condição de Zeus quando criança, ainda sem a concessão dos poderes dos raios pelos Ciclopes. Encontrava-se na mesma condição de Jasão, sem ter colocado à prova ainda sua coragem, conforme o deus que ganha sua reputação ao agir. Sobre essas reflexões, ressalta Barbieri:

Adicione-se a isso o fato de que, lidando com questões relativas ao exercício cósmico do poder na segunda porção de seu canto, Orfeu parece fazer uma ligação direta com o contexto que ensejou o breve litígio entre os dois mínimos (vv. 460-94): assim como Jasão, que haveria de exercer a liderança sobre os demais heróis, estaria em uma posição inicial embrionária de poder (tal qual é entendida e reprovada por Idas, vv. 463-71), do mesmo modo, Zeus, efígie máxima de soberania, não é narrado por Orfeu na plena realização de suas faculdades, mas ainda enquanto infante, que, ao término do relato, não teria dominado “o raio / o trovão e o relâmpago” (vv. 510-1). Da efetivação futura de sua capacidade de liderança, Zeus obteria “renome” (v. 511), assim como Jasão em meio à sua empreitada poderia eventualmente atualizar a sua potencialidade de líder. Essa passagem permite que vejamos duas formas de atuação do cantor sincretizadas em uma só: a sua capacidade de promover θέλκτρον coordena dois momentos em uma analogia convincente e apaziguadora. Apresentando a ordenação do universo, ele também pode ordenar os seus companheiros. O paradigma divino, como é narrado por Orfeu, reordena os heróis, alinhavando-os em uma ordem adequada, que permite o

início da cosmogonia particular deles, de sua empreitada marítima (Barbieri, 2016, p.9).

Sobre essa questão, ressalta Barbieri que Apolonio expressa uma condição helenística, cujas referências à teogonia de Orfeu não se adequariam à *A Argonáutica*, por não haver nenhum iniciado aos rituais órficos, uma vez que a religião do orfismo está dissolvida em outros referenciais filosóficos como o estoicismo.

Na obra *Metamorfoses*, de Ovídio, inspirada na Teogonia das Rapsódias e anterior à publicação da obra de Apolônio de Rodes, o autor narra vários mitos. No capítulo “A História de Ciparisso”, Ovídio narra o mito que deu origem ao simbolismo em torno do cipreste, uma árvore comum em cemitérios, considerada o símbolo do pranto, que consiste em prantear para os mortos. A partir dessa narrativa, podemos deduzir que é o tipo de discurso social e político de Orfeu, que possa ter influenciado o discurso que Rodes emprega na voz de Orfeu. Ciparisso, um jovem mais bonito de Cea, foi metamorfoseado em cipreste pelos deuses, como punição por querer morrer de tristeza ao matar sem querer uma animal muito amigo, um veado sagrado considerado pelas ninfas. Orfeu, ouvindo o pranto do cipreste, dedicou-lhe um canto, conforme trecho a seguir, de Ovídio:

Foi esse o bosque
Que Orfeu escolheu para ouvi-lo, e os animais
E pássaros formaram um círculo em volta dele.
O artista dedilhou as cordas de sua harpa com o polegar
Para achar o tom certo,
Diferente e harmonioso, e começou:
“Que Júpiter, ó Musa, minha mãe, porque todas as coisas vêm
De Júpiter, inspire ele minha canção! Já cantei muitas vezes
antes
O seu poder, suas guerras contra os gigantes,
Seus raios, mas agora a ocasião pede
Uma lira mais gentil, porque vou cantar os meninos
Amados pelos deuses, e as garotas inflamadas pelo amor
Pelas coisas proibidas e suas punições severas.
(Ovídio, 2003, p.205)

Nota-se que Orfeu parte de uma comoção pelo desajuste no destino de algumas crianças, tenta apaziguá-las com sua lira, que entoia seu poema, cujo conteúdo se inicia com seu conhecimento de teogonia e cosmogonia, para alinhar seu canto aos princípios que regem a relação dos seres com a criação do universo e aos deuses, conforme os

versos propiciatórios do poema de Ovídio “Que Júpiter, ó Musa, minha mãe, porque todas as coisas vêm/De Júpiter, inspire ele minha canção! Já cantei muitas vezes antes/O seu poder, suas guerras contra os gigantes” (2003, p.205). Na sequência, o tema da sua canção, o sofrimento dos meninos pelas punições mágicas, cuja linguagem de apaziguamento acontece na esfera mítica, e não é revelada por Ovídio, cabendo aos poetas de épocas diferentes recriar essa voz implícita.

Sobre os discursos de Orfeu situados na historiografia órfica, conforme estudamos anteriormente, os primeiros escritos surgiram no século IV a.C. por um comentador anônimo que conferiu a autoria dos versos de um poema a Orfeu, e que foi denominado Teogonia do Papiro de Deverni. Muitos textos foram atribuídos a Orfeu e se constatou que muitos eram de períodos diferentes. Tais textos demonstram que a reconstrução da voz de Orfeu é uma prática que permanece em longo período na história das religiões, e que, no caso do orfismo, ganha ampla difusão de textos principalmente no período helenístico. Para que se tenha dúvida de uma autoria, constata-se que a linguagem do poeta Orfeu foi imitada a partir do Papiro de Deverni, tanto o seu estilo de compor versos como de temas cosmogônicos e teogônicos, que fundam as diretrizes de toda uma cultura ancestral grega. Tais temas foram transmitidos para as gerações futuras, o que resultou na prática de reescrita de poemas atribuídos a Orfeu por autores anônimos. Nesse sentido, tais discursos poéticos inspirados por Orfeu também nos revelam outras possibilidades de influência no resgate da sua voz na poesia brasileira. Bernabé aponta que essa prática de escrita de poemas inspirados por Orfeu, em autores de períodos diferentes, é explicada metaforicamente por uma pintura exposta no Museu de Cambridge:

A esse respeito, podemos mencionar a existência de uma curiosa Kylix ática de figuras vermelhas conservadas no Fitzwilliam Museum de Cambridge. Nela aparece uma pessoa que escreve o que a cabeça falante de Orfeu parece ditar-lhe. Ao seu lado, Apolo aparece como garantidor dessa transmissão sagrada. Habitualmente, considera-se que o jovem copia são oráculos, mas por que não poemas? De acordo com essa imagem, cada um dos poetas posteriores não seria mais um mero médium da voz inspirada por Orfeu (Bernabé, 2012, p.13).

Nesse sentido, os poetas são inspirados por Orfeu, porque escrevem como se fossem uma pitonisa. Observa-se que a linguagem oracular é ressaltada como voz de Orfeu.

2.2 INFLUÊNCIA DO ORFISMO NA FILOSOFIA GREGA E O CONCEITO DO UNO

A importância de tratarmos da influência do orfismo na filosofia grega é para compreender a evolução das temáticas órficas que impulsionaram o desenvolvimento da filosofia desde os Pré-Socráticos até Platão, identificando seus desdobramentos em um discurso lógico, em detrimento ao discurso mítico. Sobre a importância do orfismo para a compreensão da filosofia grega ressalta Reale: “Ora, sem o orfismo não conseguiremos explicar Pitágoras, Heráclito, Empédocles e naturalmente, Platão e tudo o que dele deriva” (Reale, 2009, p.24).

A influência dos princípios órficos na filosofia de Heráclito de Éfeso repercute na concepção da alma e da origem do universo. O filósofo explica a origem do mundo sensível a partir da teoria do devir e a partir dela, poderemos compreender a relação que estabelece como o conceito do Uno e da alma. Deduz que o mundo sensível é resultante a união dos contrários, que resulta na harmonia do universo. O contrário está na essência do devir que consiste no movimento de um extremo a outro, que a matéria percorre, como movimento da vida para morte, da juventude para a velhice, do quente para o frio, do seco para o molhado e ressalta que em algum ponto se coincidem, unindo os contrários, que resulta na harmonia do universo, conforme destaca Heráclito, citado por Reale (2009, p.66): “O que é oposição se concilia e, das coisas diferentes nas a harmonia mais bela, e tudo gera por via da harmonia dos contrários”. O ser se transforma no seu oposto e vice-versa, como o caminho para cima é o mesmo caminho para baixo, assim como o morto é o vivo e jovem é o velho. A conciliação dos contrários como princípio que gera a realidade, uma vez que os opostos ressignificam um ao outro, como a justiça nasce em oposição à injustiça, a saciedade em oposição a fome, como um movimento de transformação um no outro. Sobre o devir ressalta Reale (2009, p.64): “Portanto, nada permanece e tudo devém; ou se quer, só o devir das coisas é permanente, no sentido de que, para Heráclito, as coisas não têm senão, justamente, no perene devir”. O conceito de harmonia reside na ideia de que é nos opostos que se desdobram o devir e o expressa. O devir é o princípio comum que rege os diferentes seres que são gerados pela harmonia. Com o olhar condicionado pela teogonia, Heráclito classifica esse devir como uma dinâmica superior na qual se desdobra e dá origem aos seres sensíveis e que retornam para sua unidade maior. Essa unidade maior está relacionada ao princípio da diversidade, cuja origem tem uma substância comum,

conforme ressalta Reale (2009, p.67): “A identidade que ele representa como constituindo na diversidade é, simplesmente, a da substância primordial em todas as suas as suas manifestações”. Esse ciclo será associado ao princípio da natureza de Zeus, a do Uno, de onde tudo nasce e retorna. No entanto, Heráclito abre uma ressalva sobre o emprego do mesmo nome para essa harmonia “O uno, o único sábio, não quer e quer também ser chamado de Zeus” (2009, p.68). Tal princípio deduzido pelo pensamento filosófico coincide com o princípio da natureza de Zeus e não pode ser antropomorfizado, porque foi deduzido por meio de critérios racionais, uma vez que se configura como um ser primordial na esfera filosófica e não cosmogônica e teogônica. Heráclito refletiu que atribuir ao Uno a denominação de Zeus seria inadequado, porque a ela estaria associado à percepção simbólica do mundo e atribui à denominação de logos a inteligência do princípio que gera os seres, ressalta que se deve investigar a essência das coisas, descobrindo o princípio que as gera. Nesse sentido que o Uno passa a ser um todo que se desdobra em partes, criando os seres do mundo sensível. Nessa perspectiva de reflexão ressalta Reale com o estudo de Zeller:

Quer ser chamado assim [com o nome de Zeus], porque na verdade é o que venera sob aquele nome, mas também não quer ser chamado assim, porque a este nome ligam-se representações antropomórficas que não convém aquele ser primordial, isto é, porque é uma designação inadequada (Zeller *apud* Reale, 2009, p.68).

Essa inadequação é decorrente de uma perspectiva que vai predominar na filosofia pré-socrática, da busca por revelar esse logos que é comum a todos os seres, sua verdade que deve ser entendida, compreendida e revelada. As primeiras deduções sobre a origem dos seres sensíveis serão influenciadas pela teogonia órfica na qual os seres são partes de uma inteligência maior, como a origem do mundo sensível a partir de Zeus. A linguagem que Heráclito vai empregar para expressar essa conciliação dos contrários, é a linguagem dos oráculos, segundo Reale (2003, p.65): “[...] a linguagem dos profetas, dos oráculos e das sibilas, vale dizer, a linguagem caracterizada pela mesma cifra do logos, que queria revelar”. Vimos que nos discursos dos analistas das teogonias de órficas encontra-se citações dos pensamentos de Heráclito, que se deduziu que seria ele quem reescreveu textos dos manuscritos órficos. Nesse sentido, que a linguagem enigmática de Orfeu inspirou o filósofo ao escrever sua filosofia baseada nas influências das teogonias escritas por Orfeu. Essa influência se torna evidente com a

concepção da imortalidade da alma e sua concepção. Assim como nas teogonias órficas, a alma retorna para o Uno como parte integrante de uma unidade maior que seria Zeus. Heráclito concebe a alma com princípios órficos, segundo seu discurso: “Mortais imortais, imortais mortais, vivendo a morte daqueles e morrendo a vida daqueles” (Heráclito *apud* Reale, 2009, p.70).

Depreende-se da fala do filósofo a concepção órfica de que o corpo é uma prisão, é a morte da alma e de forma inversa, a morte do corpo seria a libertação desta. Pensamentos de Heráclito sobre as consequências da influência dos instintos do corpo sobre a alma influenciaram o núcleo da ética de Fédon, que saciar o corpo significa perder a alma, conforme dizia o filósofo pré-socrático: “Difícil é a luta contra o desejo, pois o que este quer, compra-se com o preço da alma” (Heráclito *apud* Reale, 2009, p.71).

O estudo da natureza da alma tem logos diferente do que se estuda nos seres sensíveis, porque não se a concebe com os parâmetros da realidade, como o de plano e extensão, mas como o da profundidade do infinito, cuja semelhança se corresponde com a natureza do Uno antes da manifestação da matéria, conforme ressalta Heráclito (2009, p.71): “Os confins da alma não os encontrariam nunca, embora percorram os seus caminhos, tão profundo é o seu logos”. Sobre a influência de Orfeu no pensamento do filósofo ressalta Bernabé:

Alguns autores antigos consideram que Heráclito havia tomado algumas ideias de Orfeu. Nessa linha seguiram alguns estudiosos modernos, e a relação aparece agora corroborada pela citação de Heráclito no *Papiro de Derveni* e pelas similitudes nas linguagens existentes entre alguns fragmentos heraclitianos e as lâminas órficas de Olbia. No primeiro dos fragmentos que recolho, o filósofo parece jogar com a possibilidade de um retorno à vida depois da morte, quando coloca como exemplo de contrários que são “o mesmo” porque mutuamente reversíveis (Bernabé, 2012, p.305).

A seguir o discurso de Heráclito retirado do *Papiro de Derveni* a que Bernabé se refere e o qual estudiosos atribuem ao filósofo pré-socrático:

Como uma mesma coisa dá em nós vivo e morto, desperto e dormindo, jovem e velho. Pois o uno, convertido, é o outro, e o outro, convertido, é, por sua vez, o uno (Heráclito *apud* Bernabé, 2012, p. 305).

Podemos destacar que em Heráclito encontramos o modelo de linguagem cósmica inspirada nos discursos de Orfeu presente nas teogonias órficas, que se expressava em enigmas. A linguagem oracular aproxima os contrários e cria um outro discurso com as partes opostas por meio de vaticínios e será o tipo de linguagem que predominará na poesia órfica.

A filosofia pitagórica associou a ciência ao processo de purificação da alma nos princípios da religião órfica, em ritual de iniciação de mistérios, que seria o estudo da matemática, cujo objetivo foi desvendar a origem dos seres sensíveis, cuja substância e forma tem origem na harmonia dos números. Tal descoberta se desdobrou em outras, como o questionamento natureza de deus, cuja aparência e essência para os pitagóricos não tem origem humana, mas numérica. Sobre a relação dos pitagóricos com orfismo notaremos que Reale, conforme o trecho a seguir, ressalta a equivalência mística entre a filosofia e religião grega

Pitágoras foi certamente o primeiro filósofo a ensinar a doutrina da metempsicose, doutrina segundo a qual alma é constrangida a reencarnar-se muitas vezes em sucessivas existências corpóreas, não só em forma de homem, mas também em diversas formas e animais, para expiar uma culpa originária cometida. [...] Ora, que o próprio Pitágoras tenha sido o inventor de tal doutrina, como acreditou Wilamowitz, é totalmente inverossímil: todos os estudiosos, hoje, concordam em afirmar que Pitágoras a extraiu do orfismo, seguramente anterior. E se os órficos honravam Dioniso e os pitagóricos, Apolo, isso, como veremos, explica-se bem, uma vez que o pitagorismo reformará o orfismo nalguns pontos essenciais, exatamente naqueles que tornarão possível a sua conjunção com a filosofia, daí a mudança de nome nuclear: em vez de Dioniso, para quem a orgia entusiástica é sagrada, Apolo, a quem são sagradas a razão e a ciência (Reale, 2009, p.87).

Observa-se que o estímulo para o estudo da matemática é associado a uma mística, a condição Apolínia. Conforme ressaltado no estudo sobre a teogonia órfica, Orfeu torna Dioniso racional com o princípio da metempsicose, devido a purificação da alma mediante sucessivas reencarnações, para a aquisição da inteligência e da linguagem pura dos deuses, mais próxima de Apolo, ao relacionar os contrários criando a linguagem dos vaticínios. Na esfera filosófica, os fins são os mesmos, mas conforme ressalta Reale, só se mudam os meios:

Os órficos sustentavam que os meios de purificação eram as celebrações e as práticas religiosas dos sagrados mistérios (que deviam elevar a alma gradativamente até sentir Deus em si e fazer-se exatamente uma com ele), e, portanto, permanecem ligados à mentalidade mágica, confiando-se ao taumatúrgico poder dos ritos. Os pitagóricos, ao invés, atribuíam sobretudo à ciência a via de purificação. [...] E as práticas de purificação da alma deviam, primeiro, concentrar-se na música, que, como sabemos, devia ser como a passagem à teoria dos números e ao sistema aritmético-geométrico dos pitagóricos. E com isso se esclarece também o sentido de todo o aparato extremamente complexo através do qual a ciência era compartilhada pelos novos adeptos (Reale, 2009, p.88).

Nota-se também a coincidência que o papel da música tem para o processo de purificação, porque cria uma cosmologia autônoma em relação ao mundo real, que é a linguagem pura da matemática construindo os sons, cujas formas sonoras revelam ritmos puros, construídos por relações matemáticas. A relação com o mito de Orfeu é evidente em vários aspectos. O encantamento que a música tinha no mito, cujo poder era o de modificar a natureza dos seres, sejam animados ou inanimados, imprimindo-lhes uma outra ordem, é também o meio pelo qual os iniciados no pitagorismo tinham que modificar seu modo de pensar com as leis da música, por meio do logos, no qual o encantamento sonoro é desvendado na sua cosmologia matemática. Muitas relações com a música podem ter inspirado o pensamento moderno, como pensavam os pitagóricos a respeito das formas circulares dos planetas, como uma música que emana da sua própria dinâmica, regida pela harmonia matemática, conforme ressalta Reale:

Se temos presente tudo isso: que todo o universo é harmonia e número e que a própria música é harmonia e número, não parecerá admirável que os pitagóricos pensassem que os céus, girando segundo o número e a harmonia, produzissem belíssimos concertos, uma celeste música e esferas: música que nós não ouvimos, ou (como pensavam alguns pitagóricos) porque, habituados a ouvi-la desde o nascimento, não a distingue mais, ou (como pensavam os pitagóricos), porque os nossos ouvidos são inadequados para percebê-la. Do caos hesíodiano, passamos ao Cosmo graças aos pitagóricos, o homem ganhou novos olhos para ver o seu mundo (Reale, 2009, p.86).

Sobre a ordenação cosmológica, os pitagóricos entendiam que havia uma tensão entre o infinito e o finito. O ser não poderia ter somente a parte finita ou a parte infinita,

haveria de ter na sua constituição a dimensão infinita e a finita, ou seja, a conciliação dos contrários. Portanto, qualquer ser seria o infinito contido no finito pelas dimensões dadas pela harmonia matemática. O ser somente é ser quando tem uma dimensão resultante de um princípio matemático. Consequentemente, essa filosofia explica como os seres nascem e permanecem dentro dessa tensão da contensão do infinito no finito. O infinito estaria relacionado ao caos, e de forma oposta, a imagem de Deus estaria associada à ordem, de quem está no princípio das coisas, ou seja, não existe antes, nasceria junto com a harmonia, na contensão do infinito no finito, portanto, o princípio comum que dá origem aos seres sensíveis. O princípio da teogonia no qual o Uno (Zeus) gera os seres do mundo sensível reaparece nos pitagóricos. Ocorre de forma geral na filosofia pré-socrática uma separação entre a explicação racional da origem do mundo sensível e o destino da alma, que na teogonia estavam associados. Mesmo predominando o logos na explicação da origem do mundo sensível, há a influência da teogonia em relação ao tema de que tudo nasce de um mesmo princípio, mas cada filósofo dará sua versão, que gera também diferentes formas da concepção de Deus ou do Uno, que difere da aparência humana. No caso dos pitagóricos, a imagem do Uno que dá origem aos números e se aproximará do princípio de Zeus, acontecerá com os neopitagóricos conforme ressalta Reale (2009, p.92): “Mais logicamente e de maneira mais coerente, os neopitagóricos irão coincidir a Divindade com o Uno, do qual todos os números derivam, mas os antigos pitagóricos não chegaram a este ponto de refinamento”. Em relação a alma, que renasce nessas meras contingências harmônicas, retornam à condição divina na morada com os deuses. O cosmo que as gera, na contensão do infinito no finito, tem caminhos distintos.

E ao estudar os diferentes fenômenos do cosmo, também neste âmbito notaram a incidência determinante do número: são precisas leis numéricas que determinam o ano, as estações, os dias etc., são precisas leis numéricas que regulam os tempos de incubação do feto, os ciclos do desenvolvimento e os diferentes fenômenos da vida. E compreende-se que, uma vez descobertas essas correspondências entre fenômenos de diferentes gêneros e os números, os pitagóricos fossem em seguida levados a construir também correspondências inexistentes e, neste caminho, caíssem em arbitrários e estereis jogos de identificação de vários aspectos da realidade com o número, que beiravam o fantástico. Em todo o caso, é bem claro o processo através do qual eles chegaram a pôr o número como princípio de todas as coisas (Reale, 2009, p.80).

Um ponto importante que podemos destacar sobre determinadas especulações dos pitagóricos, que dialogam com a modernidade, é o criticado no passado como “correspondências inexistentes”, em busca de relações que extrapolavam a concepção cósmica sensível e atingiam caminhos fantásticos. Esse tipo de correspondência reaparece na modernidade, em que podemos sugerir a analogia com a pintura abstrata de Mondrian, que criou uma cosmologia abstrata, concebendo a essencialidade do mundo nas relações proporcionais entre massa, cor, linha, plano e volume, criando infinitas variações que conformavam em formas abstratas o mundo sensível e o subjetivo. Sobre a influência da música no pensamento dos pitagóricos, aponta Aristóteles:

Os pitagóricos por primeiro aplicaram-se às matemáticas e fizeram-nas progredir; e nutridos por elas, acreditam que os princípios delas fossem os princípios de todos os seres. E, posto que nas matemáticas os números são, por sua natureza, os primeiros e justamente nos números eles afirmavam ver, mais que no fogo, na terra e na água, muitas semelhanças com as coisas que são e geram[...]; e ademais, posto que viam que os acordes musicais consistiam em números, e, enfim, porque todas as outras coisas, em toda a realidade, pareciam-lhes ter sido feitas à imagem dos números e que os números fossem o que é primeiro em toda a realidade, pensaram que os elementos de todas as coisas, e que todo o universo fosse harmonia e número (Aristóteles *apud* Reale, 2009, p.79).

Agora passemos para o filósofo Empédocles, que também acreditava na metempsicose órfica, como um processo de purificação da alma para expiar um pecado original. A solução apresentada pelo filósofo sobre a origem do mundo sensível difere dos pitagóricos. Para Empédocles, todos os seres são originados da combinação de quatro elementos, que são o fogo, o ar, a água e a terra. Conforme ressalta Reale, ele retoma o pensamento de filósofos anteriores como a água para Tales, que era o elemento que estava no princípio de todas as coisas, assim como o ar para Anaximandro, o fogo para Heráclito e a terra para Xenófanes. A combinação desses elementos em proporções diversas cria, portanto, os seres sensíveis, tanto o homem, quanto a natureza e os animais. Esses elementos não morrem, estão presentes em todos os seres. Não existe a morte do ser, segundo Reale:

Portanto “nascer” e o “perecer” entendidos como vir do nada e um ir ao nada, são impossíveis porque o ser é: todavia, nascer e perecer têm sua plausibilidade e realidade entendidos como *um*

ser de coisas que são e um transformar-se em coisas que também são” (Reale, 2009, p.134).

Podemos estabelecer um paralelo entre o princípio da teogonia órfica, na qual o Uno (Zeus) se divide em múltiplas partes para dar origem aos seres sensíveis e que depois retornam para compor com o Uno. Não podemos afirmar que o Uno são os quatro elementos, mas podemos encontrar neles o mesmo princípio, portanto, influenciado pela teogonia órfica, sobre a ideia de que todos os seres retornam para a mesma origem. No filósofo há uma influência direta de Orfeu sobre os modos de reencarnação da alma em diversas formas cósmicas, como plantas e pássaros, e acrescenta o homem como a forma mais evoluída, de posto e importância na sociedade, em sucessivas reencarnações, segundo Reale: “Os homens que souberem se *purificar* (e dava regras e prescrições) se encarnarão progressivamente em existências e vidas mais nobres, até que, livres de todo o ciclo dos nascimentos, voltarão a ser deuses entre os deuses” (Reale, 2009, p.139). Tal pensamento sobre os níveis de reencarnação em postos mais avançados na sociedade influenciará Platão. Sobre as várias formas de reencarnação que a alma atravessa em sua evolução para sua condição divina, veremos no trecho de um poema de Empédocles um exemplo dessa diversidade de reencarnações:

Vaticínio dos Fado, decreto antigo dos Numes,
Sempiterno, com amplos juramentos bem selado,
Que se alguém mancha os membros de sangue culpável,
ou impiamente jura, seguindo, {a Contenda}
(alguns dos demônios que tiveram por sorte longa vida)
vá errante longe dos bem-aventurados por três vezes dez mil
estações,
e renascendo no tempo em toda espécie de seres mortais.
mude os dolorosos caminhos da vida. [...]
Porque fui um tempo menino e menina,
Arbusto, passarinho e mudo peixe do mar...
(Empédocles *apud* Reale, 2009, p. 141)

A relação entre o vaticínio com a linguagem dos deuses aparece no início e no final do poema: “E por fim vates se tornam poetas e médicos, / e príncipes entre os homens gerados da terra, / donde renascem como deuses em horas supremas” (Empédocles *apud* Reale, 2009, p.140). Nota-se que nos últimos estágios, a reencarnação das almas adquire uma linguagem que se aproxima da dos deuses, como os poetas e os médicos, que criam e decifram enigmas. Esse princípio da reencarnação,

em condições sociais mais elevadas, será adotado por Platão ao afirmar que o último estágio da reencarnação é a condição de filósofo. Nota-se que a solução do destino da alma que predominará nos filósofos, é a de que voltarão a conviver entre os deuses por terem a mesma origem.

Platão sistematizará da tradição órfica os princípios da metempsicose e influenciará muitas religiões por meio do império macedônico liderado por Alexandre o grande, que transmitiu a cultura grega por todo o território conquistado e influenciou as bases filosóficas do cristianismo quando Roma conquista a Grécia, conforme veremos no próximo capítulo “Orfismo e cristianismo”. Embora Platão considerasse Orfeu como um sofista, retomou de autores de respeito a tradição órfica reelaborada. O conceito do Uno presente em Zeus é retomado por Platão de forma adaptada a sua filosofia. Na obra “Platão e o orfismo”, Bernabé estuda as abordagens do filósofo sobre a tradição órfica, cujo método de estudo aplicado por Platão, caracteriza-o como sendo o da “transposição platônica”:

Nas *Leis*, fala do “deus que tem o princípio, o fim e o centro de todos os seres”. Não obstante o fato do poema órfico se caracterizar pela ratificação do nome de Zeus, que se define com diversos atributos, Platão a substitui por um mais impreciso “o deus”, o que lhe permite despersonalizar a figura divina e aproximá-la mais de uma ideia filosófica (Bernabé, 2011, p.371).

Nessa mesma linha de reflexão sobre o conceito do Uno, associado inicialmente à figura de Zeus, Bernabé ressalta que a caracterização de deus como “o fim” não existia, porque difere do texto teogônico que descreve Zeus como “Zeus cabeça, Zeus centro”. Platão acrescenta ao Uno esse novo conceito, que somados aos demais repercutirá em diversas religiões, que sofrerão influência platônica, que é o tema do próximo capítulo sobre os influxos do orfismo no cristianismo. Para falar dos deuses, Platão se baseia na teogonia de Orfeu e segue despersonalizando a tradição conforme ressalta Bernabé:

Na apresentação das gerações divinas no *Timeu*, Platão se apoia na teogonia de Orfeu, mas, ao fazê-lo, omite a Noite primigênia, porque a noite no diálogo ocupava outro lugar e não seria o caso de mencioná-lo neste momento, ou despacha com um “e outros” diversos deuses que, como não constituem um ponto importante da sua obra, não merecem uma menção específica (Bernabé, 2011, p.371).

Sobre o princípio da metempsicose órfica, Platão o retoma de vários textos de autores clássicos que o reescreveram com modificações que o tornaram mais racional. Seguindo a mesma estratégia, Platão despersonaliza a origem dessas informações sobre a metempsicose e adapta ao seu pensamento filosófico, como em Empédocles, que foi contra a absolvição da alma por meio de rituais órficos, conforme a tradição das teogonias escritas por Orfeu, substituindo-os por meios mais racionais. Um método de transposição por modificação, no qual o filósofo altera um termo da fonte original e o sentido, é demonstrado por Bernabé:

Um dos casos mais significativos é a referência à situação da alma durante sua passagem pelo corpo. Os órficos utilizaram uma formulação clássica “o corpo, uma sepultura”, sem dúvida, o mesmo passo do *Crátilo* no qual recorre à citação Platão acrescenta: “Sem dúvida, me parece que Orfeu e os seus lhe puseram este nome, sobretudo porque a alma, que paga o castigo pelo que deve pagá-lo, o tem como um recinto, semelhante a uma prisão” (Bernabé, 2011, p. 374).

Em Fédon, ao retomar a condição da alma, o filósofo confere ao homem estar sob custódia, substituindo a ideia de prisão. Platão em relação à interpretação sobre os rituais de iniciação, admite que nas falas antigas, Orfeu se manifestava por enigmas que somente os iniciados conseguiam compreender. O filósofo recorre à decifração dessa linguagem para adaptar a sua filosofia conforme analisa Bernabé:

O quinto procedimento de transposição, que denomino “interpretação de enigmas”, consiste em uma forma de exegese literária que parte de atribuir a certos textos a condição de “enigma”. Tais textos, em sua maioria religiosos, não significaram o que parecem significar, mas possuíam um segundo significado, simbólico, deliberadamente oculto, acessível apenas aos que possuem as chaves da sua interpretação, vale dizer, os iniciados. Supõe-se que o autor “fala por enigmas” e que o intérprete possui as chaves corretas para entender o que diz (Bernabé, 2011, p. 376).

Nos estudos de Bernabé, verifica-se que em Platão ocorrem diversas passagens escatológicas que o filósofo altera e adapta da tradição órfica aos seus próprios ideais filosóficos. No trecho a seguir, verifica-se que Platão retoma os pensamentos de autores como Empédocles e Píndaro sobre os estágios de reencarnação da alma e acrescenta punições que já foram propostas por outros autores clássicos como Heródoto, três mil

anos, e em Empédocles, de três tempos incontáveis, conforme aponta Bernabé em nota de rodapé (2012, p.307). Retornemos ao trecho de Platão:

Tal é o preceito de Adrastéa: que qualquer alma que, por haver pertencido ao séquito divino, tenha vislumbrado algo de verdadeiro, estará livre de padecimento até o próximo giro, e que sempre que haja o mesmo seguirá livre de dano. Mas quando, por incapacidade para segui-lo, não o tenha visto e, por qualquer azar, pese demais carregar-se de esquecimento e maldade, ao tornar-se pesada, perderá suas asas e cairá na terra. Então, a norma diz que tal alma não enxertará em nenhuma natureza animal em primeira geração, mas que seja a que mais aquela que primeiro engendre no sêmem de um varão, que chegará a ser filósofo, amante da beleza ou das Musas e do amor; na segunda, na de um rei legítimo, ou de um guerreiro ou governante; na terceira, na de um político ou de um administrador; na quarta, na de uma amante do esforço, um ginasta, na de uma vida dedicada à adivinhação ou à prática em algum rito de iniciação; na sexta irá bem a um poeta, ou algum dos que se dedicam à imitação; a sétima, na de uma artesão ou camponês; na oitava, na de um sofista ou demagogo e na de um tirano [...] pois ali mesmo de onde partiu não volta a alma antes dos dez mil anos (Platão *apud* Bernabé, 2012, p.307).

Nota-se que o estágio final da reencarnação é a de filósofo e a inicial de um tirano. A alma pode regredir ao estágio inicial caso esqueça do nível de sua evolução ao cometer delitos não condizentes com seu estágio evolutivo e como punição, permanecerá ali por dez mil anos.

Conforme ressalta Reale, em Píndaro aparecem concepções órficas bastante esclarecedoras sobre a crença nos caminhos que a alma tem que percorrer para atingir a sua natureza divina. Observa-se um trecho de uma das odes olímpicas de Píndaro, que remete à trajetória da “alma”:

Sim, se quem possui a riqueza conhece o futuro
se sabe que os ânimos violentos dos mortos daqui logo
pagaram pena - enquanto sob a terra alguém julga
os erros neste reino de Zeus, declarando
a sentença com hostil necessidade;
mas gozando da luz do sol em noites
sempre iguais e em dias iguais, os nobres recebem
uma vida menos difícil, sem turbar a terra com vigor
da sua mão, nem água marinha,
por uma vazia subsistência; e, ao invés – junto aos favoritos
dos deuses que gozaram da fidelidade aos juramentos –
eles percorrem um trecho da vida sem lágrimas,
enquanto os outros suportam uma prova que o olhar não suporta.
E os que tiveram a coragem de permanecer por três vezes

em um e no outro mundo, e guardar totalmente a alma
de atos injustos, percorrem até o fim a estrada de Zeus
para a torre de Crono: lá as brisas oceânicas
sopram ao redor da ilha dos bem – aventureiros...

(Píndaro *apud* Reale, 1992, p.182)

Observa-se no poema a concepção de uma dupla vida, a do sono e a da vida cotidiana. A vida no sono está em contato com o mundo divino, sem sofrimento, e a vida cotidiana está relacionada à expiação. Essa concepção fica evidente nesta sequência de versos:

mas gozando da luz do sol em noites
sempre iguais e em dias iguais, os nobres recebem
uma vida menos difícil, sem turbar a terra com vigor
da sua mão, nem água marinha,
por uma vazia subsistência; e, junto aos favoritos
dos deuses que gozaram da fidelidade aos juramentos
eles percorrem um trecho da vida sem lágrimas,
enquanto os outros suportam uma prova que o olhar não suporta.

(Píndaro *apud* Reale, 1992, p.182)

Podemos deduzir que a teoria do mundo das ideias de Platão pode ter origem órfica, uma vez que a alma tem origem divina e os seres sensíveis são desdobramentos divinos, conforme o conceito do Uno. Logo, está de acordo com o conceito de que as imagens desse mundo são lembranças do mundo das ideias, que se corresponde com a perfeição do mundo dos deuses do qual as almas vieram. Essa hipótese está implícita na análise que Bernabé faz da fala de Sócrates no *Mênon*, quando questionado sobre a reencarnação:

Assim, pois Sócrates contextualiza a teoria órfica da transmigração em marco da argumentação a favor da teoria do conhecimento como recordação, dando assim a impressão de que a Anamnesis⁴ é uma consequência lógica da doutrina órfica ou até mesmo, de que era parte da doutrina que se aduz (Bernabé, 2011, p.375).

A influência do orfismo na filosofia platônica repercutirá na conceituação da Trindade no cristianismo, séculos depois do nascimento de Cristo, a partir do conceito

⁴ O dicionário define *anamnesis* em grego antigo como: 1. Recordação; reminiscência 2. Advertência.

do Uno, na qual Jesus é reconhecido como a parte imanente de Deus, que precisou de uma forma física para se manifestar. O Deus cristão terá as mesmas concepções platônicas, devido aos influxos do orfismo nas doutrinas e rituais cristãos. A aproximação entre orfismo e cristianismo é tema do próximo capítulo, que auxiliará a compreensão do cristianismo órfico que aparece na poesia brasileira.

A identidade de Orfeu na poesia moderna será construída a partir de sua importância como fundador de teogonias e também como uma figura mítica. Quando o eu lírico assumir a condição de Orfeu como fundador de teogonias, atribuir-se-á ao vate as mesmas características de Zeus e dos princípios do Uno, assim como a criação e a organização do mundo sensível por meio de vaticínios e formas cósmicas.

2.3 ORFISMO E CRISTIANISMO

Os influxos do orfismo no cristianismo são um tema de interesse de muitos estudiosos das religiões e de outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a antropologia e a arqueologia, porque explica o processo de aceitação do cristianismo no mundo pagão por meio do orfismo. A Igreja Católica incorporou princípios órficos na constituição da doutrina cristã, usufruindo de um contexto propício para sua implantação no império romano, cujas bases religiosas e filosóficas da cultura grega absorviam o cristianismo. A filosofia platônica transmitiu preceitos do orfismo com a expansão do império macedônico, influenciando a cultura do período helenístico. Muitas religiões o incorporaram em suas doutrinas, como o judaísmo. O tema é de fundamental importância para estudarmos as semelhanças e diferenças em relação às figuras de Orfeu e de Cristo, bem como pesquisarmos sobre ambas as doutrinas, para compreendermos a temática do cristianismo órfico que aparece na poesia brasileira. Esse sincretismo é identificado de forma subliminar por Roger Bastide, quando situa a posição de Jorge de Lima em dois momentos de sua poesia. No primeiro momento, Bastide aponta que o poeta contempla a figura de Deus como feiticeiro e mágico (1997, p.137): “Pois o mágico é Deus, não o poeta; o poeta é mero espectador dessa magia”. Na segunda postura, quando o poeta incorpora a figura de Deus, passa a ter o olhar divino, o poder da feitiçaria e da magia (1997, p.137): “Pelo esforço místico, o poeta pode identificar-se com Deus, fundir-se nele, e então, por meio desta identificação, os poderes divinos podem passar para sua pessoa”. Nota-se que Bastide sinaliza a relação

entre uma religião primitiva e o cristianismo em Jorge de Lima, mas não o contextualiza na esfera historiográfica do orfismo, na perspectiva das tensões sincréticas, na qual os preceitos de uma religião são expressos por outra. Esse tema retoma o fenômeno do período helenístico, que é a absorção /assimilação do orfismo pelo cristianismo. Sobre a condição de Deus assumida pelo poeta na poesia e associada à magia, veremos que é uma temática que recupera a identidade de Orfeu em confronto com os dogmas em geral, ora em consonância ora em dissonância com eles. Essa tensão, que marca o período helenístico, reaparece na modernidade no sentido contrário, buscando o resgate do orfismo, que adquire na poesia brasileira um período de feições cristãs. Após essa fase cristã, o orfismo na poesia se impõe, na década de 40, como na cultura moderna, combatendo os modelos que distanciaram o homem do espírito criativo, ou seja, do espírito primitivo, marcante nos movimentos da Arte Moderna que o retoma.

Antes de estudarmos as semelhanças e diferenças entre orfismo e cristianismo, convém contextualizarmos a condição divina de Orfeu como uma divindade que não se manifesta no plano da onipotência, mas no plano da imanência, ou seja, oposta condição de transcendência. A imanência é algo que tem em si mesma um princípio e uma finalidade, está ligada à realidade material e é apreendida pelos sentidos do corpo. A transcendência tem como referência algo que possui um fim externo e superior a si mesmo, como uma entidade primeira e separada da matéria, mas responsável pela criação desta, como Deus no cristianismo. O plano da imanência está relacionado com a nova origem do homem teorizada por Orfeu nas teogonias órficas, que conforme estudamos, nasce das cinzas dos Titãs. Ao redefinir o destino de Dioniso, Orfeu cria um novo homem. Dioniso é fruto do incesto de Zeus contra sua filha Perséfone. Dioniso herda de seu pai o reinado quando ainda criança, como seu futuro sucessor, e desperta o ciúme de sua esposa Hera, que convoca os Titãs para assassinar Dioniso, dilacerando-o e comendo as partes de seu corpo, sobrando apenas o coração, salvo por Atena e devolvido a seu pai. Ocorre a segunda gestação de Dioniso a partir da união com uma mortal, que engole o seu coração. Tal gestação é interrompida quando Hera convence a mortal de convidar Zeus para um encontro e morre diante da claridade deste, o qual resgata o feto e o insere em sua perna, continuando a gestação, resultando num tipo de ressurreição de Dioniso. Os Titãs são queimados com um raio emitido pela ira de Zeus e viram cinzas. Dessas cinzas, dissolvidas na terra, nascem os homens e com duas partes divinas em seu espírito, a parte titânica e a parte dionisiaca. A titânica corresponde à

tendência ao mal e sendo capaz de agir como os Titãs e caberá ao homem expiar a parte titânica e libertar a parte divina, conforme já estudamos, por meio da metempsicose e rituais de iniciação, retornando para compor com o Uno, reintegrando-se à unidade divina maior. Em relação à criação do homem, nota-se também o princípio do Uno, no qual a divindade que lhe dá origem compõe com sua matéria. As características das divindades órficas são transferidas para Orfeu, quando é o eu lírico incorporado pelo poeta na poesia órfica. Orfeu mudou a história das religiões quando criou uma nova origem e uma nova condição para o homem comum, que tem em si uma natureza divina. Sobre a concepção religiosa do orfismo, fundamentada no princípio da imanência, ressalta Brandão:

Haveria ainda um terceiro ponto: sendo uma corrente mística, baseada, portanto, na noção da imanência divina e não na de sua transcendência, o orfismo elabora uma teologia centrada numa antropologia. Isso quer dizer que ensina, ao contrário da fé tradicional, não como os deuses diferem radicalmente dos homens, com base na oposição entre mortais e imortais, mas como o homem tem em si algo de divino, podendo alcançar a imortalidade. As práticas e os escritos órficos deviam ser entendidos como meios para se obter a purificação do elemento divino presente no homem. Uma antropologia, concebida nesses termos, prima pela universalidade, ao pregar que deus está em todos os homens, contrariamente à concepção tradicional de que apenas há algumas figuras privilegiadas foi dado estar próximo aos deuses, através de relações de parentesco ou de preferências arbitrárias (Brandão, 1990, p.30).

Em síntese, a condição de Orfeu que aparece na poesia brasileira depende dessa primeira caracterização, concebido como uma divindade efêmera que se manifesta no plano da imanência e também, como sendo uma expressão do cosmo grego.

O parâmetro para o estudo dos influxos do orfismo no cristianismo são as pesquisas desenvolvidas por Bernabé (2016) em relação à influência do orfismo no cristianismo, conforme ressalta sobre a absorção do cristianismo dos dogmas órficos:

No cabe duda de que el orfismo facilitó a los paganos la aceptación del cristianismo, como lo prueba el hecho de que em la iconografía paleocristana Orfeo es una figura omnipresente. [...] Resumiendo mucho las cosas, levados del entusiasmo comparatista de la Ciencia de las Religiones decimonónica y de principios del XX, vários estudiosos estaban convencidos de que había um influjo direto del orfismo sobre o cristianismo primitivo o incluso que el orfismo fue

ela fuente de los dogmas más importantes de la teología Cristiana (Bernabé, 2016, p.21).⁵

O trecho acima antecipa estratégias da igreja para implantar o cristianismo no mundo pagão, porque situa Orfeu em uma condição oposta à sua natureza, que contraria sua manifestação no plano da imanência e o situa na condição de Cristo, como um deus da transcendência e da onipotência. Aqui já se apresenta uma temática que a crítica da poesia religiosa brasileira identifica sobre as tensões na conciliação entre onipotência e imanência, que nos leva a compreender o tema na esfera da historiografia órfica. O aspecto importante que facilitou a absorção do orfismo por culturas diferentes, como no período helenístico, foi o caráter universal ressaltado por Brandão, que interessava a qualquer cultura, a condição de salvação individual e da condição divina do homem. O período helenístico situa-se entre os séculos III e II a.C., quando os gregos foram submetidos ao domínio do império macedônico, que teve sua expansão com Alexandre Magno sobre o Egito, Mesopotâmia, Síria, Pérsia e Índia. O império macedônico absorveu a língua e a cultura gregas, bem como o modelo de suas instituições e as transmitiu a todos os povos conquistados. Demonstra a íntima relação de Alexandre Magno com a cultura grega o fato dele ter sido educado por Aristóteles, enquanto seu pai, o imperador Filipe II, comandava o império no período que dominou a Grécia. Seu grande interesse pela cultura também despertou o conhecimento pelas culturas do oriente e promoveu a conciliação entre a cultura grega e as demais. Desse intercâmbio, surge a cultura helenística, cuja característica é marcada pela mescla de uma cultura clássica com as particularidades das diferentes culturas das regiões do império Macedônico. Além disso, essas diferentes regiões se influenciaram mutuamente. Dessa forma, a filosofia grega é difundida pelo período helenístico e com ela o orfismo. Sobre a dificuldade de compreender o orfismo no período helenístico, ressalta Brandão:

Definir o orfismo no mundo helenístico, ao invés de facilitar o discurso, pela delimitação de um objeto, torna-o mais complexo, em vista de não existir, a rigor, um orfismo, pelo menos no mesmo sentido de que falamos de um cristianismo ou de um platonismo. Como o próprio

⁵ Não há dúvida de que o orfismo tornou mais fácil para os pagãos aceitarem o cristianismo, como evidenciado pelo fato de que na iconografia cristã primitiva Orfeu é uma figura onipresente. [...] Para resumir, movidos pelo entusiasmo comparativo da Ciência das Religiões do século XIX e início do século XX, vários estudiosos estavam convencidos de que havia uma influência direta do orfismo no cristianismo primitivo ou mesmo que o orfismo era a fonte dos dogmas mais importantes da teologia cristã (Bernabé, 2016, p.21). Tradução nossa.

helenismo, o que podemos poderíamos entender como orfismo assimila correntes diversas de pensamento e prática e de prática religiosa, permeando o fenômeno de cultura em esferas diferentes, sem se impor com uma feição nitidamente definida que permita identificações seguras, mas aparecendo de forma maleável e flutuante, adaptado e mesclado a outros fenômenos. O termo orfismo é, portanto, enganador, pois sugere um conjunto de ideias ou de práticas que formem um sistema. Nada disso contudo se pode descobrir (Brandão, 1990, p.25).

É nesse contexto que o judaísmo, no período helenístico, absorve os princípios órficos de uma vida após a morte, porque era uma religião sem metas salvacionistas, conforme ressalta Bernabé:

Ya em época helenística encontramos conexões de los órficos⁶ con el judaísmo, como el chamado Testamento de Orfeu, em que um escritor judio helenístico pone en boca del mítico cantor um rechazo del politeísmo y una defensa del monoteísmo, mesclando antiguas formulaciones propias de la tradicion órfica com menciones de Moisés y Abrahám. También hay ejemplos en la iconografía, como los frescos de Orfeo confundido com el Rey David que aparecen em sinagogas como la de Dura Europos o la de Gaza. Como el judaísmo helenístico estaba ya penetrado de esta nueva religiosidade, el cristianismo, que em sus comienzos tenía mucho que ver com él, también participa de ella época temprana (Bernabé, 2016, p.21).

Podemos observar o sincretismo que nasce entre as religiões, que contextualizam da figura de Orfeu conforme seus interesses em relação aos princípios da religião do orfismo grego.

Sobre os influxos do orfismo no judaísmo, Bernabé (p.22) destaca que ambos, orfismo e cristianismo, de caráter salvacionista, vieram de religiões que não eram salvacionistas, ou seja, que não propunham a continuidade da vida após a morte. O que

⁶ Já no período helenístico encontramos conexões entre os órficos e o judaísmo, como o chamado Testamento de Orfeu, em que um escritor judeu helenístico coloca na boca do cantor mítico uma rejeição do politeísmo e uma defesa do monoteísmo, misturando formulações antigas da tradição órfica com menções a Moisés e Abraão. Há também exemplos na iconografia, como os afrescos de Orfeu confundido com o Rei Davi que aparecem em sinagogas como Dura Europos ou Gaza. Assim como o judaísmo helenístico já estava penetrado por essa nova religiosidade, o cristianismo, que em seus primórdios teve muito a ver com ela, também participou dela em seu período inicial. (Bernabé, 2016, p.21) Tradução nossa.

podemos deduzir é que essa concepção de salvação, que surge no judaísmo, são influxos órficos. O orfismo nasce da religião clássica, que predominava no período das polis grega, na qual a relação entre o homem e os deuses resumia-se entre mortal e imortal. Conforme a nova diretriz dada por Orfeu à condição da alma, o homem tem uma origem divina na qual retorna a essa condição após a morte. O conceito de Uno na concepção de Deus que predomina na religião judaica é uma influência órfica, conforme podemos deduzir a partir de um trecho da bíblia judaica, na fala de Rambam (Maimônides) sobre a natureza do Deus judaico:

Se alguém imaginar que nenhuma das criaturas existe à parte dEle, somente Ele continuaria a existir, e a anulação da [existência] deles não anularia a Sua existência, porque todas as criaturas necessitam dEle [para existir], e Ele, bendito seja, não necessita delas nem de qualquer um. (Mishnê Torá – Sefer haMadá' – Hilkhoh Yessodê haTorá 1:3)

O reconhecimento de Orfeu como o primeiro teólogo fundador de teogonias a reconhecer Deus como o Uno e, conseqüentemente, seu desdobramento no principal conceito empregado na substituição do politeísmo pelo monoteísmo, ocorre por meio dos diversos textos escritos por diferentes culturas que sofreram a influência do orfismo grego. Um texto escrito por um judeu helenístico, e que certamente influenciou os cristãos, foi o *Testamento de Orfeu*, no qual se atribui a Orfeu essa condição primeira e que conferirá a ele, no decorrer da história do cristianismo, a condição de santo e estará presente nas pinturas paleocristãs. O enfoque dado nesse testamento foi a interpretação da substituição do politeísmo pelo monoteísmo, então implícito na teogonia. Era contrário ao princípio da teogonia órfica o fato de que todos os deuses tivessem nascido de um deus único, Zeus. Essa condição primitiva permitia na cultura grega que os homens ao cultuarem outros deuses, estariam cultuando Zeus, porque eram partes do deus supremo, que seria o henoteísmo grego. A interpretação judaica atribui a Orfeu o arrependimento de conferir normalidade a essa condição, privilegiando somente o culto de um único deus, o Deus dos judeus. É um exemplo de como foram produzidos infinitos textos sobre o orfismo, como muitos assinados pelo próprio Orfeu, mas escritos em períodos distantes e que compuseram a historiografia sobre o Orfismo. Bernabé (2012, p.273), em notas de rodapé, analisa o *Testamento de Orfeu* e destaca que nele está o que se atribui a Orfeu a previsão da vinda de Cristo, conforme ressaltou

Apollinaire sobre um dos motivos pelo apreço por Orfeu. A seguir, a transcrição de um trecho do testamento citado por Bernabé a partir dos estudos de Euseb:

Falarei a quem é lícito. Cerrai as portas, profanos
 que ouvis sobre os decretos da justiça, quando Deus estabelece
 os seus
 para todos por igual! E tu escuta, broto de Mene luminífera,
 Museu. Pois proclamo a verdade. Que nada de antigamente
 te pareceu bem ao coração que te prive da bendita eternidade!
 Atende a esta razão divina, assenta-te ao seu lado,
 encaminho a ela o fundo inteligente de teu coração. Vê como se
 deve
 pela estreita senda e contempla o único modelador de mundo,
 ao imortal. Um antigo relato manifesta o seguinte sobre ele.
 É uno, procede de si mesmo, por um só todos os brotos foram
 produzidos
 e entre eles, ele mesmo circula, mas nenhum
 dos mortais pode vê-lo em sua alma; se lhe vê pelo
 entendimento.
 Ele, a partir dos bens, não causa o mal aos mortais
 e guerra e peste e lacrimosos sofrimentos.
 E é que não há outro. E tu podes contemplá-lo facilmente todo,
 se o visses, mas até então, aqui, sobre a terra,
 filho meu, te mostrarei quando vejo
 suas pegadas e a mão prepotente do poderoso deus.
 A ele mesmo não vejo, pois um nublado assentado em torno de
 si
 é o que me resta. Mas se lhes erguem em dez degraus os
 homens
 E a nenhum dos mortais méropes pode ser o soberano
 salvo o unigênito broto nascido de uma antiga estirpe
 dos caldeus, pois era sabedor do curso da estrela
 e da esfera, como gira continuamente ao redor da terra
 em círculos iguais segundo seu próprio eixo.
 Ele leva as rendas dos ventos em torno do ar e em torno da
 corrente
 do manancial e faz brilhar o resplendor do fogo [...]
 Decerto que ele mesmo, por sua vez, sobre o amplo céu está
 assentado
 sobre o trono de ouro. E a terra caminha sob seus pés.
 Sua mão destra até os confins do oceano
 está estendida. E dos montes estremece o fundamento no mais
 íntimo
 e não podem suportar seu poderoso vigor. É em tudo
 celeste e na terra tudo leva à observância.
 Ele abarca o princípio, o centro e o final,
 Segundo a tradição dos antigos, como o nascido das águas
 nasce dispõe
 quando pelos desígnios de Deus recebeu a lei nas duas tábuas.
 De outra forma não é lícito falar, tremem meus joelhos.
 no espírito. Desde o mais alto, tudo ele governa com a devida
 ordem.
 Filho meu, aproxima-te com o entendimento e [...],

Refreando cuidadosamente, guarda em teu foro interno esta revelação.

(Euseb *apud* Bernabé, 2012, p. 272)

Sobre o sincretismo entre orfismo e judaísmo, destacaremos os pontos mais relevantes a fim de exemplificar que na poesia órfica cristã, acontece o fenômeno do sincretismo como expressão poética, que revelará tensões de conciliação entre temas religiosos em oposição, como onipotência e imanência. Em notas, Bernabé ressalta que há alusão às cenas de fatos e personagens bíblicos, como a referência a Moisés e aos mandamentos, nos versos “Segundo a tradição dos antigos, como o nascido das águas nasce dispõe / quando pelos desígnios de Deus recebeu a lei nas duas tábuas”.

Sobre a alusão à previsão da vinda de Cristo, as interpretações concentram-se nesse trecho “E é que não há outro. E tu podes contemplá-lo facilmente todo, /se o visses, mas até então, aqui, sobre a terra, /filho meu, te mostrarei quando vejo/ suas pegadas e a mão prepotente do poderoso deus”. As análises apontam que o trecho ao mesmo tempo aproxima a imagem de Orfeu com a de Deus, e o filho de Orfeu, Museu, com a imagem de Cristo, conforme ressalta Bernabé:

Foi dito que há, aqui, uma alusão à encarnação de Cristo. Mas isso só seria possível se “filho meu” fosse dito pela boca do próprio Deus, e fosse direto de “mostrarei”. Na realidade, é um vocativo e convida ao modo estoico de advertir o poder de Deus depois dos fenômenos da natureza (Bernabé, 2012, p.273).

Sobre o caldeu citado por Orfeu nos versos:

E a nenhum dos mortais méropes pode ser o soberano
salvo o unigênito broto nascido de uma antiga estirpe
dos caldeus, pois era sabedor do curso da estrela
e da esfera, como gira continuamente ao redor da terra
em círculos iguais segundo seu próprio eixo
(Orfeu *apud* Bernabé, p.273).

Bernabé, em notas de rodapé, ressalta que, segundo estudos, poderia ser Moisés ou Abraão: “O caldeu que se cita seria, também, Moisés, segundo o mesmo escoliasta. Hoje em dia, acredita-se, com mais fundamento, que nessa passagem há quem considere que é Abraão, a quem os judeus helenizados atribuíam a astronomia” (2012, p.273). Destaca também um paralelismo importante entre uma concepção cristã sobre a natureza de Deus no plano da onipotência, como sendo eco do discurso de Isaías “Decerto que ele mesmo, por sua vez, sobre o amplo céu está assentado / sobre o trono de ouro. E a terra caminha sob seus pés”. Outro paralelismo que também define a

natureza do mesmo Deus com descrição órfica de Zeus, verifica-se no verso: “Ele abarca o princípio, o centro e o final” (Orfeu *apud* Bernabé, 2012, p.274) que Bernabé ressalta: “O verso 30 é um claro eco de Isaías, ao contrário, em 35, é sem dúvida órfico, o conhecemos nos hinos a Zeus que temos visto inseridos nas Teogonias” (2012, p. 274). Verifica-se aqui um exemplo de expressão sincrética que remete tanto ao Deus dos Judeus e a Zeus. Outro detalhe sincrético importante ressaltado por Bernabé é o fato de que Museu, considerado o destinatário do poema, é confundido frequentemente com Moisés (Bernabé, 2012, p. 274).

Esse poema, atribuído a Orfeu, reflete como os discursos do teólogo foram reescritos com a intenção de adaptar os conceitos órficos a outras religiões, como é o caso desse texto, que trata de um determinado arrependimento de Orfeu, que antes apoiava o politeísmo grego, denominado henoteísmo. Nota-se que nesse texto atribuído a Orfeu, o teólogo enfatiza o monoteísmo e descreve a natureza de um Deus onipotente, de feição Judaica. Sobre a importância dessa questão monoteísta, o poema atribuído a Orfeu ganha relevância como um testemunho do arrependimento de Orfeu que favorece a Igreja, conforme veremos no trecho a seguir de um autor cristão:

Orfeu, o filho de Eagro, o trácio, depois de haver urdido primeiro alguns hinos aos deuses abomináveis e, depois, haver referido seus nascimentos ímpios, ao dar-se conta do ímpio assunto, mudou, entoando um hino ao único bem e ao Deus verdadeiro e elogiando a sabedoria de Abraão, e ensina ao seu próprio filho Museu para que não fizesse caso dos mitos a que anteriormente se referia, mas que prestasse atenção ao que devia dizer-lhe. (Bernabé, 2012, p. 268)

Podemos antecipar a partir desse texto sincrético um exemplo de como compreender o cristianismo primitivo que aparecerá na poesia brasileira, principalmente em Murilo Mendes e Jorge de Lima, quando considerados poetas cristãos nos livros publicados antes da década de 40. Os poetas em contato com processos criativos derivados da experimentação de linguagens das artes plásticas, adentram profundamente no processo criativo órfico e incorporam a condição de um deus, cuja identidade é Orfeu. Mas naquele momento, convertidos na religião cristã, camuflam-no de cores cristãs, ao transfigurá-lo na imagem de Cristo. Consequentemente, devemos analisar como o expressaram de forma sincrética, reatualizando o mesmo fenômeno helenístico, o dos influxos do orfismo no cristianismo.

Considerando que Cristo era judeu e que pregava nas mesmas sinagogas que os rabis, o que podemos considerar é que se instaura um conflito entre Cristo e os judeus. O mesmo Deus dos Judeus era o de Cristo, entretanto, pela trindade, seria ele mesmo que compunha o Uno, que se multiplica em três partes, cuja forma imanente, a humana de Cristo, é submetida à paixão. Na perspectiva dos judeus, seria impossível enxergar em Cristo como o Uno abstrato, o messias, porque a descrição do Deus para a religião judaica vinha de uma tradição filosófica grega, cuja aparência não era humana. Entretanto, os romanos enxergam princípios órficos do Uno em Cristo, além de muitas coincidências entre a tradição órfica e os princípios cristãos, o que acarretará no sincretismo entre orfismo e cristianismo. O apóstolo Paulo é apontado como criador dos dogmas cristãos a partir de princípios órficos, o que nos atenta observar nas entrelinhas de uma poesia cristã, o sincretismo órfico. Sobre essas deduções, Bernabé cita o exemplo de um estudioso italiano, que afirma essa condição autoral dos dogmas cristãos pelo apóstolo:

Resumiendo mucho las cosas, llevados del entusiasmo comparatista de la Ciencia de las Religiones decimonónicas y de principios del XX, vários estudiosos estaban convencidos de que habia um ihflujo direto del orfismo sobre el cristianismo primitivo o incluso que el orfismo fue la fuente de los dogmas más importantes de la teologia Cristiana. El más radical de todos fue um italiano, Macchioro, quien considero que Pablo, verdadeiro creador de la teologia Cristiana, habria transplantado el mito órfico a la creencia de que el Hijo de Dios muere por los pecados de los hombres y al resucitar los salva para la vida eterna (Bernabé, 2016, p.21).⁷

Para exemplificar as influências platônicas no discurso de Paulo, retornemos a Platão sobre a conceituação da dualidade entre a alma e o corpo. Conforme estudamos na teogonia órfica, Orfeu confere ao corpo o estado de prisão da alma, que expia os pecados titânicos e liberta a parte divina, dionisiaca, que retorna para compor com o Uno, no caso, Dioniso. O Uno adquire várias versões em diferentes culturas com o sincretismo religioso, conforme vimos na religião judaica e também, o valor do corpo

⁷ Para resumir, motivados pelo entusiasmo comparativo da Ciência das Religiões do século XIX e início do século XX, vários estudiosos estavam convencidos de que havia uma influência direta do orfismo no cristianismo primitivo ou mesmo que o orfismo era a fonte dos dogmas mais importantes da teologia cristã. O mais radical de todos foi um italiano, Macchioro, que considerava que Paulo, o verdadeiro criador da teologia cristã, havia transplantado o mito órfico para a crença de que o Filho de Deus morre pelos pecados dos homens e, ressuscitando, os salva para a vida eterna (Bernabé, 2016, p.21). Tradução nossa.

diante da salvação. Dentro do contexto da dualidade alma *versus* corpo, os órficos concebem-na como tendo uma dimensão negativa e os judeus e cristãos, por sua vez, tem-na como uma conotação positiva. Essa visão do corpo como cárcere, Platão retoma da visão de Orfeu e ressalta os pontos que são importantes para sua reflexão, como o faz o Crátilo:

Em efeito alguns dizem que este é a sepultura da alma, como se esta estivesse sepultada em sua situação atual e, de outra parte, que, como a alma manifesta o que manifesta através dela, neste sentido se chama corretamente “signo”. Sem embargo, me parece que Orfeu e os seus o impuseram este nome sobre tudo porque a alma, que paga o castigo pelo que deve paga-lo, o tem como recinto, a semelhança de uma prisão, onde pode ver-se sã e salva; que, em consequência, este é o corpo da alma, como seu próprio nome indica, até que expie o que deve, e que não cometa o erro de mudar-lhe nem uma só letra (Platão *apud* Bernabé, 2011, p.223).

Veremos mais adiante, em estudo sobre a poesia religiosa em Murilo Mendes, o diálogo com o conceito de alma em Platão, em que o autor não relaciona com conceitos órficos intrínsecos à determinadas temáticas platônicas, distanciando-se de uma análise mais abrangente que nos remeta ao sincretismo entre cristianismo e orfismo.

Na *Epístola aos Romanos*, encontramos a interpretação de Paulo sobre a morte de Cristo na perspectiva órfica, em que a caracteriza com a finalidade de expiação dos pecados. Essa dedução do fato se deve ao seu conhecimento sobre a filosofia platônica dissolvida na cultura romana e contribui com a sua interpretação como sendo Cristo a parte imanente do Uno, ou seja, o filho de Deus, que não tem pecado e portanto, dá uma interpretação órfica para sua submissão à crucificação, que seria a expiação dos pecados do homem:

Sabemos bem que o nosso homem velho foi crucificado com Cristo, para que o corpo de pecado fosse destruído e assim não sejamos mais escravos do pecado (Romanos: 6, 6).

Que o pecado não reine mais no corpo mortal de vocês, submetendo-os as suas paixões. (Romanos 6, 12)

No meu íntimo, eu amo a lei de Deus, mas percebo em meus membros outra lei que luta contra a lei da minha razão e que me torna escravo da lei do pecado que está nos meus membros (Romanos 7: 22-23). Infeliz de mim! Quem me libertara deste corpo de morte? Sejam dadas graças a Deus, por meio de Jesus Cristo, nosso Senhor. Assim, pela razão sirvo a lei de Deus, mas pelos instintos egoístas sirvo a lei do pecado (Romanos 7: 24-25)

Se Cristo está com vocês, o corpo está morto por causa do pecado, e o Espírito e vida por causa da justiça. Se o espírito daquele que

ressuscitou Jesus dos mortos habita em vocês, aquele que ressuscitou Cristo dos mortos dará vida também para os corpos mortais de vocês, por meio do seu espírito que habita em vocês (Romanos: 8, 10-11).

Observa-se também a ideia do Uno pagão, do espírito de Deus que habita cada um e que tem o poder de ressuscitar, direcionando para a identificação da parte divina que habita em cada corpo, ressaltando a dualidade entre alma e corpo, uma concepção órfica. Essa temática do Uno é um dos pontos de intersecção entre o mundo pagão e o cristão, como uma expressão sincrética da natureza multiplicadora de Orfeu com a de Cristo, que aparece na poesia brasileira. Para interpretarmos as relações de concepção de pecado na Epístola com a tradição platônica, retornemos ao texto de Platão:

A continuação desta liberdade, poderia vir a não querer se submeter as autoridades e como consequência disto, negar obediência a um pai, uma mãe, pessoas de idade, e perto do final, pretender não estar submetido as leis e em último caso, despreocupar-se dos juramentos, fidelidades e, em geral, dos deuses, manifestando e imitando a chamada “antiga natureza titânica”, chegamos de novo aquela mesma condição e passando uma vida penosa sem nos livrarmos, nunca, das desgraças (Platão *apud* Bernabé, 2011, p. 224).

Nota-se que a doutrina cristã se enquadra no contexto órfico e com diferenças sutis, que o apóstolo Paulo soube transmitir com sutileza, apontando mais as semelhanças e deixando as diferenças de forma subliminar, como a ideia implícita de que a alma tem um único corpo no cristianismo. As diferenças entre o inferno cristão e o órfico também são sutis sobre o destino da alma. No cristianismo tende a dois caminhos, um para Deus e sem o direito a ressuscitar, sendo endereçado ao inferno. Já na perspectiva escatológica grega, notamos a semelhança com a visão de Platão do Hades, na qual a decisão obedece a essa bifurcação: “Estes quando morrem, chegaram ao prado, no trevo onde partem os dois caminhos, um a ilha dos Bem Aventurados, outro ao tártaro” (Platão *apud* Bernabé, 2011, p. 224).

Observa-se que muitos princípios do orfismo grego foram revestidos de uma roupagem cristã, que já nasce sincrética. Paulo também confere à morte de Jesus uma interpretação órfica, quando nos versículos a seguir associa à morte do seu corpo à morte dos pecados da humanidade:

Mas agora, livres do pecado e tornados escravos de Deus, vocês dão frutos que conduzem a santificação e o fim dele é a vida eterna. Pois a morte é o salário do pecado, mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna em Jesus Cristo, nosso Senhor (Romanos: 6, 22-23). Os que vivem segundo os instintos egoístas inclinam para os instintos egoístas; mas os que vivem segundo o Espírito ensinam para aquilo que é próprio do Espírito. Os desejos dos instintos egoístas levam a morte; enquanto os desejos do Espírito levam para a vida e a paz (Romanos: 8, 5-6).

Nota-se no discurso de Paulo a intertextualidade com a visão grega da purificação da alma pela inteligência, como ocorria na filosofia pitagórica de divulgadora do orfismo, na qual a purificação da alma se dava pelo estudo da matemática.

A partir desse breve estudo sobre os influxos do orfismo no cristianismo, podemos avançar sobre a questão do processo implantação do cristianismo no império romano a partir dos influxos órficos. Há vários pontos de contato entre Orfismo e Cristianismo, que num primeiro momento, com intenção mútua, por parte das duas religiões, disputando o mesmo espaço, tinham a intenção de absorver uma na outra. Para o cristianismo, o objetivo era de ser aceito pelos pagãos e, para o orfismo, um meio de sobreviver à competição e permanecer. A aceitação do cristianismo se deve especificamente pela filosofia platônica, que divulgou princípios órficos durante o período helenístico. A figura de Orfeu será comparada à de Cristo por ter criado uma religião que uniu todas as pessoas em torno de um único objetivo, o da salvação individual, em busca pela pureza e pela condição divina de cada um, ao obterem a salvação numa vida após a morte. Tal fenômeno deu origem a uma série de seitas esotéricas que uniam as pessoas em torno de rituais de iniciação, para que buscassem a salvação após a morte. Dessa forma, pessoas de diferentes culturas, influenciadas pelo helenismo grego, tinham acesso ao orfismo. O que explica uma quantidade de autores anônimos escrevendo em nome de Orfeu, como diversos teólogos, poetas e filósofos escreveram sobre o orfismo. A trajetória de Cristo será comparada com a de Dioniso, que morre e ressuscita, e é a parte divina que habita os homens na teogonia órfica. A morte de Orfeu, como criador de uma grande religião, também é comparada com a crucificação de Cristo, porque foi dilacerado pelas Mênades. As comparações entre Cristo e Zeus acontecem com princípios órficos, na qual a trindade se assemelha ao

princípio do deus grego de ser o começo, o meio e o fim das coisas, como o Deus cristão que se multiplica em pai, filho e espírito.

Num segundo momento, segundo Bernabé, a Igreja construiu um sistema apologético que visava ocultar as semelhanças profundas entre cristianismo e orfismo, dando ênfase naquilo que não seria inaceitável para a cultura cristã. Ou seja, inicia-se uma segunda fase, da camuflagem do orfismo e ocultamento das relações diretas com a figura de Orfeu. Dessa forma, pelo silêncio, o orfismo ecoava no cristianismo aumentando sua presença e pela crítica, afastava a iconografia órfica, dando destaque, por exemplo, ao incesto de Zeus para diminuir as comparações entre a vida de Dionísio com a de Cristo. O conceito do Uno está presente nos dois momentos da teogonia e por essa estratégia, de aproximar e depois diferenciar, exaltam esse conceito em Cristo, ou seja, há um deslocamento de significados órficos do Uno presente em Zeus e em Dioniso sobre a percepção da Trindade em Cristo.

É importante fazermos um resumo dos principais pontos em comum e das diferenças entre as duas religiões baseando-nos nos estudos de Bernabé, a fim de podermos entender os processos sincréticos que surgem nas figurações, tanto na pintura quanto na poesia.

O sincretismo resultou na alteração de significado de referenciais icônicos ou temáticos de uma crença, quando deslocados para outros contextos diferentes, como figuras clássicas expressando temas puramente cristãos ou temas cristãos contagiados questões órficas. A conexão entre as duas religiões é estabelecida pelo ambiente espiritual filosófico do platonismo que propiciou o desenvolvimento do cristianismo, que divulgou ideias órficas para todo o mundo helenístico. Dessa forma o cristianismo configura um ramo desgarrado do judaísmo helenizado, que incorporou princípios órficos. Vejamos algumas ideias antropológicas incorporadas pelo cristianismo no século II d.C., compartilhadas entre ambos, como o dualismo corpo e alma, a noção de culpa herdada e a consideração desta vida como expiação da falta primitiva.

Dois pontos em comum que o autor ressalta é a interpretação do “pecado original” do livro de Gênesis, que procede do orfismo pela via do platonismo, sugerindo uma genealogia, como se o cristianismo fosse uma continuidade do orfismo. Ocorre a comparação entre a vida de Cristo e a vida de Dionísio, como sendo a de Dionísio uma réplica da de Cristo, porque ambos morrem e ressuscitam, mas não sendo considerados

como uma versão da mesma história ou dos mesmos personagens. Cristo pode ter em comum pensamentos semelhantes ao de Orfeu, mas nunca como sendo a mesma pessoa. As influências diretas do orfismo no cristianismo aparecem explicitamente em passagens da Bíblia, com ressaltos Bernabé, sobre as semelhanças da condição de Zeus como a do Deus cristão sob a perspectiva do Uno. No livro do Apocalipse, Deus se expressa em primeira pessoa afirmando ser o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim. Na teogonia órfica Zeus é caracterizado como princípio e fim. A multiplicação de Deus em três partes, sendo Cristo a parte imanente, como os deuses são multiplicações de Zeus, como se fossem partes dele manifestadas, que convivem com outros deuses. Outra semelhança é o corpo no cristianismo como a casa do Espírito e de expiação dos pecados, e no orfismo, o corpo como sendo a prisão da alma divina do homem e de expiação parte titânica.

Em relação às diferenças, a alma no cristianismo nasce juntamente com o corpo e não preexiste antes dele como no orfismo, contrário ao princípio da metempsychose órfica, na qual a mesma alma pode reencarnar em corpos diferentes, resultando no princípio universal da salvação platônica, resgatado do orfismo. Com a reencarnação, a alma tem mais chances de purificação e salvação do que no cristianismo, em que há uma única chance de salvação. Ainda sobre a salvação, no orfismo depende de rituais de iniciação, como o vegetarianismo e outras soluções racionalizadas pela filosofia, como o conhecimento nos pitagóricos e em Platão, com ocupações públicas cada vez mais importantes. No cristianismo é uma condição moral, herda-se o pecado original de Adão e Eva. A salvação independe de rituais e configura uma questão platônica, uma ideia, um princípio. As almas salvas no orfismo são levadas para um lugar privilegiado e as almas que não se salvaram sofrem o castigo da reencarnação. No cristianismo aguardam o juízo final. A origem da humanidade em ambas as religiões é diferente. No cristianismo é criada por Deus e redimida pelo seu filho. No orfismo é resultante do assassinato de Dionísio, cuja paixão não é fruto de um propósito, mas de um crime. A humanidade nasce dos restos de Dionísio e dos Titãs, seus assassinos.

O acesso ao orfismo acontece de diferentes formas e em culturas, uma vez que o princípio da salvação universal da filosofia platônica foi absorvido por várias culturas e cada uma reescreveu do seu jeito a relação com o orfismo e empregou o nome de Orfeu para dar credibilidade ao princípio órfico da salvação, criando-se uma dispersão nos fiéis, porque podiam encontrar o princípio órfico da salvação em religiões de diferentes

lugares e culturas. Entretanto, o cristianismo é excludente e o acesso a seus dogmas somente é possível com a leitura da bíblia sagrada. É organizado mediante uma igreja forte, vigilante e ortodoxa, que resultou na sua sobrevivência diante do orfismo e de sua superação em relação a esta religião grega.

Um dos exemplos mais claros sobre o sincretismo entre orfismo e cristianismo é a fusão de duas divindades distintas em uma só, que aparece em um selo de Berlim:

Em cambio sí existe un célebre testimonio de fusión de las figuras de Cristo y Orfeo en ámbito probablemente no cristiniano y más concretamente mágico. Un sello de Berlin, hoy desaparecido, presentava um crucificado coroanado por una luna y por estrelas con la inscripción ORFEOS BAKKIKOS, ou sea “Orfeo báquico”, con uma extraña grafia. Se integran, pues, vários elementos religiosos: a religión astral, a figura de Cristo y la de Orfeo, relacionado con Dionisio. Pero basta para constatar que se veia en ambas figuras elementos comunes suficientes para unirlas: sin duda el mito de la muerte violenta de Orfeo a manos de las bacantes es la clave en este caso. Ya Celso se refiere a él para parangonar a Orfeo con Cristo (Bernabé, 2016 p. 26)⁸.

A fusão entre Cristo e Orfeu como ocorreu no selo de Berlim não ocorria na esfera cristã, porque a estratégia da igreja era oposta, de ressaltar a imagem de Cristo e diminuir a influência de Orfeu, mas incorporava o que lhe interessava do orfismo e no máximo considerava o vate como um santo.

A competição entre as duas religiões resultou por parte da Igreja, que se consolidava apropriando-se do ambiente filosófico platônico e do orfismo nele dissolvido, em uma estratégia pendular de ataques e assimilações. Dessa forma, reforçava a sobreposição de uma religião na outra, forçando a Igreja, na condição de rival, a construir suas próprias categorias, que indiretamente expressavam significados

⁸ No entanto, há um testemunho famoso da fusão das figuras de Cristo e Orfeu em uma esfera provavelmente não cristã e mais especificamente mágica. Um selo de Berlim, hoje perdido, retratava um Cristo crucificado coroado por uma lua e estrelas com a inscrição ORFEOS BAKKIKOS, ou “Orfeo Báquico”, em uma escrita estranha. Integram-se, portanto, vários elementos religiosos: a religião astral, a figura de Cristo e a de Orfeu, relacionado com Dioniso. Mas basta notar que ambas as figuras continham elementos comuns suficientes para uni-las: sem dúvida, o mito da morte violenta de Orfeu nas mãos das Bacantes é a chave neste caso. Celso já se refere a ele para comparar Orfeu com Cristo (apud Bernabé, 2016 p. 26). Tradução nossa.

órficos. Em relação à rejeição das influências órficas, havia a preocupação de ocultá-las sob nova roupagem, que foi “os cristãos agregaram os mitos e rituais gregos à história da Revelação Bíblica”, e segregar alguns aspectos dos referenciais órficos que destoavam da doutrina cristã. A dificuldade do orfismo de se manter na competição estava na sua condição de uma religião henoteísta, com vários deuses que eram partes de Zeus, dificultando a conciliação dos dogmas cristãos e, também, por estar dissolvido em religiões diferentes e sem uma unidade como a igreja. Entretanto, para nosso interesse de pesquisa, tais aproximações ou, indiretamente, dissociações, revelam um conjunto de temáticas órficas que aparecem na poesia órfica religiosa, que poderão esclarecer a dificuldade de interpretar a questão religiosa em um poeta órfico, conforme veremos na análise do corpus desta Tese. Em relação ao orfismo e à cultura clássica, a estratégia da igreja é ressaltar que buscaram revelar o Deus verdadeiro, mas não conseguiram. A Igreja teve esse privilégio e procurou ressaltar os aspectos que depreciavam o orfismo diante dos novos fiéis, fazendo acreditar que era um irmão bastardo do cristianismo. (Bernabé, 2016, p.27) Para enfraquecê-lo, criticavam as atitudes dos deuses na teogonia órfica, que estão por trás da genealogia da origem do homem na cultura grega, cujos comportamentos são condenados pelo cristianismo, como por exemplo, os incestos cometidos por Zeus com sua mãe e filha, atitudes criminosas dos Titãs, rituais sexuais etc. Consequentemente, os pontos em comum com o cristianismo, como a ideia do Uno presente na religião grega, passam a ter um significado mais intenso em Cristo do que em Zeus.

As estratégias de inverter a ordem sobre quem veio antes e quem veio depois, tanto pelo judaísmo quanto pelo cristianismo, há em comum o objetivo de distorcer a dominância das influências, como ocorreu com a invenção de uma tradição egípcia na teologia de Orfeu, que sofreu uma distorção por parte dos judeus para darem destaques aos seus ídolos, conferindo a partir dessa estratégia a inversão de que estes influenciaram Orfeu, conforme ressalta Bernabé:

Uno de los elementos que más facilitó la manipulación apologética de los textos órficos fu ela arraigada tradición de que Orfeo había tomado sus conocimientos religiosos de Egipto, una tradición em Diodoro de Sicilia. Los judíos alejandrinos, seguidos por los cristianos, modificaron ligeramente esa tradición al propalar que Orfeo había conocido allí la revelación de Moisés, a la que atribuyen todos los elementos aprovechables de su mensaje (incluso, en el colmo de la desfachatez, identifican al Museo de las fuentes áticas com

Moisés). El resto lo habría estropeado Orfeo. En el mismo esquema se inserta la prioridad cronológica de Orfeo respecto a Homero. También el mensaje de Homero vendría indirectamente de Moisés (Bernabé, 2016, p.29)⁹.

A seguir, um exemplo da reconfiguração da identidade de Orfeu na esfera cristã, na qual as personagens de uma cena cristã agem com ações semelhantes às de Orfeu. A estratégia é deslocar para o ambiente cristão uma atmosfera órfica que acolha os pagãos na nova religião e ao mesmo tempo, desvalorizar o referencial clássico, conforme descreve Bernabé:

Un ejemplo podría ser un texto demasiado largo para recogerlo aquí, el comienzo del *Protréptico* de Clemente, em que se aprovecha la imagen de Orfeo para presentar um nuevo dios cantor, siendo la figura del rey citaredo David el establon expreso entre Cristo y la figura del cantor; la caracterização negativa de Orfeo y la distinción tajante entre religión verdadera y magia, la practicada por Orfeo, le permite trazar unas diferencias que, sin embargo, se vuelven luego en comparación, ya que aprovecha las imágenes del poder de la voz asociado al canto de Orfeo para presentar a los griegos el Logos bíblico: o que traducimos “verbo”, el amplio concepto griego de *logos* era ajeno al poder sanador, vivificador y creador de la Palabra de Dios, que em *Nuevo Testamento* llega a concebirse ella misma como um ente personal identificado com Cristo. Y la imagen de los animales amansados por Orfeo es alegorizada com la imagen de los hombres dominados por el nuevo logos (Bernabé, 2016, p. 29).¹⁰

⁹ Um dos elementos que mais facilitaram a manipulação apologética dos textos órficos foi a tradição profundamente enraizada de que Orfeu havia obtido seu conhecimento religioso do Egito, uma tradição de Diodoro da Sicília. Os judeus alexandrinos, seguidos pelos cristãos, modificaram ligeiramente essa tradição ao proclamar que Orfeu havia recebido a revelação de Moisés ali, à qual atribuem todos os elementos úteis de sua mensagem (até mesmo, no auge da impudência, identificam o Museu de Fontes Áticas com Moisés). O resto teria sido estragado por Orfeu. A prioridade cronológica de Orfeu sobre Homero está inserida no mesmo esquema. A mensagem de Homero também viria indiretamente de Moisés (Bernabé, 2016, p.29). Tradução nossa.

¹⁰ Um exemplo poderia ser um texto longo demais para incluir aqui: o início do *Protrepticus* de Clemente, no qual a imagem de Orfeu é usada para apresentar um novo deus cantor, com a figura do rei Davi, o citaredo, como a intercessão expressa entre Cristo e a figura do cantor; a caracterização negativa de Orfeu e a nítida distinção entre religião, verdade e magia, como praticada por Orfeu, permitem-lhe traçar algumas diferenças que, no entanto, mais tarde se tornam uma comparação, visto que ele usa as imagens do poder da voz associadas ao canto de Orfeu para apresentar aos gregos o Logos bíblico: o que traduzimos como "palavra", o amplo conceito grego de *logos* era alheio ao poder curativo, vivificante e criativo do Verbo de Deus, que no Novo Testamento passa a se conceber como uma entidade pessoal identificada com Cristo. E a imagem dos animais domesticados por Orfeu é alegorizada como a imagem dos homens dominados pelo novo logos (Bernabé, 2016, p. 29). Tradução nossa

2.4 O SINCRETISMO NA ARTE CRISTÃ

As reflexões sobre a influência do orfismo no cristianismo mantiveram na arte a mesma trajetória, tendo gerado debates e ponderações sobre como representar a arte cristã, e retomando o mesmo processo estratégico da Igreja, a qual, num primeiro momento, aceitava o influxo do orfismo no cristianismo e, depois, tentou tornar esse influxo implícito, buscando ressaltar o cristianismo em detrimento do orfismo.

Os primeiros registros da arte cristã surgiram no século II d.C., nas catacumbas romanas¹¹, onde se encontra uma variedade de representações que refletem os influxos do orfismo no cristianismo, conforme ressalta Giulio Carlo Argan:

O tema dominante é a concepção escatológica cristã, a ideia do além como comunhão com Deus. Nas figurações mais antigas, são frequentes os temas clássicos alegoricamente interpretados no sentido cristão (Orfeu, amor, Psique, etc.; gênios e cupidos, a palma, a videira, etc.) e as transcrições simbólicas, como o peixe-acróstico (a palavra grega ΙΧΘΥΣ é formada pelas iniciais das palavras , Ιησούς Χριστός Θεού Υιός Σωτήρ, isto é, “Jesus Cristo Salvador, filho de Deus”). Pouco mais tarde aparecem as figuras bíblicas Moisés, Noé com arca, Jonas, Davi, Jó, etc.) e evangélicas (Lázaro ressuscitando, as curas milagrosas est.) mas sempre com significado metafórico e com referência a ressurreição e a salvação da alma (Argan, 2003, p.244).

Estudamos anteriormente o *Testamento de Orfeu*, escrito por um judeu para direcionar as influências do orfismo na religião judaica, interpretando-o sob a perspectiva da consolidação do monoteísmo. Tal testamento confere a Orfeu uma posição privilegiada dentro da história das religiões, como o primeiro a reconhecer a existência de um único Deus, o Uno. A intenção desse texto revela como o sincretismo acontecia de várias formas e por culturas diferentes. Essa condição de Orfeu de primeiro revelador de Deus como o Uno, teve seu reflexo específico na pintura paleocristã, sendo reconhecido como santo pelos cristãos e judeus, conforme ressalta Bernabé:

¹¹ As catacumbas romanas eram cemitérios subterrâneos legalizados em Roma e atingiam extensões que ultrapassavam os cem quilômetros. Eram formadas por uma complexa rede de galerias, cujas paredes continham lóculos, sepulturas simples, que eram fechadas com uma laje de barro ou de pedra, após a inumação do corpo e recebia inscrições e símbolos. Nas galerias também existiam lugares diferenciados e adequados ao padrão das famílias mais ricas.

Ello da lugar a una actitud de aproximación: la insistencia em que existen ciertos puntos comunes entre las creencias de órficos y cristianos como via para facilitar la adopción del nuevo mensaje por parte de los gentiles. El llamado *Testamento de Orfeo* es o testimonio más claro de esta posición, por tratarse del más asumible por los cristianos. Esta via puede incluso llegar al secretismo, a la admisión atenuada de alguns elementos órficos. Ejemplo de ello pueden ser algunas representaciones de Orfeo en los sarcófagos paleocristianos, o em la decoración de las catacumbas, como el Buen Pastor. O um selo cuadrado de um anillo del siglo V d.C., en que se representa a Orfeo com a lira, uma serpente e un árbol y dos animales rodeado por los cuatro lados por uma inscrição: “Anillo de Juan de San Esteban”, epígrafe que proeba la tendencia de los cristianos primitivos a incluir a Orfeo entre los “santos”. En realidade, con estas manipulaciones los cristianos se sitúan de lleno en la tradición que recorre toda la Antigüedad de interpretar poemas órficos como apoyo das ideas filosóficas de diverso corte, o incluso componer nuevos poemas órficos que directamente defendieran determinadas teorías (Bernabé, 2016, p. 28)¹².

Observa-se que a figura de Orfeu é inserida com uma identidade que vai se construindo pela ótica do cristianismo, cujo objetivo maior resultou na distorção, ao longo dos séculos, de sua natureza clássica e consequentemente, em seu completo desaparecimento ao longo dos séculos, que somente será resgatada na modernidade dos séculos XIX e XX. Para entendermos como a modernidade o resgata, temos que entender a história de seu enfraquecimento, porque a modernidade vai atacar justamente as forças que o destruíram e restabelecer sua natureza, que resultou no tema deste trabalho, qual seja, desvendar as faces do orfismo na poesia brasileira.

Após o período helenístico, com a anexação da Grécia por Roma, ocorre um processo cultural de representação da arte cristã, que no início ocorre com as técnicas da

¹² Isso dá origem a uma atitude de aproximação: a insistência em que há certos pontos comuns entre as crenças dos órficos e dos cristãos como forma de facilitar a adoção da nova mensagem pelos gentios. O chamado Testamento de Orfeu é o testemunho mais claro dessa posição, pois é o mais aceitável para os cristãos. Esse caminho pode levar até ao secretismo, à admissão atenuada de alguns elementos órficos. Exemplos disso podem ser algumas representações de Orfeu nos sarcófagos paleocristãos, ou na decoração das catacumbas, como o Bom Pastor. Ou um selo quadrado de um anel do século V d.C., representando Orfeu com uma lira, uma cobra, uma árvore e dois animais, cercado nos quatro lados por uma inscrição: “Anel de João de Santo Estêvão”, uma epígrafe que comprova a tendência dos primeiros cristãos de incluir Orfeu entre os “santos”. De fato, com essas manipulações, os cristãos se colocaram diretamente dentro da tradição que permeia a Antigüidade de interpretar poemas órficos como suporte para ideias filosóficas de vários tipos, ou até mesmo compor novos poemas órficos que defendiam diretamente certas teorias (Bernabé, 2016, p. 28). Tradução nossa.

arte helenística de influência clássica para expressar significados cristãos. Esse processo, com o tempo, resulta na dissolução da arte helenística, porque a arte cristã busca representar um universo transcendente, cuja dimensão escatológica está na exaltação do encontro da alma com Deus, configurando dentro da realidade a experiência com a dimensão e o poder do Uno cristão, por meio de simbolismos que exaltarão seu poder. Consequentemente, o aspecto naturalista de tradição clássica tende para uma simplificação, conforme é ressaltado por Argan:

Em linhas gerais, todavia, há um desenvolvimento que vai do naturalismo pictórico helenístico, com seus modos de restituição ilusionística, a uma forma sempre mais abreviada, e menos naturalista, encorajada pela crescente tendência ao simbolismo, que acaba por reduzir as figuras a sinais para comunicação de conteúdos ideológicos. Neste sentido, exatamente a pintura das catacumbas, separando as formas dos seus conteúdos originários e inerentes para referi-las a significados ideológicos diversos, concorre para o processo de dissolução da arte clássica[...] (Argan, 2003, p.244).

Esse processo de dissolução da arte clássica se agrava com as reflexões da Igreja sobre o problema da representação do referencial cristão dentro de uma cultura pagã, porque se inseria na mútua influência entre a religião pagã e a cristã, conforme estudamos anteriormente, que desencadeou em uma disputa inicial pelos mesmos seguidores. A arte refletiu essa tensão e representou as fases e superações desse embate, cabendo à arte cristã suplantando a influência da arte clássica e do orfismo, conforme veremos no período Bizantino. A arte foi uma aliada nas estratégias da Igreja, refletindo as estratégias de aproximação e de distanciamento do orfismo, com o objetivo de se implantar no império romano. Nos inícios da arte cristã, a dificuldade estava na inexistência de imagens sobre os acontecimentos da história de Cristo, a não ser aquelas transmitidas oralmente, que resultou em estratégias de representação pictórica que demonstravam o influxo do orfismo no cristianismo, conforme ressalta Argan:

Da figura assumida por Deus encarnando-se não permanecia, porém nenhum documento figurativo, e pouco ou nada diziam os testemunhos escritos, os Evangelhos. Ela se exprime, pois por símbolos, retirando-os das imagens alegóricas da arte clássica. Uma iconografia cristã forma-se somente mais tarde, vários séculos depois de Cristo, por meio de uma combinação de motivos simbólicos e históricos tirados de narrativa evangélica (Argan, 2003, p.242).

O problema da representação pictórica das imagens cristãs também estava associado ao fato de o cristianismo ser uma síntese entre o helenismo e o judaísmo, cujos dogmas sobre a representação da imagem de Deus eram opostos. A concepção do Deus dos judeus tinha uma tradição filosófica grega e adaptada aos preceitos religiosos específicos do judaísmo, que resultou na forma abstrata de Deus, que não teria a forma humana, pois sua dimensão infinita não poderia ser representada de forma figurativa, resultando na condenação da idolatria. Entretanto, o fato que favorecia a representação figurativa das cenas religiosas, pelo estilo da arte clássica, era porque Cristo encarnou-se numa forma humana, tornando-se inteligível, comprovando os pressupostos do Uno, de que humanidade fora criada à imagem e semelhança de Deus. A primeira solução para o problema foi uma estratégia de alusão às cenas cristãs sem representá-las de fato, conforme ressalta Argan:

O cristianismo tem ligações profundas com duas grandes doutrinas, a helenística e a hebraica, cujas teses relacionadas a representação do divino em forma sensíveis são nitidamente antitéticas, a helenística pela própria ascendência clássica, apenas concebe o divino na evidência de formas naturalistas e antropomórficas, a hebraica exclui e condena como idolatria a representação figurativa de Deus. O cristianismo, pondo-se como síntese e superação dessa doutrina, deve resolver também a antítese entre a representação icônica e a representação não icônica, e a solução inicial consiste, exatamente, em recorrer a figurações indiretas, isto é, a figuração que signifique em algo além de si mesmas. É fácil entender como, por esse caminho, que o cristianismo tivesse apressado o processo de dissolução das formas clássicas, de resto já iniciado havia tempo se, por exemplo, representa-se Orfeu com a intenção de ocultar na sua figura o Cristo que liberta as almas do limbo, é claro que a figura de Orfeu somente é um sinal e o artista não a considera em si, mas só enquanto alude a outro que não a si próprio, a algo que a transcende (Argan, 2003, p.241).

Observa-se que a temática do influxo do orfismo no cristianismo, que aparece no início das representações cristãs, cuja tendência de expressar os fatos cristãos mediante figuras pagãs, confirma o fenômeno da influência do orfismo no cristianismo também na arte, conforme o exemplo da comparação entre Cristo e Orfeu, na qual a imagem de Orfeu é empregada para remeter à de Cristo. Reverbera-se na arte as comparações iniciais entre fatos da vida de Cristo com fatos da teogonia órfica, como a importância de Orfeu para a humanidade, que se assemelha à importância de Cristo. Já estudamos o contexto desse fenômeno, mas não o situamos no universo da arte

especificamente, porque surge outra tensão sobre a representação das cenas cristãs, que deriva do conflito da tradição judaica e helenística presente no cristianismo. Tais heranças desencadearão o debate na arte cristã sobre a representação da forma imanente de Deus ou ao contrário, de que Deus não tem forma sensível, por ser infinito, segundo a tradição judaica, portanto, não deve ser representado em imagens. Por outro lado, na perspectiva helenística, a arte clássica primava pelo naturalismo e atribuiria uma forma clássica aos fatos da história de Cristo e das histórias dos evangelhos. No universo da arte, a conciliação entre essas duas tendências resultará na arte cristã, que representará uma síntese entre as duas tendências, conforme ressalta Argan:

Não se podia evidentemente admitir que, antes da revelação cristã, a humanidade tivesse vivido, e com tanta sabedoria, sem a orientação de Deus e, na sua completa ignorância: tinha o, pois, conhecido indiretamente, através da profunda inteligência da criação, não menos que a “filosofia natural” e a sabedoria política e jurídica, revelava. A revelação ocorrida não anulava nem desvalorizava aquele conhecimento, mas solicitava ultrapassá-lo, buscar e manifestar a verdade transcendente da qual os aspectos da natureza e os fatos da história eram somente os sinais (Argan, 2003, p.242).

Observa-se que na fala de Argan está implícito o universo a ser representado na arte cristã, que é “manifestar a verdade transcendente”, ou seja, cujo referencial é a filosofia platônica, que conferiu indiretamente o reconhecimento de Cristo como o Uno verdadeiro por meio do apóstolo Paulo, ao escrever a Epístola aos romanos. Nesse sentido, é que surge o conflito da representação, que conciliará a vertente judaica com a helenística, resultando na Arte Bizantina. Em 311 d.C., o Imperador Constantino instituiu como poder do estado a Igreja Cristã. Em 395 d.C., com a divisão do Império Romano em duas partes, a ocidental e a oriental, nasce o Império Bizantino. O Império Romano do Oriente com a capital em Constantinopla, antiga colônia grega que tinha o nome de Bizâncio, e o Império Romano do Ocidente, com capital em Milão, serão os difusores da arte cristã. A cidade de Constantinopla antes era denominada de Bizâncio, depois foi rebatizada pelo Imperador Constantino e que atualmente tem o nome de Istambul.

Em função da sua extensão territorial, que compreendia a Península Balcânica, a Ásia Menor, a Síria, a Palestina, o norte da Mesopotâmia e o nordeste da Ásia, podemos compreender que a arte cristã é uma arte oriental e que terá profunda influência sobre

uma tendência à transcendência do que ao naturalismo. Dessa forma, o sincretismo religioso refletirá num estilo único de arte cristã, que soube fazer a síntese entre a tendência helenística e a judaica.

O problema da representação entre orfismo e cristianismo, sobre a disputa pela sobrevivência no mesmo contexto, gerou na arte o problema da representação das cenas cristãs na decoração das igrejas, que se inicia com a necessidade de um espaço para que o público participasse das cerimônias religiosas a partir 330 d.C., com a formação do império Bizantino, tendo sede em Constantinopla. O modelo inicial dos espaços cristãos foram as basílicas romanas. Surge a necessidade de representar as cenas cristãs nas igrejas, para que os fatos principais sobre a presença de Cristo na terra, fossem lembrados como o verdadeiro “Senhor Uno”. O problema é que o único repertório que os artistas dispunham era o clássico, ou seja, exploravam o realismo no domínio do corpo e das expressões psíquicas neles captadas do contexto real. Se Cristo, Deus e o Espírito Santo, que são a mesma coisa, as partes que compõem o Uno, fossem representadas nos moldes da cultura clássica, pareceriam com Zeus, porque é o Uno clássico. A consequência seria a exaltação de referenciais da tradição órfica e os novos cristãos convertidos teriam dificuldade de enxergar o Monte Olimpo Cristão, compostos também pelos apóstolos da igreja, com formas clássicas que remeteriam ao Monte Olimpo Grego. Num primeiro momento, as esculturas foram proibidas nas igrejas no período Bizantino. Sobre esse dilema ressalta Gombrich:

Colocar uma figura de Deus ou de um dos seus santos, no altar, pareceria estar inteiramente fora de questão. Pois, como iriam os míseros pagãos recém-convertidos a nova fé vissem estátuas nas igrejas? Poderiam facilmente pensar que uma estátua realmente representa “Deus” tal como antes pensavam que uma estátua de Fídias representava Zeus. Assim eram até capazes de achar mais difícil compreender a mensagem do Senhor Uno, Onipotente e sensível, a cuja semelhança o ser humano fora criado (Gombrich, 1993, p.95).

Entretanto, foi através da pintura que se chegou ao consenso de que era necessária a conscientização sobre os modos de representação das cenas cristãs para garantir a recordação dos ensinamentos nos cultos e dos episódios da vida de Cristo. As representações tenderam ressaltar a dimensão do Uno cristão, criando a sensação de um espaço distante do mundo naturalista. Um exemplo citado por Gombrich é a pintura sobre o milagre da multiplicação, em que Cristo alimentou uma multidão de 5.000

pessoas. Conforme ressalta, um artista helenístico iria representar toda a multidão criando uma cena real, buscando retratar minuciosamente a expressão psíquica de cada um. Entretanto, o artista representou somente Cristo endereçando um gesto para o espaço, abrindo os braços e sugerindo que ele alimentaria os membros da Igreja como fizera naquele instante do milagre. Sobre os detalhes da pintura:

O modo como a história é contada mostra o espectador que algo milagroso e sagrado está acontecendo. O fundo é composto de fragmentos de vidro dourado, sendo que nenhuma cena natural ou realista é representado sobre esse fundo de ouro a figura imóvel e serena de Cristo barbudo, mas jovem pálido e de longa cabeleira que viveu na imaginação dos primeiros cristãos. Veste um manto púrpura e estende seus braços num gesto de benção para ambos os lados onde encontram, onde se encontram dois apóstolos que lhe oferecem os pães e os peixes para que o milagre se consume. Carregam o alimento com as mãos cobertas, como os súditos costumavam fazer nessa época quando levavam tributos a seus senhores. De fato, a cena parece uma cerimônia solene. Vemos que o artista atribuiu um profundo significado ao que representou. Para ele o que acontecera a algumas centenas de anos antes na Palestina não era apenas um estranho milagre. Era o símbolo e o testamento do poder inabalável do Cristo, consubstanciados na Igreja (Gombrich, 1993, p.96).

Portanto, as expressões não poderiam expressar o realismo greco-romano. A solução encontrada pelos artistas foi o emprego do mosaico, explorando fundos brilhantes como ouro, onde as personagens e cenas cristãs pareciam flutuar numa espécie de céu. Para resolver a questão de uma expressão divina em detrimento de uma expressão naturalista, também coube aos artistas resolverem com técnicas de estilos de várias culturas, como a simplicidade da representação egípcia e principalmente, o resgate das representações primitivas gregas, como nas estilizações das pinturas cerâmicas, que estilizavam o corpo humano, tirando sua expressão real. Tiveram que conciliar as grandes conquistas da arte grega com as novas necessidades de representação. Segundo Gombrich:

[...]as formas que artistas usaram nessa nova tentativa não eram as formas simples da arte primitiva, mas aquelas desenvolvidas da pintura grega. Assim, a arte cristã da Idade Média tornou-se uma curiosa mistura de procedimentos primitivos e métodos refinados (Gombrich, 1993, p.96).

Para expressar a realidade transcendente que refletisse o poder de Deus manifestado em sua forma imanente, Cristo, por meio dos milagres e ensinamentos, os artistas buscaram eliminar parcialmente o naturalismo das representações helenísticas, mantendo-as somente nas roupas e nas formas de posicionamento dos corpos no espaço e no detalhamento em três dimensões dos objetos e eliminando aos poucos a contextualização desses fatos na esfera da cena real, como Cristo na condição de um homem comum. Buscou-se uma simplicidade, selecionando o essencial do acontecimento, de forma a exaltar a condição sobrenatural de Cristo. As expressões psíquicas desapareceram para expressar uma dimensão sublime, tirando da expressão facial o sentimento humano, para expressar a psique do Uno, sem as fraquezas e inseguranças, a favor de uma percepção de sua dimensão infinita. A técnica da estilização do corpo foi a empregada, recorrendo a estilos diversos como experimentação, como a representação egípcia, que comunicava os fatos simbólicos da religiosidade com traços simples e sem expressão realista. Entretanto, recorreu-se também aos estilos da pintura clássica, como as estilizações nas pinturas dos vasos gregos, que acabaram predominando. Ambos os estilos amenizavam a dimensão carnal, mas com delicados recursos de sombra para sugerir sutilmente o volume na superfície. O resultado é que as personagens que compunham a cena cristã tinham expressões que pareciam infantis, sem expressão real, mas sobrenatural, ou seja, um contraste com o realismo das roupas e dos objetos, cuja linguagem era clássica. Dessa forma, a arte Bizantina conciliou a tradição judaica e a helenística na representação da verdade transcendente revelada por Cristo. Essa verdade transcendente colocava o fiel em contato direto com o Uno, que é o conceito grego que culturalmente foi disseminado pela filosofia platônica no período helenístico. Esse contato sobrenatural já acontecia ao entrar na igreja, como sendo a casa de Deus, reflexo das intenções de expressar a grandeza de Deus sobre o fiel. Sobre tal grandeza sobrenatural, conforme Argan (2003) destacou, já existia de forma implícita na cultura clássica. Sobre essa conciliação expressada pela solução estilística de vários estilos na arte bizantina ressalta Gombrich:

À primeira vista, essa pintura parece rígida e fria. Nada tem da mestria de movimento e expressão que era orgulho da arte grega e que persistiu até a era romana. A maneira como as figuras estão plantadas em rigorosa vista frontal, pose até lembrar-nos certos desenhos infantis. No entanto, o artista devia estar muito familiarizado com a arte grega. [...] As ideias egípcias sobre a

importância da clareza na representação de todos os objetos tinham voltado com grande pujança por causa da ênfase que a igreja dava à clareza. Mas as formas que os artistas usaram nessa nova tentativa não eram as formas simples da arte primitiva, mas aquelas desenvolvidas da pintura grega. Assim, a arte cristã da Idade Média tornou-se uma curiosa mistura de processos primitivos e métodos refinados (Gombrich, 1993, p.96).

O exemplo de Gombrich, sobre a conciliação da Lei da Frontalidade da Arte Egípcia com a Arte Grega, na representação das cenas religiosas, expressa tensões na conciliação entre o estático e o movimento, entre o plano da onipotência cristã e o plano da imanência grega. É um exemplo de expressão sincrética de conciliação de contrários. O que torna a linguagem dessa arte específica é porque reflete “uma curiosa mistura de processos primitivos e métodos refinados”. É nessa perspectiva de expressões sincréticas que deveremos considerar no estudo do cristianismo primitivo que aparece na poesia brasileira.

3. ORFISMO NA MODERNIDADE

Na Antiguidade, o orfismo é uma religião primitiva grega criada pelo teólogo Orfeu que, a partir dela, mudou a história das religiões ao desenvolver a teoria sobre a imortalidade da alma. A partir dessa perspectiva, Orfeu, por meio da fundação de teogonias órficas, explica a criação dos deuses e das coisas sensíveis e influencia toda a filosofia grega e, com esta, as demais culturas de todo o oriente e ocidente no período helenístico, refletindo-se posteriormente nos cultos órficos dissolvidos no cristianismo. Além de sua importância como teólogo, Orfeu é conhecido como uma figura mítica, que tem na magia de seu canto e habilidade com a música, o poder de alterar a ordem do mundo natural. Para entendermos os motivos que Orfeu e orfismo passam a representar na modernidade, recorramos ao pensamento de Mallarmé sobre a importância dessa tradição órfica, conforme ressalta Hugo Friedrich:

Mallarmé declarou certa vez, numa conversa, que a poesia perdeu o caminho a partir da grande aberração de Homero. Quando lhe perguntaram o que havia antes de Homero respondeu: Orfeu. Recorreu a um tempo remoto, a uma figura mítica, ao símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa (Friedrich, 1978, p.138).

A princípio o orfismo adquire na modernidade uma versão dissolvida em preceitos estéticos que contextualizam determinadas intenções estilísticas e temáticas que revolucionaram o universo literário e artístico dos séculos XIX e XX, começando pelo Romantismo e depois repercutindo nos movimentos da modernidade, desde o Simbolismo até as Vanguardas. Essa versão dissolvida consiste na hipótese estabelecida por grandes teóricos da poesia pura de que retornaram ao mundo órfico, atribuindo ao artista uma condição que se assemelha à de Orfeu, cuja acepção identitária é tradicionalmente resumida como cantor, poeta, músico e arquiteto. Ocorre por parte da crítica a interpretação de conceitos órficos para além da esfera do mito e resgata de forma indireta, a identidade desconhecida de Orfeu como teólogo e autor das teogonias órficas. Os atributos míticos de Orfeu, situados no contexto da poesia pura, assemelham-se aos princípios que ele mesmo teorizou nas teogonias órficas, relativos à criação do universo, da organização do caos e das ações dos deuses como princípios que se desdobram na criação das formas sensíveis do mundo. Tais questões teogônicas dissolvidas na poesia brasileira, estudaremos ao longo desta pesquisa. Entretanto, a

constituição da identidade de Orfeu na esfera da modernidade se inicia como uma hipótese, porque não se estabelece um diálogo claro com outras vozes de Orfeu situadas na esfera da historiografia do orfismo clássico, como seus poemas registrados nas teogonias órficas, sobre vários temas que influenciaram a filosofia grega. Convém verificarmos se tais relações que a modernidade estabelece com o referencial clássico, possam revelar alguma diferenciação entre o mito de Orfeu e o orfismo, entre o orfismo moderno e o orfismo clássico; e de que forma o orfismo grego é retomado em relação aos temas e preceitos que influenciaram a estética da Arte Moderna. Tringali delinea amplo espectro da abrangência de questões órficas atualizadas em diferentes períodos da literatura e das artes:

Nas artes e em especial, na literatura, por toda parte, subsistem motivos e temas arquetípicos do mito de Orfeu e manifestações do espiritualismo órfico. Entre os movimentos artísticos que mais se ligam ao orfismo se destacam o Romantismo e o Simbolismo, que é um Neo-Romantismo. O Romantismo é a expressão finita do infinito e o Simbolismo, na definição de Mallarmé, é “a explicação órfica do universo” (Tringali, 1990, p. 22).

Nos referenciais órficos que o autor destaca, como o mito de Orfeu e o “espiritualismo órfico”, que são atualizados nos movimentos literários e artísticos da modernidade, observa-se o problema da imprecisão dos termos que são empregados para situar o diálogo com a tradição grega e que aparece como muita frequência nos textos críticos sobre o assunto. A princípio, vemos que, de fato, Tringali aponta que, além da retomada do mito de Orfeu, há a retomada de temas relacionados ao orfismo, cuja denominação se refere ao “espiritualismo órfico”. Esse tema pode ser desdobrado em várias questões sobre o orfismo enquanto religião. O autor demonstra conhecimento dessa questão teórica, mas não apresenta exemplos específicos dos assuntos ou aspectos que o compõem e, principalmente, quais são mais relevantes. Por isso, há muito o que estudar sobre o orfismo na literatura brasileira e, em particular, na poesia brasileira. Tais aproximações caminharam para além do mito de Orfeu, resgatando a figura do teólogo Orfeu e de seus textos de criação da religião do orfismo, cuja importância para os estudos das religiões, conforme veremos no subcapítulo “Orfismo e cristianismo” sobre a influência do orfismo na fundação do cristianismo, na qual Orfeu foi comparado à figura de Cristo.

Nesse sentido, este trabalho levantará mais questões a serem estudadas do que uma solução para a temática do orfismo dissolvida na poesia brasileira. Tais questionamentos surgiram já no mestrado, como já informado. Na ocasião, ao estudar a lírica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, verifiquei que o espiritualismo órfico se entrelaça com amplos referenciais da cultura grega, o que confundiu a crítica na sua época, que o classificou como poeta eclético de linha surrealista, hermética, simbolista e barroca. Consequentemente, como a crítica não enxergou em sua poesia um exemplo de reatualização do orfismo grego em diversas direções, é necessário contextualizar o livro inicial de Haroldo de Campos, *O Auto do Possesso* (1951), que sofreu influência das temáticas e da linguagem do livro *Lamentação Floral* (1946), de Ramos. O livro de Campos compõe a linha clássica que surge com Ramos, conforme demonstraremos. Podemos supor que a dificuldade encontrada pela crítica para situar Ramos na esfera do orfismo clássico revela de forma indireta o contrário, a existência de uma ponte entre orfismo clássico e orfismo moderno, que precisa ser estudada na poesia brasileira, conforme veremos no decorrer da tese.

A questão da abrangência do orfismo na modernidade é intensificada por Tringali quando afirma que, sendo o orfismo uma arte concebida sob o espírito da música e não da pintura, ela resulta, consequentemente, num processo de criação livre. O tema da criação livre está associado à temáticas da arte pura, que, conforme veremos, pertence ao contexto da crise da representação da arte no século XIX, momento em que ocorrem as aproximações entre todas as artes e o diálogo com o mito de Orfeu. A música será o elo por meio do qual a crítica justificará a relação entre as temáticas da crise da representação, que se aproximam do pensamento de Orfeu. Associada a essa questão da vinculação com a música órfica, está implícito, no trecho a seguir, o tipo de contextualização do orfismo que confunde a crítica sobre o modo de situá-lo com suas distinções, grega e moderna:

Nota-se bem que o orfismo é a arte concebida sob o espírito da música e não da pintura, a arte concebida como criação livre e não como imitação. Daí porque G. Apollinaire chama o abstracionismo de R. Delaunay de orfismo pelo sentido místico, abstrato, musical de sua pintura. Daí porque o Modernismo, em Portugal, se inicia como uma revista chamada Orfeu, em 1915. Fernando Pessoa é um órfico (Tringali, 1990, p. 22).

Observa-se que o referencial sobre o orfismo na modernidade, construído pelas visões de Apollinaire, é empregado como a única fonte de julgamento para a caracterização de um poeta órfico, o que, conseqüentemente, restringe a análise do orfismo grego que, talvez, apareça na obra de Fernando Pessoa. Entretanto, nota-se um importante direcionamento sobre a concepção da arte órfica derivada da música e não da pintura, cuja temática desenvolveremos ao longo deste texto, com os estudos críticos de Paul Valéry e de Apollinaire e a relação com o Modernismo em Portugal.

Para compreendermos o pensamento de Paul Valéry e de Guillaume Apollinaire sobre o orfismo, devemos primeiro contextualizar as novas diretrizes da arte do século XIX, da qual seus pensamentos teóricos derivam, cujos temas gravitam em torno dos processos de criação com o espírito, conforme detalharemos mais adiante. O que acontece na arte pura do século XIX é a aproximação da poesia à música, que resulta em uma linguagem dissociada do mundo real. Entretanto, há outros experimentos artísticos e literários que contribuíram para com o surgimento da negação do mundo real, que Hugo Friedrich (1978) contextualiza como os autores que anteciparam os caminhos para a nova arte poética. Convém destacarmos o pensamento de alguns desses predecessores, como é o caso do escritor e filósofo francês do século XVIII, Denis Diderot, que destaca dois caminhos a serem seguidos pelos poetas. O primeiro é sobre a ideia de fantasia, que remete a uma antiga forma relacionada ao poder visionário: “Diderot une-se certamente a uma concepção mais antiga segundo a qual a genialidade consiste em um poder visionário natural que pode romper todas as regras” (Friedrich, 1978, p.25). O teor desta visão consiste na produção de imagens formadas pelo pensamento, que não obedecem às leis da realidade, cuja característica, segundo Friedrich (1978, p.26) segue “uma dinâmica pura não ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás a distinção entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco”. A outra reflexão importante de Diderot consiste em uma aproximação inédita entre as artes plásticas e a poesia, conforme aponta Friedrich, da qual deriva a orientação para que os poetas sejam obscuros. Tal conceito de obscuridade ele desenvolve a partir de suas análises dos novos caminhos que surgem nas artes plásticas, em que artistas dissociam as relações condicionadas pela realidade em relação à união entre forma, cor e conteúdo. Conseqüentemente, caminha-se para a anulação do eu como fonte de expressão subjetiva, cujo tema derivava dos sentimentos íntimos do eu, conforme predominava no romantismo. Tal dissociação é denunciada nas obras quando a cor e seus ritmos são os

temas dos quadros, sugerindo atmosferas e não mais uma forma concreta. A pintura, pois, passa a exprimir significados relacionados à fantasia, ao poder da imaginação e, conseqüentemente, o conceito de forma muda, não derivando da realidade. Diderot começa a estabelecer, a partir desse ponto, o que seria para a poesia um tema dissociado do conteúdo, como a questão da cor como tema para a pintura. Sobre essa analogia entre poesia e pintura, ressalta Friedrich (1978, p.26): “Diderot vê que o acento é para o verso o mesmo que a cor é para o quadro. A comunhão de ambos ele chama de "magia rítmica". Esta toca a vista, o ouvido e a fantasia mais profundamente do que poderia fazer a exatidão objetiva, pois a "claridade prejudica".

3.1 PAUL VALÉRY E O ORFISMO

Valéry se dedica em buscar dar sentido às diretrizes do papel do artista e dos caminhos da arte e da poesia modernas, com o mito de Orfeu. No texto “Sobre o paradoxo do arquiteto”, publicado em 1891, na *Revista Emitage*, o crítico desenvolve reflexões sobre o modo como a poesia deve estar no mesmo caminho do pensamento abstrato da arquitetura e da música, porque ambas não se parecem com nada existente na realidade, sendo produtos do pensamento. Com a aproximação dessas três artes, Valéry confere ao poeta ou ao artista moderno o mesmo estatuto de Orfeu, porque o considera o artista completo, cujas aptidões são de músico, cantor, poeta e arquiteto.

No trecho a seguir, do texto “O paradoxo do arquiteto”, de Valéry, escrito em 1891, verificaremos como seu pensamento articula música e as demais artes:

Ce soir, je veux en ces lignes vaines que dicte le caprice avec la songerie, prévoir l’invisible étoile, — cette âme lointaine et par mon âme désirée. Je la devine musicienne, et longtemps recluse dans la pure solitude de son rêve. D’abord, elle aura puisé l’exacte harmonie et les magiques infinis où les rythmes aboutissent, dans les ondes frissonnantes et profondes que les grands symphonistes ont épandues, Beethoven ou Wagner. Car de subtiles analogies unissent l’irréelle et fugitive édification des sons, à l’art solide, par qui des formes imaginaires sont immobilisées au soleil, dans le porphyre. Le héros, qu’il combine des octaves ou des perspectives, conçoit en dehors du monde... Il assemble et féconde ce qui n’existe ni ailleurs, ni avant lui, et se plaît souvent à rejeter le souvenir précis de la nature. Dans l’immortelle nuit où l’idée, jaillissante comme une eau vive, se livrera vierge à l’architecte de l’Avenir, quand, libre des choses visibles et des types exprimés, il aura trouvé le symbole et la synthèse de l’Univers intérieur qui confusément l’inquiétait, lors cette volonté et cette pensée de musique

agrandie composera sa création originale comme une haute symphonie — aussi indépendant des apparences, aussi abstrait de la réalité directe, aussi détaché du Passé et des prochains phénomènes et des liens de sa mémoire matérielle qu'un Edgar Poë en ces étranges poèmes où tout de cette vie est oublié ! — Ainsi, se manifestera l'indicible correspondance, l'intime infini qu'il faut discerner, sous des voiles habituels et mensongers, entre deux incarnations de l'art, entre la façade royale de Reims, et telle page de Tannhauser, entre l'antique magnificence d'un grand temple héroïque et tel suprême andante brûlant de flammes glorieuses ! (Valéry *apud* Leite, 1990, p. 70)¹³.

A questão estética de Valéry é conceber os modos de pensar com o espírito, que se corresponde com a forma de conceber a arte pura do século XIX, cuja estética é decorrente da criação independente da realidade e compara esse processo como um retorno ao mundo órfico. Nesse sentido, o pensamento de Valéry avança na relação entre a arquitetura e o canto de Orfeu, pois a música apresenta ritmos que não derivam da natureza, portanto, analogicamente, o pensamento abstrato da arquitetura representa o canto de Orfeu materializado em outros componentes da realidade. Assim como a música, a arquitetura transforma e organiza a matéria em formas que não se assemelham com a natureza, conforme ressalta Valéry neste trecho: “O herói, quer combine oitavas ou perspectivas, concebe fora do mundo... Ele reúne e fertiliza o que não existe em outro lugar, nem antes dele, e muitas vezes tem prazer em rejeitar a memória precisa da natureza”. Depreendemos do texto que o arquiteto deve ultrapassar o modo de se relacionar com os modelos de arquitetura que sobrevivem no tempo, em relação às

¹³ Esta noite, quero nestas vãs linhas ditadas pelo capricho com devaneio, prever a estrela invisível, - esta alma distante e desejada pela minha alma. Acho que ela é uma musicista, e por muito tempo reclusa na pura solidão de seu sonho. Primeiro, terá traçado a harmonia exata e o infinito mágico onde terminam os ritmos, nas ondas trêmulas e profundas que espalharam os grandes sinfonistas, Beethoven ou Wagner. Porque analogias sutis unem a edificação irreal e fugaz dos sons, com a arte sólida, pela qual formas imaginárias são imobilizadas ao sol, em pórfiro. O herói, quer combine oitavas ou perspectivas, concebe fora do mundo... Ele reúne e fertiliza o que não existe em outro lugar, nem antes dele, e muitas vezes tem prazer em rejeitar a memória precisa da natureza. Na noite imortal em que a ideia, jorrando como água viva, se entregará virgem ao arquiteto do Futuro, quando, livre das coisas visíveis e dos tipos expressos, tiver encontrado o símbolo e a síntese do Universo Íntimo que confusamente o preocupava, quando esta vontade e este pensamento de música ampliada irão compor sua criação original como uma alta sinfonia independente das aparências, abstrata da realidade direta, separada do Passado e dos fenômenos futuros e dos vínculos de sua memória material que um Edgar Poe nesses estranhos poemas onde toda esta vida é esquecida! Assim se manifestará a correspondência indescritível, a infinitude íntima que há de discernir, sob véus habituais e falsos, entre duas encarnações da arte, entre a fachada real de Reims, e tal página de Tannhauser, entre a antiga magnificência de um grande herói templo e tal andante supremo ardendo com chamas gloriosas! Tradução nossa.

influências clássicas e seus desdobramentos, como o Gótico, por exemplo, dentre outras; e criar uma nova harmonia inserindo o princípio da música na arquitetura, conforme vimos repercutir na arquitetura moderna do século XX, sobre a influência das concepções espaciais da pintura moderna, como o Cubismo e o Neoplasticismo, que pensaram o espaço fora dos cânones tradicionais. Leite (1990) ressalta que a síntese do pensamento de Valéry, da fusão entre as artes pelo elo da música, resulta na produção de obras de arte que entrará em contato com memórias órficas, ou seja, a arte futura é um retorno à natureza do encantamento das memórias órficas reatualizadas, conforme ressalta no trecho a seguir:

Vemos, portanto, graças à aproximação com a poesia de Poe, que não é apenas do arquiteto ou do músico que Valéry trata aqui. Na verdade, nos trechos citados está a essência de sua concepção poética. Compreende-se por que, então, este ensaio sobre a arquitetura termine com um poema a Orfeu. Assim, aquele que um dia entrar neste sonhado templo do futuro encontrará nele lembranças, memórias heroicas, como a de Orfeu que resume em si o poeta, músico e o arquiteto (Leite, 1990, p.70).

Conforme destaca Guacira Marcondes Machado Leite, o texto é terminado com um poema intitulado Orfeu, que sofre a reformulação abaixo, publicado em 1926:

ORPHEÉ

Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable !... le feu, des cirques purs descend;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire!

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre!
(Valéry *apud* Leite, p.69)¹⁴

¹⁴ Orfeu “Componho em espírito, sob as murtas, Orfeu / O Admirável!... o fogo, do puro circo desce; / Ele transforma a superfície da Montanha em um troféu augusto / De onde exala o ato retumbante de um

Observa-se que Valéry estabelece ampla relação entre orfismo e arte moderna, ao apontar que os artistas puros, na medida em que concebem com o espírito, irão entrar em contato com memórias órficas, ou seja, com um processo cósmico que explora a livre relação entre as coisas, aproximando contrários e novas ordens que sobrepõem ao mundo real. Valéry exemplifica o modo como seria o artista atual ao compará-lo com Orfeu, no qual seu canto edifica a um templo, conforme as leis da música, em um ritmo abstrato que organiza as pedras e cria um monumento cuja forma não se parece com nada deste mundo.

Leite aponta o duplo sentido de “templo” no poema:

Assim, como lemos no terceto final do soneto, o templo que ergueu este *músico* divino (sublinhado para lembrar que ele também é poeta e arquiteto – o termo recobre então três acepções) nasce do encontro do poderoso ritmo com o mais elevado dos cantos poéticos, o hino que serviu sempre para celebrar e eternizar o conhecimento e a glória dos deuses e heróis. Podemos concluir que o poema se fecha com o elogio da poesia pura, que não esqueceu suas origens e procura construir-se com magia rítmica, sonoridades sugestivas, mistério sagrado e, como disse o próprio Valéry, procurando “rejeitar a lembrança exata da natureza” (Leite, 1990, p. 71).

A segunda versão do poema “Orphée” ganha mais sentido com a leitura de outro texto de Valéry, “Eupalinos” ou “l’architecte - Dialogue des morts”, em forma de diálogos, publicado em 1921, em uma revista de arquitetura, dedicado a relação entre arquitetura e música. Em um dos diálogos, na fala de Sócrates, constata-se a importância que Orfeu tinha em seus textos teóricos sobre sua forma de pensar a arte:

Certos povos se perdem em seus pensamentos; mas para nós, gregos, todas as coisas são formas. Nós só retemos as relações entre elas; e como que fechados na límpida luz, construímos, semelhantes a Orfeu, por meio da palavra, templos de sabedoria e de conhecimento que podem satisfazer a todos os seres pensantes. Esta grande arte exige de nós uma linguagem

deus.”, “Se o deus canta, ele quebra o site onipotente; / O sol vê o horror do movimento das pedras; / Um lamento inédito chama deslumbrante / As altas e harmoniosas paredes douradas de um santuário”, “Ele canta, sentado à beira do céu esplêndido, Orfeu! / A rocha anda e tropeça; e cada pedra de fada / Sente um novo peso que delira rumo ao azul!”, “De um Templo seminu a noite banha a ascensão, / E ela mesma se monta e se arranja em ouro / À imensa alma do grande hino da lira!” Tradução nossa.

admiravelmente exata. O nome que a designa é também o nome, entre nós, da razão e do cálculo (Sócrates *apud* Leite, 1990, p.72).

Podemos depreender que, por meio da fala de Sócrates, Valéry contextualiza a importância do pensamento de Orfeu na cultura grega como um todo, ao exaltar a contribuição do poeta grego para com o desenvolvimento da cultura clássica, indiretamente sugerindo o impacto das teogonias órficas na filosofia grega e nas religiões do oriente e do ocidente. Nota-se que o crítico situa Orfeu em um contexto mais amplo, que resultará em uma ambiguidade que também aparece na poesia de Guillaume Apollinaire, ao explorar as faces de Orfeu como o autor das teogonias órficas a partir do mito de Orfeu.

Nos textos críticos de Valéry, encontramos exemplos desse pensamento grego, de retenção de formas do pensamento, de processos de composição com o espírito. No exemplo a seguir, Valéry caracteriza como sendo o estado de poesia, no qual o seu pensamento procura entender as relações que o seu cérebro elabora em um estágio anterior à concretização do desdobramento dessas relações em uma forma que expresse o conteúdo das relativizações transversais:

Tinha saído de casa para descansar de algum trabalho enfadonho através da caminhada e dos olhares variados que ela atraindo. Enquanto ia pela rua em que moro, fui *tomado*, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*. Um outro ritmo venho então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que relações *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis. Nesse momento, a sensação de estranheza da qual falei tornou-se quase penosa, quase inquietante. Não sou músico; ignoro totalmente a técnica musical; e eis que estava preso por um desenvolvimento de diversas partes, de uma complicação com a qual nenhum poeta sonhou algum dia. Dizia-me então que havia erro de pessoa, que essa graça enganava-se de cabeça, já que eu nada podia fazer com esse dom – que, em um músico, teria sem dúvida tomado valor, forma e duração, enquanto essas partes, que se misturavam e desligavam-se, ofereciam-me inutilmente a produção, cuja

continuação culta e organizada maravilhava e desesperava minha ignorância (Valéry, 2011, p.214).

Valéry desenvolve uma síntese do estado de poesia sobre o modo pendular, como pensamento e sensação se relacionam. A sensação caminha em direção a uma ideia ou sentimento e, na sequência, a sensação busca uma memória de si mesma, que desencadeia uma ação virtual que a reproduz, que é a memória do pensamento. Considera o presente uma sensação que pode ser modificada com uma ação impulsionada por ela mesma e que a completa. A reprodução da sensação, na esfera do pensamento, acontece por meio do trabalho com formas e técnicas para tornar concreto o conteúdo dessa sensação, portanto: “O pensamento é, em suma, o trabalho que origina em nós o que não existe...” (Valéry, 2011, p.222). Nota-se que faltou ao poeta o conhecimento de uma linguagem não verbal para poder concretizar seu pensamento sobre as relações transversais entre os ritmos dos seus pensamentos, que modificaram o ritmo de seus passos em outra ordem, gerando uma substância para o pensamento. Como o poeta não soube transformar essa nova substância do pensamento em um objeto estético, ela se perdeu e junto com ela suas materialidades, que seriam os interstícios das relações que levariam, ao músico ausente no poeta, descobrir ritmos novos expressados em música inédita, que seria o domínio da técnica de compor. Assim, o poeta não conseguiu concretizar algo que nunca existiu, porque diante do seu processo pendular, da ressignificação de uma mesma origem em desdobramentos concretos, do ir e vir da memória, não teve linguagem e técnica adequadas para explorar a ideia que se desenvolvia em seu espírito. Diante de estados poéticos que se formam, Valéry desenvolve de forma mais ampla a ideia de pêndulo poético, que se processa com o pensamento:

O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente na facilidade com que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ele tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente. [...] Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a Voz em ação. Associem, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias; as excitações do sentimento e da memória,

os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo o que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma. O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto ao seu espírito não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que originou (Valéry, 2011, p.222).

Observa-se que, nesse exemplo, se o princípio primeiro gera uma fonte cósmica, gera também um retorno às memórias órficas, da qual se originam modos de expressão que comportam vários níveis de analogia. Observa-se também que essa fonte cósmica tem uma música própria, ou seja, cria inéditas analogias entre som e sentido, que caracterizam uma semântica nova. Em Valéry, o princípio da música tem vários significados, que parte de um princípio mítico presente no mito de Orfeu, no qual a música tem o poder de configurar as coisas sob outra ordem, que o inspira a criar com o espírito formas que não existem no mundo real. A partir das leituras desses textos e poemas de Valéry dedicados a Orfeu, conclui Leite sobre a relação de Valéry com Orfeu:

A leitura dos dois poemas e dos textos que podemos chamar teóricos mostra que, a Valéry, só interessou aqueles elementos do mito de Orfeu através dos quais ele pôde ilustrar sua teoria poética e seu conceito de poeta. Graças a essa identificação com Orfeu, que ele considera um deus [...] (Leite, 1990, p.73).

3.2 GUILLAUME APOLLINAIRE E O ORFISMO

O termo “orfismo” foi empregado pela primeira vez pelo poeta francês Guillaume Apollinaire, no século XX, para caracterizar uma nova vertente da arte moderna, o abstracionismo. O termo “orfismo” foi motivado após escrever seu livro de poemas *Le Bestiaire* (1911), cujo primeiro desejo do poeta era que Picasso fizesse as ilustrações. Segundo a crítica, é a partir de *Le Bestiaire* que podemos depreender as intersecções entre orfismo e abstracionismo. Do primeiro poema, intitulado “Orphée,”, depreenderemos algumas dessas intersecções:

Admirez le pouvoir insigne.
 Et la noblesse de la ligne:
 Elle est la voix que la Lumière fit entendre
 Et dont parle Hermès Trimégiste en son Pimandre.
 (Apollinaire, 1997, p.26)¹⁵

Os dois primeiros versos têm como tema o poder da linha, cuja descrição se observa no terceiro verso “Elle est la voix que la Lumière fit entendre”. A linha tem infinitas possibilidades de contornos de formas, que nos remete a todos os tipos de relação entre signo e objeto, quando se tornam visíveis pela luz. Portanto, o conceito de luz para Apollinaire deve ser deduzido como uma fonte cósmica, porque a luz existe quando ilumina tanto a linha quanto seus significados. Essa análise é uma interpretação das notas de Apollinaire para o *Le Bestiaire* no final do livro, conforme o trecho a seguir, quando explica de onde surgiu a inspiração para ter a linha como tema:

Lê-se no início do Pimandro “descem das trevas...de onde saiu um grito inarticulado que parecia a voz da luz”. Esta “voz da luz” não seria o desenho, ou seja, a linha? E quando a luz se exprime plenamente tudo se colore. A pintura é em sua essência uma linguagem luminosa (Apollinaire, 1997, p.87).

Do livro *Pimandro*, de Hèrmes Trimégiste, figura lendária, o poeta identifica relações com a pintura moderna, especificamente com a arte abstrata. Um grito inarticulado sugere sons que nos remetem à formas e significados imprecisos, logo, a dedução de Apollinaire de que a luz se revela por meio de desenhos sugestivos, que exigem uma nova linguagem para significá-los, transforma essa imprecisão na substância plástica da arte abstrata. Consequentemente, deduz que a pintura é linguagem luminosa. Nota-se que a relação do som com a luz é expressa de forma inversa, como sendo linha a expressão do som e da luz. Mas a relação com o orfismo também está associada à religião órfica, cuja linguagem, que a alma atinge na condição divina, não tem relação com as formas do mundo, sendo ininteligível para o homem comum. Essa linguagem atinge as características da música e dos vaticínios, duas influências que estão dissolvidas em muitas linguagens da arte e da poesia modernas. Segundo a crítica, a partir dessa estrofe inicial, o poeta vai ressaltar o surgimento de um estilo na arte

¹⁵ “Admire o poder da insígnia / E a nobreza da linha: / Ela é a voz que a Luz fez ouvir / E do qual Hermes Trismegisto fala em seu Pimander”. Tradução nossa.

moderna que se assemelha ao orfismo. Sobre a relação de *Le Bestiaire* com o emprego do orfismo na arte, assinala Argan (2006, p.431): “Guillaume Apollinaire batizou a pintura de Robert Delaunay de Cubismo órfico: órfico porque não é analítico nem sintético, não segue uma lógica de pesquisa, não é geométrico nem cartesiano”.

Em relação a Orfeu, o poeta faz um resumo biográfico do qual notaremos seu conhecimento da historiografia órfica, destacando a relação de Cristo com Orfeu conforme estudamos sobre os influxos do orfismo no cristianismo. A seguir, o trecho sobre Orfeu:

Orfeu era nativo da Trácia. Esse sublime poeta tocava uma lira que Mercúrio lhe havia dado. Ela era feita de uma carapaça de tartaruga com couro colado em torno de dois galhos, de um cavalete e de uma cordoalha feita de tripa de cabra. Mercúrio entregou também a Apolo e a Anfion liras semelhantes. Quando Orfeu tocava e cantava, os animais vinham voluntariamente escutar seu canto. Orfeu inventou todas as ciências, todas as artes. Baseado na magia ele adivinhou o futuro e previu cristianamente a vinda do Salvador (Apollinaire, 1997, p.88).

Nota-se que Apollinaire tem consciência da condição de Orfeu como mito e como teólogo. Sobre a condição de Orfeu como inventor das ciências, essa referência já aparece em Valéry. A questão sobre a previsão de Orfeu da chegada do Salvador é um tema que estudamos no orfismo grego, que se relaciona com a visão religiosa de Orfeu, ao criar a origem do homem como sendo divina. É um conceito religioso que unifica todas as pessoas de culturas diferentes na busca pela salvação individual e tal princípio foi incorporado pelo cristianismo. O orfismo rompe com a antiga religião grega da polis, caracterizada pela diferença entre mortal e imortal, tornando o homem comum imortal. Tal fenômeno do período helenístico, o da aproximação entre orfismo e cristianismo, será reatualizado na poesia órfica brasileira, que é um dos objetos de estudo desta tese, para explicar o cristianismo primitivo, ou seja, o sincretismo entre orfismo e cristianismo que aparece em autores como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Haroldo de Campos, dentre outros. O sincretismo órfico aparece em *Le Bestiare* e, inicialmente, quando Apollinaire relaciona Hermes Trismegisto com Orfeu. Álvaro Faleiros (1997), tradutor do livro, assinala questões do sincretismo em Apollinaire baseado nos estudos de Marc Poupon:

Se temos no *Bestiário* de Apollinaire a presença de um ideal cristão, este ideal não tem, contudo, uma função didática, nem é

o único centro de interesse do autor. Apollinaire “parece bem mais próximo das teorias do ocultismo, que já uniam as figuras de Hermes Trismegisto, Orfeu e Cristo numa religião sincrética”. Há portanto, na versão de Apollinaire não só uma “integração do ocultismo com o cristianismo”, mas se deve incluir aí também a “tradição grega” (Faleiros, 1997, p.13).

O exame dos tipos de diálogos que Apollinaire estabelece com o orfismo deve fornecer importantes informações que serão retomadas ao longo deste trabalho, para compreendermos as dimensões do orfismo na modernidade. No trecho a seguir, do texto de Faleiros, que retoma os estudos de Poupon, é destacada a presença de outras referências a figura mítica de Orfeu na antiguidade clássica, como a viagem dos Argonautas, que aparece de forma intertextual em dois poemas de *Le Bestiaire*:

Para Poupon, se Apollinaire decidiu mudar o nome de seu livro de *A Mercadoria das Quatro Estações* ou *O Bestiário Mundano* para *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*, tal mudança se deve ao fato de Apollinaire ter-se dado conta de que três dos poemas já compostos remetiam à figura de Orfeu. Na “Tartaruga”, a referência a Orfeu é evidente, pois Orfeu encantava os animais com sua lira. Na “Cabra do Tibet” e nas “Sereias”, a alusão é à expedição dos argonautas, já que Orfeu era um dos que acompanhavam Jasão na busca do Tostão de Ouro e que encantou as sereias numa das perigosas etapas da expedição (Faleiros, 1997, p.18).

Podemos depreender dessas análises do *Le Bestiaire* que Apollinaire tinha amplo conhecimento da historiografia órfica, além de explorar a figura mítica de Orfeu. Ainda sobre o sincretismo entre orfismo e cristianismo, para exemplificar, vemos com maior evidência no poema a seguir:

Orphée

Que ton coeur soit l'appât et le ciel, la piscine !
 Car, pêcheur, quel poisson d'eau douce ou bien marine
 Égale-t-il, et par la forme et la saveur,
 Ce beau poisson divin qu'est JÉSUS, Mon Sauveur?
 (Apollinaire, 1997, p.60)¹⁶

¹⁶ Orfeu “Deixe seu coração ser a isca e o céu a piscina! / Porque, pescador, que peixe de água doce ou marinho / É igual, tanto na forma como no sabor, / Este lindo peixe divino que é JESUS, meu Salvador?”
 Tradução nossa.

A condição de Orfeu como sendo a voz do eu lírico do poema, ou seja, que se coloca na condição de quem já previa a vinda de Cristo ou que tinha uma vida que se identificava com a dele, é uma temática órfica sobre os influxos do orfismo no cristianismo, conforme estudamos, sobre as semelhanças entre Cristo e Orfeu sob várias perspectivas, tanto pessoais quanto teológicas. Podemos notar que é um poema com uma dimensão surrealista, porque torna concreto o espaço subjetivo, sendo o coração a isca, o céu e a piscina. Dentro do coração, área sentimental em que reside a tensão entre emoção e razão, os pensamentos são os peixes, portanto o ser é o pescador, com quem Orfeu conversa, na condição de deus pagão. Orfeu questiona se os pensamentos são elevados como os de Jesus. Observa-se que o poeta cria uma cosmologia com o coração, cujas relações recriam o cosmo grego, reproduzindo a tensão entre presença e ausência, vida e morte. Se o eu lírico produz pensamentos, ele mergulha na água; se os pensamentos forem bons, os peixes e a água virarão céu e ele atinge a relação com o infinito. Essa visão do corpo como prisão e a morte como libertação é um princípio da religião do orfismo grego. Entretanto, no caso de Orfeu, essa condição da alma atingir a linguagem divina é o último estágio da reencarnação, podendo retornar a sua condição divina, e voltar para compor com o Uno. No cristianismo, o apóstolo Paulo, conhecedor da religião grega, é quem construiu essa relação entre o Uno grego e o Uno cristão, tornado o cristianismo uma continuação da religião grega. Ou seja, Orfeu criou os princípios conceituais para que o cristianismo fosse implantado no Império Romano, sobre os quais podemos fazer várias inferências, mas a que se destaca é a de que Apollinaire conhece essas questões e as retoma de forma implícita. Só podemos compreender essas inferências no âmbito da historiografia órfica.

Sobre o sincretismo religioso que aparece em *Le Bestiaire*, ressalta Leite:

Nas mesmas notas, o poeta deixa claro o significado que atribuiu a Orfeu no seu *Bestiaire*: “Quando Orfeu tocava cantando, até os animais selvagens vinham escutar seu canto. Orfeu inventou todas as artes. Apoiando na magia, ele conheceu o futuro, e predisse, de maneira cristã, a chegada do *Salvador*”. Além de H. Trismegisto, temos aqui, mais uma vez reunidos, Orfeu, Cristo e o poeta: os três (ou quatro), para Apollinaire, mágicos, profetas, visionários, cuja voz é capaz de transformar o mundo (Leite, 1990, p.77).

Dando sequência à relação estabelecida entre o orfismo e a arte moderna, em seu livro *Les Peintres Cubistes*, Apollinaire descreve a concepção de arte que está por trás

do cubismo, um caminho que se instaura com a substituição da beleza clássica que tinha como medida o homem, por uma arte que não tem compromisso com a imitação da realidade, mas somente com a representação da realidade da imaginação e tem seu exemplo mais expressivo na arte de Pablo Picasso. Sobre essa nova realidade da arte, descreve vários caminhos apresentados pelos artistas a partir de uma genealogia sobre as inovações resultantes do cubismo e da arte abstrata. Uma dessas inovações são as novas proporções e relações espaciais reveladas por uma arte mental:

Voulant atteindre aux proportions de l'idéal, ne se bornant pas à l'humanité, les jeunes peintres nous offrent des œuvres plus cérébrales que sensuelles. Ils s'éloignent de plus en plus de l'ancien art des illusions d'optique et des proportions locales pour exprimer la grandeur des formes métaphysiques. C'est pourquoi l'art actuel, s'il n'est pas l'émanation directe de croyances religieuses déterminées, présente cependant plusieurs caractères du grand art, c'est-à-dire de l'Art religieux (Apollinaire, 1913, p.18)¹⁷.

Depreendem-se duas relações que se prestam à reflexão sobre a relação entre a religião e a arte. A busca pela representação de imagens mentais é um procedimento da arte religiosa na qual as ideias são metafísicas. Nessa condição, as noções de espaço mudam e as proporções obedecem a novas relações que surgem na dimensão do infinito, cuja realidade não se restringe à utilidade, mas alcançam a experiência de uma ascese na arte. A outra referência em que o pensamento artístico moderno se insere, está na lógica decorrente de uma arte mental, e que se configura como a revelação de um mundo cuja ordem é diferente da realidade, mas que cria novas experiências estéticas, é a que se assemelha à lógica da música:

On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature.
Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure.
L'amateur de musique éprouve, en entendant un concert, une joie d'un ordre différent de la joie qu'il éprouve en écoutant les bruits naturels comme le murmure d'un ruisseau, le fracas d'un torrent, le sifflement du vent dans une forêt, ou les harmonies du langage humain fondées sur la raison et non sur l'esthétique.

¹⁷ Querer atingir as proporções do ideal, não se limitar para a humanidade, jovens pintores nos oferecem obras mais cerebrais do que sensuais. Eles estão se afastando cada vez mais da antiga arte de ilusões de ótica e proporções locais para expressar a magnitude das formas metafísicas. É por isso que a arte atual, se não é a emanção direta de determinadas crenças religiosas, porém, apresenta diversas características da grande arte, ou seja, da Arte religiosa (Apollinaire, 1913, p.18). Tradução nossa.

De même, les peintres nouveaux procureront à leurs admirateurs des sensations artistiques uniquement dues à l'harmonie des lumières impaires (Apollinaire, 1913, p.12)¹⁸.

A ideia de uma religião órfica inserida como um processo na arte moderna é confirmada com o trecho a seguir, quando emprega o termo “orfismo”, religião grega, para caracterizar uma variação do cubismo como cubismo órfico. A relação entre essa religião e a arte podemos deduzir do trecho a seguir:

Le cubisme orphique est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur. La lumière des œuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp. Le cubisme instinctif, art de peindre des ensembles nouveaux empruntés non à la réalité visuelle, mais à celle que suggèrent à l'artiste, l'instinct et l'intuition, tend depuis long temps à l'orphisme. Il manque aux artistes instinctifs la lucidité et une croyance artistique; le cubisme instinctif comprend un très grand nombre d'artistes. Issu de l'impressionisme français ce mouvement s'étend maintenant sur toute l'Europe (Apollinaire, 1913, p.25)¹⁹.

¹⁸ Caminhamos assim para uma arte inteiramente nova, que será para a pintura, como até agora não se tinha considerado, o que a música é para a literatura. Será pura pintura, assim como a música é pura literatura. O amante da música experimenta, ao ouvir um concerto, uma alegria de ordem diferente da alegria que experimenta em ouvindo sons naturais como o murmúrio de um riacho, o estrondo de uma torrente, o assobio do vento em uma floresta, ou as harmonias da linguagem humana baseadas na razão e não na estética. Da mesma forma, os novos pintores proporcionarão aos seus admiradores sensações artísticas unicamente devido à harmonia de luzes estranhas. (Apollinaire, 1913, p.12). Tradução nossa.

¹⁹ O cubismo órfico é a outra grande tendência da pintura moderna. É a arte de pintar novos conjuntos com elementos emprestados não da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e dotados por ele de uma realidade poderosa. As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente puro prazer estético, uma construção que se enquadra nos sentidos e um significado sublime, ou seja, o sujeito. É pura arte. A luz das obras de Picasso contém esta arte que Robert Delaunay inventa e onde também se esforçam Fernand Léger, Francis Picabia e Marcel Duchamp. O cubismo instintivo, a arte de pintar novos conjuntos emprestados não da realidade visual, mas daquela sugerida ao artista pelo instinto e pela intuição, há muito tende ao Orfismo. Os artistas instintivos carecem de lucidez e crença artística; o cubismo instintivo inclui um grande número de artistas. Vindo do impressionismo francês, esse movimento espalha-se agora por toda a Europa (Apollinaire, 1913, p.25). Tradução nossa.

Para entendermos melhor as relações entre arte e orfismo, devemos compreender o que Apollinaire aponta como uma falta de direção desses artistas, que são influenciados pelo abstracionismo de Delaunay, porque carecem de uma crença artística, ou seja, se sabem responder qual o objetivo dessa arte, conforme vemos nesse trecho:

Le cubisme instinctif, art de peindre des ensembles nouveaux empruntés non à la réalité visuelle, mais à celle que suggèrent à l'artiste, l'instinct et l'intuition, tend depuis long temps à l'orphisme (Apollinaire, 1913, p.25).²⁰

Essa carência de espiritualidade, de um motivo religioso adequado à nova arte que estimule a transcendência, é preenchida com diretrizes extraídas da religião do orfismo grego. Guillaume Apollinaire tem profundo apreço pela figura de Orfeu que vai além do mito, apresenta conhecimento sobre a historiografia órfica relacionada à importância de Orfeu como fundador de teogonias e criador dos preceitos da religião grega denominada orfismo. Sérgio Manuel Valadas Neves ao buscar respostas sobre a relação entre orfismo e arte abstrata, confirma, na discussão dos artistas do grupo Puteaux sobre as novas diretrizes da arte, o direcionamento para uma finalidade que se aproxima da religião do orfismo, obedecendo às ideias de Apollinaire, ou seja, da necessidade de uma dimensão espiritual, compara o processo da pintura abstrata com o ritual de iniciação dos rituais órficos, conforme percebemos no trecho a seguir:

O caminho órfico passa por práticas espirituais e por condutas irrepreensíveis, submetidas a uma certa ordem, para encontrar esse estado puro primordial. Da mesma forma, o grupo de Puteaux, assim conhecido pelas reuniões entre artistas terem sido sediadas nessa comuna francesa, teve de passar pelo rigor do Cubismo analítico para chegar ao seu estado de pureza [...] (Neves, 2021, p.9).

Neves relata o reflexo da prática da arte abstrata como a de um ritual religioso, que se assemelha aos rituais de iniciação da religião grega, denominada orfismo. São influências, colocadas em prática, do pensamento de Apollinaire, o qual, ao propor que

²⁰ O cubismo instintivo, a arte de pintar novos conjuntos tomados emprestados não da realidade visual, mas daquilo que é sugerido ao artista pelo instinto e pela intuição, há muito tempo tende ao orfismo. Tradução nossa.

o cubismo analítico deveria atingir a pureza da música, com ritmos abstratos sem referência ao mundo real, criou a teoria do orfismo na arte. Tal meta ele comparou com os rituais de iniciação na tradição clássica do orfismo religioso, cuja condição da alma, para atingir a condição divina, na qual a linguagem não seria inteligível para a condição humana, está submetida à metempsicose. Tal analogia servirá para inserir, no movimento artístico, um direcionamento místico. O direcionamento consistia em criar um ritual de iniciação para se atingir o pensamento abstrato. O objetivo dessa arte teria semelhança com o objetivo do orfismo, quando, na metempsicose, a alma adquire a linguagem dos deuses, dissociada de lembranças do mundo terreno, não legível para os homens comuns, após sucessivas reencarnações, quando retorna a sua condição divina. O artista tem que alcançar a linguagem órfica, dissociada do mundo sensível e para isso, deveria atravessar um processo, que seria a experiência com o cubismo e depois dissociar dessa arte as relações com o mundo e explorar novos caminhos com ela até atingir a arte abstrata, que receberá uma orientação órfica por parte de Apollinaire. Essa comparação com a linguagem da religião órfica é ressaltada de forma implícita por Apollinaire, quando afirma que “les oeuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime. [...] C’est l’art pur” (Apollinaire, 1913, 25)²¹.

Entre Valéry e Apollinaire há uma concordância de ideias de bases órficas, em que um dos processos de criação artística resulta de um procedimento individual que, veiculado por uma semântica de linguagem universal de sons e imagens, é capaz de se relacionar com a realidade imediata não só da inteligência produtiva mas também da intelectual, sem, contudo, dessa mesma realidade imediata diretamente se servir senão de processos sinestésicos, metafóricos e alegóricos.

3.3 ORFISMO NO MODERNISMO EM PORTUGAL

O referencial órfico no Modernismo Português ganha destaque com o nome da revista modernista *Orpheu*, que circulou por um período curto em Portugal, no ano de 1915. O movimento modernista em Portugal é caracterizado pela estética do

²¹ As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente um puro prazer estético, uma construção que se rende aos sentidos e um significado sublime. [...] Isto é arte pura” (Apollinaire, 1913, 25). Tradução nossa.

Sensacionismo, um conceito de arte criado por Fernando Pessoa, cujos preceitos estéticos foram divulgados em artigos publicados na *revista Orpheu*. O princípio do Sensacionismo estava atrelado ao da teosofia, que consiste em eliminar das religiões as diferenças e absorver de todas elas o que é universal. Esse modelo Pessoa transpõe para solucionar suas ressalvas em relação aos diferentes “ismos” que surgem na Europa, nos movimentos artísticos de vanguarda. O poeta propõe duas maneiras de entender essa perspectiva, a primeira, de caráter mais ideológico, cujo conceito caracterizador Massaud Moisés atribui como sendo o orfismo em seu discurso, conforme ressalta nas falas de Pessoa:

que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo africano, o cosmopolitismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. É feita essa fusão espontaneamente complexa (Pessoa *apud* Moisés, 1999, p.15).

Nota-se no enunciado que o emprego de “ideal órfico” está associado aos conceitos de fusão, cruzamento e interseccionismo, presentes na fala de Pessoa. Tais procedimentos estilísticos buscam conciliar contrários, eliminando as diferenças entre as visões de mundo de cada cultura de continentes diferentes, como a conciliação entre a cultura africana e a europeia.

A segunda maneira de entender o Sensacionismo é a deia da unificação de todas as conquistas das vanguardas como formas de expressar a sensação. Mas isso contém um equívoco, porque cada ismo consistia em uma religião, como uma linguagem expressiva própria, na qual cada estilo tenta superar o outro em algum ponto. Fernando Pessoa assume que seus referenciais são o cubismo e o futurismo, mas não se restringia somente a eles, conforme vimos anteriormente, sobre a fusão de todas as culturas. Em relação às ressalvas que Pessoa tinha em relação às vanguardas modernas, ressalta Moisés:

Pessoa reconhece que o Sensacionismo provém de outros movimentos estéticos, como o Simbolismo, o panteísmo transcendentalista português e a baralhada de coisas sem sentido e as contraditórias de que o futurismo e o cubismo e outros quejandos são ocasionais expressões, embora, para sermos exatos, descendamos mais do seu espírito do que de sua letra (Moisés, 1999, p.20).

A solução de Pessoa para suas intenções estéticas culminou com os heterônimos, que consistiam na multiplicação do eu em diversos outros, com personalidades diferentes. Dessa forma, para além das contribuições das vanguardas, o Sensacionismo considerava formas de sentir de outras culturas, não se restringindo a nada. Foi uma proposta que de fato abriu infinitas perspectivas para a criação artística e Pessoa considerava o Sensacionismo o futuro da arte europeia. Sobre a gênese dos heterônimos em Fernando Pessoa, assinala Moisés retomando a fala do poeta: “Que cada um de nós se multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades” (Pessoa *apud* Moisés, 1999, p. 20). Na sequência, Moisés conclui:

Sensacionismo e heteronímia, desse modo, confundem-se inextricavelmente, a ponto de constituírem membros duma dicotomia irreduzível. Na base dos duplos pessoanos reside o culto da sensação, assim como Sensacionismo propondo a multiplicidade das sensações, desembocaria inevitavelmente na fragmentação em vários “eus” resultante de sentir tudo de todas as maneiras (Moisés, 1999, p.20).

Nas falas de Moisés e de Pessoa, verifica-se que a relação com o orfismo e o nome Orfeu no Modernismo Português é uma tradição que foi emprestada do contexto das vanguardas, portanto, relaciona-se com os princípios estéticos de Valéry sobre criar com o espírito e com o emprego do termo orfismo por Guillaume Apollinaire.

Guacira Marcondes Machado Leite sintetiza as diferenças e as semelhanças de perspectivas adotadas por Apollinaire e Valéry sobre a presença do mito de Orfeu, que pode também nos direcionar para a percepção do orfismo na modernidade em perspectiva mais ampla, como em Apollinaire, que aponta tanto para o universo do orfismo grego, conforme vimos anteriormente, explorando um sincretismo órfico, unindo a figura de Cristo, de Orfeu, de Hermes Trismegisto e dos magos, quanto para o orfismo moderno, ao empregar o termo para caracterizar a arte abstrata. Segundo Leite:

Embora não façam mais do que continuar uma tradição mais recente, que chega do Romantismo através do Simbolismo, parece-nos, no entanto, que eles souberam usar o mito para encarnar nele aspectos importantes de suas obras que são exemplares dentro da modernidade poética francesa. Assim, Valéry viu em Orfeu o poeta-cantor, mágico, que ao som de sua lira e de seu canto cria um novo mundo, todo ele intelectualizado, espiritualizado, em constante devir e, portanto, nunca concluído, fechado, acabado. Em Apollinaire sentimos uma proximidade maior com o Romantismo-Simbolismo quando, vendo também Orfeu “tipo do poeta sagrado e

visionário”, usa suas aventuras míticas como protótipo não apenas da busca gnóstica, isto é, do conhecimento da divindade com a qual se identifica através do rito, da iniciação, mas também como modelo no qual ele vê refletidas sua existência de homem, de poeta e suas experiências poéticas (Leite, 1990, p.78).

O referencial teórico deste capítulo nos auxiliará na reflexão sobre os modos de expressão da poesia brasileira que explora uma dimensão órfica, cujas percepções derivam da estética da arte moderna, afastando-se do orfismo grego, que resgata a linha clássica. Consideramos essa linha como o “orfismo puro” que estudaremos em Cruz e Sousa, Guilherme de Almeida, Orides Fontela, João Cabral de Melo Neto, Abgar Renault, Orides Fontela e Cecília Meireles. Teremos condições de, também, com base nessas análises, tecer considerações acerca do diálogo que poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima traçam, simultaneamente, com o orfismo grego e o orfismo moderno.

3.4 O MITO DE ORFEU E O ORFISMO EM RAINER MARIA RILKE

Rilke dedicou um conjunto de poemas escritos no ano de 1922, no castelo de Muzot, caracterizados como monumento funerário para Wera Ouckama Knoop, uma jovem moça que havia falecido. Os poemas intitulados *Sonetos a Orfeu* nasceram da comoção diante da morte de uma moça muito jovem, cujo sentimento que acomete o poeta se assemelha ao de Orfeu para com Eurídice. O poeta recorre a Orfeu para tentar resgatá-la, e nessa condição, exalta Orfeu e o questiona sobre sua impassividade diante do fato, como mortal que não domina o poder do canto e indaga a divindade como proceder. Rilke apresenta uma visão da identidade de Orfeu que se aproxima mais do teólogo do que do mito, mas conciliando as duas figuras em uma só, conforme vimos exemplos dessa conciliação nas *Metamorfoses* de Ovídio e nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. A importância de Rilke está na repercussão de sua obra na década de 40 no Brasil, conforme os estudos a seguir de Torres e Guimarães:

A obra poética de Rainer Maria Rilke vem sendo traduzida no Brasil desde a década de 1940. A cada nova tradução, ganha-se contribuições para a interpretação da obra rilkeana, o que está relacionado com o que cada tradutor entende por poesia e por tradução. O interesse inicial dos brasileiros pelo poeta praguense pode ser justificado pelo clima literário da década de 1940. Por um lado, o grupo de poetas denominado por Domingos Carvalho da Silva como “Geração de 45” no I Congresso Paulista de Poesia, e que publicou sobretudo na

segunda metade daquele decênio, tinha apreço pela poesia rilkiana, representada no Brasil sobremaneira pelos livros *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*. A obra de poetas como Lêdo Ivo e Péricles Eugênio da Silva Ramos consiste em uma poesia que versa temas tidos como universais – ou seja, não regionais ou subjetivos – e que preza pela forma poética. [...] Em Rilke, os componentes da Geração de 45 encontravam um apreço à métrica clássica e a temas da antiguidade greco-latina; prova disso são os *Sonetos a Orfeu*, ciclo de poemas inspirado no mito de Orfeu, segundo a versão das *Metamorfoses*, de Ovídio (Torres e Guimarães, 2019, p.2).

Dois detalhes importantes que devo destacar da citação é sobre os críticos e poetas da Geração de 45, Domingos de Carvalho da Silva e Péricles Eugênio da Silva Ramos. Conforme ressaltei, minha pesquisa sobre o orfismo nasceu do estudo da linha clássica na lírica neomodernista de Ramos e a única pista sobre uma linha órfica e clássica que me despertou para a investigação desses temas foi a da crítica de Domingos Carvalho da Silva, na qual apontou ser a obra de Ramos essencialmente órfica. Ramos fundou em 1947, ao lado de outros escritores e poetas, a *Revista Brasileira de Poesia*. A publicação circulou entre 1947 e 1956 e divulgou os preceitos estéticos da Geração de 45 e foi o embrião do *Clube de Poesia* de São Paulo. A tradução teve um grande espaço nessa revista, que divulgou em todos os números poetas de várias nacionalidades, como o francês Paul Valéry, o cubano Nicolas Guillén e o alemão Rainer Maria Rilke. Manteve por vários anos uma coluna de crítica literária no *Jornal de São Paulo*, no *Correio Paulistano* e na *Folha da Manhã*. Nos livros de poesia *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem Tempo* (1953) apresentou a linha clássica mais representativa desse período. Após o estudo do orfismo em Rilke, estudaremos a influência de sua obra na poesia órfica brasileira.

O que chama a atenção nos *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, são as temáticas que aparecem sobre as diferentes formas de caracterizar a identidade de Orfeu no plano da imanência, ou seja, situando-o como uma divindade órfica, para além da sua forma figurativa do mito. Quando um poeta situa Orfeu na esfera órfica, a constituição de sua identidade se estabelece com o deslocamento dos princípios teogônicos desenvolvidos pelo teólogo, transformando-o em um deus que reúne em si todas as aptidões que atribuiu aos deuses e aos fenômenos naturais. Tais aptidões ou princípios são os que norteiam a natureza de Zeus, Dioniso, da metempsicose, da formação do universo, ou seja, conceitos da multiplicação do Uno em partes, da decomposição e recomposição,

manifestação fragmentada, manifestação abstrata por meio de vaticínios, bem como as formas cósmicas de sua manifestação em vários planos de imanência, como na superfície da terra, no ar, no céu, e na região submersa, como a das rochas e minérios. Tais manifestações também se inter-relacionam, criando o movimento divino de infinitas possibilidades de trânsito cósmico, de um plano vibrando dentro de outro, configurando as formas efêmeras de Orfeu.

De início, analisaremos os sonetos I, II, V e VII, para compreendermos dois modos de exaltar Orfeu. Nos sonetos I e II veremos a condição de Orfeu do Mito e nos poemas V e VII, a condição de Orfeu como teólogo e como uma divindade órfica. A seguir a transcrição dos poemas:

I

Uma árvore subiu. Pura ascensão!
Oh, Orfeu canta! Árvore alta no ouvido!
E tudo se calou. Mas mesmo a suspensão
era aceno, mudança, outro sentido

de começar. Do bosque iam saindo
bichos silentes, de covil ou ninho;
e era não era já – viu-se – ardil mesquinho
ou susto que os calava: estavam vindo

só para ouvir. Mugido, berro, grito
era pequeno em cada peito aflito.
E onde havia abrigo ou choça escura

de acesso para aceitar em ânsia pura,
postes que o som pudesse sacudir, -
ali criaste tu templos no ouvir.
(Rilke, 1983, p.233)

II

Era quase menina quase, e eis se ergueu
desta ventura una de canção e lira
e clara brilhou através do seu véu
a Primavera e fez no meu ouvido a cama.

E em mim dormiu. E tudo foi suspenso.
As árvores, que de sempre admirei, esta
Lonjura de sentir, o prado já sentido
e todo o espanto que me veio ferir.

Ela dormiu o mundo. Deus cantor como é que
tu a completaste, que ela não te pedisse
pra acordar primeiro? Vê – surgiu e adormeceu.

E sua morte, aonde? Oh, inventarás inda
este motivo, antes que o teu canto se consuma? -
Pra onde é que cai, de mim caída? Menina quase...
(Rilke, 1983, p.233)

V

Não lhe ergais lápides. Que a rosa apenas
floresça ano após ano em seu louvor.
Pois é só Orfeu. Sua metamorfose
neste e naquele. Não nos afadiguemos

por outros nomes. Uma vez por todas:
é Orfeu quando há canto. Ele vem e vai-se.
Não é já muito que a taça das rosas
alguns dias por vezes sobreviva?

Se entendêsseis ao menos que ele tem de morrer!
Mesmo quando morrer ele sinta medo.
Quando o seu verbo vence o estar-aqui,

ei-lo além já, onde vós não chegais
da lira a grade não lhe tolhe as mãos.
E ele obedece ultrapassando.
(Rilke, 1983, p.235)

VII

Celebrar, sim! Eleito a celebrar
surgiu como o minério do silêncio
da pedra. O coração, mortal lagar
dum vinho inesgotável para os homens.

A nenhum pó a sua voz falhou
se o exemplo divino dele se apossa.
Tudo se faz vinhedo e se faz uva
amadurada no seu Sul sensível.

Nem nas criptas dos reis a podridão
poderá desmentir seu celebrar,
ou sombra que os deuses cair possa.

Ele é um dos eternos mensageiros
que ainda pra lá dos umbrais dos mortos
erguem taça de frutos gloriosos.
(Rilke, 1983, p.238)

No soneto I, embalado por uma leitura cujo ritmo mais marcante são os *enjambements*, temos ambientação do canto de Orfeu. Podemos depreender que o poeta

e músico dedica seu canto à alma da moça e causa comoção nos animais, que expressam uma profunda tristeza. Nota-se a identidade de Orfeu como teólogo e mito, como vimos no mito de Ciparisto, em que Orfeu dedica um canto ao menino transfigurado em cipreste, cuja função, enquanto arbusto, era de prantear para os mortos. Nesse soneto podemos verificar como Orfeu canta a morte, ou seja, como expressa a transição da alma do corpo para a eternidade. Nos versos do primeiro quarteto do primeiro soneto “Uma árvore subiu. Pura ascensão! / Oh, Orfeu canta! Árvore alta no ouvido! /E tudo se calou. Mas mesmo a suspensão/era aceno, mudança, outro sentido,” a alma da moça é transfigurada na esfera mítica com aspectos de uma árvore, uma forma cósmica, um presságio. O poeta olha para a árvore e sente uma alma vibrando dentro dela, e a identifica como o canto de Orfeu. É o olhar órfico que decifra enigmas. A forma de ouvir esse canto é o enigma do verso “Oh, Orfeu canta! Árvore alta no ouvido!”, ou seja, esse canto se assemelha ao som das folhagens, do expandir dos galhos como braços em direção ao infinito, “Pura ascensão”, sons que chegam de forma cósmica. Essa forma de ouvir é resumida no último verso do soneto, “ali criaste tu templos no ouvir”. O que confirma a hipótese do canto de Orfeu destinado à alma da moça é a reação dos animais, conforme os versos do primeiro terceto: “só para ouvir. Mugido, berro, grito /era pequeno em cada peito aflito. /E onde havia abrigo ou choça escura” e no primeiro verso do último quarteto “de acesso para aceitar em ânsia pura”. Nesse soneto surge o tema do Orfeu como uma divindade cuja forma de manifestação está no plano da imanência, como uma divindade efêmera. Nota-se que há a relação dos princípios das teogonias órficas, que unifica em torno do desdobramento do Uno no múltiplo, princípio que constitui a identidade de Zeus e no caso de Dionísio, da sua alma divina multiplicada nos corpos que retornarão para compor com o Uno e Orfeu, como quem criou a identidade desse princípio na origem do universo, como sendo sua própria identidade. Em relação às formas de Orfeu manifestadas em forma de símbolos, é a linguagem dos vaticínios que configura a linguagem de Orfeu nas teogonias. Os vaticínios são manifestações de sinais que subtendem uma manifestação divina. Portanto, os vaticínios são diálogos com Orfeu na sua forma imanente, ou seja, cada vaticínio revela sua forma efêmera. Nota-se que o terceto final é uma síntese órfica sobre o canto de Orfeu “de acesso para aceitar em ânsia pura, /postes que o som pudesse sacudir, /ali criaste tu templos no ouvir”. Podemos deduzir que são os sons órficos, sinestésicos e cósmicos, como um fenômeno sobrenatural. É o canto fúnebre de Orfeu para alma da moça, que causa comoção nos animais, ou seja, a tristeza do poeta pela

morte da moça comove Orfeu que, por meio de vaticínios, a conduz para sua viagem ao Hades. Nota-se essa relação nos versos “E tudo se calou. Mas mesmo a suspensão/era aceno, mudança, outro sentido”, se instaura o momento da transição da alma ao Hades e os animais sentem os sinais da natureza “de começar. Do bosque iam saindo/bichos silentes, de covil ou ninho;/e era não era já – viu-se – ardil mesquinho/ou susto que os calava: estavam vindo”.

Na primeira estrofe do soneto II, nota-se um paralelismo semântico com a primeira estrofe do primeiro soneto. Os versos “Uma árvore subiu. Pura ascensão! / Oh, Orfeu canta! Árvore alta no ouvido!” se correspondem com “Era quase menina quase, e eis que se ergueu./ desta ventura uma de canção e lira”, e, também, a correspondência entre a forma cósmica de ouvir “e clara brilhou através do seu véu/a Primavera e fiz no meu ouvido a cama” com a forma de ouvir “Oh, Orfeu canta! Árvore alta no ouvido!”. O tema do instante da partida é comum aos dois sonetos.

Nota-se no segundo quarteto do segundo soneto o desenvolvimento da morte como sinais da natureza que o atinge, ou seja, cantos de Orfeu “As árvores, que de sempre admirei, esta /Lonjura de sentir, o prado já sentido/e todo o espanto que me veio ferir”, as formas cósmicas de ouvir o som são depositadas nele pelos ouvidos como formas da morte e o poeta transforma-se metaforicamente em “cama” presente na estrofe anterior, forma conotativa do ouvido, que o torna indiretamente um sepulcro.

Nos dois tercetos, o poeta questiona sobre a impassividade de Orfeu, que não interfere no curso da alma: “Ela dormiu o mundo. Deus cantor como é que /tu a completaste, que ela não te pedisse / para acordar primeiro? Vê – surgiu e adormeceu” e “E sua morte, aonde? Oh, inventarás inda /este motivo, antes que o teu canto se consuma? /Para onde é que cai, de mim caída? Menina quase...”. Nota-se nos versos “E sua morte, aonde? Oh, inventarás inda/este motivo, antes que o teu canto se consuma?” que o poeta pede para Orfeu mudar a composição do canto, para impedi-la de ir “[...] antes que seu canto se consuma?”, ou seja, que mude o destino, para que o canto não continue com o tema da morte: “E sua morte, aonde? Oh inventarás inda/este motivo, antes que o teu canto se consuma?”.

No soneto V temos a concepção da identidade de Orfeu como uma divindade de condição existencial transitória, que se manifesta por meio de cantos, que a partir dos estudos dos sonetos iniciais, seriam os sons conotativos que são convertidos pelo receptor como um som cósmico, ou seja, sua imagem acústica é reconstruída por meio de analogias “[...]pois é só Orfeu. Sua metamorfose /neste e naquele. Não nos

afadiguemos”, “por outros nomes. Uma vez por todas: é Orfeu quando há canto. Ele vem e vai-se [...]”. Associando com os estudos das teogonias órficas, sendo a linguagem de Orfeu a dos vaticínios, toda linguagem colocada na voz dos deuses é a linguagem oracular, conforme estudamos sobre a influência do orfismo na filosofia grega, vimos que a linguagem do filósofo Heráclito é uma linguagem oracular em forma de enigmas, inspiradas nos poemas de Orfeu nas teogonias órficas. Nesse sentido, Rilke atribui às mensagens cósmicas da natureza como sendo de Orfeu se manifestando em toda parte. Na medida em que o olhar órfico o identifica, ou seja, quando o observador relaciona aspectos dos seres, cria uma unidade cósmica momentânea e está se comunicando com Orfeu, é seu canto. No mesmo soneto temos outra concepção da identidade de Orfeu, a do teólogo, daquele que transita entre os dois mundos, entre os vivos e os mortos, não se referindo ao Orfeu do Mito, que é assassinado e retorna para o Hades, mas a uma analogia subliminar que podemos depreender, a do deus que oscila entre a presença e a ausência no plano de imanência, quando transita entre mundo dos vivos e dos mortos, como quem concebeu o funcionamento do inferno, associado à metempsicose órfica, conforme os versos “ Se entendêsseis ao menos que ele tem de morrer! / Mesmo quando morrer ele sinta medo. / Quando o seu verbo vence o estar-aqui”, “ei-lo além já, onde vós não chegais [...]”.

No primeiro quarteto do soneto VII “Celebrar, sim! Eleito a celebrar/surgiu como o minério do silêncio /da pedra. O coração, mortal lagar /dum vinho inesgotável para os homens”, nota-se a condição de Orfeu como manifestação mineral. Essa outra temática aparece na poesia brasileira, a de Orfeu se manifestar no plano de imanência mineral. Observa-se a metáfora que atribui ao minério como “coração da pedra” e “vinho”, porque o minério emitia vaticínios que induziram o homem a manipulá-lo e dar formas simbólicas e funcionais as coisas que o rodeiam. O vinho remete às teogonias órficas, conciliando a imagem de Orfeu com a de Dionísio.

No segundo quarteto do soneto, Rilke talvez esteja se referindo aos rituais de iniciação do orfismo associado à ambiência escatológica. Tem-se a impressão de uma atmosfera mítica de um ritual no inferno, do culto a Dionísio com o consumo do vinho e da uva. Temos uma sobreposição indireta de referências, como a função de Dionísio e Perséfone, que decidem o destino das almas, bem como a condição de Orfeu que detém a sabedoria dos escritos sobre esse universo escatológico grego. Sobre o inferno, a situação espacial presente no verso “Tudo se faz vinhedo e se faz uva / amadurada no seu Sul sensível” nos remete a uma região do tártaro, o “Sul sensível”, como sendo o

Sul a região pela qual passa o rio Aqueronte, de ar. Nota-se em Rilke a exploração de referenciais das teogonias órficas.

A associação entre Dioniso, Orfeu e Cristo é uma temática que estudamos sobre os influxos do orfismo no cristianismo, como exemplo, a semelhança entre as histórias de cada figura, como a do Cristo crucificado, Orfeu dilacerado e Dionísio também dilacerado, e ambos, unificando a humanidade em torno de um único objetivo, a salvação da alma. Nesse sentido, nos versos “A nenhum pó a sua voz falhou / se o exemplo divino dele se apossa”, podemos deduzir essa relação sincrética, que tanto no cristianismo quanto no orfismo a origem do homem veio da terra, mas como há a referência ao vinho, podemos deduzir o sincretismo entre a figura de Orfeu com a de Dioniso. Mas, poderíamos deduzir de forma subliminar, o tema da fusão da imagem de Cristo na de Orfeu.

No último terceto do soneto VII, “Ele é um dos eternos mensageiros / que ainda pra lá dos umbrais dos mortos / erguem taça de frutos gloriosos”, verifica-se o conhecimento de Rilke sobre as teogonias órficas, situando Orfeu como teólogo, imagem que coincide com a iconografia órfica do período helenístico, em que aparece Orfeu como guia dos mortos pelo Hades, que, conforme estudamos, depende de uma senha e de uma orientação para ser submetido ao julgamento de Perséfone.

No soneto XI temos o conceito do solilóquio, do monólogo do homem com os sinais, interagindo com uma divindade que se manifesta como uma incógnita, desencadeando a tensão entre presença e ausência de Orfeu, como dependente da aquisição da linguagem órfica do observador para revelá-lo como um sinal. Essa linguagem órfica também é tematizada por Rilke na relação entre reta e curva, como coisas aparentemente opostas. A seguir a transcrição do soneto:

XI

Olha para o céu. Não há constelação do “Cavaleiro”?
Porque isto está em nós gravado estranhamente
este orgulho da Terra. É um Segundo
que o estimule e refreia e que ele transporta,

Pois não é assim, corrida e então domada,
Esta do Ser nervosa natureza?
Caminho e curva. Mas uma pressão ensina.
Novos longes. E os dois são um só.

Mas são-no eles? Ou não pensam ambos
o caminho que percorrem juntos?
Inominados os seres já a mesa e o pasto.

Também a combinação estelar engana.
Mas que por um instante nos alegre
o crer na figura. Isto basta.

(Rilke, 1983, p.238)

Na primeira estrofe temos o tema do olhar cósmico em contraposição ao olhar dogmático. O tema da identidade de Orfeu como uma divindade que se manifesta no plano da imanência, como uma configuração momentânea e relativa. O enigma do poema é depreender qual seria a aparência de Orfeu. Nos versos “Olha para o céu. Não há constelação do “Cavaleiro”? / Porque isto está em nós gravado estranhamente /este orgulho da Terra. É um Segundo /que o estimule e refreia e que ele transporta”, o poeta alerta que se olharmos para o céu noturno procurando formas que se assemelhem às da natureza, não encontraremos a imagem de Orfeu: “Porque isso está em nós gravado estranhamente /este orgulho de Terra”. O tema da expressão cósmica, como forma da união de contrários em uma nova harmonia, está associado à identidade de Orfeu que se manifesta “Caminho e curva. Mas uma pressão ensina. / Novos longes. E os dois são um só”. É o olhar oracular que cria uma nova ordem, que resulta em uma forma cósmica, a partir da conciliação de contrários, como a reta e curva. O poeta situa essa visão cósmica no finito e no infinito, em um movimento pendular entre os extremos. Nos versos “Também a combinação estelar engana. / Mas que por um instante nos alegre / o crer na figura. Isto basta”, a palavra “engana” é o conceito que determina a identidade efêmera de Orfeu. E em relação à visão do chão “inominados os seres já a mesa e o pasto”, nota-se a denominação de “inominados seres”, como sendo o oposto, um conjunto de seres sem nome, as formas de Orfeu se manifestando. O poeta dialoga com o conceito órfico do princípio do Uno, da multiplicação do deus em seres.

Nos sonetos XIII, XIV e XV a seguir, o poeta desenvolve uma metafísica órfica para expressar uma experiência de transformação cósmica do ser humano. Explora a correlação entre uma fruta e o corpo, entre a casca como aparência e alma como polpa. Entretanto, considera duas instâncias em dissonância, que não se reconhecem e criam um estado de morte. É no modo como dissolver essa separação, que a humanidade reencontrará sua origem órfica, explorando uma relação espaço temporal sem limites. Tal reflexão tem como estratégia alertar as mulheres sobre a efemeridade da vida, como foi a morte precoce da jovem, que talvez não tenha tido essa experiência. Tal mensagem

também nos remete à falta da experiência órfica na perspectiva de Rilke, que é enxergar com os sentidos, não somente com a visão. A seguir os três sonetos:

XIII

Maçã cheia, pera e banana,
uva-espim...Tudo isto fala
morte e vida na boca...Pressinto...
Lede-o na cara da criança

quando as prova e goza. Vem de longe.
Devagar perde o nome na boca?
Onde outrora houve termos, descobertas
Há, libertas da polpa, surpresas.

Ousai vós dizer o que é a maçã.
Este dulçor que aos poucos se condensa
para, no gosto suave erguido,

se pôr claro, esperto e transparente,
senso duplo, solar, térreo, nosso -:
Ó experiência, tacto, gosto-, gigantesco!
(Rilke, 1983, p.240)

XIV

Convivemos com flores, parras, frutos.
Não falam só a língua da estação.
Do escuro sobe multicolor revelação
E em vez em si o brilho do ciúme

dos mortos que dão força à Terra.
Que sabemos nós do seu quinhão em tudo?
É modo seu já velho dar, do seu tutano
livre, tutano ao barro.

Mas pergunta-se: gostam de fazê-lo?
Este fruto, obra de escravos pesados, rompe
em bola ao alto para nós, seus senhores?

Ou são *eles* os senhores, ali dormentes,
junto às raízes, e dignam-se dar do que lhes sobra
este híbrido de força muda e beijos?
(Rilke, 1983, p.240)

XV

Esperai..., sabe bem...E em fuga já.
...Pouca música só, bater de pés, murmúrio-:
Donzelas, ó donzelas ardentes, mudas,
dançai o gosto do fruto provado!

Dançai a laranja. Quem pode esquecer
Como, afogada em si, ela se defende
da própria doçura, Vós possuístes-la.
Em vós se converteu, deliciosa.

Dançai a laranja. A paisagem mais quente

expeli-a de vós, que ela madura irradie
em ares natais! Donzelas em brasa,

desvendai aromas e aromas. Parentesco
criai co'a casca pura que se recusa,
c'ò sumo que a enche e faz feliz!
(Rilke, 1983, p.241)

No primeiro e no segundo quarteto do soneto XIII, o poeta explora o tema da morte como ausência de transformação. O conceito de transformação é explorado de forma metafísica, como o exemplo das frutas que morrem quando são consumidas, mas renascem compondo com o espírito um cosmos, na qual se reconhecem como doce, porque foram convertidas em sabor, uma nova identidade sem limites, sem forma, sem nome, conforme os versos “quando as prova e goza. Vem de longe. / Devagar perde o nome na boca? / Onde outrora houve termos, descobertas / Há, libertas da polpa, surpresas”. A palavra “surpresas” caracteriza o estado de movimento, mas de expansão da percepção. Nos tercetos exemplifica e conclui o raciocínio metafísico do fenômeno da conversão da morte em vida, conforme a descrição cósmica da maçã no momento em que é consumida “Este dulçor que aos poucos se condensa /para, no gosto suave erguido”, “se pôr claro, esperto e transparente, /senso duplo, solar, térreo, nosso -: / Ó experiência, tacto, gosto-, gigantesco!” No mastigar, dentro e fora se dissolvem, expandindo-se junto com a alma pelos sentidos, como o paladar, o olfato e o tato. Em conjunto projetam no pensamento uma nova fruta, a cósmica, aquela se funde com os sentidos, compondo com a alma nova unidade, com “senso duplo, solar, térreo, nosso”. A nova unidade é percebida como um processo em expansão sem limites, que decorre de outra forma de ver e se perceber, que não explora somente a visão, mas os outros sentidos, conforme o verso “Ó experiência, tacto, gosto-, gigantesco!”.

No soneto XIV o poeta estabelece a mesma relação entre a terra e o cadáver, sendo a terra a criança e o cadáver, o fruto. A terra consome o cadáver como uma fruta, convertendo-o em sabor, que é o seu tutano como nos versos “dos mortos que dão força à Terra. / Que sabemos nós do seu quinhão em tudo? / É modo seu já velho dar, do seu tutano /livre, tutano ao barro”, “Mas pergunta-se: gostam de fazê-lo? /Este fruto, obra de escravos pesados, rompe /em bola ao alto para nós, seus senhores?”. No *enjambement* “...rompe /em bola ao alto”, podemos deduzir a conversão da morte em vida representada pela forma metafísica “em bola ao alto”, cujo sentido se correlaciona com o último verso “este híbrido de força muda e beijos”. Na condição cósmica, da unidade

com a terra, conforme os versos “Ou são *eles* os senhores, ali dormentes, / junto às raízes, e dignam-se dar do que lhes sobra”, que, conforme analisamos, eles são convertidos em um signo abstrato “bola”, que tem como expressão “um híbrido de força muda e beijos”. Essa relação é muito dissonante, exigindo muito esforço para interpretar o que a “bola” tem de força muda e híbrida, como beijos. Nota-se que Rilke tenta expressar a conversão do finito no infinito, por meio de uma linguagem de incógnitas, como Orfeu nas teogonias, expressando ideias complexas sobre princípios órficos com incógnitas.

No soneto XV, o poeta retoma a relação com o soneto XIII, entre a fruta e o corpo, para alertar as mulheres jovens para evoluírem de um estado de morte, que seria a separação entre alma e corpo, ou seja, entre casca e a polpa. Nos versos do primeiro quarteto “Esperai..., sabe bem...E em fuga já. /...Pouca música só, bater de pés, murmúrio-:”, predomina o sentido de morte em estado de espera, de dúvida, de indecisão como no verso “Esperai..., sabe bem...E em fuga já.” Esse estado de morte é explicado pela ausência do canto, ou seja, da percepção cósmica, da música órfica, como no verso “...Pouca música só, bater de pés, murmúrio”, sugerido no verso anterior “E em fuga já”. O modo de conversão desse estado de morte em vida é proposto em forma de tese nos versos “Donzelas, ó donzelas ardentes, mudas, / dançai o gosto do fruto provado!”. No segundo quarteto, ocorre a explicação da dança da laranja de forma metafísica, sendo a sua conversão de uma forma finita, morta, para o infinito, em uma forma disforme, sem contornos, uma forma cósmica. Essa conversão acontece por meio do seu consumo, da mesma forma do exemplo da maçã no soneto XIII “Dançai a laranja. Quem pode esquecer / Como, afogada em si, ela se defende/da própria doçura, Vós possuístes-la. / Em vós se converteu, deliciosa”. Podemos depreender que do verbo “dançar” subentende-se que há um canto, que, segundo as análises anteriores, é o canto órfico. O canto é obtido a partir do efeito do consumo da laranja nos sentidos de quem a consome, criando uma nova unidade, como entre a laranja e as donzelas, cujo sabor é convertido em signos de expansão, em contraposição à relação com a casca, de contenção. A laranja não se reconhece mais como laranja. No último terceto, “desvendai aromas e aromas. Parentesco / criai com a casca pura que se recusa, / com o sumo que a enche e faz feliz!”, o poeta propõe a conversão da casca em sumo, ou seja, da aparência em alma, dissolvendo a relação entre essência e aparência, entre casca e sumo.

Nos sonetos XIII, XIV e XV, o poeta aponta caminhos para o resgate da audição órfica, que se dá pela exploração de todos os sentidos, não somente pela visão, por meio

da conversão de tudo que é finito em infinito, da estático para o dinâmico, da contenção para a expansão, do enformar para desformar, transformar.

No soneto XVII a seguir, Rilke explora a identidade de Orfeu com princípios teogônicos, como o princípio do Uno presente em Zeus:

XVII

Lá no fundo o velho, enredado,
raiz de todos os seres
erigidos, fonte oculta,
que eles nunca viram.

Elmo e trompa de caça,
sentença de encanecidos,
homens em fúria fraterna,
mulheres como alaúdes...

Ramo contra ramo,
Em parte alguma um livre...
Um além! Oh, sobe...sobe

Mas ainda se quebram.
Só este lá no alto
enfim se curva em lira.
(Rilke, 1983, p.242)

Nesse poema temos a condição de Orfeu como a que se assemelha à de Zeus nas teogonias órficas, na qual o deus é princípio gerador de todos os seres, como nos versos “Lá no fundo o velho, enredado, /raiz de todos os seres /erigidos, fonte oculta, /que eles nunca viram”. A primeira denominação de Orfeu de “velho, enredado”, caracterizado pelo adjetivo “enredado”, que significa rede na qual se prende, envolvido, misturado, preso. A segunda definição de Orfeu corresponde ao adjetivo “enredado”, como “raiz de todos os seres/ erigidos...”, a partir do que se depreende que Orfeu é um princípio, sem uma forma concreta, mas que se desdobra em vários seres e está na origem de tudo, ou seja, o princípio do Uno, presente em Zeus e em Dionísio. Essa identidade abstrata é expressa no símbolo “fonte oculta”.

Os seres gerados estão em condição de símbolos de conflito e de aprisionamento, como no segundo quarteto do soneto, “Elmo, trompa de caça, sentença de escarnecidos, homens em fúria fraterna”, que reforçam a ideia de prisão. Podemos deduzir que há a ideia da metempsicose, porque a ideia de prisão está associada aos corpos em conflito, além da ideia da reencarnação em seres inanimados, como nos versos do terceto “Ramo contra ramo/ Em parte alguma livre.../ um além! Oh,

sobe...sobe”. Em contraposição ao chão, território dos condenados à reencarnação, o paraíso “Só este lá no alto enfim se curva em lira”, onde Orfeu recebe as almas que atingiram o auge da evolução e foram absolvidas no Hades. Podemos também deduzir que a “fonte oculta” está relacionada ao julgamento do destino das almas que passaram pelo Hades e retornaram como castigo aos tipos de corpos adequados a sua evolução. O poeta explora a identidade de Orfeu como uma divindade que manipula o processo da metempsicose e decide quem sobe e quem desce.

O soneto XIX tem como tema a definição do canto de Orfeu na esfera primitiva, na condição de agente construtor do universo. É o canto diferente do canto do mito, é o momento do “pré-canto”, do discurso de Orfeu sem a lira, do deus teogônico:

XIX

Que o mundo rápido mude
como formas de nuvens,
todo o perfeito cai
de regresso no antigo.

Por sobre o mudar, o andar,
mais largo e mais livre
dura ainda o teu pré-cantar,
ó deus da lira.

Não se conhecem as dores
não se aprendeu o amor,
e o que na morte nos afasta

não está desvendado,
Só a canção sobre a terra
santifica e celebra.
(Rilke, 1983, p.243)

No primeiro quarteto, “Que o mundo rápido mude/como formas de nuvens, /todo o perfeito cai/de regresso no antigo”, Rilke define o conceito de canto como algo que se opõe ao perfeito, ao eterno, e que se assemelha ao movimento das nuvens. Depreende-se que a concepção de canto nos remete a um discurso cósmico, do emprego do enigma para expressar ideias complexas, conforme vimos sobre o discurso de Orfeu nas teogonias, propondo o retorno a esse início dos tempos órficos. No segundo quarteto, tem-se o desenvolvimento do tema “Por sobre o mudar, o andar, / mais largo e mais livre/dura ainda o teu pré-cantar, / ó deus da lira”. É a concepção do canto de Orfeu no contexto mineral, da formação das substâncias, da organização do universo, o “pré-cantar”. É a ideia de canção que alinha o homem ao cosmos, na sua relação com a natureza.

Nesse sentido, essa linguagem é o discurso das teogonias nas quais Orfeu vaticina e o homem desvenda, sendo a condição do deus do plano da imanência. No primeiro terceto, há a conclusão sobre o contato com o pré-canto, “Não se conhecem as dores / não se aprendeu o amor, / e o que na morte nos afasta”, ou seja, o homem dissolvido natureza não tinha consciência que não era um animal. Dissolvido na natureza sem consciência de sua diferença, é incorporado ao cosmos, compondo com ele uma unidade, em constante relação. No último terceto “não está desvendado, / Só a canção sobre a terra / santifica e celebra”, ocorre a síntese do conceito do pré-canto, ou seja, é Orfeu que por meio de vaticínios mantém o homem alinhado com o cosmos, nas suas manifestações no plano da imanência. Quando o homem não se alinha ao cosmos, sem a aquisição da linguagem órfica, não enxerga Orfeu “não está desvendado” e a partir do momento que decifra os sinais, os vaticínios, revela Orfeu “Só a canção sobre a terra / santifica e celebra”. No soneto, o poeta desenvolve uma das formas do solilóquio e o expressa por meio de uma tensão, a da vida e morte de Orfeu como um pêndulo poético, ou seja, sua existência depende da relação cósmica do homem com a natureza. É o tema da aquisição da linguagem dos enigmas, a linguagem de Orfeu, para expressá-lo. O tema da construção do sentido como uma relação entre vida e morte é uma temática órfica.

No soneto XXVI a seguir, o último de *Sonetos a Orfeu*, o poeta explora a intertextualidade com a segunda parte do mito narrado por Ovídio, do assassinato de Orfeu pelas Mênades. No soneto, o poeta desenvolve a tese de que a cabeça de Orfeu, mesmo separada do corpo, manteve seu canto, vaticinando do oceano e cujo som chegava de toda parte. Esse canto órfico continua sem cessar no mundo atual. Entretanto, depende de sua decifração, do resgate da linguagem órfica na atualidade e sinaliza o modo de restituí-la, do qual depreenderemos uma temática órfica que se desdobra como uma isotopia, ou seja, sendo recriada de várias formas na poesia brasileira. O poema a seguir o soneto:

XXVI

Mas tu, Divino, tu, até ao fim cantor,
assaltado do enxame das desdenhadas Mênades,
com ordem venceste o seu gritar, ó deus belo,
da destruição subiu teu canto construtor.

Nenhuma destruiu tua cabeça e lira,
Por mais que lutassem e raivassem; as pedras
agudas, atiradas ao teu coração,

suaves se fizeram e dotadas de ouvido -

Por fim resgataram-te, açuladas da vingança da vingança,
enquanto o teu canto nos leões e nas fragas,
nas aves e nas árvores morava. E ainda agora

lá cantas. Deus perdido! Infinita pegada!
Porque a fúria inimiga em pedaços te fez,
Somos agora ouvintes e bocas da natureza.
(Rilke, 1983, p.244)

No primeiro quarteto “Mas tu, Divino, tu, até ao fim cantor, / assaltado do enxame das desdenhadas Mênades, / com ordem venceste o seu gritar, ó deus belo, /da destruição subiu teu canto construtor” e o segundo quarteto “Nenhuma destruiu tua cabeça e lira, /Por mais que lutassem e raivassem; as pedras / agudas, atiradas ao teu coração, /suaves se fizeram e dotadas de ouvido”, o poeta reescreve esse trecho de Ovídio:

Eis o nosso desprezado!” e lançou uma seta
Direto na boca que cantava, mas a ponta
Passou de raspão, fez apenas uma marca, e não machucou. Uma
e outra
Podia levantar uma pedra, mas essa, durante seu voo,
Foi conquistada pela doce harmonia da música,
E caiu aos seus pés, como se pedisse perdão.

Observa-se nos versos, “Por mais que lutassem e raivassem; as pedras /agudas, atiradas ao teu coração, /suaves se fizeram e dotadas de ouvido”, que é uma reescrita dos versos de Ovídio, “Podia levantar uma pedra, mas essa, durante seu voo, /Foi conquistada pela doce harmonia da música, /E caiu aos seus pés, como se pedisse perdão”. Na reescrita, o poeta ressignifica na esfera do orfismo a forma como a pedra é arremessada no seguinte trecho de Ovídio: “Foi conquistada pela doce harmonia da música”, da seguinte forma “suaves se fizeram e dotadas de ouvido”.

Os tercetos “Por fim resgataram-te, açuladas da vingança da vingança, /enquanto o teu canto nos leões e nas fragas, /nas aves e nas árvores morava. E ainda agora” e “lá cantas. Deus perdido! /Infinita pegada! /Porque a fúria inimiga em pedaços te fez, /Somos agora ouvintes e bocas da natureza”, o poeta nos remete à sequência da narrativa sobre a cena da cabeça de Orfeu decepada pelas Mênades, que continua a cantar, conforme o trecho de Ovídio:

Mas o rio Hebro levou sua cabeça e sua lira
 E enquanto deslizavam lentamente pela correnteza,
 A lira produzia sons de lamento, e a língua murmurava
 Alguma coisa em triste harmonia, e as margens ecoavam
 Esse cantar: Perto do mar bem longe
 Da nascente, elas chegaram, na cidade, na cidade de Lesbos,
 E ficaram presos no chão, perto de Metimna.
 Uma serpente investiu contra aquela cabeça, mas Apolo a
 impediu,
 congelando suas mandíbulas.

O poeta recria de forma conceitual a cena do canto que sai da cabeça decepada de Orfeu pelas Mênades, sendo transportada para a cidade de Lesbos pelas ondas do mar. Podemos depreender dos versos de Ovídio um exemplo do canto de Orfeu como uma manifestação no plano da imanência, porque o canto chegava em toda extensão com a mesma intensidade, ou seja, tornando-se sua fonte oculta, conforme os versos “Alguma coisa em triste harmonia, e as margens ecoavam /Esse cantar: Perto do mar bem longe”. É um canto obscuro, “algo em triste harmonia”, ou seja, em forma de sinais, dissolvido no som das ondas, que se tornam cósmicas, trazendo mensagens de Orfeu, em suas formas manifestantes no plano da imanência. O poeta sugere que esse canto continue nos dias atuais: “lá cantas. Deus perdido! Infinita pegada! / Porque a fúria inimiga em pedaços te fez, / Somos agora ouvintes e bocas da natureza”. Consequentemente, esse canto exige decifração, sintetizado pelo poeta no último verso “Somos agora ouvintes e bocas da natureza”. Podemos depreender o conceito do solilóquio, cuja voz do verbo é reflexiva, ou seja, o eu lírico está nos dois lados do diálogo, como forma manifestante “bocas na natureza” e quem conversa consigo mesmo, decifrando vaticínios, multiplicando-se a si mesmo “Somos agora ouvintes”. O conceito do solilóquio se desdobra de outras formas, como o observador diante de um mundo primitivo que lê o mundo de forma cósmica, decifrando sinais, ou seja, conversa com Orfeu em suas infinitas manifestações no plano da imanência, revelando-o por meio da linguagem órfica com a identificação da manifestação de vaticínios.

A seguir, é importante destacarmos outro trecho de Ovídio subentendido nos tercetos do soneto e que podemos deduzir outra temática órfica que aparece subentendida:

Mas ainda assim a campanha belicosa prosseguiu,
 não havia limite para aquelas mulheres:
 Sua fúria cega imperava. Mesmo assim, todas as armas
 Teriam sido abrandadas pela música do cantor,

Não fosse por outra orquestração: flautas
 Estridentes, trombetas, tambores,
 Batidas nos peitos e berros, de modo que a lira
 Foi vencida, e as pedras
 Mancharam-se de vermelho com o sangue do cantor, não mais
 ouvido

A ameaça ao canto de Orfeu não se deu somente na esfera física pelo ataque das Mênades, mas também na esfera da linguagem. Podemos deduzir que esse conflito de linguagens se corresponde com o motivo do orfismo ter sucumbido diante dos dogmas e das ideologias, distantes do cosmo grego, que aproxima os contrários, como o emprego da linguagem órfica, dos vaticínios. O canto das Mênades representa a dimensão eterna, do surgimento dos rituais associados ao ritmo dos tambores, da padronização dos significados, ensurdecendo os ouvidos para canto cósmico e sem padrão como o de Orfeu, que é criado em função de diferentes contingências e objetivos. Na narrativa do mito, o som dos tambores das Mênades abafa o canto de Orfeu, que perde o poder de alterar o alvo das pedras e das lanças arremessadas pelas mulheres em sua direção, que as barraria ao empregar-lhes o ritmo da música, modificando a linearidade dos seus movimentos. Esse embate de linguagens é o responsável pelo distanciamento do homem do orfismo, ou seja, as ideologias o tornaram surdo e cego diante da linguagem cósmica dos enigmas. Esse conflito tem seu grande desfecho na Arte Moderna do século XX, com o objetivo de destruição da cultura e dos dogmas, tendo como pano de fundo o pensamento primitivo.

O que podemos concluir sobre o Orfismo em Rilke é que ele é essencialmente de tradição grega, ou seja, explora a construção da identidade de Orfeu em diversos ângulos, fundindo imagem figurativa do mito com a do teólogo, e também, desdobrando outras formas de manifestação.

Nota -se que o poeta tematiza a identidade de Orfeu na condição de vários níveis de coordenação das relações entre o homem, o universo e o além, e conforme vimos, o exemplo da condição de apaziguador nas *Metamorfoses* e na *Argonáutica*, que também possa ter influenciado Rilke sobre o desdobramento da temática das identidades de Orfeu, ou seja, como modalizar suas ações em coerência com a historiografia órfica.

4 O ORFISMO NA POESIA BRASILEIRA

4.1 O MITO DE ORFEU E O ORFISMO HERMÉTICO

A relação entre orfismo hermético e o Mito de Orfeu é uma linha que explora um caminho que se assemelha e avança sobre as temáticas que aparecem em Rilke. As ações de Orfeu, o qual reúne a figura do mito e a do teólogo, nortearam teogonias, por isso denominadas órficas, cujas temáticas relacionam-se à criação do universo, dos deuses e do homem. É a partir desse parâmetro que analisaremos, de forma geral, como essa questão aparece na poesia brasileira da década de 40, em contraposição às publicações anteriores a essa década, na qual veremos um Orfeu com feições cristãs, com expressões sincréticas que aproximam sua identidade com a de Cristo, bem como entre orfismo e cristianismo. A intenção não é centrar a pesquisa nas influências de Rilke, mas, em momentos oportunos, apontar a intertextualidade com as temáticas órficas de *Sonetos a Orfeu*, uma vez que sua obra é de 1922 e apresenta uma linha órfica de ampla abrangência, explorando o soneto em vez da narrativa, para desenvolver conceitos órficos, para além do mito.

O poeta Carlos Drummond de Andrade publica em 1954 o livro de poemas “Fazendeiro do ar”, escrito entre os anos de 1952 e 1953. Analisaremos o poema “Canto Órfico” desse livro. No poema, Drummond resume em cada estrofe os principais temas órficos explorados na poesia brasileira a partir das publicações que antecederam essa data, que fazem parte do corpus de análise desta pesquisa, como o livro *Metamorfoses*, de Murilo Mendes, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (1952), os livros de poesia *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem Tempo* (1950), de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e o livro *Auto de Possesso* (1950), de Haroldo de Campos, inspirado nos temas órficos do livro de Ramos. Drummond resgata a perspectiva da poesia órfica que explora a relação com Orfeu, criador de cosmogonias e teogonias, da linguagem enigmática, dos vaticínios, que funde a imagem do mito com a do teólogo, transpondo, para a identidade de Orfeu como divindade, as ações transformadoras da realidade segundo isotopias do princípio do Uno, que nortearam não somente o pensamento filosófico grego, mas também o processo de criação do universo e da religião do orfismo. Dessa forma, demonstraremos sucintamente alguns diálogos que Drummond estabelece com temáticas presentes em poetas órficos, que possam ter inspirado a escrita

desse poema, bem como o diálogo com as temáticas órficas de *Sonetos a Orfeu*, de Rilke. A seguir a transcrição do poema:

CANTO ÓRFICO

A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.

Mundo desintegrado, tua essência
paira talvez na luz, mas neutra aos olhos
desaprendidos de ver; e sob a pele,
que turva imporosidade nos limita?
De ti a ti, abismo; e nele, os ecos
de uma pristina ciência, agora exangue.

Nem tua cifra sabemos; nem captá-la
dela poder de penetrar. Erra o mistério
em torno de seu núcleo. E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós, e estremecemos
que uma perda se forma desses ganhos.

Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,
braços do não-saber. Ó fabuloso
mudo paralítico surdo nato incógnito
na raiz da manhã que tarda, e tarde,
quando a linha do céu em nós se esfuma,
tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.

No duelo das horas tua imagem atravessa membranas sem que a
[sorte
se decida a escolher. As artes pétreas
recolhem-se a seus tardos movimentos.
Em vão: elas não podem.

Amplo, vazio
um espaço estelar espreita os signos
que se farão doçura, convivência,
espanto de existir, e mão completa
caminhando surpresa noutro corpo.

A música se embala no possível,
no finito redondo, em que se crispa
uma agonia moderna. O canto é branco,
foge a si mesmo, vôos! palmas lentas
sobre o oceano estático: balanço
de anca terrestre, certa de morrer.

Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
 e comovidos membros naturais,
 e límpido reinaugura
 o ritmo suficiente, que, nostálgico,
 na nervura das folhas se limita,
 quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
 uma espera de fustes, assombrada.

Orfeu, dá-nos teu número
 de ouro, entre aparências
 que vão do vão granito à linfa irônica.
 Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
 atmosfera do verso antes do canto,
 do verso universo, latejante,
 no primeiro silêncio,
 promessa de homem, contorno ainda improvável
 de deuses a nascer, clara suspeita
 de luz no céu sem pássaros,
 vazio musical a ser povoado
 pelo olhar da sibila, circumspecto.

Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
 e escuta:
 só de ousar-se teu nome, já respira
 a rosa trismegista, aberta ao mundo.

Em cada estrofe, Drumond dialoga com uma temática órfica e, dessa forma, podemos desenvolver análises sem obedecer à sequência das estrofes. O objetivo é dar destaque para cada temática e como ela se desdobra isotopicamente em outros poetas. Começamos pelas três estrofes finais, porque nelas veremos o diálogo com temáticas órficas de Rilke, que predominam em todas as estrofes. São as temáticas que mais geraram isotopias sobre o modo de expressar a identidade de Orfeu em forma de incógnitas, em formas cósmicas. Nos versos da penúltima estrofe, verifica-se de imediato o diálogo com o conceito do Uno:

Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
 e comovidos membros naturais,
 e límpido reinaugura
 o ritmo suficiente, que, nostálgico,
 na nervura das folhas se limita
 quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
 uma espera de fustes, assombrada

Nota-se que o deus se multiplica e se manifesta simultaneamente no plano de imanência e de forma efêmera, conforme a correspondência que podemos estabelecer entre os versos “Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos/e comovidos membros naturais”, de Drummond, com o verso “Sua metamorfose/neste e naquele, [...] Ele vem e vai-se”, de Rilke, do soneto V de *Sonetos a Orfeu*. Como a natureza de Orfeu é efêmera, para que seu “ritmo” de vida cósmica se manifeste pela mudança de aparências, resultante de sucessivas associações entre aspectos da natureza, nas suas diversas manifestações, é preciso que estes aspectos se desprendam de suas origens e sejam articulados na esfera das possibilidades pela linguagem dos símbolos, ou seja, dos vaticínios. Verifica-se que essa reflexão ocorre na sequência dos versos “e límpido reinaugura /o ritmo suficiente, que, nostálgico, / na nervura das folhas se limita”, ou seja, as nervuras como um princípio que se assemelha ao do Uno, em ramificações, não se manifesta como uma lógica que organiza outra, criando um cosmos, porque somente a linguagem órfica é capaz de revelá-lo como um ser abstrato e autônomo, que se desloca para compor com um outro uma nova unidade. Nos versos seguintes “quando não compõe no ar, que é todo frêmito, / uma espera de fustes, assombrada”, depreende-se que a aparência da forma de Orfeu pode chegar a incógnitas resultantes de analogias que emergem do etéreo, em formas inimagináveis, como o fuste nos versos “quando não compõe no ar, que é todo frêmito, /uma espera de fustes, assombrada”. Ou seja, a aparência manifestante de Orfeu no ar são fustes, que oscila entre a presença e ausência, diante da fragilidade da analogia que o revela, de origem tão dissonante, ao aproximar coisas tão distintas, manifestada em forma de augúrios, presságios. É um exemplo de como expressar as ideias de Rilke do verso “Ele vem e vai-se”, em forma de incógnitas, de vaticínios.

Na nona estrofe depreende-se o diálogo com o soneto XIX de Rilke:

Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências
que vão do vão granito à linfa irônica.
Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso antes do canto,
do verso universo, latejante,
no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno ainda improvável
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros,
vazio musical a ser povoado
pelo olhar da sibila, circumspecto

Podemos depreender a intertextualidade entre versos de Drummond “Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa/atmosfera do verso antes do canto, / do verso universo, latejante, /no primeiro silêncio”, com os versos de Rilke do soneto XIX “dura ainda o teu pré-cantar, /ó deus da lira”. O conceito do “pré-cantar” é um tema que explora a manifestação de Orfeu em planos de imanência diferentes, desde o plano subterrâneo das rochas e dos minérios, bem como no plano da superfície, na natureza. A natureza do canto, posterior ao pré-canto, diz respeito ao discurso de Orfeu, que alinha cosmicamente os seres em contextos diferentes, quando há o desajuste do ser com sua origem teogônica, conforme estudamos. O conceito do “pré-cantar” é uma temática que encerra uma isotopia, que é explorada de diversas formas nos poetas que analisaremos nesta Tese. Drummond retoma o tema da natureza efêmera de Orfeu de forma metalinguística, uma vez que a dinâmica do processo coincide com sua identidade, que está sempre na sugestão, na possibilidade, conforme os versos: “Orfeu, dá-nos teu número/de ouro, entre aparências/que vão do vão granito à linfa irônica”. Nota-se a relação de “fustes” da estrofe anterior com “granito”, reproduzindo a manifestação insólita, da qual emerge de uma atmosfera etérea uma forma concreta e abstrata. Nesse sentido, observa-se a retomada e a interpretação das modalizações de Orfeu na esfera órfica, como forma de ações que devem ser imitadas pelo homem moderno, conforme os versos “Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa/atmosfera do verso antes do canto, /do verso universo, latejante, /no primeiro silêncio”. No poema, o papel da sibila é a condição almejada pela função da poesia, de ter o dom da profecia, o conhecimento do futuro, a partir dos versos:

no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno ainda improvável
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros,
vazio musical a ser povoado
pelo olhar da sibila, circunspecto

O tema do retorno ao caos original, ou seja, o da ausência de uma ordenação simbólica, dá origem ao tema da tensão metalinguística da oscilação entre presença e ausência de um cosmos ordenador, que depende do sujeito que observa com o olhar da sibila, que dará forma simbólica para uma intersecção entre fenômenos da natureza, cuja aparência é uma das infinitas possibilidades da aparência de Orfeu. Esse tema dialoga, por exemplo, com o da “Canção da Tarde Imóvel”, de Ramos. Vejamos a transcrição do poema a seguir:

CANÇÃO DA TARDE IMÓVEL

Sonha a luz, paralisada:

uma garça, abrindo as asas,
prenuncia, breve, a lua:

profecias tão sentidas,
profecias de haver astros,

quem as ouve, silencia.

Esperança, deusa rasa!
Não há noite, tudo é agora.

Eis a tarde! Ei-la corpórea,
Quase aflita, de tão nua,

tarde plena. Onde o futuro?

Sobre as chamas, reina o sono:

sonha a luz, paralisada.
(Ramos, 1972, p.34)

O poema “Canção da tarde Imóvel” tem como pano de fundo uma paisagem bucólica que sofre uma transfiguração mítica. Entretanto, a paisagem é conceitual, inicia-se a partir de uma hipótese irreal, do sonho da luz, que corresponde ao olhar da sibila. A luz está “paralisada”, portanto, sem existência, porque para existir precisa iluminar objetos, que não existem. O primeiro objeto que a luz sonha é o voo de uma garça e, a partir dele, desencadeia-se um campo semântico que preenche o espaço com presenças associadas ao voo. O poema recria o pêndulo poético, explorando analogias míticas, em que toda uma configuração cósmica aparece e desaparece, num processo contínuo de resignificação, ou seja, um processo órfico. O poema retoma a percepção mítica da paisagem, reconstruindo-a analogicamente partir de seus índices manifestantes.

Na décima e última estrofe, há a referência a Hermes Trismegisto, que nos remete à mesma intenção de Guillaume Apollinaire, conforme vimos no poema “Bestiário”, para explicar o conceito do orfismo na pintura abstrata. Nota-se que Drummond tem a mesma intenção, de sintetizar o orfismo com uma analogia com a rosa trismegista: “Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo / e escuta: / só de ousar-se teu

nome, já respira /a rosa trismegista, aberta ao mundo”. Nesse caso, o sobrenome de Hermes Trismegisto se torna adjetivo de rosa, criando uma fonte cósmica, que nos remete à criação do início dos tempos, referindo-se à influência de Hermes Trismegisto na cultura grega como forma de pensamento aberto, que se insere na modernidade com a restituição das faces de Orfeu na poesia brasileira.

Nota-se nas duas estrofes iniciais uma sequência de dissociações que caracterizam um momento de ruptura do elo entre homem e natureza. Essa visão do homem dissolvido na natureza é uma das formas de resgatar o elo perdido com o homem cósmico. Na segunda estrofe, a temática da estrofe anterior é retomada, sobre a ausência do olhar órfico, que não permite interligar partes de um ser com a parte de outros, criando uma nova unidade. É o tema da morte associado à morte cósmica, ou seja, pela ausência de expressão para tornar visível uma conexão momentânea, uma forma cósmica de Orfeu, em forma de vaticínio. Essa condição gera a tensão entre a presença e a ausência, cuja existência cósmica depende da expressão para significá-lo, conforme a relação entre os versos “Mundo desintegrado, tua essência / paira talvez na luz, mas neutra aos olhos /desaprendidos de ver”, da segunda estrofe, com os versos “A dança já não soa, / a música deixou de ser palavra/ o cântico se alongou do movimento”, da primeira estrofe, como sendo a perda da forma de ver na esfera órfica. Na correspondência entre o verso “desaprendidos de ver” com o verso “a música deixou de ser palavra”, nota-se a relação entre ver como linguagem órfica, que seria a música de Orfeu como discurso cosmogônico. É uma temática que aparece nos tercetos do soneto XXVI, de *Sonetos a Orfeu*, “Por fim rasgaram-te, açuladas da vingança, / enquanto o teu canto nos leões e nas fragas, / nas aves e nas árvores morava. E ainda agora”, “lá cantas. Deus perdido! Infinita pegada! / Porque a fúria inimiga em pedaços te fez, / somos agora ouvintes e bocas da natureza”. Rilke alerta sobre a continuidade da voz de Orfeu nos mundos atuais e que depende de nós retomarmos o diálogo com o deus, na medida em que resgatemos a linguagem órfica para ouvi-lo e decifrá-lo. Drummond denuncia o modo como está o mundo atual sem essa conexão com Orfeu. Conforme estudamos anteriormente, no verso de Rilke “somos agora ouvintes e bocas da natureza”, depreendem-se isotopias que encerram várias possibilidades do solilóquio, da voz que interpreta os sinais da natureza e revela Orfeu, bem como as tensões desse insucesso, desencadeando na temática da tensão entre a presença e ausência, expressando sua efemeridade.

Na terceira e na quarta estrofes de Drumond, depreende-se o tema da comunicação com Orfeu que se perdeu com a perda da visão cósmica, assunto tratado na primeira e na segunda estrofes. Com a linguagem dos vaticínios, o eu lírico adquire a visão cósmica e decifra ou cria enigmas que revelariam Orfeu. Entretanto, a falta dessa linguagem órfica desencadeia na temática do seu resgate ou na temática das consequências de sua ausência no mundo atual. Tais caminhos reflexivos têm como objetivo restabelecer o diálogo com Orfeu, ou seja, com a capacidade visionária do homem primitivo, como nos versos “Nem tua cifra sabemos; nem captá-la / dela poder de penetrar. Erra o mistério / em torno de seu núcleo. E restam poucos / encantamentos válidos”. Talvez, a ideia de encantamento esteja relacionada com a ausência de uma nova forma de ver, que seria a linguagem órfica. A palavra “medida”, na quarta estrofe, é um tema órfico que se associa ao da tensão entre presença e ausência das formas cósmicas “Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe, / braços do não-saber” e “Ó fabuloso / mudo paralítico surdo nato incógnito”. Observa-se também o tema da simultaneidade das manifestações como incógnitas “braços do não-saber”, que se corresponde com a expressão anterior “quase a insculpe”. A palavra “quase” expressa a transição entre a presença e ausência, das possibilidades da formação das expressões cósmicas que revelam Orfeu. Tais expressões encontram-se no plano das escolhas, no eixo paradigmático.

Para exemplificar essa temática vejamos um poema de Jorge de Lima do canto “Audição de Orfeu”, do livro *Invenção de Orfeu* (1952):

espelho, causas, entidades,
Mãos vigilantes, vinde e dispersai-me,
pelas fontes da vida e da expressão;
que eu aspiro a captar esses espelhos,
incoerentes espelhos oniformes,
indagados das trevas e das luzes.
Emergem deles olhos que me espiam,
entrados seres e salas, da grei prévia.
Vosso apólogo me ofusca em circo iriado.
(Lima, 2017, p.241)

Nesse poema, o tema da identidade efêmera de Orfeu é confirmado pela metáfora do espelho, nos versos “que eu aspiro a captar esses espelhos, / incoerentes espelhos oniformes”. O radical latino “oni” significa a ideia de tudo, todos e totalmente, ou seja, o adjetivo “oniformes” significa todas as formas. Associado ao adjetivo

“incoerente”, podemos deduzir uma metafísica órfica, em que essas formas incoerentes são espelhos que refletem as diferentes formas de Orfeu. Podemos pensar que Orfeu se multiplica em várias formas imanentes, simultaneamente, e cada uma o reflete, por isso são espelhos. O modo como o espelho é empregado, como uma metafísica órfica, dialoga com a concepção de alguns autores na qual Dioniso emprega o espelho para se multiplicar nas coisas sensíveis, na condição de Uno. É um exemplo de como princípios teogônicos são incorporados na constituição da identidade de Orfeu.

Na quinta estrofe de Drumond, temos o tema da arte de criar formas eternas, que é oposta à natureza de Orfeu, que tem uma forma diferente a cada instante, cuja obras que a representam são versões momentâneas, que correm o risco de se tornarem eternas, como nos versos “No duelo das horas tua imagem atravessa membranas sem que a sorte/se decida a escolher. As artes pétreas /recolhem-se a seus tardos movimentos. / Em vão: elas não podem.” Esse tema revela o tema do canto órfico sucumbido diante da história, por causa dos rituais e dos dogmas religiosos, que se ancoram em convicções fundadas a partir de uma contingência, e se fixa naquela única visão de mundo, que resiste aos séculos, como as ideologias que paralisam o devir cósmico, a natureza efêmera de Orfeu. Nota-se que essa temática já aparece em Ovídio ao narrar o assassinato de Orfeu:

Eis o nosso desprezado!” e lançou uma seta
Direto na boca que cantava, mas a ponta
Passou de raspão, fez apenas uma marca, e não machucou. Uma
e outra
Podia levantar uma pedra, mas essa, durante seu vôo,
Foi conquistada pela doce harmonia da música,
E caiu aos seus pés, como se pedisse perdão.
Mas ainda assim a campanha belicosa prosseguiu,
não havia limite para aquelas mulheres:
Sua fúria cega imperava. Mesmo assim, todas as armas
Teriam sido abrandadas pela música do cantor,
Não fosse por outra orquestração: flautas
Estridentes, trombetas, tambores,
Batidas nos peitos e berros, de modo que a lira
Foi vencida, e as pedras

Nos versos “[...]Mesmo assim, todas as armas/Teriam sido abrandadas pela música do cantor, /Não fosse por outra orquestração: flautas/Estridentes, trombetas, tambores”, depreende-se um conflito de linguagem. O ritmo dos tambores, das flautas e das trombetas representam a repetição, a padronização e os dogmas. Tais ritmos prevalecem sobre o canto de Orfeu, que não é o mesmo em cada contexto. Esse conflito

se prolongou ao longo da historiografia do orfismo, em que a voz de Orfeu foi sucumbida diante dos dogmas e ideologias, que ao longo dos séculos predominaram sobre a linguagem órfica. Tal consciência de resgate da voz de Orfeu é uma necessidade que a modernidade instaura.

Um exemplo de poema com essa temática, do conflito entre dogma e transformação, veremos a seguir, em um dos poemas de *Audição de Orfeu*, de Jorge de Lima. No poema, a perda da linguagem nos ensina a enxergar as cifras de Orfeu, que resultam da oposição entre a eternização e a efemeridade, sendo que a condição transitória do eu lírico rivaliza com os ritos, que eternizam sua manifestação momentânea, fixando-o em uma única revelação. Consequentemente, causa sua morte ao torná-lo um dogma, assim como dogmas de religiões diversas que o obscurecem. A seguir o poema:

Aqui meu lume frio: glória pouca
 Ofício parvo, sei de inúteis cantos
 Escuto minhas quedas, tantas sombras
 Comunidades, rés, talvez sem mim,
 Malgrado, flores amplas, reis do mal.
 Esse elevar de mãos a qualquer susto!
 E esse desvairamento a qualquer fé!
 E essa borda de cama onde caio
 Defunto para o chão tão meu vizinho!
 Vivo imediatamente morro e digo
 Muito alheio e vestido para a vida.
 (Lima, 2017, p.243)

Nos versos “Esse elevar de mãos a qualquer susto! /E esse desvairamento a qualquer fé! /E essa borda de cama onde caio / Defunto para o chão tão meu vizinho!”, observa-se que, com o surgimento das religiões que se fundamentam em rituais, cuja metáfora representativa é a palavra “cama”, que para o eu lírico é seu leito de morte, local em que a linguagem órfica é esquecida e substituída pela fé. A palavra “borda” nos remete à exclusão de Orfeu.

Na sexta estrofe do poema de Drummond, verifica-se o tema da ordenação do caos inicial, quando o mundo era sem sentido, como no verso “Amplio, vazio”. A forma cósmica de ordenar o vazio é revelado nos versos “um espaço estelar espreita os signos / que se farão doçura, convivência, / espanto de existir, e mão completa / caminhando surpresa noutro corpo”. Essa temática da constelação, verificamos que aparece no

poema de Ramos. “A palavra me foi dita”. Essa estrofe dialoga com os versos de Rilke do soneto XI:

Olha para o céu. Não há constelação do “Cavaleiro”?
 Porque isto está em nós gravado estranhamente
 este orgulho da Terra. É um Segundo
 que o estimule e refreia e que ele transporta”
 [...]
 Também a combinação estelar engana.
 Mas que por um instante nos alegre
 o crer na figura. Isto basta.

Podemos deduzir a partir de uma ordem cronológica, que há a influência das temáticas órficas de Rilke em Ramos e são retomadas por Drummond como recorrentes na poesia órfica.

Na sétima estrofe de Drummond, tem-se a reflexão sobre o emprego inverso do conceito de música órfica, a da criação cósmica, que se desdobra em versos metalinguísticos, explicando a dissonância que se estabelece diante da inversão, que seria o modo como a canto de Orfeu sucumbe no contexto da modernidade, em que não tem aplicabilidade. Verificaremos que essa estrofe dialoga com esses versos do soneto XI de Rilke “Caminho e curva. Mas uma pressão ensina. / Novos longes. E os dois são um só”, verifica-se que a intersecção de contrários cria uma nova unidade entre curva e reta. Percorrer um caminho sinuoso tem-se a sensação de uma reta, que se sobrepõe em ritmo novo, um vibrando dentro do outro, a curva dentro da reta e a reta dentro da curva. O mesmo raciocínio se estende para andar dentro de uma esfera, a sensação é a mesma, como nos versos de Drummond, “A música se embala no possível, /no finito redondo, em que se crispa / uma agonia moderna. O canto é branco”, nota-se uma sequência de caracterizações de afunilamento do canto “possível, finito, crispa, agonia, branco, morrer. A contraposição em relação à expansão do canto órfico é sintetizada nos versos “foge a si mesmo, vãos! palmas lentas /sobre o oceano estático: balanço /de anca terrestre, certa de morrer”. O poeta define o que seria o canto órfico. Esse tema, reduzido a oposições entre prisão e liberdade, efêmero e eterno, cósmico e dogmático, estão dissolvidos na poesia órfica.

A concepção de orfismo de Drummond segue o modelo de Rilke repercutido na poesia brasileira, como vimos de forma sucinta em Murilo Mendes, Jorge de Lima e Péricles Eugênio da Silva Ramos.

4.2 O FENÔMENO HELENÍSTICO DA TENSÃO ENTRE ORFISMO E CRISTIANISMO REATUALIZADO NA POESIA ÓRFICA BRASILEIRA

Roger Bastide (2019) detecta duas fontes da poesia brasileira de temática religiosa, uma mágica e outra mística. A mística reside em se relacionar intelectualmente com os conceitos transcendentais que envolvem a natureza cristã, sobre a experiência da alma, da recriação do ambiente divino, da escatologia, do encontro com o infinito, com o sobrenatural. A mágica busca transformar a realidade em outra, mediante os sentidos, como nos povos primitivos, em que a música nascia juntamente com o ritmo do corpo e expressava a música da natureza, cuja manifestação se dava por meio de um enunciado que expressava o poder mágico de modificar a realidade. A poesia herdou a tradição de fabricar a realidade e não de expressar sentimentos.

O crítico identifica uma tensão na poesia brasileira, na qual há a resistência por parte dos poetas de serem absorvidos totalmente pelas dimensões onipotentes do Uno cristão, ou seja, viver em um mundo distante da realidade, buscando expressar uma mística metafísica em detrimento da manifestação por meio da magia. Por essa ótica, o crítico justifica a condição desses poetas quando assumem a condição de Deus e praticam essa magia e tentam conciliar duas realidades em oposição. Diante do que estudamos, essa condição divina no contexto da historiografia órfica é um reflexo da estratégia da Igreja cristã para absorver os pagãos, como um Cristo com feições órficas ou um Orfeu reconhecido como um Santo pela Igreja. Tais condições divinas de Cristo e de Orfeu serão expressas pela linguagem sincrética. A tensão identificada por Bastide não será contextualizada como uma reatualização desse fenômeno que aconteceu no período helenístico, mas somente no contexto da Bíblia, como, por exemplo, por isotopias derivadas dos princípios dos milagres da multiplicação de Cristo, das magias de Moisés, inspiradas por Deus. Podemos deduzir de início o que acontece nesse período da poesia brasileira, olhando a partir da perspectiva da historiografia órfica: é um orfismo cristão, cuja expressividade estará na exploração, por parte dos poetas, das tensões expressas por meio de expressões sincréticas entre orfismo e cristianismo. Entretanto, comprovaremos que nessa fase da modernidade da poesia brasileira de um orfismo cristão, ocorre o mesmo na arte moderna, o do caminho inverso do trilhado pela Igreja Católica no período helenístico. Constata-se um retorno ao primitivo em confronto com os dogmas e ideologias que aprisionam o espírito criativo da humanidade. Em um primeiro momento, ocorre a absorção do cristianismo pelo orfismo

e, posteriormente, conforme vimos a partir da década de 40, tem-se o destaque da imagem de Orfeu como um eu lírico tematizado nas perspectivas de temas de *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, que exaltou Orfeu como seu “Senhor” e seu “Deus”. Podemos deduzir, que, para analisar essa fase da poesia religiosa brasileira, devemos considerar as expressões sincréticas que expressam as tensões de aproximação, absorção e dissociação entre ambas as religiões, conforme estudamos esse fenômeno no período helenístico grego.

Para o crítico, a religiosidade em Jorge de Lima atravessa fases, evoluindo de uma religiosidade popular para uma religiosidade metafísica. A religiosidade popular vive a relação com a manifestação cristã nas ações cotidianas, como o papel dos santos nas vidas das pessoas, contextos que viveu na Bahia e na relação com o Cristo Redentor do Rio de Janeiro, transição para um Cristo transcendente, místico. Na esfera mística, exploram-se reflexões sobre o encontro da alma com Deus, além da vida, cujos universos situam-se na esfera da escatologia, dos segredos da criação e dos milagres, na esfera do sobrenatural, na busca por uma experiência transcendente, conforme ressalta Bastide:

Ora, o que caracteriza o misticismo é ser uma fusão da alma com a divindade, com a Unidade suprema de que saem todas as coisas e para a qual todas as coisas voltarão. Mas não é fácil assim integrar-se nessa Unidade essencial, sobretudo quando se é poeta, isto é, um ser ligado carnalmente à beleza das coisas, há da multiplicação colorida do mundo (Bastide, 2019, p.124).

Nota-se no trecho “com a Unidade suprema de que saem todas as coisas e para a qual todas as coisas voltarão”, o princípio do Uno do orfismo grego muito explorado pelos poetas que estudaremos. É uma isotopia temática órfica sobre a multiplicação, mas que será analisada somente na perspectiva do cristianismo, conforme assinala Bastide (2019, p.124): “é o tempo em que Jorge de Lima medita acerca dos milagres da multiplicidade, multiplicação da multiplicidade, multiplicação dos pães, a multiplicação de Cristo em todas as hóstias”.

Os modos como Jorge de Lima constitui as coisas mediante o conceito de multiplicidade, também passa por diferentes fases e interpretações. Uma delas está num lirismo “agressivo”, no qual estabelece, com a ideia da multiplicação, a divisão de Cristo em partes, multiplicando-se e estilhaçando-se em fragmentos diferentes no mundo, que é a sua diversidade. Daí resulta um lirismo de destruição: “Seu lirismo é homicida, assassino, quebra, rompe, retalha as coisas”. (Bastide, 2019, p.124). O

encontro com Deus faz com que o poeta recue no tempo, no início da criação, até a ponto de se recusar a retroceder ao período anterior, na condição do inefável, distante do mundo sensível, conforme destaca Bastide:

Quanto ao tempo, é preciso notar igualmente que Jorge de Lima não atinge a Eternidade propriamente dita (aliás se a atingisse, ele se calaria, pois não tem palavras para designar o que é, por natureza, inefável), sua sede de Eterno se dissolve em um retrocesso até o limite último onde o tempo nasce da decomposição do eterno; ele segue a árvore genealógica da humanidade desde a gênese até Abel e Caim, até Eva e Adão. Ou então ele desce ao longo do tempo, tenta exauri-lo até o último momento, até o Fim do Mundo, isto é, até o instante preciso em que o tempo volta ao intemporal. Assim, a posse da Unidade divina se faz por um duplo estratagema místico, a da Túnica Inconsútil. [...] “Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria”, que lhe permite introduzir na trama dos versos o sabor carnal das coisas, sem o qual não haveria poesia, mas as coisas vistas através do espírito divino que as une e faz delas um só todo – e o da ascensão ou descida no tempo, que lhe permite introduzir na poesia brasileira, com os livros de Moisés e o Apocalipse de São João, todo o ardor da estrofe bíblica, e enriquece seu estilo com o lirismo dos livros sagrados (Bastide, 2019, p.126).

Observa-se no trecho “sua sede de Eterno se dissolve em um retrocesso até o limite último onde o tempo nasce da decomposição do eterno” a caracterização do caos original e do retorno à linguagem órfica, quando define “Eterno” de forma paradoxal, por meio de sua inexistência, da decomposição. Podemos interpretar essa ideia como sendo o tempo cósmico das configurações instantâneas do homem primitivo. Essa condição é expressa de forma sincrética pelo poeta “Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria”. O poeta se encontra no movimento pendular de oscilação entre o plano da imanência e da onipotência. Podemos depreender leituras órficas dessa condição, baseando-se na historiografia do orfismo. Deus não se manifesta na matéria, não renasce, ao contrário do eu lírico. Podemos deduzir que o eu lírico incorpora a identidade de Orfeu com feições cristãs, cuja tensão está na oscilação entre a presença e a ausência, o que caracteriza sua natureza efêmera, órfica.

Na perspectiva de Bastide, para exprimir a experiência mística, ocorre uma evolução na linguagem de Lima, que, a partir da destruição dos objetos associada a uma ideia inicial da multiplicação de Cristo, cujo modo de articulá-los obedece à ordem do metafísico e cria uma realidade mística. Sobre essa linguagem ressalta Bastide:

Um dos processos empregados por Jorge de Lima é o da transposição de sentidos. Ou, mais exatamente, de função. Ou se preferirmos, de associação com outros objetos, mas a visão do poeta o dissocia desses objetos concretos aos quais ele está ligado para associá-lo com outros, então invisíveis. Assim o objeto muda de função e de sentido (Bastide, 2019, p.127).

Na análise do crítico, essas funções são meios concretos de uma ascese, ou seja, ganham ideias metafísicas do inefável, como a corda de enforcamento que ganha sentido de ascensão para o céu, ou seja, morte e vida, transição para o transcendente e para a escatologia. Sobre a condição da fuga total em Deus, ela é dada por instantes que são traduzidos pela experiência sensitiva de uma contingência de seu tempo, influenciada também pela sua profissão de médico, com imagens da mutilação e da fecundação, das cirurgias, cujo sentido é transfigurado para a recriação de mitos cristãos, relacionados, por exemplo, com o Apocalipse (Bastide, 2019, p.128). Em um estágio mais avançado, cessa de tomar emprestado imagens correntes, como, além das cristãs, as imagens de navios, de ilhas perdidas. Dessa forma, Jorge de Lima atingirá uma linguagem própria para exprimir a sensação da experiência com o inefável, conforme ressalta Bastide (2019, p.129): “Em uma palavra, a experiência mística só se transforma em experiência poética quando cessa de se alimentar com símbolos correntes para criar seus próprios símbolos”.

Esse retorno ao atemporal cristão, implicitamente, contém, também, um retorno a um tempo anterior, ao tempo de Orfeu, cujo referencial religioso já estudamos. Nesse sentido é que podemos compreender que, na evolução da temática religiosa, ao inserir a figura de Orfeu, surge a conciliação da mística com a magia, do cristianismo com o orfismo. Resta contextualizar tal temática na historiografia órfica, no contexto das estratégias de competição entre ambas as religiões. Quanto mais os poetas avançam em direção a uma consciência sobre a relação de Orfeu com a Arte Moderna, como Murilo Mendes e Jorge de Lima, nas experiências práticas com a colagem, assim como na influência da obra de Rilke na década de 40, que restitui a identidade de Orfeu com amplas temáticas sobre sua forma de manifestação, a relação com Cristo enfraquece e com Orfeu se fortalece. Dessa forma, a poesia revela esse processo por meio de tensões de confronto entre eternidade e efemeridade, onipotência e imanência, entre ressurreição e reencarnação, resultando em movimentos pendulares de aproximação, conciliação e dissolução entre orfismo e cristianismo.

As análises de Bastide sobre a poesia religiosa no Brasil não avança além de um estágio marcado pela tensão entre cristianismo e orfismo, que aparece nas obras iniciais e intermediárias dos poetas, publicadas antes da década de 40, conforme verifica-se no trecho a seguir:

Os postulados da poesia moderna são mais essencialmente místicos. Demonstramo-lo em nosso estudo sobre Jorge de Lima. Trata-se de saber, porém, se o poeta aceita realmente perder-se na unidade, de fato, ele tenta salvar sempre a multiplicidade: Jorge de Lima inventa a *Túnica Inconsútil*, e Murilo Mendes parte do mistério da hóstia para poder fragmentar Deus na infinita multiplicidade das coisas do universo (Bastide, 2019, p.142).

Essa tensão vai diminuindo, sem desaparecer completamente, quando o referencial cristão, como destino de transcendência, é substituído pela relação com Orfeu, cuja natureza se adequa mais à condição do homem moderno. Essa consciência se revela nesses mesmos poetas, mas, para detectá-las temos que retroceder no tempo, na historiografia do orfismo grego, que é revelado nas entrelinhas dos poemas. Bastide sinaliza um conflito que surge em função dos próprios poetas se deterem primeiro na figura de Cristo, num contexto em que a poesia moderna dialoga com o mundo órfico. Essa questão da modernidade, da conexão com o orfismo, não é considerada por Bastide, uma vez que associa a poesia pura com caminhos transcendentais relacionados ao pensamento de um abade e não com os princípios da música, conforme os estudos teóricos de Valéry e Apollinaire:

O abade Bremond viu isso muito bem; meditando a cerca da poesia pura, isto é, a poesia que não pretende nenhuma significação lógica, que se recusa a ser outra coisa além da música, chegou à conclusão de que a poesia é um caminho para Deus, uma evasão do real para se penetrar em outro mundo, é bem possível que o poeta, penetrando neste outro mundo, não saiba reconhecê-lo, e não cabe ao teólogo revelar-lhe, pois não se trata do mundo sobrenatural (Bastide, 2019, p.136).

O crítico associa o referencial clássico da música com a poesia pura, principal vínculo com o mito de Orfeu na modernidade, mas o caracteriza na dimensão de uma espiritualidade cristã e de forma paradoxal, uma vez que o acesso a esse mundo não é sobrenatural, mas é um caminho para conhecer Deus. Tal pensamento sobre buscar o

caminho da música nos remete ao pensamento de Apollinaire em relação à arte abstrata, que está associado ao ritual de iniciação do orfismo. Nesse sentido, o caminho para conhecer Deus é sincrético, leva ao encontro dos deuses pagão e cristão, cuja natureza comum é a do Uno. O princípio do Uno se dissolve no princípio da forma abstrata que se multiplica em partes, reproduzindo variações de uma mesma lógica, que se assemelha à da música. Portanto, as formas da arte são o retorno às formas órficas no plano da imanência.

O crítico não considera o referencial clássico que está inserido na poesia moderna, refere-se essencialmente ao retorno à magia e a concepções antropológicas e filosóficas sobre a natureza primitiva da poesia, destacando seu papel de fabricação de realidades inexistentes. Ao descrever a poesia primitiva, faz uma breve analogia com o poder da magia, cuja expressão associava música, canto e dança. A magia interferia no mundo como o canto de Orfeu, ou seja, Bastide coloca o referencial clássico de forma muito superficial, talvez não considerando as relações que Apollinaire e Valéry estabeleceram entre o orfismo grego e a Arte Moderna, como no trecho a seguir: “A poesia primitiva está estreitamente ligada à atividade mágica. É a música que faz nascer o sol ou cair a chuva. É o canto de Orfeu que acalma os animais ferozes, como as trombetas de Jericó punham abaixo cidadelas inexpugnáveis” (Bastide, 2019, p.133).

Nota-se que Bastide faz uma leitura que busca equivalências entre a esfera primitiva e as histórias bíblicas, partindo do papel da música e da magia, da fabricação de uma realidade inexistente, como se fossem a mesma praticadas pelos santos da Bíblia, dissociada do orfismo, conforme o trecho a seguir:

A poesia religiosa brasileira acha-se no momento judaico de Moisés. Mudava Moisés o bastão em serpente, transformava a vara de Araão em ramo, suscitava fontes nas pedras de deserto, mas ele ouvia Deus nas trevas e desaparecia no Sinai. Depois, o povo israelita teve de escolher entre os Profetas que representavam o caminho místico e os Feiticeiros que representavam o caminho mágico, porque as duas atitudes são inconciliáveis. Os poetas brasileiros também terão de fazer sua escolha (Bastide, 2019, p.141).

A referência a feiticeiros e não a Orfeu, pode-se supor que é uma mera troca de nomenclatura e que nas entrelinhas de suas análises possa revelar caminhos para a análise da poesia órfica, como a associação que Bastide estabelece com o conceito de magia presente no período de Moisés e de Araão e da releitura por parte dos poetas sobre os milagres da multiplicação como uma temática aparentemente cristã. Portanto,

podemos considerar como órfica essa poesia na medida em que expressa temas do orfismo por meio de um referencial cristão, considerando que o mesmo fenômeno ocorreu com a Igreja no período helenístico.

Em uma crítica mais contemporânea, que considera obras publicadas por Murilo Mendes e Jorge de Lima, posteriores a *Tempo e Eternidade* (1935), reafirma-se nossa hipótese anterior, na qual o contato com as linguagens de vanguarda, como a prática da colagem, que aproxima os contrários com olhares que resgatam procedimentos estéticos que evoluem do cubismo, do dadaísmo e do surrealismo, os poetas se aproximam do mundo órfico. Consequentemente, incorporam indiretamente Orfeu como eu lírico, camuflando-o no cristianismo. Sobre essa evolução na linguagem dos poetas e associada ao surgimento de uma tensão entre orfismo e cristianismo, comenta Fábio de Souza Andrade, professor de Teoria Literária da Unicamp:

A imagem na obra dos dois poetas posterior a *Tempo e Eternidade*, deve tanto a esta concepção contida da escrita automática, da qual aprendem a força poética provocada pela aproximação de realidades heterogêneas – reafirmando a importância das *Illuminations* de Rimbaud para a lírica moderna – com a modalidade particular de catolicismo que abraçaram, em que a criação divina e a poética se confundem e o cristianismo assume alguns elementos do orfismo arcaico. Do ponto de vista da religião, isso pode ser visto como um impasse – Bastide diria que acendem velas os dois deuses, a poesia-oração, a poesia-magia. Por isso, Wilson Martins tem razão ao apontar que, “como tantos escritores oficialmente católicos”, são em verdade “herético(s) involuntário(s) e, em outros tempos, já teria (m) sido queimado(s) em praça pública” (Andrade, 1997, p.61).

Andrade detecta que os poetas no livro *Tempo e Eternidade* (1935) são essencialmente católicos, mas, posteriormente, ao explorarem experiências com a arte moderna, como escrita automática e a prática da colagem, descobrem a força poética da aproximação de realidades distintas entre si. Os poetas inserem na criação divina a criação cósmica e, junto com ela, a experiência órfica, que restitui de forma indireta a identidade de Orfeu, resultando na tensão que aproxima contrários, Cristo e Orfeu, que somente pode ser entendida quando contextualizada na historiografia do orfismo. Verifica-se que Andrade concorda com a visão de Bastide e de Wilson Martins, denotando o desconhecimento sobre os influxos do orfismo na história do cristianismo, entretanto reconhece o fenômeno e o caracteriza como um cristianismo que assume “alguns elementos do orfismo arcaico”.

Não é intenção deste trabalho desenvolver estudos da relação que esses poetas tiveram com as artes plásticas e, sim, com uma postura que avança em direção à conciliação entre orfismo moderno e orfismo grego.

Bastide também identifica pontos dessa tensão, o da recusa ou da aceitação dessa conciliação entre Cristo e Orfeu. Em relação a Murilo Mendes, aponta em seus versos momentos de recusa dessa possibilidade:

Mas atenção: a aventura demoníaca, como a aventura mística, requer esforço, coragem e vontade. Veja Baudelaire. E Murilo Mendes bem pode exclamar em seu momento satânico: “Talvez liquidaremos a eternidade, / fuzilaremos todos os santos mártires” (Bastide, 2019, p.142).

Depreende-se desses versos de Murilo Mendes a atitude de dissociação do cristianismo, ao depreciar valores dogmáticos e de crenças eternas e a busca por caminhos opostos, cósmicos e efêmeros, portanto órficos. Esse exemplo comprova a reatualização do fenômeno helenístico, do pêndulo sincrético, que oscila entre a aproximação, fusão e dissonância.

Nessa perspectiva, o crítico identifica na poesia brasileira duas tradições, a mística e a primitiva, vinculada à magia, conforme aponta: “Tais são, parece-me as duas fontes da poesia, a da encantação mágica e o transporte exaltado de uma alma que se separa violentamente da matéria para voltar ao país perdido, para reencontrar a música das esferas celestes” (2019, p.136). Nota-se a coincidência com o referencial pitagórico sobre a música das esferas celestes associado ao percurso da alma, que retorna a sua condição cósmica, que compõe com a natureza uma unidade. Ou seja, o crítico não estabelece de forma direta relações com o orfismo grego, mas em muitos casos de forma indireta. Segundo o que Bastide disserta sobre a tensão entre poesia-magia e poesia-mística, convém destacar uma fase do orfismo cristão do período helenístico implicitamente reconhecido pelo crítico, no seguinte trecho:

Contudo, Jorge de Lima e Schmidt estão muito embebidos da poesia contemporânea, a qual voltou às suas fontes mágicas para não quererem introduzir a atividade mágica em sem seus versos e, como são religiosos, vão tentar reconciliar a magia com o cristianismo. [...] O mágico pensa inventar, e de fato não passa de um profeta que adivinha, através dos interstícios do real. Quanto a Jorge de Lima, dará a Deus o poder supremo de feiticeiro, fará de Deus o grande mágico: As mágicas que a Graça do Senhor faz são poesia. (“Os Vãos Eram Fora do Tempo”). Daí a importância dos milagres em sua obra. O milagre, introduzindo o imprevisto nas coisas, quebrando o hábito do determinismo, confundindo o que está separado e

dividindo o que está unido, é um golpe de magia divina (Bastide, 2019, p.137).

Nota-se que o crítico escreve “...como são religiosos, vão tentar reconciliar a magia com o cristianismo”, pontuando indiretamente uma linguagem sincrética, a fusão da figura de Orfeu na de Cristo, ou o contrário. Mas é preciso analisar qual conceito órfico expressa com o tema da multiplicidade. Mesmo quando Bastide situa o poeta, num primeiro momento, como um espectador, que assiste aos milagres praticados por Deus, ele os descreve o de forma sincrética. Em uma segunda situação, quando o poeta assume a condição de Deus, cria-se o sincretismo no qual assume um deus órfico camuflado de Deus cristão, conforme o trecho a seguir:

Pois o mágico é Deus, não o poeta, o poeta é mero espectador dessa magia. Avancemos então mais um passo. Pelo esforço místico, o poeta pode identificar-se com Deus, fundir-se nele, e então, por meio desta identificação, os poderes divinos podem passar para a sua pessoa (Bastide, 2019, p.136).

Para justificar essa possibilidade, Bastide cita um verso de Jorge Lima, “E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico”, que compõe o poema intitulado “Poema do Cristão”, e recorre ao exemplo da escritura sagrada para justificar seu correspondente bíblico com tal condição mágica: “Se tendes somente a um grão de fé podereis remover montanhas” (2019, p.137). Entretanto, na fala do poeta, nota-se que se incorpora um eu lírico divino, que é eterno e faz magia, e, também, uma linguagem sincrética, porque é um atributo que caracteriza Orfeu.

O tema do eterno, ao qual os poetas se referem, pode ser encontrado em dois tipos no mesmo poeta, com nuances sutis entre a eternidade grega decorrente das reencarnações no processo da metempsicose e a ressurreição da alma no cristianismo, gerando uma visão do Deus cristão em todas as eras. É preciso analisar nas entrelinhas dos versos o modo como essas nuances se relacionam com as eras, na condição da onipotência ou da imanência. Conforme o verso “estou em Deus e na matéria”, podemos ter uma leitura órfica e uma cristã. Portanto, têm-se muitas temáticas relacionadas à historiografia órfica que precisam ser estudadas sobre o orfismo na poesia brasileira.

4.3 O CRISTIANISMO ÓRFICO NA POESIA BRASILEIRA

A intertextualidade com o fenômeno do influxo do orfismo no cristianismo é uma prática que se dissemina na poesia brasileira. É com esse parâmetro historiográfico que devemos compreender o modo como será resgatada uma das faces do orfismo. A perspectiva que será abordada neste subcapítulo é a questão religiosa que aparece nos autores considerados órficos pela crítica canônica e nos poetas órficos não considerados por ela, cujos parâmetros considerados por esta Tese diferem da crítica em alguns pontos. Historicamente, vimos que o orfismo foi ocultado pelo cristianismo e absorvido em suas partes. O que veremos na poesia brasileira é o oposto, ou seja, o caminho inverso, primeiro se instaura a imagem de Orfeu associada à de Cristo de forma implícita, depois ocorre a dissociação. Isso ocorrerá quando surge a consciência de buscar ressaltar a identidade de Orfeu em contraste com o cristianismo, cujo referencial para tal mudança seria a relevância da obra poética de Rilke divulgada no Brasil na década de 40, fato que possa ter enfatizado o tema da exploração das múltiplas facetas de Orfeu e, conseqüentemente, retomado sua importância para o contexto da Arte Moderna. Entretanto, a tensão entre a conciliação e a dissociação entre orfismo e cristianismo continuará aparecer como tema órfico.

A seguir, faremos a análise de mais uma crítica descontextualizada em relação às questões do orfismo dissolvido na filosofia grega. Wesley Thales de Almeida Rocha (2011) desenvolve uma análise sobre a temática da dualidade entre corpo e alma presente nas obras *Tempo e Eternidade* e *Poesia em Pânico*, de Murilo Mendes. O analista identifica que o poeta dialoga com os conceitos de alma de Platão e intitula essa parte da análise como “Cristianismo e a promessa de totalidade”. Nota-se que a relação denuncia uma questão da historiografia do orfismo, na medida em que Platão retoma o conceito de alma teorizada pelo teólogo Orfeu, que criou o princípio da metempsicose. Rocha considera esses conceitos como nascidos somente da filosofia platônica e identifica que a incompatibilidade entre corpo e alma presente em Mendes é um diálogo com o conceito de alma em Platão, uma vez que o filósofo considera o corpo como uma prisão. Esse conceito foi teorizado por Orfeu nas teogonias órficas ao criar o conceito da alma eterna e considerou sua punição, a reencarnação, como uma prisão. Platão para tornar mais racional a metempsicose afirma que a alma tem que reencarnar ocupando cargos e funções elevadas na sociedade, como a de um imperador, de um general, e seu último estágio evolutivo seria o de um filósofo. Platão substituiu os antigos rituais de

iniciação órficas marcados pelo vegetarianismo, os que representavam a morte de Dioniso e festas bacantes. Rocha, a partir de seus estudos sobre o tema, situa a dicotomia entre corpo e alma como uma temática que nasce na filosofia platônica e migra para a cultura judaico cristã:

O platonismo e o cristianismo se propuseram à construção de um conceito definitivo e elevado de homem, tendo o primeiro realizado a cisão do ser em duas instâncias autônomas e distintas: corpo e alma; e o segundo se inspirado em tais proposições para conciliar a concepção judaico cristão do homem com a promulgada pela cultura ocidental e, assim, compor o aparelho ideológico e filosófico da Era Cristã Medieval (Rocha, 2011, p.9).

É fundamental salientar que os estudos do pesquisador sobre o tema não se relacionam com o orfismo, como no exemplo acima, tal qual estudamos sobre a influência de Platão no judaísmo com as temáticas órficas que retomou da historiografia, principalmente sobre o conceito da alma imortal da religião do orfismo, cuja criação foi atribuída a Orfeu. Rocha supostamente demonstra desconhecer a origem da filosofia grega, que sofreu influência dos primeiros teólogos fundadores de teogonias e cosmogonias, sendo o mais influente Orfeu. Considera como concepções platônicas a influência no judaísmo e no cristianismo. Dessa forma, em vez de ler como uma influência órfica via platonismo e considerar o diálogo com Orfeu, não compreende o fenômeno da restituição de sua identidade na poesia brasileira. No trecho a seguir, notaremos um equívoco de leitura teórica sobre o movimento da alma no platonismo como semelhante no cristianismo:

No conjunto, platonismo e cristianismo definem que a alma, vinda do plano do Eterno, recebe de Deus um corpo, para que experimentando a vida através dos sentidos, possa a alma, no fim de tudo, merecer a eterna felicidade no paraíso espiritual: o céu, para o cristianismo, ou o Hades, para Platão (Rocha, 2011, p.10).

Conforme estudamos, no orfismo a alma tem mais chances de salvação ao reencarnar sucessivas vezes em corpos diferentes, e, também, o conceito de alma imortal consiste em sua existência antes do corpo, diferentemente do cristianismo, na qual a alma não preexiste antes do corpo, mas nasce com o corpo e tem uma única chance de reencarnação e será ressuscitada por Deus mediante um julgamento. Em relação ao destino pós-morte, Rocha situa o destino da alma platônica para o Hades e a

alma cristã para o céu. Esse detalhe é importante destacar, porque pode direcionar o sincretismo em um poema órfico, uma vez que a descrição de paraíso no Hades é semelhante ao do paraíso cristão. Rocha, indiretamente, desenvolve essa leitura sincrética. No trecho a seguir, veremos que as citações de Platão que o atraem sobre a relação entre corpo e alma dizem respeito a reflexões essencialmente filosóficas, em detrimento daquelas em que o filósofo dialoga de forma direta com Orfeu e com os autores sérios que restituíram essa tradição em suas obras:

Assim, o corpo é um instrumento, quando é por intermédio de algum sentido que se faz o exame da coisa. Então, a alma, dizíamos, é arrastada pelo corpo na direção daquilo que jamais guarda a mesma forma; ela mesma se torna inconstante, agitada, e titubeia como se estivesse embriagada: isso, por estar em contato com coisas desse gênero (Platão *apud* Rocha, 1991, p. 83).

Nesse sentido é que, indiretamente, as análises de Rocha revelam o tema dos influxos do orfismo no cristianismo em Murilo Mendes, porque enfatiza no título do seu artigo “Corpo e alma: a tensão entre os contrários na poesia de Murilo Mendes”, que tratará de uma discussão cristã sobre a totalidade da alma. Na análise do poema “Filiação” veremos os comentários de Rocha e, posteriormente, depreenderemos confirmações sobre nossa hipótese. A seguir, a transcrição do poema do livro *Tempo e Eternidade*:

Eu sou da raça do Eterno.
Fui criado no princípio
E desdobrado em muitas gerações
Através do espaço e do tempo.
Sinto-me acima das bandeiras,
Tropeçando em cabeças de chefes.
Caminho no mar, na terra e no ar.
Eu sou da raça do Eterno,
Do amor que unirá todos os homens:
Vinde a mim, órfãos da poesia,
Chorem sobre o mundo mutilado.
(Mendes, 1994, p. 250)

A princípio é preciso destacar os pontos da filosofia de Platão que Rocha identifica no poema “Filiação”, conforme vemos neste trecho:

Esse é outro ponto de encontro da poética muriliana com um dos diálogos de Platão, o “Fédon” que afirma não só que o destino da alma após a morte é a Eternidade, como também, que é da Eternidade que a alma provém.

Na sequência, Rocha identifica outra temática órfica que considera essencialmente derivada da filosofia platônica, apontando o processo da metempsicose: “No poema ‘Filiação’, fica sugerida, ainda, a teoria da metempsicose abordada por Platão, segundo a qual a alma experimenta a vida em várias gerações, desdobrando-se ‘através do espaço e do tempo’” (Rocha, 2011, p.14). Podemos deduzir que suas análises são decorrentes dos versos “Eu sou da raça do Eterno. / Fui criado no princípio/E desdobrado em muitas gerações / Através do espaço e do tempo”.

Devemos analisar esse poema por dois ângulos, um sob a perceptiva do poeta Murilo Mendes e outra, sob a perspectiva do analista. Na perspectiva do analista, falta a contextualização da filosofia platônica como transmissora das temáticas do orfismo grego para identificar a relação do poeta com Orfeu e não somente com Platão. Rocha identificou indiretamente aspectos do orfismo em Mendes e, conseqüentemente, podemos considerar que, se conhecesse a historiografia sobre o orfismo, deduziria que o eu lírico, ao se colocar na condição de um deus, tem atributos de Orfeu. Nota-se no verso “Caminho no mar, na terra e no ar” o princípio do desdobramento simultâneo da divindade em diferentes tipos de planos de imanência, que podemos relacionar com o significado de se desdobrar no verso “E desdobrado em muitas gerações”. O eu lírico atravessa as eras como uma divindade se manifestando em vários planos de imanência, o que configura aspectos da identidade de Orfeu. Em outro trecho, “Eu sou da raça do Eterno, / Do amor que unirá todos os homens:/ Vinde a mim, órfãos da poesia, / Choremos sobre o mundo mutilado”, observa-se que o eu lírico aparece como um salvador e cujo discurso tem intertextualidade com a fala de Cristo, como em “Disse-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida. Ninguém vem ao Pai senão por mim. Se vós me conhecêsseis a mim, também conheceríeis a meu Pai” (João 14:6-11). No modo do eu lírico chamar os leitores “Vinde a mim, órfãos da poesia” e em associação com o verso anterior, “Eu sou da raça do Eterno, / Do amor que unirá todos os homens”, o poeta funde a imagem do Deus cristão no deus pagão, porque o orfismo, no contexto da modernidade, é associado à diversos processos de criação poética e artística. Vemos o processo de absorção do cristianismo no orfismo, para que Orfeu seja aceito de forma indireta pelos leitores, no período de conversão dos poetas ao catolicismo. Nota-se que o poeta incorpora uma divindade órfica com conhecimentos sobre o orfismo.

No poema “O sono antecedente”, do mesmo livro *Tempo e Eternidade*, a relação com o Deus cristão é direta. A análise não contemplará a dimensão onírica do poema, porque existem muitos estudos sobre o diálogo do poeta com o surrealismo, a não ser que haja o diálogo com questões do orfismo.

Parai tudo que me impede de dormir:
esses guindastes dentro da noite,
esse vento violento,
o último pensamento desses suicidas.
Parai tudo o que impede de dormir:
esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras,
esse bate-bate bate de meu coração,
esse ressonar das coisas desertas e mudas.
Parai tudo que me impede de voltar ao sono iluminado
que Deus me deu
antes de me criar

Nos versos “parai tudo o que impede de dormir:/esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras, / esse bate-bate de meu coração, /esse ressonar das coisas desertas e mudas. / Parai tudo que me impede de voltar ao sono iluminado / que Deus me deu/antes de me criar”, somente nos três últimos versos notamos que o eu lírico se coloca como uma alma criada por Deus, ou seja, que não preexistia. Nesse poema há a dissociação entre a figura de Cristo e a de Orfeu, entre cristianismo e orfismo. Essa dissociação acontece também na dimensão onírica, uma vez que os temas dos sonhos não têm relação com temas órficos. Nota-se que no mesmo livro há a temática de Orfeu sendo equiparado a Cristo de forma implícita e o oposto, da dissociação de ambos. Depreendem-se as tensões entre aproximação, absorção e separação entre as duas divindades, como um fenômeno semelhante ao que estudamos no período helenístico grego.

Na análise do poema “Segunda Natureza”, de *A Poesia em Pânico*, de Murilo Mendes, Rocha identifica de forma indireta a relação entre orfismo e cristianismo. A seguir o poema:

Minha alma é um globo de fogo
Que se consome sem acabar.
Meu corpo é um estrangeiro
A quem levo pão e água diariamente.
Da penitenciária dos homens me fazem sinais.
Quase ninguém existe.
(Mendes, 1994, p. 290)

Em outro trecho de análise de Rocha, nota-se a coexistência do referencial órfico e do referencial cristão:

O corpo, presente na metáfora do “estrangeiro”, aparece ligado à concepção judaica do mundo imanente como o “exílio” dos exílios, ou seja, o exílio daquele mundo essencial, a Jerusalém celeste, terra onde jorra leite e mel. Vemos nessa referência uma alusão ao Mundo das Ideias de Platão, o Hades, mundo essencial que se contrapõe ao mundo imanente. A esse corpo, o poeta serve pão e água, como a um carcereiro que vigia a privação de liberdade do outro, a alma, porque, como afirma Platão, o corpo é uma prisão que prende a alma em sua condição material e imanente. E no poema de Murilo, é com o carcereiro que o eu lírico se identifica, porque ele é o elemento estranho em meio a tantos iguais (Rocha, 2011, p.13).

Na análise de Rocha, há a absorção do cristianismo pelo orfismo, uma vez que notamos a retomada de um referencial clássico explorado de forma subliminar. Podemos concluir que em Murilo Mendes ocorrem as mesmas tensões historiográficas do período helenístico, do início do cristianismo, resultando no sincretismo religioso. No caso do poeta, por ter se convertido ao catolicismo, ele vive a tensão da expressão do mundo órfico como uma linguagem moderna e associada à voz de um deus pagão, cujas estratégias expressivas para promover essa conciliação é o que deve ser analisado como o sincretismo órfico na poesia órfica religiosa, e o desdobramento das tensões no eu lírico.

As análises de Bastide são centradas nas obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes, publicadas antes da década de 40, e não aparece em sua crítica nenhuma menção à figura de Orfeu como temática. Supõe-se que o orfismo grego seja uma consciência que se afirma posteriormente na lírica brasileira, cujo motivo está relacionado à mentalidade que se constrói com a Geração de 45, com preceitos estéticos e literários de conciliação entre modernidade e tradição. Nesse contexto são divulgadas as teorias e obras de autores internacionais nessa linha, como a obra de Rilke, na qual é motivo de estudo e divulgação na década de 40, como um exemplo de retorno a uma poesia de temas universais e resgate do orfismo grego, em *Sonetos a Orfeu*, em que Orfeu é situado como um deus e como seu Senhor. O poeta exalta suas várias faces para além do mito, retrocedendo às vozes de Orfeu das teogonias, com amplos temas órficos, conforme estudamos no capítulo anterior.

4.4 O SINCRETISMO ÓRFICO EM MURILO MENDES

Murilo Mendes, escritor brasileiro, nasceu em 13 de maio de 1901. Seu primeiro livro *Poemas* foi publicado em 1930. Sua poesia, vinculada à segunda geração do modernismo brasileiro, possui marcas do surrealismo, além de elementos vinculados ao catolicismo. O autor recebeu o Prêmio de Poesia da Fundação Graça Aranha (no Brasil), além do Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina e o Prêmio Viareggio (ambos na Itália). Sua filiação ao modernismo deu-se com a publicação do poema “República”, na *Revista de Antropofagia*, em 1928.

Nas obras *Metamorfose* (1938) e *Véu do Tempo* (1941), de Murilo Mendes, nota-se a diferença entre as obras publicadas antes da década de 40, marcadas pelo cristianismo órfico e nas obras publicadas na década de 40, com a ênfase dada à natureza de Orfeu dissociada de Cristo.

Os poemas “Fim” e “História”, do livro *Metamorfose*, enfatizam uma forte relação com o cristianismo:

FIM

Eu existo para assistir ao fim do mundo.
 Não há outro motivo que me invoque.
 Será uma festa prodigiosa, única festa.
 Ó meus amigos e comunicantes,
 Tudo o que me acontece desde o princípio a sua
 [preparação.

Eu preciso presto a assistir ao fim do mundo
 Para saber o que Deus quer comigo e com todos
 E para saciar minha sede de teatro...
 Preciso assistir ao julgamento universal,
 Ouvir os coros imensos,
 As lamentações e as queixas de todos,
 Desde Adão até o último homem.

Eu existo para assistir ao fim do mundo,
 Eu existo para a visão beatífica.
 (Mendes, 2015, p.43)

HISTÓRIA

Os mares se contraem,
 As nuvens esticam asas.
 O espaço abre-se em sedes e clamores
 Dos que nasceram há mil anos

E dos que ainda vão nascer.
 Há uma convergência de presságios
 Nos jardins cobertos de rosas migradoras
 E nos berços onde dormem crianças com fuzis.

O espírito poderoso que fundirá os tempos
 Espera, impaciente, nos átrios celestes.
 (Mendes, 2015, p.46)

Nos versos do poema “Fim”, “Eu preciso presto a assistir ao fim do mundo/Para saber o que Deus quer comigo e com todos/ [...]As lamentações e as queixas de todos, /Desde Adão até o último homem”, e no verso final, “Eu existo para a visão beatífica”, há a relação com uma alma que espera o juízo final, ou seja, oposta à condição do eu lírico quando assume a alma órfica submetida à metempsicose. Nota-se a percepção mítica, voltada para o plano dos mistérios cristãos em detrimento de uma percepção cósmica, “Eu existo para a visão beatífica”, ou seja, o poeta tem visões santificadas.

Nos versos do poema “História”, “Os mares se contraem, /As nuvens esticam asas. /O espaço abre-se em sedes e clamores / Dos que nasceram há mil anos/E dos que ainda vão nascer. / Há uma convergência de presságios”, ocorre a recorrência do tema da salvação cristã, da espera pelo juízo final, uma vez que a origem da alma depende de um nascimento e não da preexistência. Nos últimos versos verifica-se a ideia da vinda de Cristo: “O espírito poderoso que fundirá os tempos/Espera, impaciente, nos átrios celestes”.

Nos poemas “Orfeu” e “Pastor pianista”, do livro *Véu dos Tempos* de 1941, veremos como o orfismo ganha relevo em detrimento do cristianismo, que desaparece:

ORFEU

O sino volta de longe,
 Desperta a ronda infantil.

Os homens-enigmas passam,
 Não reconhecem ninguém.
 O mundo muitas vezes
 É tão pouco sobrenatural.

Penso nas amadas vivas e mortas,
 Penso em suas filhas
 Que são um pouco minhas filhas.
 Ajudo a construir
 A Poesia futura,
 Mesmo apesar dos fuzis.

Os planetas vão se aproximando,
 Alguém volta para o céu:
 O universo é um só.

Na primeira estrofe “O sino volta de longe, / Desperta a roda infantil”, vemos a alusão ao cristianismo, porque o sino é um símbolo católico que remete ao anúncio das cerimônias litúrgicas. Assim, “Desperta a roda infantil” pode aludir à rotina dos cristãos, como um círculo, uma forma fechada em si mesma, que não se expande. Podemos deduzir que no dístico “Os homens-enigmas passam, / Não reconhecem ninguém”, o significado de “homens-enigmas” pode se referir ao mundo órfico manifestado pelo duplo sentido do som do sino, como o canto de Orfeu que desperta a “roda infantil” dos “homens-enigmas”, cuja linguagem é a dos presságios, cósmica. É um sincretismo dissociativo, de exaltação do orfismo, que é reforçado no dístico seguinte “O mundo muitas vezes/É tão pouco sobrenatural”. Os “homens-enigmas” podem ser os deuses criados como partes cósmicas de um Uno, conforme o princípio teogônico de Zeus, ou as formas efêmeras de Orfeu manifestadas pela linguagem órfica.

Nos versos, “Penso nas amadas vivas e mortas, /Penso em suas filhas/Que são um pouco minhas filhas”, notamos que a relação do eu lírico com as mulheres configura temporalmente uma condição privilegiada de quem assiste às existências, o que nos sugere a hipótese órfica do eu lírico estar na condição de constelação, temática que aparece em Rilke e retomada por Ramos e Campos, conforme veremos mais adiante no capítulo “O orfismo hermético na Geração de 45”.

Nos versos “Os planetas vão se aproximando, /Alguém volta para o céu:/O universo é um só”, o jogo semântico entre os verbos “vão” e “volta” sugere o sentido de atração entre os astros e a alma. Essa atração é devida ao mesmo motivo dos astros quando ficam próximos do céu, decorrente da atração que ocorre entre os planetas ao ficarem alinhados no movimento de órbita em torno do sol. Consequentemente, confere à alma a condição de astro, que retorna para compor com a música das esferas. Essa música é uma teoria pitagórica, na qual as esferas celestes produziam sons ao se movimentarem. Os sons estariam relacionados às proporções aritméticas das órbitas desses planetas em relação à Terra. Podemos depreender o emprego de expressão sincrética que dissocia orfismo do cristianismo. O sincretismo dissonante é expresso no verso “Alguém volta para o céu”, mas não para o céu cristão, mas para o céu pitagórico, cuja escola filosófica empregava o princípio da metempsicose de forma racional. A

alma expiava a parte titânica desenvolvendo o intelecto, estudando a matemática que organiza as matérias do mundo sensível, como a que organiza a música. O paraíso é mais filosófico e ao mesmo tempo órfico, que demonstra o conhecimento do poeta sobre a influência do orfismo na filosofia grega. O poeta dá destaque para a importância do resgate da identidade de Orfeu no contexto da modernidade: “Ajudo a construir / A Poesia futura, / Mesmo apesar dos fuzis.”

No poema “O Pastor pianista”, do livro *Metamorfoses* (1940), anterior aos poemas de Péricles Eugênio de 1946, de Haroldo de Campos, de *Auto do Possesso* (1950), e de Jorge de Lima, de *Invenção de Orfeu* (1952), o poeta já apresenta convergências das temáticas órficas de Rilke na relação entre o “Pastor pianista” e os pianos, como sendo a relação entre Orfeu e seu desdobramento nas formas cósmicas. A comunicação entre o homem primitivo e a natureza se manifesta na comunicação com as divindades cósmicas, que são os pianos, ou seja, as formas manifestantes de Orfeu. Os pianos têm significado polissêmico órfico, representam as formas de Orfeu manifestadas e controladas pela sua condição do Uno, que se desdobra em partes, que constituem a voz recíproca associada ao solilóquio. Mendes representa os pianos como sendo voz do homem primitivo no diálogo com os vaticínios de Orfeu, como nas teogonias órficas. Tal diálogo depende da linguagem dos enigmas, que são os pianos. O poema apresenta uma metafísica órfica, na qual o poeta cria uma imagem conceitual para expressar temáticas órficas que dialogam com o poema de Rilke. Observaremos que no poema inexistente o sincretismo, distante de qualquer referencial cristão. A seguir a transcrição do poema:

O PASTOR PIANISTA

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos: gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação,
 Sonha e provoca a harmonia,
 Trabalha mesmo à força,
 E pelo vento nas folhagens,

Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
 Pelo amor e seus contrastes,
 Comunica-se com os deuses.
 (Mendes, 1941, p.73)

Para destacarmos as questões órficas no poema, precisamos primeiro depreender do poema a concepção de “piano” nos primeiros versos, “Soltaram os pianos na planície deserta /Onde as sombras dos pássaros vêm beber”, para depois caracterizarmos o eu lírico na esfera do orfismo. Esses “pianos” têm o som de uma voz antiga dos homens “Apascento os pianos: gritam /E transmitem o antigo clamor do homem”. O clamor é explicado nos versos “Que reclamando a contemplação, /Sonha e provoca a harmonia” e no último verso do poema “Pelo amor e seus contrastes, /Comunica-se com os deuses”. Podemos depreender que os “pianos” são os enigmas criados pelo homem ao se comunicar com a linguagem órfica, dando significado simbólico ao espaço, relativizando-se com os fenômenos naturais. Sobre a natureza do canto, este é o que muda a ordem das coisas, como nos versos que declaram que o sujeito lírico vê os “pianos” “Recortarem os vultos monumentais / Contra a Lua”. Nota-se o poder da música de mudar a ordem das formas, que neste caso são os “vultos monumentais”. Subentende-se um conflito de linguagens, as do caos, que predomina nos “vultos monumentais” e a dos “pianos” que os reconfiguram sob uma nova ordem, transformando-os em formas cósmicas. Em síntese, os “pianos” significam ao mesmo tempo os homens antigos, as vozes que produziam, os enigmas que criavam e tudo simultaneamente, ou seja, na qual presente, passado e futuro se dissolvem ao reatualizar esse diálogo, quando o tempo que importava era o efêmero, o da duração das formas cósmicas. A palavra “pianos” é metonímia da música. Desde o início dos tempos, por ser uma arte abstrata e sugestiva, seu poder místico foi empregado pelo homem para a criação de atmosferas etéreas e sagradas. Sobre o modo como esses “pianos” mantêm seus sons, ou seja, como essas vozes antigas renascem no mundo atual, em conflito com um mundo sem mitos, que não admite conciliação de contrários como na linguagem órfica, vejamos nos versos “Trabalha mesmo à força, /E pelo vento nas folhagens,

/Pelos planetas, pelo andar das mulheres, /Pelo amor e seus contrastes, /Comunica-se com os deuses”. É a partir desse diálogo que iremos caracterizar o eu lírico a seguir.

Podemos depreender as duas concepções do poder da música. A conotação do canto mítico de Orfeu, na figura do pianista, ou seja, como um maestro, tem sua ação de apascentar significada pela ação de conduzir os animais ao pasto, vigiar, pastorear. Entretanto, vigiar pianos está relacionado à condução da música, que podemos deduzir pelo verso “Apascento pianos: gritam / E transmitem o antigo clamor do homem”. O poeta se comunica com os pianos e os orienta no ritmo e no conteúdo, ou seja, configura-se o tema do solilóquio, do monólogo do homem com a decifração de enigmas. Sendo os enigmas que o eu lírico vaticina para esse homem, que ao resgatar a linguagem órfica, dá-se forma para o eu lírico, que se revela em incógnitas, em formas transitórias, como os pianos. Podemos deduzir daí a temática órfica do Uno, que se multiplica em partes. Portanto, o eu lírico se assemelha a Orfeu. Podemos também deduzir que a ideia desse poema já estava em Rilke, conforme os versos a seguir do Soneto XI, “Pois não é assim, corrida e então domada, / Esta do Ser nervosa natureza? /Caminho e curva. Mas uma pressão ensina. / Novos longes. E os dois são um só” e “Mas são-no eles? Ou não pensam ambos / o caminho que percorrem juntos? / inominados os seres já a mesa e o pasto”. Nos versos “Esta do Ser nervosa natureza? /Caminho e curva. Mas uma pressão ensina. / Novos longes”, nota-se também o estado de clamor pela voz primitiva. O clamor é expresso nas palavras “nervosa” e “pressão” para obter o resgate da linguagem órfica “novos longes”, como modelo desta linguagem os versos “Caminho e curva/[...] E os dois são um só”. Sobre o produto desse clamor são os seres “inominados” presentes nos versos “Mas são-no eles? Ou não pensam ambos / o caminho que percorrem juntos? / inominados os seres já a mesa e o pasto”. Esses seres também são soltos em superfícies como no verso “...já a mesa e o pasto”, que podemos desenvolver como “sobre a mesa e sobre o pasto”. Do modo como se manifestam nessas superfícies “Mas são-no eles? Ou não pensam ambos / o caminho que percorrem juntos?”, deduz-se a ideia de manada, como os “pianos” de Mendes. Entretanto, o andar juntos são as formas cósmicas que aproximam os contrários, conforme o verso “Caminho e curva. Mas uma pressão ensina. / Novos longes. E os dois são um só”. O eu lírico de Rilke, também como o de Mendes, apascenta os seres inominados, ao dar-lhes uma orientação cósmica sobre essas superfícies. Portanto, como vimos, Rilke exalta as várias faces de Orfeu, explora o tema do solilóquio, da correspondência entre a

comunicação órfica relacionada à expressão das manifestações cósmicas de Orfeu, que resulta na sintonia entre a coisa criada e o criador, que são formas de reatualizar o princípio do Uno das teogonias.

No poema a seguir, ocorre a reatualização da temática da historiografia órfica referente ao conflito entre dogmas, reproduzindo a tensão que resultou na morte de Orfeu ao longo do tempo, com a polarização do mundo em dogmas e pensamentos fixos:

AS PENAS DO VENTO

A grandeza unida metafísica
Das nuvens e das palmas

O horizonte sobrevive
Ninguém te reconstitui.

Os loucos desdobram
Toalhas de sonhos.

Tocaram fogo no prodigioso órgão da montanha,
Os bárbaros odeiam a música.

De joelhos esperança! De joelhos embriaguez,
Uma sombra impaciente
Anula seu par.
(Mendes, 1941, P.72)

No distico “Tocaram fogo no prodigioso órgão da montanha, / Os bárbaros odeiam a música”, depreende-se o tema da dissociação entre orfismo e os dogmas, e, indiretamente, entre orfismo e cristianismo. O símbolo “órgão da montanha” é uma incógnita a ser desvendada, porque é um símbolo que gera vaticínios. O que gera a música na montanha são as combinações construídas pela linguagem órfica entre os fenômenos naturais, como cachoeira, canto dos pássaros, tremores, som de animais, ecos de todo tipo de som, de materialidades nas superfícies das coisas, formando diversas grandezas unidas da metafísica de vários elementos, associados à grande dimensão espacial. Portanto, o órgão da montanha não é um ponto fixo. Ir ao seu encontro é uma experiência órfica, em que se conectará com infinitas manifestações de Orfeu no plano da imanência. Surge aqui o tema da morte de Orfeu pelos rituais.

“Bárbaro” é o homem contemporâneo, estrangeiro no mundo órfico, que não enxerga mais o mito, porque ao queimar a floresta, queima sua cosmologia.

No dístico “De joelhos esperança! De joelhos embriaguez”, temos uma espécie de oxímoro órfico, que retoma a ideia de queda “embriaguez” como ascensão “esperança”. A embriaguez é a mudança de estado que resulta em uma nova consciência, a órfica. Nota-se o sincretismo de tensão dissociativa entre orfismo e cristianismo.

No último dístico “Uma sombra impaciente /Anula seu par”, temos o paralelismo semântico em relação à ideia da dissociação. A relação entre forma e sombra pode ser desdobrada entre bárbaros e fogo. O fogo é a sombra do bárbaro. A sombra das ideias é mutante, ganhando novas expressões. A sombra se dissocia de seu par porque é gerada por um ser de mente fixa, porque age sempre da mesma forma. Dissociada, passa a ser um enigma, como possibilidade de infinitos objetos, individuais ou fundidos. O sentido de “bárbaros” no Império Romano era empregado pejorativamente para qualquer povo que não se comunicasse em grego ou latim e não cultuasse a cultura greco-romana. Entretanto, no poema, “bárbaro” é uma metáfora para caracterizar o homem moderno que não compreende a linguagem do mundo órfico.

No poema “Beira-mar”, notamos características da construção da identidade de um eu lírico constituído por uma voz reflexiva, que interpreta enigmas e, portanto, dá existência a si mesmo, como no último verso “Onda que vais, onda que vens, / Dá-me notícias de mim mesmo”. A seguir a transcrição do poema:

BEIRA-MAR

Eu consultei o mito,
Interroguei o céu que marcha:

Debato-me na gaiola do mundo
até que me envolva o futuro.

Luzes ambíguas dançam,
Homens deslocam os bustos,
E a esfinge prepara lentamente
o avesso de sua resposta

Onda que vais, onda que vens,

Dá-me notícias de mim mesmo.

(Mendes, 1941, P.78)

No primeiro dístico “Eu consultei o mito, / Interroguei o céu que marcha:”, céu e mito estão na mesma condição, depreende-se uma relação sincrética de dissociação entre orfismo e cristianismo. O céu é tratado como uma fonte cósmica, que emite vaticínios emitidos pelo mito, deduz-se que é Orfeu vaticinando.

No segundo dístico “Debato-me na gaiola do mundo/até que me envolva o futuro”, podemos direcionar a relação da vida como prisão e morte como o futuro. Nesse sentido, depreende-se a relação órfica entre o corpo como castigo da alma reencarnada.

No terceiro dístico “Luzes ambíguas dançam, / Homens deslocam os bustos, / E a esfinge prepara lentamente/o avesso de sua resposta”, temos a tensão que se instaura no plano da imanência. No primeiro verso, “Luzes ambíguas dançam”, o sentido adjetivo “ambíguas” do verbo “dançar” depende da análise dos versos seguintes. Essas luzes se correspondem com a esfinge no sentido de serem enigmáticas, são fontes cósmicas. O efeito dessas luzes determina a ação dos homens no verso “Homens deslocam os bustos”. Essa ação que nos remete ao tema do conflito entre a natureza efêmera de Orfeu e contra as formas fixas dos dogmas, representados pelos bustos. Vimos que o canto de Orfeu foi vencido na narrativa do Ovídio pelo ritmo das batidas dos tambores das bacantes. A remoção dos bustos nos remete ao retorno ao mundo órfico. Essa hipótese se confirma, porque as luzes se correspondem com a natureza dos enigmas emitidos pela esfinge grega, como nos versos “E a esfinge prepara lentamente/o avesso de sua resposta”, ou seja, quem não decifra o enigma morre, fica preso na gaiola do mundo, cujo sentido é estar sem visão.

No último dístico verifica-se o tema da voz reflexiva nos versos “Onda que vais, onda que vens, / Dá-me notícias de mim mesmo”. O sentido de “notícias” é da mesma natureza das “luzes” e da “esfinge”, precisam ser decifradas, no movimento das ondas, que nos remete à relação com o mito de Orfeu, quando sua cabeça decepada pelas bacantes continua vaticinado das vagas do mar, chegando com seu canto em toda extensão das praias, com a mesma intensidade. Podemos deduzir que o eu lírico é Orfeu.

Conforme verificamos, nos poemas do primeiro livro de Mendes, há o poeta cristão que enfatiza sua relação com Cristo e, no segundo livro, há questões do orfismo

grego, exaltando a temática da manifestação de Orfeu como uma divindade do plano da imanência, dissociada da natureza onipotente de Cristo.

4.5 O SINCRETISMO ÓRFICO EM JORGE DE LIMA

Jorge de Lima (1895-1953) foi um poeta brasileiro do segundo tempo modernista, tendo se dedicado às atividades de ensaísta, biógrafo, historiador, prosador, médico, pintor e fotógrafo. Além disso, foi deputado estadual em Alagoas, vereador e professor universitário no Rio de Janeiro, tendo exercido, também, a medicina.

Na poesia de Jorge de Lima, baseando-nos na crítica de Roger Bastide (2019), notaremos também o pêndulo do eu lírico que oscila entre a condição de fé no Deus cristão e a incorporação de um deus que assume feições de Orfeu e a dissociação entre orfismo e cristianismo.

No poema inicial do livro *Túnica Inconsútil*, 1938, intitulado “Poema do cristão”, analisaremos a tensão que Bastide identifica como a conciliação entre cristianismo e primitivismo:

POEMA DO CRISTÃO

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.
Os milênios passados e futuros
não me aturdem, porque nasço e nascerei,
porque sou uno como todas as coisas
que eu decompou e absorvo com os sentidos
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo.
Tenho os movimentos alargados.
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;
sou velhíssimo e apenas nasci ontem,
estou molhado dos limos primitivos,
e ao mesmo tempo ressôo as trombetas finais.
Compreendo todas as línguas, todos os gestos, todos os signos.
tenho glóbulos de sangue das raças mais opostas.
(Lima, 2008, p.351)

O poeta incorpora um eu lírico que tem aspectos de um deus, mas não há referência a Orfeu. Assim como vimos em Mendes, ainda não há a consciência da exploração do tema da constituição da identidade de Orfeu em obras publicadas antes da década de 40, sendo explorado, de forma camuflada, com feições cristãs.

Nos versos “Os milênios passados e futuros / não me aturdem, porque nasço e nascerei, / porque sou uno como todas as coisas /que eu decompouho e absorvo com os sentidos /e compreendo com a inteligência /transfigurada em Cristo”, nota-se um eu lírico que se coloca numa condição divina, cujo conceito do Uno presente nos deuses das teogonias órficas está implícito. O Uno se divide dando origem às partes do mundo, princípio da natureza de Zeus, que, conforme vimos, caracteriza a ideia da multiplicação, um tema em comum no orfismo e no cristianismo. Nota-se que o eu lírico se multiplica e dá origem aos seres que retornam para recompor sua forma divina: “porque sou uno como todas as coisas/que eu decompouho e absorvo com os sentidos”. Entretanto, dentro do contexto do poema, que é iniciado com a devoção cristã, lê-se como uma expressão sincrética, porque é nos detalhes desse enunciado que detectamos aspectos de Orfeu, que se desdobra em formas efêmeras, absorvidas pelo sentido, em formas cósmicas. Na sequência desse verso “e compreendo com a inteligência / transfigurada em Cristo”, o poeta encontra um elo comum entre sua condição divina e a de Cristo, que podemos ler como a absorção de Cristo na figura de Orfeu. Nota-se que o orfismo para ser incorporado ao cristianismo do poeta se reveste de aspectos cristãos. É caminho inverso do fenômeno que aconteceu no período helenístico, uma vez que o cristianismo tem as bases órficas para que o poeta incorpore, como eu lírico, a identidade de Orfeu, utilizando-se de expressões sincréticas.

No poema notamos uma série de atributos para caracterizar as ações do eu lírico. Por exemplo, no verso “Tenho os movimentos alargados”, expressa o sujeito um processo de contração e expansão, que oscila entre o plano da onipotência e o plano da imanência, conforme o sincretismo nos versos seguintes: “Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria”. Notamos as dissonâncias com o cristianismo em “sou velhíssimo e apenas nasci ontem”, ou seja, percebemos que é uma condição divina que renasce, como Orfeu revelado no plano da imanência em forma de vaticínios, e em contraste com o conceito da onipotência cristã. Sua condição imanente é revelada nos versos seguintes, “estou molhado dos limos primitivos, /e ao mesmo tempo ressoo as trombetas finais”, ou seja, o poeta está submerso em uma mistura de argila, água e substâncias orgânicas, como matéria ou minério, que se manifesta nas possibilidades de transformação dessas matérias em formas simbólicas ou utilitárias que organizam a realidade. Ao mesmo tempo, está no plano da onipotência: “e ao mesmo tempo nas trombetas terminais”. O poeta utiliza a estratégia de revestir Orfeu de uma aura cristã, porque estará no início e no final dos tempos, o que nos leva a subentender sua natureza eterna, que tem acesso

ao plano da onipotência, como vimos nas iconografias do período bizantino, na qual Orfeu era tratado como um santo da igreja. Depreende-se o processo de absorção do cristianismo pelo orfismo em decorrência do conflito de exaltar um deus pagão em lugar de Cristo, como fez Rilke. Nesse sentido, buscar a semelhança com Cristo é uma forma de poder exaltar Orfeu. Retomando os primeiros versos “Porque o sangue de Cristo /jorrou sobre os meus olhos, /a minha visão é universal/e tem dimensões que ninguém sabe”, notamos que, para falar de sua natureza divina, órfica, o poeta cria um terreno cristão, de forma que o leitor adentrará a natureza de Orfeu de forma subliminar.

O livro *Anunciação e encontro de Mira-Celi* foi escrito em 1943 e publicado em 1950, e representa mais uma fase religiosa e cristã da obra poética de Jorge de Lima. O tema do livro é o encontro do poeta com Mira-Celi, a poesia. É um poema sincrético que camufla o orfismo em expressões que sugerem a presença de um cristianismo primitivo. É o Deus do cristianismo que dá a visão para o poeta enxergar Mira-Celi no mundo, cuja natureza é cósmica. Anunciação é a mensagem do anjo Gabriel a Maria para lhe comunicar que ela seria mãe de Jesus. No poema é Deus quem inspira os poetas desde o início dos tempos. Portanto, quando o poeta se refere a Mira-Celi, indiretamente nos remete ao orfismo ou a Orfeu. Observaremos que Lima mantém o sincretismo religioso, ocultando o orfismo em uma roupagem cristã. Conforme veremos no próximo capítulo, ele se libertará dessa tensão religiosa no livro *Invenção de Orfeu*, de forma mais evidente nos poemas do canto “Audição de Orfeu”. Murilo Mendes já se liberta dessa tensão religiosa no segundo livro de *As Metamorfoses*, em “O Véu do Tempo” (1941), demonstrando a influência de Rilke em relação às temáticas órficas na constituição da identidade Orfeu. Lima se mantém na linha do cristianismo primitivo, expressando-se por uma linguagem sincrética. Na escolha do conjunto de poemas, do livro *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, detectaremos as tensões entre orfismo e cristianismo nas expressões sincréticas.

No poema a seguir veremos a contextualização inicial da poesia primitiva e ancestral no universo cristão como uma anunciação. Entretanto, essa é uma estratégia do poeta para conciliar os opostos em seu espírito, de uma inspiração órfica predominante e de sua filiação cristã. Tal contextualização somente é compreensível pela historiografia órfica, na qual a identidade de Orfeu se assemelhava à de Cristo em vários aspectos, o que sugere o conhecimento do poeta sobre esse tema.

Todos os séculos e dentro de todos os séculos-todos os poetas,
 desde o início, foram cristãos pela esperança que continham.
 Tu és cristocêntrica, Mira-Celi,
 e és uma dádiva, tão aderente ao Senhor,
 como o cordeiro de Abel
 ou o pão e o vinho de Melquisedeque e os holocaustos dos
 profetas.
 Sobre o meu ombro, ditas-me tuas palavras ocultas,
 enches minhas vigílias.
 sinto-te docemente respirando
 nos objetos familiares do meu quarto;
 ouço em torno de mim teu harmonioso passo;
 vejo-te debruçada sobre a cadeira em que escrevo
 certa vez minha mão estacou ao gravar uma blasfêmia;
 foi tua mão breve que susteve esta pata de demônio.
 Visita-me e assiste-me de teu imenso domínio
 teu furtivo olhar com que enches meus silêncios.
 Por tua doce vontade, os meus pulsos são harpas.
 Por teu simples convite, pertenço às tuas origens divinas.
 (Lima, 2008, p.421)

Nos primeiros versos “Todos os séculos e dentro de todos os séculos-todos os poetas, / desde o início, foram cristãos pela esperança que continham. / Tu és cristocêntrica, Mira-Celi”, notamos a censura que o poeta atribui a si mesmo, expressando seu conflito religioso ao afirmar que todo o fazer poético é uma inspiração cristã. Na última estrofe, o poeta contextualiza a origem divina da poesia: “Por teu simples convite, pertenço às tuas origens divinas”. É na perspectiva da análise das características divinas da poesia que iremos detectar o sincretismo entre orfismo e cristianismo. No próximo poema, verificaremos um exemplo de associação entre a poesia primitiva e o cristianismo, na qual o poeta se metamorfoseia em uma forma cósmica e afirma que é a sua imagem inspirada no Deus cristão. Essa associação é fundamentada na hipótese do poema anterior, de que só é possível enxergar a poesia, “Mira-Celi”, como uma revelação cristã.

Quem vem lá? O homem, é vento, é fantasma?
 Ou é veleiro que volta de sua viagem ao mar?
 O inesperado ser arrastava uma asa,
 Tinha os olhos cobertos de orvalho,
 a voz era vaga revoltada;
 vinha só, recoberto de algas,
 peixes nas mãos, corais nos cabelos,
 embriagado ou louco, febricitante ou palhaço.
 O inesperado ser era como um náufrago na terra.

As criaturas de Deus recuaram medrosas:
 Quem és tu? És demônio marinho ou és cisne?
 Iam crucificá-lo num penhasco do mar.
 - Sou homem, imagem de Deus, sou poeta.
 Sob esta figura humana meus ombros são de rochedo
 e minha cabeça é um veleiro
 Sou assim para resistir,
 para não morrer
 para nos salvar
 (Lima, 2008, p.449)

Na primeira estrofe o poeta descreve a aparição de um ser cósmico, cuja forma é uma síntese do ecossistema marinho. Na última estrofe, podemos desencadear, a partir das impressões sobre a sua aparência, a percepção cósmica na esfera do parecer, como um pêndulo poético, para ressignificar a mesma origem: “As criaturas de Deus recuaram medrosas: / Quem és tu? És demônio marinho ou és cisne?”. Nos versos seguintes, o eu lírico associa essa imagem cósmica como a imagem de Deus “- Sou homem, imagem de Deus, sou poeta”. Observamos aqui o sincretismo entre orfismo e cristianismo.

No poema a seguir, a concepção da poesia, “Mira-Celi”, é moldada na perspectiva da linguagem dos vaticínios, construída por meio de enigmas, que resulta em um discurso obscuro:

Há necessidade de tua vinda, Mira-Celi:
 Milhares de ventres virginais te esperam
 através de séculos e séculos de insônia!
 Basta de te entremostrares:
 Nós já te pressentimos demais
 em certos momentos de mistério
 ou sob algumas aparências obscuras.
 Há palavras de fogo, semi-apagadas:
 há janelas desertas, já fechadas;
 há ausências inexplicáveis, gestos mortos;
 há lagos estagnados sob gritos de luto.
 Quando vieres, as árvores ocas darão flores,
 e teu esplendor acenderá pela noite dormente
 os olhos entreabertos dos semblantes amados.
 (Lima, 2008, p. 419)

Nos primeiros versos, já nos deparamos com a ideia de construção de um universo órfico com o sintagma nominal “ventres virginais”, cuja imagem alude a uma atemporalidade e que dará origem ao que falta no mundo, o que é sugerido nos versos: “Nós já te pressentimos demais/em certos momentos de mistério ou sob aparências

obscuras”. Notamos que o que é fecundado pela poesia emergirá como mistério ou com aparência obscura, como o exemplo da imagem cósmica do ser composto por elementos do ecossistema marinho, da qual se depreende que a linguagem da poesia é a linguagem cósmica.

No poema seguinte, surge a analogia da função da poesia que dialoga com a construção de um deus primordial, semelhante aos deuses cosmogônicos das teogonias órficas. O deus se funde com Mira-Celi e nessa fusão fica implícita a concepção da poesia como discurso teogônico:

Estando o poeta recostado sobre as bordas do lago,
eis que ficou semelhante a um veleiro adernado;
mas visto de outro ângulo era esquisito cisne.
Não o cisne acostumado a nadar nas superfícies,
porém um cisne dos profundos oceanos
capaz de voar até onde o ar é puro.
O seu olhar penetra o espaço e devora a matéria,
enxerga na escuridão como aves noturnas.
Vede que seu pescoço é uma serpente sagrada
sem começo e sem fim, quando se recurva em círculo
ou distendido sobe como uma flecha
em busca de Mira-Celi
A deusa fecha-o em seu corpo
É um contato íntimo sobreposto em eclipse.
Os lábios de Mira-Celi sorvem o bico da ave
e as asas alvinitentes do veleiro enfunado
fecham-se, estremecendo sobre o ventre da musa.
A grande maré se eleva: é como um mar de espuma,
de onde surgem arco-íris sobre países novos.
A natureza está úbere:
houve uma transformação das formas.
Mira-Celi restaurou a expansão do seu ser.
(Lima, 2008, p. 448)

O eu lírico descreve as sucessivas metamorfoses de um poeta que absorve o entorno de um lago. A sequência de metamorfoses é descrita como a passagem da forma de um navio e depois em cisne, dependendo do ângulo de observação. Entretanto, é uma forma cósmica identificada pela semelhança de seu movimento com a de um cisne, mas é um enigma composto pelos elementos de origem do ecossistema marinho. As ações que pratica nos remete às concepções de deuses primordiais. Do cisne mítico, que vive nos dois ambientes, o marinho e o terrestre, deduz-se que é um anfíbio. A aparência do cisne, que nos remete ao anfíbio, está presente no verso “Vede que seu pescoço é uma serpente sagrada / Sem começo e sem fim, quando se recurva em círculo / Ou distendido

sobe como uma flecha / Em busca de Mira-Celi”. A imagem lembra um dragão, por voar e ter pescoço de serpente e as asas estão sugeridas nos versos “Os lábios de Mira-Celi sorvem o bico da ave / E as asas alvinitentes do veleiro enfunado / Fecham-se, estremecendo sobre o ventre da musa”. Tendo como referencial a historiografia órfica, Lima nos remete à teogonia de Jerônimo e Helânico, que das águas primordiais nasce o Tempo, o ser primordial de onde nascerá o universo, os seres animados e inanimados. Sua aparência é composta de um dragão alado, tendo quatro cabeças, uma de dragão, uma cabeça central de aparência humana com o nome de Héracles, uma cabeça de leão e outra de touro. Tal divindade se assemelha formalmente a outra oriental denominada Fanes, com a mesma função de ser primordial e que aparecerá na teogonia das Rapsódias. Esse ser, o Tempo-Herácles, engendrou um ovo gigante e o dividiu em duas partes, em Céu e Terra.

O encontro com Mira-Celi resulta em um eclipse onde ocorre a transformação de Mira-Celi em um deus primordial. O mundo sofre uma metamorfose segundo as teogonias órficas, do deus surgem os elementos do mundo sensível, como nos últimos versos finais:

A grande maré se eleva: é como um mar de espuma,
De onde surgem arco-íris sobre países novos.
A natureza está úbere:
Houve uma transformação das formas.
Mira-Celi restaurou a expansão do seu ser.

Nos dois últimos versos, depreende-se uma concepção da poesia semelhante à da condição de um deus primordial, que dá origem aos seres sensíveis e ao universo. Observa-se que o eu lírico está diante de uma natureza primitiva e a poesia tem a mesma função de uma teogonia, de criar deuses teogônicos e, com eles, a natureza, tanto na esfera real quanto na cósmica. Na perspectiva do real, prevalece o Deus cristão, mas na perspectiva da teogonia, o orfismo. Podemos concluir que Lima mantém uma poesia sincrética durante a década de 40 e se libertará tardiamente do cristianismo com o livro *Invenção de Orfeu*, publicado em 1952.

Do livro *Invenção de Orfeu* escolhemos os poemas do Canto VII de *Audição de Orfeu*. Os poemas apresentam como temática a constituição da identidade de Orfeu. O próprio título se insere na tradição do orfismo grego, em que autores anônimos escreviam textos e poemas em nome de Orfeu, de onde deduz-se que o poeta é um “escritor anônimo”.

4.6. A INFLUÊNCIA DE RILKE NOS POEMAS DO CANTO DE “AUDIÇÃO DE ORFEU”, DO LIVRO *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA

O próprio título do livro *Invenção de Orfeu* já nos remete à consciência do poeta de se situar na tradição órfica, na qual poetas anônimos de séculos diferentes da antiguidade clássica escreviam textos órficos em nome de Orfeu. O poeta se coloca na condição de quem escreve com a consciência da diferença entre o Mito de Orfeu e o orfismo. Começamos com uma hipótese, que será um pretexto para pensarmos sobre a repercussão das temáticas órficas da obra *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, em Lima, porque são desdobradas em vários modos de exploração pelo poeta.

A influência de Rilke, sobre os poetas da década de 40, está relacionada não somente pelas temáticas órficas, mas sobre o modo como as expressou, explorando o soneto de forma conceitual. As principais temáticas órficas que encontraremos em Jorge de Lima estão presentes no soneto V de Rilke, estudado anteriormente. Convém ressaltarmos tais temáticas e depois identificá-las nos poemas de “Audição de Orfeu”.

No soneto V, identificamos o que seria a origem do conceito do solilóquio, que consiste num processo metalinguístico de construção da identidade de Orfeu. Essa identidade, de uma divindade manifestante no plano da imanência, resulta em tensões de transição entre dicotomias como a transitoriedade e a eternidade, o concreto e o abstrato, a presença e a ausência. Tais dicotomias expressam a identidade de Orfeu como uma divindade que existe como forma expressa instantânea, que muda a cada nova contingência. Sua forma de existir coincide com a linguagem órfica, que é a linguagem dos vaticínios, o que caracteriza Orfeu como um vate, aquele que decifra e cria enigmas, conforme estudamos nas teogonias órficas. Vejamos novamente o Soneto V:

V

Não lhe ergais lápides. Que a rosa apenas
floresça ano após ano em seu louvor.
Pois é só Orfeu. Sua metamorfose
neste e naquele. Não nos afadiguemos

por outros nomes. Uma vez por todas:
é Orfeu quando há canto. Ele vem e vai-se.
Não é já muito que a taça das rosas
alguns dias por vezes sobreviva?

Se entendêsseis ao menos que ele tem de morrer!
 Mesmo quando morrer ele sinta medo.
 Quando o seu verbo vence o estar-aqui,

ei-lo além já, onde vós não chegais
 Da lira a grade não lhe tolhe as mãos.
 E ele obedece ultrapassando.

O conceito do solilóquio está atrelado à constituição da identidade de Orfeu, que é formada pelo diálogo que um observador estabelece com os vaticínios naturais, ou seja, elabora uma releitura da natureza a partir da relativização dos fenômenos, criando uma super-realidade. Entretanto, esse observador pode ocupar três posições no discurso órfico, que define as três instâncias da identidade de Orfeu. Tais posições configurarão os ângulos de percepção do eu lírico que serão explorados por Jorge de Lima, conforme analisaremos mais adiante, nos poemas do canto “Audição de Orfeu”, do livro *Invenção de Orfeu*.

A primeira instância é quando o observador lê sinais em forma de enigmas. O enigma é a expressão de um vaticínio, e portanto, subentende-se que é a voz de um vate oculto, cuja forma manifestante é a imagem acústica do enigma, ou seja, das tramas constituídas com as substâncias dos seres animados ou inanimados, com as matérias da natureza, sejam subterrâneas, do ar ou da terra, que se entrelaçam na sua construção, em uma nova unidade perceptiva, cósmica. Na posição de observador, o eu lírico se situa no espaço por meio de sinais que decifra, e, ao mesmo tempo, os constrói. O eu lírico descreve as manifestações como presenças, com quem dialoga ao tentar decifrá-las. Tais presenças implicam no desdobramento do conceito de simultaneidade, que constitui as formas de Orfeu manifestadas, o que implica no diálogo do eu lírico com o vate.

O segundo posicionamento do eu lírico é na condição de forma manifestante, ou seja, de quem vive a tensão de ser revelado por um observador, que detém a linguagem órfica. Nessa condição, o eu lírico se expressa por meio de tensões entre presença e ausência, concreto e abstrato, entre vida e morte. Esse tema do eu lírico, o da espera da linguagem órfica para ser revelado, será também explorado no diálogo com o Mito de Orfeu narrado por Ovídio em versos, quando o vate sucumbe diante dos tambores das bacantes, que ofuscam o canto de Orfeu, representando o embate entre a linguagem dos dogmas e o canto órfico, que, conforme estudado, tem várias versões, como o discurso apaziguador e teogônico do vate. Com a inexistência dos mundos atuais da linguagem

órfica, Orfeu está presente, mas oculto, o que desencadeou, de forma indireta, no surgimento da Arte Moderna, caracterizada pelo retorno ao mundo primitivo, cósmico.

O terceiro posicionamento do eu lírico no discurso é o da voz reflexiva, que revela a si mesmo por meio dos vaticínios, quando organiza o caos inicial, o mundo sem sentido. Nessa condição, o eu lírico se fragmenta em formas manifestantes simultaneamente, como no princípio do Uno que estudamos nas teogonias órficas. Dessa forma, o eu lírico vive a tensão entre a presença e a ausência, entre vida e morte como linguagem. Podemos agora rever os versos do soneto V que revelam a origem do conceito do solilóquio: “[...]pois é só Orfeu. Sua metamorfose / neste e naquele. Não nos afadiguemos, / por outros nomes. Uma vez por todas: / é Orfeu quando há canto. Ele vem e vai-se [...]”.

Considerando que a linguagem órfica é a oracular, de emissão de vaticínios, conforme vimos na filosofia pré-socrática em que o filósofo Heráclito a adota em forma de enigmas, inspiradas nos poemas teogônicos de Orfeu, Rilke atribui às mensagens cósmicas da natureza como sendo Orfeu se manifestando em toda parte, na medida que o olhar órfico o identifica. Quando o observador relaciona aspectos dos seres e cria uma unidade cósmica momentânea, um vaticínio, ele estabelece o diálogo com Orfeu, na linguagem de seu canto.

Constaremos que a temática que predomina nos poemas de *Audição de Orfeu* é a do solilóquio associada às três posições que o eu lírico órfico pode ocupar no caos original, como a de observador, que revela Orfeu ao interpretar a manifestação de vaticínios; como Orfeu, na condição da onipotência órfica, que estará a espera de que alguém o revele pela linguagem dos vates; e na condição reflexiva, de quem dá origem a si mesmo, segundo os princípios órficos do Uno, quando o deus se desdobra dando origem aos seres sensíveis, que seriam as manifestações simultâneas do vate nos diferentes planos de imanência. A expressão dessas vozes constitui a natureza efêmera de Orfeu caracterizada por Rilke como metamorfoses, na qual se manifesta de diferentes formas, oscilando entre a presença e a ausência, em um movimento de ida e vinda, que se corresponde com a vida e a morte da linguagem, no sentido poético.

Na sequência, analisaremos poemas que pertencem ao canto “Audição de Orfeu”. O poema a seguir tem como tema a manifestação de Orfeu no plano da imanência, que é revelado pelo solilóquio de um eu lírico observador, que, diante de

uma natureza primitiva, identifica como tramas as constituições de vaticínios, que revelam as formas transitórias de Orfeu.

Que neblina nas rocas! Que penumbras
na trama desse jogo de silêncios!
Que lunetas atentas sobre nós!
Por que estamos assim, sem promessas,
Sem o pranto noturno e seu consolo?
Céus esvaídos. Chamam? Quem nos chama?
Aquele ar frio, aquele vento estático,
Aquele ser ou coisa ali no vácuo,
Aquele mão finada luminosa,
Aquele cisne? O cisne nunca visto.
Ó estrela temporária, mas estrela!
(Lima, 2017, p.240)

Nota-se que na sobreposição das neblinas resulta em penumbras, que, por analogia resulta no sentido órfico de “tramas”, na formação de cosmos. A evolução para um estágio de decifração das cosmologias que se formam é ressignificada por “jogos de silêncio”, que adquire o sentido de luz como linguagem na palavra “luneta”. Depreende-se a relação entre vida e morte do mundo órfico como linguagem. Um signo passa a ser sustância para outro signo, criando um ritmo marcado pela oscilação pendular de reconfiguração de uma mesma fonte cósmica. Nota-se no terceiro verso que a palavra “luneta” ressignifica “jogos de silêncio”. Na sequência dos versos “Por que estamos assim, sem promessas, / Sem o pranto noturno e seu consolo? / Céus esvaídos. Chamam? Quem nos chama?”, a palavra “promessa” pode ser compreendida como “pranto noturno”, “consolo”, “céus esvaídos”. Ambos têm em comum direta ou indiretamente a predicação do verbo chamar, que carrega como núcleo sêmico a ideia de iluminar, olhar, como vaticínio. É a configuração de um cosmos que se expande e se contrai na sua origem. No ambiente noturno, os pontos de tensão se destacam como seres projetados na imensidão noturna, resultantes da reconstrução dos produtos das tramas do dia que se mesclam com os jogos das tramas da noite, cujos traços comuns são por via sonora e espacial. Aquilo que se manifesta na noite tem analogia com a memória do dia, ocorrendo uma sobreposição que gera outras tramas, como nos versos “Aquele ar frio, aquele vento estático, / Aquele ser ou coisa ali no vácuo, /Aquele mão finada luminosa, /Aquele cisne? O cisne nunca visto. / Ó estrela temporária, mas estrela!”. Os substantivos “ar frio”, “vento estático”, “ser”, “coisa” e “mão finada luminosa” têm como predicado em comum o verbo chamar, dos quais podemos deduzir como tramas e com sema de “luneta”. São uma enumeração de espectros que,

sucessivamente, atingem o eu lírico. Podemos destacar que, em Lima, surge a metafísica órfica por símbolos oxímoros como “Mão finada luminosa” e “vento estático” para expressar a junção de coisas opostas ou imprevisíveis. O conceito de trama e luneta como formas de manifestação de Orfeu nos diferentes planos de imanência serão recriadas e retomadas de várias formas nos poemas de *Audição de Orfeu*.

No poema a seguir, podemos deduzir que o poeta atualiza a condição do eu lírico conforme o princípio da imanência presente na teogonia órfica, que, segundo Brandão, consiste num processo do deus na multiplicação de seres e da reunião do múltiplo no Uno, ou seja, é a ideia de que o deus pode ser encontrado dentro de sua criação, ao contrário da onipotência cristã. O eu lírico ocupa a posição da voz reflexiva, situando-se na região entre a onipotência e a imanência, refletindo sobre os dois lados do pêndulo poético. Consequentemente, devido à natureza imprecisa e mutante do eu lírico, o poema se estrutura por meio de versos com enunciados em forma de enigma, que caracterizam as instâncias tensivas de manifestação do eu lírico, tensão entre presença e ausência, buscando caracterizar suas metamorfoses. Tais enigmas podem ser lidos como vaticínios. A poesia de enigma é uma característica da poesia órfica.

Eu lendo estelas idas, soterradas
nos temporários, temporariamente.
Potencial deus, ressona-me existido.
Ó Plêiade, ó eu, para além do
tão claro e luminoso raio eterno!
6 Ó domínio da vida, permaneço!
Sou seu dilema. Sou a sempre audiência,
indefeso contorno, drama e jogo,
sou simples pretexto a conhecer-se,
E tudo a isso: pura latitude
11 e premeditação talvez de Deus.
(Lima, 2017, p.240)

Nos versos de 6 a 11, depreenderemos, a partir de uma análise comparativa, a retomada dos versos do poema anterior. Observa-se neles o diálogo com a concepção de Rilke sobre a natureza de Orfeu, da condição de onde houver canto há sinal da existência do vate, como nos versos do soneto V, “Pois é só Orfeu. Sua metamorfose / neste e naquele. “Não nos afadiguemos [...] / por outros nomes. Uma vez por todas: / é Orfeu quando há canto. Ele vem e vai-se”. O canto é a linguagem cósmica, que tem várias versões, como a que Orfeu emprega nas Argonáuticas para alinhar o homem à sua cosmologia. O eu lírico do poema de Lima se define como a possibilidade de ser um

deus. O eu lírico é substância, ou seja, aquilo que será significado pelo observador. Situa-se na região entre a onipotência e a imanência, ou seja, na iminência de ser revelado por um vaticínio, momento da formação das “tramas” e se situa no eixo paradigmático, das escolhas, à espera da linguagem cósmica que o revele. Nesse sentido, podemos identificar que o eu lírico está na região tensiva entre a presença e a ausência, entre a vida e a morte, no sentido de morte como sendo a ausência de linguagem que o revele, que lhe traga a vida, a significação, com a organização do caos original. Na condição de morte, de ausência, situa-se na região de uma onipotência órfica, marcada pela ideia de um tempo ancestral que atravessa as eras, renascendo e morrendo a todo instante pela linguagem como nos versos “Potencial deus, ressona-me existido. / Ó Plêiade, ó eu, para além do / tão claro e luminoso raio eterno!”. Nota-se que o eu lírico compara sua natureza enigmática com a condição das Plêiades, por isso “ressona-me existido” e coloca-se na identificação dessa existência como algo semelhante a elas, que são constelações. No plano da imanência, a condição de “dilema” resgata do sentido “tramas” do poema anterior, como constituição de uma atmosfera cósmica em forma de enigmas. O solilóquio metalinguístico se define como possibilidade de formas manifestantes, que são enumeradas como: indefeso contorno, drama, jogo e pretexto. Nos versos finais, há uma relação entre premeditação e latitude. Latitude são medidas angulares de qualquer ponto da terra em relação à linha do equador. A antecipação é a possibilidade das escolhas antes da execução. Nesse sentido, tudo o que se antecipa é sugestão, uma manifestação. E o que se manifesta são construções espaciais, ou seja, volumes com formas diversas, possíveis formas do deus. Essas formas sempre terão uma triangulação, exigindo sempre relações de profundidade e largura. O ponto, sendo o vértice, seria o foco, de onde partem as relações. Esse ponto pode ser concreto ou abstrato, gerador do cosmo, das formas de Orfeu. Nota-se que a premeditação tem a dupla instância da condição do eu lírico, no plano da onipotência e no da imanência.

No próximo poema, o eu lírico se posiciona na mesma condição do poema anterior, situa-se na tensão entre a condição onipotente e a condição imanente, na iminência de ser revelado pela linguagem. O eu lírico se situa dentro e fora da criação. Quanto está fora, no plano da onipotência, manifesta-se perdido, sem rumo, sem direção. O poeta conceitua o tema do solilóquio.

Cintilações, sóis duplos, ó grandezas,
 meu batel é tão ébrio, tão sem mapa,
 que meus mares não sei nem minhas bússolas.
 Sou velho pai dos verbos que me negam,
 - rei Lear nesse planeta, desterrado,
 de astrolábio canhoto e venda cega,
 nos ocasos espelhos, e os azougues
 do sangue destronado flutuando.
 Como julgar? Não há balança em paz,
 O jogo é um dom dos anjos informados
 que eu sou antes de mim. Ó solilóquio.
 (Lima, 2017, p.241)

No primeiro verso “Cintilações, sóis duplos, ó grandezas” a imagem das “cintilações”, caracterizadas como “sóis duplos”, também chamados de “grandezas”, caracterizam as manifestações do eu lírico, que se correspondem com o conceito de “tramas”. O eu lírico interpreta suas manifestações no plano de imanência por meio de metáforas náuticas, típicas da tradição grega, para expressar sua condição de caos original antes de ser revelado como um cosmo, como podemos ler nos versos de dois a quatro “Meu batel é tão ébrio, tão sem mapa, / Que meus mares não sei nem minhas bússolas. / Sou velho pai dos verbos que me negam”. O eu lírico quando não é significado no plano da imanência, ele fica “sem mapa”, ou seja, sem uma configuração espacial e, por sua condição de ser transitório, sua aparência depende do produto efêmero das tramas, que se corresponde com grandezas. Por isso, o sentido das metáforas náuticas expressarem seu movimento “disforme”. As palavras “meu batel ébrio”, “mares” e “bússola” significam uma massa disforme que pode ter várias direções possíveis, como “cintilações”, “sóis duplos” e “grandezas”, portanto, são os semas variáveis de “bússolas”.

No verso “sou velho pai dos verbos que me negam” observamos o sincretismo dissonante, que exalta a figura de Orfeu em detrimento da de Cristo. Na Bíblia Sagrada o mundo foi criado por Deus por meio da palavra e, no início dos tempos, antes da vinda de Cristo, a linguagem foi estimulada pelo mundo órfico, pela constituição das tramas. A linguagem do homem começa com o orfismo e se especializa a ponto de não reconhecer o diálogo que tinha com Orfeu. Sua condição é associada ao rei Lear da peça de Shakespeare, como um rei que cedeu seu império para as filhas, que o abandonaram. Deus criou o mundo pelo verbo, pela palavra e Orfeu estimulou a linguagem. Portanto, deduz-se que Lima exalta Orfeu.

Na sequência, os versos são compostos por sintagmas nominais que se aproximam por semas de negação e constituem o núcleo sêmico da natureza do eu lírico, portanto, são metáforas órficas que o caracterizam como “astrolábio canhoto”, “venda sega”, “ocazos espelhos”, “os azougues do sangue destronado flutuando”, que equivale ao rei Lear. O eu lírico coloca uma questão metalinguística sobre sua condição “Como Julgar?”, seguida de uma contradição ou de uma negação da própria pergunta “Não há balança em paz”, significando que o eu lírico se situa entre a onipotência e a imanência, região neutra. Nela se prepara para ser, porque está para se manifestar, em formação, nas tramas, no jogo, que é sua natureza antes de ser. Vemos que o eu lírico ocupa a condição de onipotência enquanto anjo e de imanência enquanto jogo. Nota-se novamente o sincretismo dissonante. A condição de anjo é a de quem inspira a linguagem órfica para ser revelado por um observador. Ele cria a tensão em torno de si mesmo, como um pêndulo. Nota-se a oposição entre presença e ausência. Na presença, as metáforas e símbolos que o caracterizam têm como núcleo sêmico a ideia de expansão e, na ausência, semas relacionados à ideia de extinção e negação, como “destronado”, “sem visão”, “desterrado”. O solilóquio é um monólogo que o eu lírico desenvolve na região neutra, na condição expansiva e na contraída, tensão entre presença e ausência. Portanto, a conceituação do solilóquio é o próprio pêndulo poético.

O poema a seguir retoma a estrutura do poema anterior. Ocorre nele a retomada do tema do solilóquio, em que o pêndulo das tensões entre presença e ausência de onde emerge a fala do eu lírico, reflete sobre suas possibilidades de ser, na condição do anjo, de quem se situa no eixo paradigmático antes de nascer. Os lados opostos do pêndulo representam a condição de Orfeu do orfismo, de quem cria e decifra os vaticínios, que são as formas imanentes do deus. Nota-se o emprego da voz reflexiva, de quem dá origem a si mesmo.

Secretos numes, causas, entidades,
mãos vigilantes, vinde e dispersai-me,
pelas fontes da vida e da expressão;
que eu aspiro a captar esses espelhos,
incoerentes espelhos oniformes,
indagados das trevas e das luzes.
Emergem deles olhos que me espiam,
entrados seres e salas, da grei prévia.
Vosso apólogo me ofusca em circo iriado.
(Lima, 2017, p.241)

Nos três primeiros versos, observamos o paralelismo semântico com o início do poema anterior. Os versos aqui descrevem o produto das tramas de onde emergem, como vaticínios ou enigmas, as manifestações de Orfeu “Secretos numes, causas, entidades, / Mãos vigilantes, vinde e dispersai-me, / pelas fontes da vida e da expressão”. Em comparação com os três primeiros versos do poema anterior, “Cintilações, sóis duplos, ó grandezas, / Meu batel é tão ébrio, tão sem mapa, / Que meus mares não sei nem minhas bússolas.”, o eu lírico explora sua dupla condição. Podemos deduzir que o poeta se coloca como decifrador de enigmas, dando forma ao caos original, a si mesmo, passando a existir na criação, como expressão. No poema anterior, o eu lírico está na região da morte como linguagem, na iminência da manifestação. Nesse poema que estamos analisando, o eu lírico já está na condição da vida, sendo manifesto por meio da linguagem, conforme os versos “Mãos vigilantes, vinde e dispersai-me, / pelas fontes da vida e da expressão”. As “mãos vigilantes” são o próprio eu lírico que se auto concebe.

Na sequência, analisaremos o paralelismo com a metáfora do espelho que aparece nas duas estrofes. A princípio, devemos situar a metáfora do espelho nas teogonias órficas. Dioniso foi atraído para a morte pelos Titãs, que ao ver sua imagem no espelho a seguiu e o assassinaram. O espelho passou a ter significados diversos, como ferramenta de multiplicação do deus menino nos seres, que voltam para compor com o Uno, sua forma divina. Na estrofe anterior, o eu lírico está na condição imanente e se intitula de “ocazos espelhos”. O espelho reflete o eu lírico, que, por dedução, é uma metáfora que representa a correspondência entre o produto das tramas, dos jogos, que são as imagens efêmeras do eu lírico, que, por isso, somem como o pôr do sol. Nota-se o diálogo do emprego do espelho com nas teogonias órficas, nas quais o deus dá forma aos seres que, com a morte, retornam para compor consigo mesmo, o Uno.

O eu lírico se aspectualiza de duas maneiras, primeiro como enigmas “secretos numes”, “causas”, “entidades”, “mãos vigilantes” e, depois, como “incoerentes espelhos oniformes”. Nota-se que esse sintagma nominal concentra a natureza tensiva, da presença e da ausência. Na segunda parte do sintagma, “espelhos oniformes”, o adjetivo oniforme significa várias formas, um neologismo criado pelo poeta a partir do prefixo latino “omni”, que significa tudo, todo ou todos. Portanto, são as fontes cósmicas, que são os significados de espelhos, que geram infinitas formas de expressão, portanto, “incoerentes espelhos”. Nesse sentido, o eu lírico desperta e morre porque tem forma transitória, cada dia como uma nova aparência. Podemos deduzir que o eu lírico tem

várias naturezas durante o dia, que se desdobra em seres que depois retornam para sua origem. Os espelhos o fragmentam, na qual cada um reflete uma forma transitória do eu lírico, e com a noite ele volta a ser o Uno. Essa natureza tensiva do sintagma é representada no verso seguinte, “indagados das trevas e das luzes”, trevas no sentido de ausência de sentido e luz no sentido da imanência. Nota-se também a correspondência do verso seguinte “Emergem deles olhos que me espiam” com o verso da estrofe da p.240, “Que lunetas atentas sobre nós!”. O verso “entrados seres e salas, da grei prévia” é uma recriação do sentido espacial de olhos, que são o produto das tramas, das fontes cósmicas, os reflexos dos espelhos. O eu lírico enxerga esse fluxo de possibilidade de foco como um rebanho que se antecipa, ou seja, como possibilidades de sentido. Esse rebanho “grei” tem formas espaciais, “salas”, que também são seres, os quais podemos interpretar como cada sala que abre outra sala, habitada por seres. É uma expansão cósmica. O sentido órfico de “sala” repercutirá na próxima estrofe como um túnel, que se forma entre a palavra e a coisa. O último verso também revelará o tema do arco-íris que será tema órfico da próxima estrofe. No verso “vosso apólogo me ofusca em circo iriado”, a palavra “apólogo” significa lição de moral, ou seja, cofunde e encobre o sentido. Podemos deduzir que são vaticínios a serem interpretados. O modo como os formantes do plano de expressão desses vaticínios se constitui é expresso por uma metáfora espacial: “circo iriado”. A palavra “iriado” significa aquilo que contém cores do arco-íris, reflexo colorido.

No próximo poema, o poeta novamente retoma o tema do solilóquio das estrofes anteriores. O eu lírico é colocado na posição de observador e dialoga com Orfeu. Lima conceitua de forma direta a condição do vate como sendo as “tramas”, uma voz que emite vaticínio e que dialoga com o observador, direcionando-o no caos original, conforme as teogonias órficas.

Admoestador de alarmes consentidos,
 Onde labora o ser (onde contínuas
 as manhãs infantis e as borboletas
 rodeiam cofres cheios de raízes
 e sementes e bulbos maternais;
 onde tudo é perpétuo como o vento).
 E, consequentes, eis os outros testes:
 a neblina no rio, os seios vistos,
 a asma colegial, as noites vivas,
 as falenas no teto...O poema nasce:
 Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.

(Lima, 2017, p.242)

No primeiro verso, o eu lírico nomeia alguém de “Admoestador de alarmes consentidos”. Depois situa o local em que acontece a manifestação desses alarmes, que é o local onde o ser “labora”. Notemos a questão da multiplicidade na simultaneidade de manifestações, que são os “alarmes consentidos”, ou seja, como uma linha temática que caracteriza a natureza efêmera de Orfeu. Entretanto, tal existência depende do observador que decifra a linguagem dos enigmas. A voz que chama o poeta e o repreende para ouvi-lo, para decifrá-lo e enxergá-lo, também repercute nos últimos versos: “O poema nasce:/ Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta”. Observa-se a mudança de foco, da ausência de Cristo e a relação direta com Orfeu, cuja identidade se confunde com a da poesia. Percebemos a relação semântica entre a palavra “admoestador” do primeiro verso e a predicação de Orfeu “me desperta”, do último verso. O modelo de eu lírico, que enxerga Orfeu, consiste no resgate do olhar primitivo, cuja tensão resultará no pêndulo poético, que oscila entre a presença e a ausência, da relação entre vida e morte da linguagem.

O tema do poema a seguir é o estado de imanência de Orfeu, sua condição enquanto fonte cósmica, em que reside a tensão de expressá-lo. O tema do solilóquio com o eu lírico, na condição de observador, avança na definição da linguagem órfica. No poema anterior, o poeta conceitua a linguagem da poesia como cósmica, que se confunde com a identidade de Orfeu como manifestação de linguagem. No poema a seguir, emprega a metáfora órfica do “arco-íris”, porque emite nuances coloridas simultâneas com densidades diferentes. A questão do signo é uma temática nova que surge neste poema. O signo está na condição de dicionário, portanto não encontra função neste mundo. A distância entre signo e objeto é expressa metaforicamente como túneis, que são as gradações do arco-íris, como gradações de significados. Nesse sentido que as questões das estrofes anteriores são retomadas. O eu lírico descreve a tensão recriada em um espaço em que Orfeu se situa entre a onipotência e a imanência. A transição entre a onipotência e a imanência se dá quando há significação, ou seja, quando há relação entre signo e objeto, momento de decifração. A transição é espacializada metaforicamente em túneis construídos, em que cada túnel tem uma densidade e aspecto espacial como faixas do arco-íris, pelas possibilidades de significação. Entretanto, esses túneis se formam nas camadas do signo, ou também, para além delas, como significantes, gerando a expansão cósmica. A poesia nasce no

momento em que os túneis se formam. O poeta recria o pêndulo poético com a imagem metafísica dos túneis. Por isso que o signo está em rotação, ganhando novos significados, porque sua camada de sentido muda a cada trânsito.

Está ele de alvíssaras nos olhos,
 apenas reclinado, apenas arco-
 íris desmortalhado, mas ode, e arde.
 E aí estão, estes túneis tão compactos
 5 Que cruzam o silêncio das palavras.
 Que relativas sombras o aspergiram?
 Que arcanos sucessivos o inspiraram?
 Que flamantes luzeiros imprevistos!
 Mas que fragor de brilhos profanados!
 Ó véu oculto em sol-recém-finado!
 11 Ó monte sumo em Javas mergulhados!
 (Lima, 2017, p.242)

No primeiro verso “Ele está de alvíssaras nos olhos” há a retomada da ideia do verso “Admoestador de alarmes consentidos” do poema anterior. A ideia implícita no verso retomado é a de que Orfeu é a substância a ser decifrada, ou seja, antes de ele ser, sabendo os segredos das tramas. Ou seja, quem cria os enigmas, os sentidos, é o admoestador desses vaticínios, que são os “alarmes”. Essa mesma ideia é tema desse poema. No poema, “olhos” significam “luneta”, e “alvíssaras”, são os focos de tensão da “trama”, em que está na iminência do sentido. “Alvíssaras” significam estado de felicidade, de quem recebe algo, ou seja, o vate está ganhando vida, expressão. “Admoestador” e “alvíssaras” configuram, portanto, uma transição. Na condição de “admoestador”, direciona o jogo, os focos e possíveis significados. Num segundo momento, já expresso, são as “alvíssaras”. As formas dos túneis são os movimentos de expansão e contração, o pêndulo poético, como a caminho de Orfeu no eixo paradigmático, anterior à manifestação no plano de imanência. No verso “Que relativas sombras o aspergiram?” o significado de aspergir é borrifar, orvalhar-se, respingar-se. O verso retoma a ideia de outro, “Que neblina nas rocas! / Que penumbras / na trama desse jogo de silêncios!”. O tema do poema é a substância passageira de Orfeu em estado de tensão diversos. Essas substâncias são construídas de forma metafísica com a imagem do “arco-íris”, na qual cada cor corresponde a um túnel, que corresponde às camadas de sentido em trânsito. Esses túneis são representados como sendo cada verso da sequência de 5 a 11, que somam as sete camadas do arco-íris. Nos versos, essas manifestações têm uma natureza que se assemelha à dos arcanos, quer dizer, a algo misterioso e enigmático, que na alquimia significa poção misteriosa e na carta de tarô,

arcãos constituem tipos de cartas que representam diretrizes divinas para evolução da consciência humana. No sintagma nominal “arcãos sucessivos” reproduz-se o sentido de cosmos em expansão, onde o adjetivo “sucessivos” resgata a enumeração “apenas reclinado, apenas arco-íris desmortalhado, / mas ode, e arde.”, que são vaticínios, enigmas. Os versos seguintes são símbolos que expressam a ideia de ritmo, de sucessão. As possibilidades de Orfeu no plano de imanência são atualizadas com outras formas cósmicas na sequência dos versos finais. “Que flamantes luzeiros imprevistos! / Mas que fragor de brilhos profanados! / Ó véu oculto em sol-recém-finado! / Ó monte sumo em Javas mergulhados!”—O símbolo “véu oculto em sol-recém-finado”. Tais formas representam a memória dos símbolos produzidos pela fonte cósmica, que, após o crepúsculo, estão vivos na memória, sobrepondo-se, mesclando-se, formando novas unidades cósmicas na noite. No paralelismo semântico entre os versos “que flamantes luzeiros imprevistos! / Mas que fragor de brilhos profanados!”, observa-se o emprego dos sinônimos “luzeiros” e “brilhos” e a semelhança de sentido depreendida no poema entre “imprevistos” e “profanados”. “Imprevistos” são surpresas, formas inéditas. “Profanados” significa transgressão, ou seja, nota-se uma progressão de rupturas, a cada nova configuração há uma nova forma de ser, desconstruindo as relações anteriores ao acrescentar outras ou recombina de formas diferentes os produtos das tramas. O significado de “fragor” é som de estrondo e “flamantes” significa parte luminosa e ardente que se destaca de matérias em combustão. São índices que lembram o dinamismo de vulcões e que desencadeará no último verso na recriação simbólica desse estágio de expansão cósmica, que se assemelha à ilha de Java na Indonésia com vários vulcões. Entretanto há uma inversão. Uma unidade contraditória, várias ilhas como um “monte sumo”. Sumo significa líquido e “monte sumo” a forma do volume que contém o líquido. Entretanto, esse símbolo é uma representação do conjunto dos cosmos que representa Orfeu fragmentado, e que, juntos, em expansão, criam uma grande substância como algo em erupção. O poema demonstra as metamorfoses de Orfeu. Nota-se o diálogo com a temática órfica de Rilke sobre a condição de Orfeu se manifestar em diferentes planos de imanência, como formas mutantes.

No poema a seguir, o tema do solilóquio é constituído pelo emprego da voz reflexiva, na qual Orfeu é observador de si mesmo e se auto revela. Descreve a imagem de um Deus e depois revela que é ele mesmo.

Compreendo mão olímpica, teus signos
 teu apontar abaixo, aguda seta,
 de sentenças à carne permanente
 teus ciúmes dos seres naufragados
 teu ensino, teu certo movimento.
 Persiste, mão olímpica, nos lábios
 queimados por teus astros foragidos
 Eu túbio, eu tão sonâmbulo, eu recém
 eu esconso, eu incerto, opto por ti,
 Sutil Pessoa Eterna, sou tremor,
 cabeça, pés. Também meu pelo sórdido.
 (Lima, 2017, p.243)

O Deus é fixado por um fenômeno, um rastro, como podemos compreender a partir dos versos “Persiste, mão olímpica, nos lábios /queimados por teus astros foragidos”. “Astros foragidos” podem ser o sol ou a lua. A marca do sol nos lábios queimados gera uma relação da presença do astro na queimadura da boca, cuja dor é como se fosse a manifestação do astro. Essa marca é feita pela “aguda seta”. É um índice que nos remete a uma intenção, com uma sentença. Nesse sentido, o deus manipula os astros para criar tensões, tramas. A queimadora passa a ter uma natureza cósmica. O eu lírico se encontra no plano da imanência, portanto se identifica com o deus. A condição do eu lírico, no momento da transição entre a imanência e a onipotência, é caracterizada pelos adjetivos “túbio”, “sonâmbulo”, “recém”, “esconso”, “incerto”, ou seja, sem direção. Esses adjetivos têm em comum semas que estão presentes na condição de transição, na iminência da expressão cósmica. Nessa condição, identifica-se com sinais que atribui a um deus. A opção pelo deus é por ter a mesma forma de agir, ser manifesto nas expressões. Assim como o deus que se manifesta nas marcas, o eu lírico está no todo e nas partes. O tremor é o todo, é a extensão, que é expressa pela relação cabeça, pés e pelo. É a mesma definição de Zeus, que está no todo e nas partes. Por isso que o eu lírico se refere nos versos ao deus como “Compreendo mão olímpica, teus signos / teu apontar abaixo, aguda seta”. Nesse sentido, podemos estabelecer o diálogo coma as teogonias órficas, nas quais o princípio sincrético do Uno comum à natureza divina de Zeus, de Dioniso, de Orfeu é a mesma que aparece para caracterizar Deus no livro do Apocalipse 22:13 “Eu sou o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim, o Primeiro e o Derradeiro. Dessa forma, ao diferenciar o deus pelo adjetivo “olímpica”, alinha-se à genealogia teogônica, portanto, resulta em um sincretismo dissonante, destacando a imagem de Orfeu da de Cristo.

O próximo poema tem como tema metalinguístico a investigação das escolhas que resultaram na expressão cósmica. O eu lírico perde sua relação com sua forma transitória e não a reconhece pela dissonância entre o que é no momento e o que deixou de ser. É o solilóquio de voz reflexiva.

E como delinear a rota augúria,
e interpretar os passos sobre a ardósia?
Como contar o aclave, o tormentoso
retrospectivo aclave, aclave triste?
Desnuda-te em silêncio: ossos em ordem,
as túnicas aos muros das ruínas,
e às cortiças também ressonâncias,
ao lado do colchão sob essas folhas
lá houve uma blandícia noutros tempos,
hoje não há, não mais, então pervaga,
pervaga em torno, em torno de ti mesmo.
(Lima, 2017, p.244)

Os primeiros quatro versos se correspondem como enigmas aparentemente distintos “E como delinear a rota augúria, /e interpretar os passos sobre a ardósia?” e “Como contar o aclave, o tormentoso /retrospectivo aclave, aclave triste?”. Observemos a relação entre “rota augúria” e “[...] aclave, o tormentoso/ retrospectivo aclave...”. Ambos têm em comum a ideia de destino, entretanto, na esfera órfica, o destino é imprevisível, efêmero. A partir da relação entre os dois enigmas, depreenderemos uma progressão semântica que permeia o poema, o da investigação das relações. Um dos aspectos da rota é o “aclave”, ou o “túnel”, ponte entre signo e o objeto e por onde o sentido se cristaliza em um símbolo. O tema metalinguístico do poema é refazer o percurso do sentido, retornar ao eixo paradigmático. Retomando as possibilidades, rompe-se a aparência das coisas, temática que reaparece nos versos finais do poema. Esse processo é doloroso, representado pelo aclave, mas por que subida? Porque se refaz o caminho, alargando o túnel, que se afunila na expressão escolhida. Esse alargamento é caracterizado por “tormentoso”, “retrospectivo” e “triste”, no qual podemos deduzir que seriam as formas virtualizadas no eixo paradigmático e que não foram atualizadas, portanto estão mortas. O sentido de contar só pode ser depreendido da semântica órfica, que seriam as infinitas cartografias cósmicas, a formação das tramas. Nota-se nos versos de cinco a oito, a ruptura com as aparências “Desnuda-te em silêncio: ossos em ordem / as túnicas aos muros das ruínas, / e às cortiças também ressonâncias, / ao lado do colchão sob essas folhas / lá houve uma blandícia noutros tempos”. Observemos a

correspondência semântica entre as palavras “cortiças” e “túnicas”, ambas têm em comum a função de conter algo, são formas de superfície. O corpo que elas cobrem é enigmático. Notemos a equivalência entre os corpos em “ossos em ordem”, “muros das ruínas”, “Ressonâncias” e “blandícias”. Começemos pela análise do verso “e as cortiças também ressonâncias”. O sentido de cortiça no dicionário é casca, portanto, a imagem se refere às infinitas possibilidades e expressões que seriam exteriorizadas. Os corpos dessas cascas são todas as cosmologias, portanto, as infinitas possibilidades virtualizadas do eu lírico que não foram atualizadas.

Essa hipótese se confirma com a diversidade de corpos como “ossos” e “muros das ruínas”, a qual nos remete às ruínas de todos os tempos, às memórias diversas e desconhecidas. Portanto, “túnicas” é outra palavra com sentido órfico. Depreende-se que é a região do caos, da solidão, do eu lírico na condição de transição entre ser e não ser: “hoje não há, não mais, então pervaga, / pervaga em torno, em torno de ti mesmo”. O sentido do verbo “pervaga” significa caminhar ou passar por várias ou distintas direções, portanto, gravitar em torno das suas formas de expressão que não se atualizam, viver na tensão do eixo paradigmático e não se materializar no eixo sintagmático.

O tema da dupla natureza de Orfeu, conforme detectamos nas análises anteriores, é explorado de várias maneiras pelo poeta. No poema a seguir, o duplo é modalizado, um na condição de réu e outro na condição de acusador. Podemos inferir que essa oposição retoma a condição de Orfeu, que ao mesmo tempo é substância e se auto enforma, e configura o solilóquio de voz reflexiva.

Será tudo severo, ó réu confesso
e acusador: aqui tua equipagem
de escarmentada nau e maré-magna.
Em que chão de ontem? Que nevadas vides?
E que jardins de espanto? Sob os vácuos?
Vãmente aos sois cortantes? Vãmente? Ah!
Coincidimos um passo sobre passos,
e essa órbita constante. E esse delírio!
e esse dígito imenso destinando.
Sangraluz, Belatrix, Mir-Celi
Vivantares, Liriana, é meu poema!
(Lima, 2017, p.247)

É a região tensiva em que reside seus sucessos e fracassos de se auto conceber, no processo contínuo de avanço e recuo, no qual “acusa”, revelando-se concretizado em uma expressão, ou seja, passa ser “réu” na medida que é encontrado, revelado. O poeta

explora a metáfora da nau para expressar que Orfeu, na condição de anônimo, ou seja, fazendo um paralelo com o processo de linguístico de criação poética, navega sobre o eixo paradigmático, situando-se em reconfigurações que o leva e o traz, cujo movimento de ida e volta dessas reconfigurações de sentido, é caracterizado pela metáfora “marémagna”. Nesse sentido, que os versos seguintes “Em que chão de ontem? Que nevadas vides? / E que jardins de espanto? Sob os vácuos? / Vãmente aos sois cortantes? Vãmente? Ah!”, situam o eu lírico na condição de acusador, de quem diante de determinadas paisagens aplica ações que incide sobre ele, sendo ele os cosmos que resultam diante de uma extensão, resultantes do processo de desmontagem e rearranjo da paisagem, que configura a voz reflexiva. Nota-se que o sentido do verso “E que jardins de espanto” pode ser deduzido dos poemas anteriores, que seria as infinitas manifestações simultâneas de Orfeu de diferentes fontes cósmicas, como os chamados, as lunetas. A locução adjetiva “de espanto” tem o sentido relacionado ao réu, o que se deduz que esse jardim é conformado com as expressões que revelam Orfeu, portanto, sua aparição disfarçada em várias formas, que de anônimo, passa a ser identificado, condenado em uma forma. No verso “Vãmente aos sois cortantes? Vãmente? Ah!”, nota-se um tema novo, que podemos deduzir que seja a contraposição entre a luz do sol e a luz órfica, que não é “vã”, porque tem sentido de cosmologia. Entretanto, tal luz cósmica não é eterna como a luz do sol, porque restabelece sempre os desmontes, devolvendo as formas seus aspectos deslocados pela percepção do eu lírico. Na sequência, no verso “Coincidimos um passo sobre passos,” o poeta retoma os dois temas anteriores. O ato de coincidir nos remete tanto à relação entre a condição do eu lírico como acusador e réu, bem como a relação entre luz órfica e luz do sol.

O poeta reescreve a temática dos versos iniciais, a da dupla condição do eu lírico, de acusador e de réu. A coincidência está no ponto focal em contraposição à extensão e a abrangência. A abrangência está na acusação e na luz do sol, ambos geram o campo das escolhas, o eixo paradigmático. Essa condição é revelada nos versos seguintes “e essa órbita constante. E esse delírio! / e esse dígito imenso destinando”. O sentido de órbita está relacionado à condição de escolhas em torno de um cosmos, no qual nos induz a pensar em uma espacialidade que é configurada simbolicamente por índices espaciais, que correspondem ao tema da cartografia do corpo. O tema da cartografia humana é ressaltado no verso seguinte “e esse dígito imenso destinando”. Nota-se que o sentido de “dígito” é criar medidas a partir das relações entre coisas, que decorre na sua constante reconfiguração de possibilidades, de relações, portanto,

“destinando”. Os produtos desses destinos são fontes cósmicas, enumeradas nos versos finais “Sangraluz, Belatrix, Mira-Celi/ Vivantares, Liriana, é meu poema!”. O oxímoro “Sangraluz” expressa a natureza de uma fonte cósmica, das lunetas, dos chamamentos, de onde emergem as formas efêmeras de Orfeu, que morrem sucessivamente ao serem substituídas por outras. E “Mira-Celi” é a própria poesia, cuja natureza é a de uma musa ancestral, que quando se aproxima do mundo altera sua ordem natural, como o canto de Orfeu. O sufixo “trix” em “belatrix” está em latim e é empregado para designar o gênero feminino. Nota-se que “trix” torna-se um nome, talvez universal, de tudo o que é feminino, ou como espectros femininos. Esse sentido pode ser deduzido dos sons de “trix”, porque nos remete ao sentido de rupturas, de forma que este se abre como uma fonte cósmica. Em “Liriana” nota-se a derivação da palavra lírio, como uma fonte cósmica de onde emergem expressões associadas ao lírio. Portanto, cada substantivo é um poema, uma fonte cósmica.

Os próximos poemas tratam da temática dos influxos do orfismo no cristianismo, mas com um sincretismo dissonante, privilegiando a imagem de Orfeu em detrimento da de Cristo. Associados a essa questão sincrética, estão os desdobramentos de temas do conflito entre o canto de Orfeu e os dogmas. Essa temática é contextualizada nos diversos planos de imanência da manifestação de Orfeu na organização do caos original, seja no mundo mineral, na planície, no céu ou na escuridão, nas estrelas e na fusão dos planos, quando se interpenetram.

No poema a seguir, o poeta cria a imagem metafísica do túnel como uma imagem sincrética, que expressa a tensão de dissociação entre canto órfico e dogma, entre Orfeu e Cristo. Esse túnel tem forma composta por uma sucessão de arcas que emergem de um mesmo ponto. As formas das arcas são comparadas com mantos, que nos direciona para duas possibilidades de configuração desta região de origem, dessa fonte cósmica. Na primeira, arca e manto estabelecem entre si uma relação ritualística cristã, que esconde a face de Orfeu, cristalizando-a. A outra possibilidade é com a camada interna da terra localizada entre a crosta e o núcleo, região de alta pressão. O que nos leva a essa relação está na condição de “concêntricas” e não “sobre-excitadas”. A região tem esse aspecto, mas sem pressão. Nesse sentido, túnel pode ser enxergado de duas maneiras. As arcas têm formas esféricas com raios diferentes, uma contendo a outra. O sentido de conter também pode ter dupla interpretação, uma denotativa e outra conotativa, na esfera órfica. A “arca” tem vários sentidos religiosos, para os Judeus, é símbolo da fé judaica, um lugar na qual se guardavam as tábuas da lei da vara de Arão,

e, para os cristãos é um símbolo que representa o divino e as igrejas. A Arca de Noé foi uma embarcação que salvou do dilúvio as pessoas sem pecado, cujo objetivo de Deus era com o dilúvio dizimar todos os pecadores da terra. O sentido da arca é de que todos têm meios de obter a salvação. Entretanto, podemos notar que o poeta se refere a “todas as arcas”, imagem que resultará no sincretismo dissonante. Nesse sentido, a imagem metafísica do túnel cria a expansão do interior da terra para a extremidade e em círculos concêntricos, como formas cristalizadas dos valores religiosos em eras ou camadas, que aprisionaram as manifestações de Orfeu.

Todas as arcas são inertes mantos
 E concêntricas, mas não sobre-excitadas
 O tempo surdo, o grei, ó grande carne!
 Surpreende-me o prenúncio e o mensageiro,
 Pressentidos em certos voos de pássaros.
 Nasce um carisma. Brota qualquer gume,
 Denotativo perjuros todavia
 De confusa comédia, sempre em máscaras,
 Quase um pranto lascivo. Dissonância.
 Teu período cansado. In illo tempore.
 Per omnia saecula . Amen. Continuação.
 (Lima, 2017, p.245)

Podemos deduzir que há neste poema uma crítica sobre a eternização de valores e crenças. O sentido órfico recria essa relação em uma forma espacial do processo de dessacralização, que tem como referência a ideia de que a natureza divina de Orfeu, por ser um deus da terra, emerge de várias formas de expressão simbólica, num processo e substituição constantes, portanto, efêmeras. O túnel criado com a metáfora espacial de formação rochosa da terra, portanto, é o referencial órfico da manifestação do Orfeu nos planos de imanência subterrâneos, com formas esféricas concêntricas, que contêm o mesmo núcleo e, portanto, num processo de expansão, que vai gerando formas, cujas cascas se cristalizam em níveis diferentes, todas carregando uma dentro de outra, como uma única direção, contrariando a diversidade de formas livres de manifestação de Orfeu. Portanto, arcas e mantos encobrem essa diversidade de Orfeu, aprisionando-o numa forma definitiva, ou seja, não o reconhecendo, condenando-o à morte, sem expressão. No verso “O tempo surdo, ó grei, ó grande carne!”, podemos comprovar essa relação a partir de “tempo surdo”. O adjetivo surdo tem significado órfico, podendo ser deduzido como oposto do sentido do próprio título “Audição de Orfeu”, que significa explorar os demais órgãos dos sentidos na construção da percepção. Logo, o

período das arcas é um período “inerte”, por sucessivas gerações marcadas por rituais e regras. Em contraposição a esse período surdo, ainda coexiste a linguagem do orfismo, de tradição grega, como nos versos quatro e cinco “Surpreende-me o prenúncio e o mensageiro, / Pressentidos em certos voos de pássaros”. O poeta retoma a audição de Orfeu, na iminência do plano de imanência, da tensão pendular, caracterizada nos versos:

Surpreende-me o prenúncio e o mensageiro,
Pressentidos em certos voos de pássaros.
Nasce um carisma. Brota qualquer gume,
Denotativo perjuros todavia
De confusa comédia, sempre em máscaras,
Quase um pranto lascivo. Dissonância.

Há uma relação semântica entre as palavras órficas: prenúncio, mensageiro, pressentimento, carisma, gume, perjuros, pranto lascivo. Todas são aspectualizadas como dissonâncias. Convém analisar a dissonância que nelas reside. Partindo da hipótese de que essa dissonância tem uma natureza de oxímoro, que aproxima coisas opostas, desarmônicas, imprevisíveis. Essa hipótese pode ser depreendida do próprio poema. A dissonância caracterizada pelo oxímoro “pranto lascivo”, une tristeza e erotismo, ritmos em oposição que se combinam. Nessa linha podemos interpretar o significado de “perjuros”, que é falta de compromisso com um dogma, contrariando a forma constante das “arcas”, que carregam regras de fidelidade. No verso “Nasce um carisma, brota um gume” que antecede o verso anterior, os verbos nascer e brotar no nível fundamental nos remetem a fecundação. O complemento dos verbos “carisma” e “gume” caracteriza coisas abstratas, ou seja, conceitos órficos de ritmos, talvez dissonantes. “Carisma” significa influenciar positivamente, portanto, nos remete à decifração dos sinais órficos como lunetas, tramas, vaticínios. “Gume” tem o mesmo sentido de fonte cósmica em manifestação. Os últimos versos caracterizam uma dissonância mais abrangente, duas realidades que coexistem, mas não se harmonizam, a dos rituais cristãos e a órfica, das manifestações efêmeras de Orfeu. “Teu período cansado. In illo tempore. / Per omnia saecula. Amen. Continuação”. Em latim, os versos significam “Naquele tempo (disse Jesus aos seus discípulos) / Para todo e sempre. Amem. Continuação”. Esse conflito entre linguagens nos remete à temática órfica em Ovídio, em que o canto de Orfeu foi sucumbido diante dos tambores, que representa o

conflito entre dogma religioso e orfismo. Essa questão presente em Ovídio é retomada no poema seguinte.

O próximo poema apresenta um diálogo mais direto com Ovídio, quando narra a cena em que o canto de Orfeu sucumbiu diante dos ritmos dos tambores das bacantes. É o tema que mais aparece na poesia órfica de forma indireta, porque estão implícitas as tensões entre canto e dogma, eterno e efêmero, transição e permanência, comuns a outros temas órficos associados aos diferentes modos de manifestação de Orfeu no plano da imanência. O poema como ideia mantém o conflito entre o mundo primitivo e o mundo que o substituiu, representado pelo contraste entre um objeto utilitário, o hagiógrafo, que perde a função no mundo órfico, tonando-se insólito, sem função. Associado ao hagiógrafo e com o mesmo tom ameaçador ao mundo órfico, o ritmo dos tambores. O contraste entre os mundos cria a tensão que perdura nos mundos atuais, a da sobrevivência do mundo órfico manifestante, em conflito com as forças que o sucumbiram ao longo da história.

O hagiógrafo vedado dissuadia-se.
O sólio prolongado, monumento,
Repousa em festa, nume silencioso,
áugure na fé. Tambores vingativos
vieram com pulsos loucos e mataram
nas ternuras das tardes as infâncias,
O medonho teatro, o templo uivado,
E mais espantos, prantos novos, febres,
Lucidamente apenas o que é torpe
Os tambores nem mais soluços-despertos.
(Lima, 2017, p.246)

Depreende-se no primeiro verso “O hagiógrafo vedado dissuadia-se” a condição de inutilidade do hagiógrafo no mundo órfico. Como um dissidente, não tem aqui visão para compreender o modo como Orfeu se manifesta no plano da imanência, daí que o mundo órfico é a própria vedação para seus olhos, conforme o emprego do adjetivo “vedado”, que desencadeia na consequência da dissidência, cuja forma reflexiva “dissuadia-se” reforça a reação natural dissonante. Em contraposição a essa dissidência, temos a condição de Orfeu como divindade, figurativizada de forma tradicional, que reina eternamente conforme nos sintagmas nominais “sólio prolongado” e “nume silencioso”. Ela, a condição de Orfeu como divindade, mantém sua função desde o período das teogonias órficas, de quem vaticina e interpreta vaticínios “áugure na fé”,

que é uma expressão sincrética dissociativa do orfismo em relação ao cristianismo, colocando a imanência na frente da onipotência, ou seja, o “augure”. O sintagma nominal “nume silencioso” retoma a região desse reino, que é um lugar silencioso e elevado, região de transição entre a onipotência e o plano de imanência, o vazio, o caos original.

Na mesma condição do hagiógrafo estão os tambores, que representam a sacralização em rituais, de negar a natureza transitória do vate, quando não o reconhece “nas ternuras das tardes as infâncias”, porque não enxerga Orfeu como tramas, vaticínios, presságios, augúrios. Por isso, que o adjetivo vingança caracteriza a oposição entre rituais e orfismo, conforme os versos “...Tambores vingativos / vieram com pulsos loucos e mataram /nas ternuras das tardes as infâncias”. Observa-se o diálogo claro com Ovídio. A crítica aos rituais é acentuada nos versos seguintes “O medonho teatro, o templo uivado, / E mais espantos, prantos novos, febres, /Lucidamente apenas o que é torpe / Os tambores nem mais soluços-despertos”. O verso “medonho teatro, o templo uivado” representa a progressão temática da nomeação do cosmos estático, portanto, desdobrando a metonímia “tambores” nos remete aos dogmas, cujo aspecto espacial é marcado pela ideia de “teatro” e de “templo”, origem dos locais de culto, induzindo o leitor a imaginar que se cria o eterno na repetição de cenas, cujas modalidades dos atores, ou seja, as ações que praticam, reproduzem um sentido morto, porque é um estágio da aparência de Orfeu que elegeram como eterna, recriando as relações que a fundaram na origem. Para o poeta, os rituais acabam tendo um teor de funeral, que se confirma nos adjetivos “medonho” e “uivado” e no verso final “Os tambores nem mais soluços-despertos”. No símbolo “soluços-despertos”, “soluços” são manifestações cósmicas, mas “despertos”, sem vida, porque são repetições de reações simbólicas eternizadas em um ritual. Os “soluços” são sintetizados no verso “E mais espantos, prantos novos, febres”. São expressões de estímulos mortos, ressignificadas pelos ritmos dos tambores, em que há a preservação como crença naquela forma momentânea de Orfeu, que se cristalizou num campo cósmico e se tornou outra coisa, um rito, um dogma, uma religião. Observe que os quatros versos finais podem trocar de posição entre si porque não muda o ritmo. Podemos depreender um processo de retomada de aspectos degradantes em que um complementa o outro, uma vez que são descrições de vários ângulos do mesmo objeto, o ritual.

O poema a seguir é uma colcha de retalhos de poemas anteriores, como uma síntese de temas órficos: expressões sincréticas para expressar intersecções entre cristianismo e orfismo de forma dissociativa, o conflito entre canto órfico e rituais, tensões no plano da imanência em relação à manifestação de Orfeu, retomada do conflito da narrativa de Ovídio, do episódio em que o canto de Orfeu sucumbe diante da som dos tambores das bacantes e a concepção da identidade de Orfeu relacionado ao princípio do Uno.

Ó tu solitário hóspede (ondulante
porfia e solilóquio). Julgam-me únicos,
raça preclara, sangue demiurgos,
lobo dos antros, Lúcifer de novo,
e tudo contra Aquele. Eis os tambores!
Faltam-me esforço; e os pés não têm memória
dos caminhos doridos, nus de vida:
ri de mim esse rosto colossal.
A noite é de borracha e um par demente.
cobre as formas do mundo, cobre os dias.
Por detrás das vidraças choram olhos.
(Lima, 2017, p.246)

Comecemos pelo conflito entre cristianismo e orfismo. No contexto cristão Orfeu foi comparado a Cristo. No início do cristianismo essa comparação era destacada para atrair os recém pagãos convertidos ao cristianismo. Na aquele momento histórico, Orfeu rivalizava com cristo indiretamente. Essa tensão é retomada pela importância do orfismo na modernidade, em que a figura de Orfeu será retomada. Por isso que Orfeu será comparado com Lúcifer no poema, por voltar a rivalizar com Cristo, ou seja, com os dogmas em geral. Tal analogia só pode ser entendida no contexto da historiografia órfica. O estado de dissidência é caracterizado por uma sequência de símbolos de depreciação da natureza órfica de Orfeu “raça preclara, sangue demiúrgico, lobo de antros, Lúcifer de novo”. Nos versos iniciais “Ó tu solitário hóspede (ondulante /porfia e solilóquio). Julgam-me únicos”, notamos a confirmação da condição de Orfeu no plano da onipotência e no plano da imanência. No verso “Julgam-me únicos”, depreende-se a oscilação do eu lírico nas três posições do solilóquio, na condição de observador, na condição de anjo órfico e na condição de voz reflexiva, que dá origem a si mesmo. Também podemos deduzir que o adjetivo “únicos” seria a caracterização da pluralidade das formas de Orfeu que se revelam mediante expressões momentâneas de

suas formas efêmeras. Essa condição também é antecipada no verso precedente “Ó tu solitário hóspede (ondulante / porfia e solilóquio)”, no qual o solilóquio é a condição de Orfeu que dá expressão para suas possíveis formas, ou seja, quando está na região tensiva entre o plano da onipotência e o plano da imanência, entre a presença e a ausência, onde se instaura a expectativa de ser expresso, portanto, a instauração do solilóquio é a essência cósmica da poesia que se confunde com a natureza de Orfeu. Em decorrência dessa tensão, podemos afirmar que o sintagma “ondulante porfia” é uma caracterização dessa natureza metalinguística do solilóquio. Nota-se a resistência à presença de Orfeu na sequência de caracterizações negativas em “raça preclara, sangue demiúrgicos, / lobo dos antros, Lúcifer de novo, / e tudo contra Aquele. Eis os tambores!”. Depreende-se desses versos a tensão do conflito, reproduzindo o ataque das bacantes contra Orfeu. O pronome “Aquele” é uma expressão sincrética, como está em letra maiúscula pode ser relacionado com “rosto colossal”, ou seja, ao Deus cristão e a Orfeu. O sincretismo resulta na relação tensiva de aproximação e dissonância entre Orfeu e Cristo, uma vez que a denominação do vate como “Lúcifer de novo” é uma interpretação sobre a importância de Orfeu que concorre com Cristo em importância desde a fundação do cristianismo.

O conflito entre cristianismo e orfismo se mantém nos versos seguintes “Faltam-me esforço; e os pés não têm memória /dos caminhos doridos, nus de vida:/ri de mim esse rosto colossal”. O dogma é representado na figura do “rosto colossal”, sendo o rosto de Cristo. Notamos o resgate da tensão entre vida e morte de Orfeu, quanto mais o dogma se instaura, representado pelo agigantamento figurativo do rosto de Cristo, que ri de Orfeu, mais enfraquecida é sua manifestação, como no sintagma nominal “nus de vida”. O sintagma recria a ação de Cristo contra Orfeu com a mesma estratégia do ataque das bacantes ao empregar os tambores. Podemos interpretar que é uma consciência que o poeta tem da historiografia órfica e revela seu momento de lucidez, libertando-se do cristianismo e reescrevendo sua relação com o orfismo, que, em vez de ocultá-lo pelas forças cristãs, agora o revela.

No poema a seguir, Lima denomina o eu lírico como sendo a voz do vate se manifestando. Explora o tema da morte das expressões efêmeras que o revelam, mas que são substituídas por outras mediante o processo de desmonte e recombinação, ação que revela a condição divina de Orfeu, que emerge do chão, contra os dogmas e rituais.

Eis o vago tropel dos seres todos

Nascendo amortalhados sem querer.
 Ali está o poeta: tem nos brandos lábios,
 A abelha vã, a abelha quase louca;
 A abelha zumbidora . Sonha um duende,
 E mais além seu canto, nem ele ouve.
 Mas com que passo lento e olhar sem vida
 partimos para o circo, o pulso exangue.
 Ó! Opera combinada, máscara em prantos,
 vísceras de toureiros renegados!
 E o mais esse lugar para cair.
 (Lima, 2017, p.241)

Verificamos nos dois primeiros versos “Eis o vago tropel dos seres todos / Nascendo amortalhados sem querer”, o fenômeno da aparição simultânea do eu lírico como um processo de vida e morte da linguagem. Tais seres são as formas dissolvidas de Orfeu, substituídas sucessivamente por outras. A caracterização do nascimento desses “seres todos” como “vago tropel” e “amortalhados sem querer” revela o sentido órfico do nascimento.

A metáfora recorrente que caracteriza o nascimento desses seres é “jardim de infância”, portanto, nos versos “A abelha vã, a abelha quase louca; /A abelha zumbidora. Sonha um duende”, as abelhas caracterizam o canto do poeta, que seria o vate. A abelha é uma metáfora do movimento do eu lírico na transição entre o plano da imanência e o plano da onipotência. O jardim representa as tramas cósmicas. O encontro da abelha com as flores do jardim, são os pontos de tensão de onde emergirá cosmos. Entretanto, na iminência de ser ou não ser uma flor, deixando a abelha no tenso movimento de avanço e recuo, representa a metáfora do pêndulo órfico.

Veremos no próximo poema a recorrência da temática do sincretismo dissonante, que busca dissociar a imagem de Orfeu da de Cristo. É um exemplo de expressão sincrética que nos remete às estratégias de restabelecer a imagem de Orfeu, revestindo-o de feições cristãs.

Desperta quieto brilho, nota risca,
 eu farei voar flechas que te crivam
 como prismas gritantes, como tigres,
 como forças ferozes, como infernos,
 como espadas de guerra, com gritos,
 Aguarda, ó dia do alto, teu reflexo
 contido nas trombetas terminais.
 Mastins celestes, cisnes, vias-lácteas,
 exatas nebulosas, signos, Hércules,
 e novas invenções, coisas de coisas,
 apraz-me pronunciar-vos, sou vosso áugure.

(Lima, 2017, P.251)

No primeiro verso, “Desperta quieto brilho, nota risca”, podemos estabelecer uma relação com a primeira estrofe do livro *Le Bestiaire*, de Apollinaire, intitulado “Orphée”:

ORPHEÉ

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de sa ligne: Elle est la voix que la lumière fit
entendre
Et dont parle Hermès Trimégiste en son Pimandre.

(Apollinaire, 2006, p. 109)

No primeiro verso de Lima, há uma sequência de sintagmas nominais que expressam dois momentos de uma mesma substância, cujo sentido depreenderemos dessa análise comparativa. No primeiro sintagma, “quieto brilho”, tem-se uma ambiguidade, porque o que brilha se expande, mas o brilho não atingiu sua plenitude, está de alguma forma aprisionado. No segundo sintagma “nota risca”, verifica-se um processo de expansão entre o primeiro estágio “quieto brilho” para o segundo estágio “nota risca”. A palavra “nota” nos remete à música e “risco” à linha. Portanto, a junção dessas palavras forma um símbolo, cujo princípio é a criação de formas espaciais sonoras, formando uma fonte cósmica em expansão. A transição entre o primeiro estágio e o segundo dependeu das ações praticadas pelo eu lírico que se sucedem nos versos seguintes.

Para compreendermos o processo de expansão dessa fonte cósmica é preciso estabelecer a comparação com o poema “Orphée” de Apollinaire. A partir de um trecho do livro *Primando*, de Hermes Trismegisto, Apollinaire interpretou a voz que emanava de uma escuridão como uma luz, como sendo a voz da luz, uma associação que sintetiza a relação entre som, cor e luz. A luz exprime a cor, e a cor expressa o som. Deduzimos que a pintura é uma linguagem luminosa e a linha passa a ser o signo que expressa essa relação, que são os ritmos da pintura associados às variações das espessuras e caminhos da cor, dissociados das formas da natureza, como uma fase evolutiva do cubismo sem referências ao mundo real. Como o poema é intitulado “Orphée”, deduzimos que está aí a relação do orfismo com o abstracionismo, com base no fato de que Apollinaire denominou de orfismo o processo para se atingir a arte abstrata a partir desse desdobramento do cubismo. No poema de Jorge de Lima, a substância é o próprio

Orfeu, na qual podemos deduzir a relação entre “nota risca” com “a voz da luz”. Com referência ao eu lírico, há implícita uma voz reflexiva, que, ao criar vaticínios, cria-se a si mesmo.

Nos versos “Aguarda, ó dia do alto, teu reflexo / Contido nas trombetas terminais. / Mastins celestes, cisnes, vias-lácteas, / exatas nebulosas, signos, Hércules, /e novas invenções, coisas de coisas, /apraz-me pronunciar-vos, sou vosso áugure”, notamos o diálogo com o “Poema do Cristão”, do livro *Túnica Inconsútil*. Observamos que a forma do eu lírico, de natureza divina, ressoa nas trombetas terminais. Sua forma é revelada por meio de uma sequência de imagens acústicas que traduzirão o som das trombetas “Mastins celestes, cisnes, vias-lácteas, / exatas nebulosas, signos, Hércules, /e novas invenções, coisas de coisas”, que são expressões de uma divindade pagã por meio de um símbolo cristão. As trombetas anunciam o fim dos tempos no cristianismo, entretanto, aqui, anunciam o retorno ao início dos tempos, o tempo órfico. Podemos concluir como sendo um sincretismo dissonante, que busca dissociar de forma subliminar a imagem de Orfeu da de Cristo. É um exemplo de expressão sincrética que nos remete às estratégias de restabelecer a imagem de Orfeu, revestindo-o de feições cristãs. Podemos depreender que a voz do eu lírico é reflexiva, ou seja, é a voz do próprio deus que será revelado: “apraz-me pronunciar-vos, sou vosso áugure”. Ou seja, o poeta é tradutor de si mesmo. Observemos que os vaticínios têm como referências imagens anteriores a da era cristã. Podemos deduzir, a partir da historiografia órfica, que é Orfeu vaticinando a vinda de Cristo, no verso “Aguarda, ó dia do alto, teu reflexo / Contido nas trombetas terminais” ou o próprio Deus cristão anunciando a vinda de Orfeu para criar a religião que construirá as bases para a vinda de Cristo. De qualquer forma, é um sincretismo de dissociação entre orfismo e cristianismo, quando exalta a figura de Orfeu, mesmo de forma implícita. Entretanto, como o título do Canto onde estão os poemas é “Audição de Orfeu”, conclui-se que o eu lírico é Orfeu e é expresso por uma linguagem sincrética, revestida de ambiguidades sobre sua identidade.

Podemos estabelecer múltiplas interpretações quando situamos essa questão religiosa na esfera dos discursos de Orfeu nas teogonias órficas e das influências desse discurso na cultura grega em geral. Em síntese, observamos a tensão entre aceitação e dissociação entre orfismo e cristianismo, com o intuito de ressaltar a imagem de Orfeu.

Podemos depreender dos poemas de “Audição de Orfeu” temáticas que resgatam questões da historiografia órfica, como a tensão entre cristianismo e orfismo e da linha

clássica que se estruturou antes da publicação de *Invenção de Orfeu*. O sincretismo dissonante que aparece nos poemas analisados difere da linha do cristianismo primitivo que predominou em suas obras durante a década de 30 e 40. Logo se deduz que Lima sofre a influência da linha clássica que será reconstruída a seguir, entre Péricles Eugênio da Silva Ramos e Haroldo de Campos.

5. O ORFISMO HERMÉTICO NA GERAÇÃO DE 45

A geração de críticos e poetas da década de 40 e 50 tiveram a meta de ordenar e propor novos caminhos a serem seguidos. Preocupados em redefinir a essência da arte e da poesia, estabelecem conciliações entre a modernidade e o passado, que seria impossível dentro das ideias da arte moderna, que propunha a ruptura entre um e outro como projeto estético. A modernidade da Geração de 45 funda uma nova ruptura em relação ao período anterior, propondo novos parâmetros estéticos, como a valorização da tradição com o mesmo grau de importância que as questões do modernismo, ao propor uma conciliação entre ambos. Octávio Paz (1984) ressalta que a modernidade é sempre moldada pela negação do presente para criar o novo, repetindo dessa forma uma tradição, a tradição da ruptura. Sobre a característica da tradição da ruptura, Paz ressalta que (1984, p. 18): “O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição”. Dentre as preocupações dessa geração, destaca-se o resgate dos referenciais que culminaram na modernidade e que ficaram de fora da Semana de Arte Moderna, conforme ressaltou Ivo, bem como aquelas que valorizaram a conciliação entre tradição e modernidade, presentes na crítica internacional de Ezra Pound e T.S. Eliot. Tal geração ficou caracterizada como construtivista, porque buscou novas expressões pautadas em uma consciência sobre a pesquisa estética, no qual atualizou recursos poéticos da tradição e deu continuidade às pesquisas da modernidade e os conciliou como recursos poéticos a serem aplicados na poesia desse período. Sobre a diferenciação entre ideologias modernistas da Semana de Arte Moderna e do neomodernismo de 45, resalta Ledo Ivo:

A trajetória de ruptura com os processos e as postulações de 22 se agrava, de tal modo, nos idos de 1945, que a partir daí já será possível falar-se de uma geração literária e estética, com preocupações formalistas, culturais e existenciais que de modo algum poderão ser confundidas com o modernismo característico da Semana de Arte Moderna. (Ivo, 1972, p.36)

Nota-se que a defesa de Ledo Ivo em relação à Geração de 45 contempla seu caráter abrangente, preocupada com questões relacionadas à essência da literatura em

outros moldes que o modernismo de 22 não privilegiou, porque este explorou as mesmas questões somente na perspectiva das vanguardas.

Na Geração de 45 surge uma linha órfica que difere do sincretismo entre orfismo e cristianismo, que predominou em Murilo Mendes e Jorge de Lima. Tais poetas foram considerados pela crítica como os poetas expoentes do orfismo na poesia brasileira. Entretanto, a crítica desconsiderou o orfismo grego que é resgatado pela linha clássica que surge na década de 40, representada por Péricles Eugênio da Silva Ramos e Haroldo de Campos, que sofreram influência da obra de Rilke divulgada na década pelos críticos dessa geração. Podemos criar uma linha genealógica desse orfismo grego, baseando-se nos estudos já realizados nesta pesquisa, que nos apontou que o impacto da obra de Rilke já aparece no segundo livro de poemas “O véu do tempo” (1941) de Murilo de Mendes, que compõe a obra *As metamorfoses*. Vimos que Mendes se liberta do sincretismo e ressalta temas como o solilóquio associado às vozes de Orfeu e sua natureza efêmera, como uma divindade cósmica. Essas temáticas órficas de Rilke serão retomadas por Ramos e conectadas com amplo referencial da cultura clássica, que influenciará a obra inaugural *Auto do Possesso* (1950), de Haroldo de Campos, conforme estudaremos no próximo capítulo. Tal estudo nos mostrará que as temáticas órficas de Rilke aparecem primeiro em Ramos e Campos e tardiamente em Lima, no livro *Invenção de Orfeu*. Tal pressuposto nos induz a uma revisão do estudo do orfismo na poesia brasileira, buscando identificar outros poetas que sofreram influência de Rilke e da linha clássica que aparece na Geração de 45 ou anterior a ela, que se anteciparam sobre esses referenciais do orfismo grego, para que possamos construir uma linha genealógica mais ampla dessa tradição clássica. Reconstruiremos a linha hermética do orfismo clássico considerando como a obra inicial *Véu do tempo* (1941) de Mendes com a ênfase no orfismo grego e *Sonetos a Orfeu* (1923) de Rilke, sendo a obra que influenciou a tendência na poesia nacional de temáticas órficas clássicas. Consideramos que as temáticas órficas dessas obras se desdobram de forma mais ampla em Ramos e Campos e conforme veremos, foram retomadas por Lima em *Invenção de Orfeu*. Ou seja, será reconstruída a linha clássica que interliga o livro *O Véu do Tempo* (1941) de Murilo Mendes com o livro *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima. Portanto, o estudo de outros poetas que a crítica destaca como relevantes, mas não foram inseridos na perspectiva de uma linha órfica mais ampla, faz-se necessária a revisão do orfismo na poesia brasileira, que será o estudo do último capítulo. Considera-se que de princípio foi reestruturada a linha sincrética do cristianismo primitivo na perspectiva da

historiografia órfica, que interligava as obras de Mendes e Lima e suas rupturas com essa tradição. Tais rupturas se deram pela influência da linha clássica e configura outra linha do orfismo que não aparece na crítica literária da década de 40 e nas décadas posteriores.

5.1 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE HAROLDO DE CAMPOS E PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS NA PERSPECTIVA TEMÁTICA DOS INFLUXOS DO ORFISMO NO CRISTIANISMO

Péricles Eugênio da Silva Ramos (Lorena, SP, 1919 - São Paulo, SP, 1992) foi poeta, tradutor, ensaísta, crítico literário e professor. Forma-se na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1943. Estreia em 1946 com o livro de poemas *Lamentação Floral*, com o qual recebeu o Prêmio “Fábio Prado” de poesia no mesmo ano. Funda, em 1947, com outros escritores e poetas, a *Revista Brasileira de Poesia*, divulgadora dos preceitos estéticos da chamada Geração de 45. Assina por vários anos a coluna de crítica literária do *Jornal de S. Paulo*, do *Correio Paulistano* e do jornal *Folha da Manhã*. Dedica-se ao trabalho de tradução, sobretudo de poemas, verte assim para o português composições de William Shakespeare (1564 - 1616), Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), François Villon (ca.1431 - 1463) e Luís de Góngora (1561 - 1627), entre outros. Produz ainda uma série de antologias da poesia brasileira e é responsável pela edição da obra poética de Francisca Júlia (1874 - 1920) e Álvares de Azevedo (1831 - 1852). A partir de 1966, leciona literatura portuguesa e técnica redatorial na Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero.

Haroldo de Campos nasceu na cidade de São Paulo em 19 de agosto de 1929. Foi poeta, tradutor e crítico literário. Sua produção literária inicial está relacionada à Geração de 1945. Em 1950, publicou seu primeiro livro *O auto do possesso*. Estudante da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), o poeta formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, no ano de 1952. Com Augusto de Campos e Décio Pignatari, criou a revista Noigandres para fundação do movimento concretista. Assim, participou da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, na cidade de São Paulo, e em 1957, no Rio de Janeiro. Em 1972, concluiu, pela USP, o doutorado em Letras. O poeta e tradutor também foi professor visitante na Universidade do Texas, Estados Unidos, nos anos de 1971, 1978 e 1981, e professor titular da Universidade Católica de

São Paulo (PUC-SP), no Programa de Pós-Graduação Comunicação e Semiótica, até 1989.

Em Péricles Eugênio da Silva Ramos predomina o orfismo grego e o diálogo com amplo referencial da cultura grega, explorando temas clássicos que se entrelaçam na esfera órfica, como o discurso oracular, a tragédia grega e Eros e o Sublime. Em Ramos já estão presentes os temas que tratam das várias formas de manifestação de Orfeu no plano da imanência, que nos remetem à influência de Rilke, uma vez que foi um dos mentores intelectuais da Geração de 45, responsável pela divulgação obra do poeta austríaco nesse período. Veremos a seguir como essas temáticas aparecem em poemas de seus livros *Sol Sem Tempo* (1946) e *Lamentação Floral* (1952). Por uma questão cronológica, intercalaremos entre as análises dos livros *Sol Sem Tempo* e *Lamentação Floral*, de Ramos, poemas do livro *Auto do Possesso* (1950), de Haroldo de Campos, para identificarmos, conforme a crítica destaca sobre a influência tanto das temáticas e quanto da linguagem do livro *Sol Sem Tempo*, de Ramos, na obra inaugural de Campos. Tais livros ganharam destaque como sendo as obras mais representativas da linha clássica que reaparece na Geração de 45. Milton de Godoy Campos, em sua *Antologia Poética da Geração de 45*, sobre a obra inaugural de Haroldo de Campos destaca:

Em 1950 ocorreu a estreia de Haroldo de Campos em livro; o seu *Auto do Possesso* foi lançado pelo Clube da Poesia, por iniciativa do seu presidente Sr. Cassiano Ricardo. Nesse livro notam-se certas decorrências da leitura da Poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, tanto no que se refere à expressão como nas opções temáticas (Campos, 1966, p.136).

Do livro *Lamentação Floral* (1946) analisaremos os poemas “O mundo novo, o novo mundo”, “Dies Irae” e “Lamentação Floral”, para que possamos identificar a tendência das temáticas órficas expressas de forma sincrética e no extremo, o orfismo grego. Os dois primeiros poemas não foram analisados em minha Dissertação de Mestrado, porque não havia a linha temática de estudo do sincretismo entre orfismo e cristianismo, mas em alguns momentos surgia como temática identificada, mas descontextualizada em relação ao referencial historiográfico do orfismo do período helenístico.

Do poema a seguir “O mundo novo, o novo mundo”, que inicia o livro, faremos uma leitura sincrética conforme os referenciais da historiografia órfica estudados até o momento. O poema explora o mito da Torre de Babel para criar em torno do eu lírico uma incógnita sobre sua identidade divina, porque, ao contrário da intenção do Deus cristão de criar a diversidade de línguas para se espalhar por toda parte da Terra, o eu lírico do poema as une, sendo que sua estratégia somente pode ser compreendida na esfera sincrética.

O MUNDO NOVO, O NOVO MUNDO

Porque tentasse decifrar os signos da matéria,
com seu rumor de concha sob a forma silenciosa;
porque sem olhos desejasse ver além do que se vê,
os pés feriu à margem do caminho,
dilacerou as mãos nas grimpas da montanha.

Um deus, porém, sim, foi um deus,
penalizado o socorreu no meio da jornada,
oferecendo-lhe, na voz, os olhos com que visse,
as asas com que o vale dos mistérios transpusesse.

E canta o socorrido, e em sua voz um novo sol gravita,
como o que luz no céu, porém mais quente,
como o que apaga estrelas, mas sem corpo.

Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa;
ei-lo que canta, e um novo homem nasce,
um novo homem sob um novo sol.

Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;
ei-lo que canta!

E surge o mundo, o novo mundo, sobre o
[Túmulo da esfinge.

(Ramos, 1946, p.4)

O contexto do poema nos remete ao mito da Torre de Babel, do livro de “Gênesis” da *Bíblia Sagrada*, escrito pelo profeta Moisés. Para depreendermos o sincretismo no poema, é preciso considerarmos as temáticas sincréticas que estudamos sobre os influxos o orfismo do cristianismo. Vimos que no *Testamento de Orfeu* um judeu helenístico colocou no discurso do teólogo Orfeu a preferência pela religião monoteísta. Devemos considerar o princípio da metempsicose órfica sobre a imortalidade da alma, que influenciou várias religiões com a expansão do império

macedônico, como a religião judaica, promovendo a união de povos distintos com um mesmo propósito, o da salvação associado ao monoteísmo. Outras questões são importantes, tais como o sincretismo atribuído ao discurso de Orfeu, que tenha sido revelado a ele por Moisés e a criação da religião grega do orfismo, que formaria as bases para a implantação do cristianismo. Essas questões se conectam com o poema de várias formas, uma delas é o intuito da união entre os homens com o mesmo sentido de salvação. Na primeira estrofe, encontramos a caracterização de uma linguagem inadequada empregada para decifrar mistérios conforme os versos “Porque tentasse decifrar os signos da matéria, / com seu rumor de concha sob a forma silenciosa;/porque sem olhos desejasse ver além do que se vê [...]” Nota-se que o eu lírico contextualiza o caos original, cuja organização não foi feita pela leitura adequada do seu plano de imanência “porque sem olhos desejasse ver além do que se vê”. A linguagem empregada não permitia construir a visão por meio da imaginação. Essa imaginação não está apta a desvendar “os signos da matéria”. Nota-se que a leitura do mundo está na esfera cósmica, como no verso “com seu rumor de concha sob a forma silenciosa”. As consequências dessa leitura inadequada do mundo, resultaram na relação trágica com a matéria: “os pés feriu a margem do caminho, / dilacerou as mãos nas grimpas da montanha.” Podemos depreender a relação com o mito, quando cessa o canto de Orfeu com a morte de Eurídice pela serpente, no poema os seres perdem a orientação pelo encanto do canto e se machucam.

Na segunda estrofe, ocorre a presença do deus que socorrerá a vítima sem visão, ensinando-lhe a linguagem dos mistérios: “Um deus, porém, sim, foi um deus, / penalizado o socorreu no meio da jornada, /oferecendo-lhe, na voz, os olhos com que visse, / as asas com que o vale dos mistérios transpusesse”. Como a palavra deus não é iniciada com letra maiúscula, conclui-se que não é o Deus cristão.

Nos versos seguintes, a identidade do socorrido tem que ser deduzida por meio de conceitos órficos, como o do solilóquio. A voz do “socorrido” tem conotações órficas, porque tem impacto cósmico, como nos versos: “E canta o socorrido, e em sua voz um novo sol gravita, / como o que luz no céu, porém mais quente, / como o que apaga estrelas, mas sem corpo.” Sua voz muda a ordem das coisas, como a do infinito, preenchido pela espessura de seu canto, que se adensa como uma nova atmosfera que cobre a superfície da Terra.

No primeiro terceto, temos a referência à segunda parte do mito de Orfeu, sobre seu canto que emana das vagas do mar e chega a toda extensão do litoral da ilha de

Lesbos com a mesma intensidade, sendo impossível identificar em qual ponto do mar está localizada sua cabeça degolada. O som do mar é elemento simbólico da presença de Orfeu. Nos versos “Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa;/ei-lo que canta, e um novo homem nasce, / um novo homem sob um novo sol.”, observa-se que a substância do mar é alterada pelo seu canto “e um novo mar se encrespa.” Assim como no mito, só o canto chega com a mesma intensidade em qualquer ponto do espaço, entretanto, de fontes de todos os planos de imanência: do ar, da água, do céu e da noite.

Na última estrofe, podemos deduzir a relação com a historiografia órfica conforme os versos “Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;/ei-lo que canta!”. No mito da Torre de Babel, Deus interfere criando discórdia entre os homens, que passam a falar línguas diferentes e se separam ocupando regiões diferentes do planeta, o que explica a diversidade línguas e povos. Conforme supomos anteriormente, a união desses povos só se deu com a incorporação do orfismo em cada seita, criando um novo homem de alma imortal e as bases para a vinda de Cristo. É um poema sincrético, que exalta o mundo órfico e a chegada de Orfeu como um mensageiro de uma nova era, construtor de um novo homem. Observa-se o sincretismo que reveste Orfeu de feições cristãs, porque a semelhança entre as missões de Orfeu e a de Cristo na historiografia órfica, tem o mesmo propósito e, também, porque previu a vinda de Cristo segundo análises de textos atribuídos a Orfeu conforme estudamos. O duplo sentido do “socorrido” pode ser desdobrado na perspectiva do solilóquio. O deus pode ser Orfeu vaticinando para si mesmo no plano da imanência, que se revela simultaneamente em vários planos de expressão com seu canto. O eu lírico pode ser confundido com Moisés, mas os mandamentos foram direcionados somente para o povo Hebreu. O sincretismo desse poema expressa a absorção do cristianismo pelo orfismo, exaltando a imagem de Orfeu de forma sincrética.

No poema “Dies Irae”²², tem como título um famoso hino, em latim, do século XII. Veremos o sincretismo entre orfismo e cristianismo. O hino “Dies Irae”, no contexto do cristianismo, tem como tema o dia do juízo final, em que serão julgadas as almas, de forma que os salvos entrarão no Céu e os condenados serão lançados no fogo eterno com Satanás e seus demônios. No poema, o ser que será salvo tem duplo sentido, expressado de forma sincrética, que se aproxima de Orfeu.

DIAS IRAE

²² Dia de Ira

Irmão do cárcere sombrio,
 ó tu que dia a dia sofres por viver:
 enquanto não conquistas a existência,
 ouve, que o canto embriaga como a voz da juventude;
 ouve!
 Ao soar deste clarim que arrasa torres e muralhas,
 Sai para a luz,
 e em frente ao mar das amplidões libertas
 levanta para o sol, como um pendão de guerra,
 essa esperança que enlouquece a carne viva de teu peito!
 Levanta-a, que terás nas ondas teu exército implacável!
 (Ramos, 1946, p.29)

Nos primeiros versos, já depreendemos contradições sobre a condição da alma “Irmão do cárcere sombrio / ó tu que dia a dia sofres por viver: / enquanto não conquistas a existência, /ouve, que o canto embriaga como a voz da juventude;/ouve!”. Nota-se que o eu lírico descreve como beneficiário do juízo final alguém que não se adequa às descrições cristãs, como “irmão do cárcere sombrio / ó tu que dia a dia sofres por viver:” No cristianismo, o inferno é o destino do Juízo final. Portanto, a condição de quem vive no inferno é do diabo ou de Orfeu. A esperança do ser infernal descrita pelo eu lírico está em ouvir um canto. Esse canto tem duas descrições que se assemelham ao poder do canto de Orfeu, que atrai as rochas e árvores, como nos versos “Ao soar deste clarim que arrasa torres e muralhas, / Sai para a luz,” e a outra se relaciona como o mar “e em frente ao mar das amplidões libertas / levanta para o sol, como um pendão de guerra, / essa esperança que enlouquece a carne viva de teu peito!/ levanta-a, que terás nas ondas teu exército implacável!”, depreende-se a relação mítica do mar como expressão cósmica do canto de Orfeu. Observa-se o tema do solilóquio, uma vez que o canto revela Orfeu em estado de imanência. Os planos de imanência do canto, com origem no mar e das alturas, são semelhantes aos do poema inicial “O mundo novo, o novo mundo”, cujo canto vem do mar e do céu, como nos versos “E canta o socorrido, e em sua voz um novo sol gravita, / como o que luz no céu, porém mais quente, /como o que apaga estrelas, mas sem corpo.”, e nos versos “Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa; / ei-lo que canta, e um novo homem nasce[...]”. O poeta explora uma linguagem sincrética que exalta um Orfeu revestido de feições cristãs.

No poema “Lamentação Floral” veremos um exemplo de orfismo que dialoga com gêneros da literatura grega. O poema tem estrutura parcial de tragédia, na qual vozes do coro, com discursos oraculares, vaticinam diante de uma paisagem primitiva, como o caos original. Uma outra voz descreve as manifestações cósmicas dessa

natureza. São dois poemas que se sobrepõem, sendo que um trecho da voz oracular se intercala com um trecho da natureza descrita em cosmos manifestantes. O resultado são dois campos semânticos que se entrecruzam, gerando analogias em todas as direções, cuja tensão em termos do significante é encontrar um na voz do outro, a resposta para uma beleza a ser decifrada. Tal beleza são manifestações cósmicas que se formam dessas relações, que se desdobram em níveis mais enigmáticos, resultantes de movimentos pendulares de ressignificações infinitas. Tais vozes, a do coro, a da descrição cósmica da natureza e as manifestantes no campo analógico, remetem às várias formas de manifestação de Orfeu. A seguir a transcrição do poema:

LAMENTAÇÃO FLORAL

*01 Porque não fala nem se explica,
02 é dolorosa e foge como o vento,*

03 Tarde, fantasma de ouro!
04 A força da magia nas mandrágoras despona,
05 ao tremular do heléboro e do goivo;
06 e há bálsamos em flor,
07 e azul resplende o céu,
08 e luas tresnoitadas gemem nos pombais.

*09 Triste, Triste é a beleza que nasceu da argila,
10 é triste, porque cria a inquietação.*

11 Crepúsculo de sangue.
12 Um dia a mais que foi, que foi apenas.

*13 Amarga. Amarga como a losna,
14 porque tudo promete e nada proporciona.
15 Ah! Nada proporciona que se possa analisar,
16 inferno limitado por si mesmo,*

17 Um baque de cristais além da serra:
18 o sol, o sol morreu, tirano de âmbar.

*19 Ah! Nossa vida, também ela,
20 ao ser gerada já trazia como selo
21 uma certeza – o grande sono...*

22 Lamentai-vos por isso, mortais!
23 No caminho que as trevas confundem,
24 vede o sonho, que incêndio de rosas...
(Ramos, 1972, p.25)

As estrofes mantêm entre si a progressão semântica dos discursos oraculares. Retomamos a análise separada das estrofes, que constituem a voz oracular, desenvolvida no mestrado, para compreendermos os diálogos que Ramos estabelece com o orfismo grego presente na obra de Rilke. Considerando que o palco é o mundo na condição do caos original e as personagens são formas cósmicas transitórias que expressam contradições e são interpretadas pela voz oracular do coro:

Há entre eles um paralelismo de conteúdo, a partir de aspectos de uma beleza, cujo sentido é construído por uma semântica da indefinição, conforme verifica-se nos versos “Porque não fala nem se explica” (estrofe 1, verso 1), “é triste porque cria inquietação” (estrofe 3, verso 10) e “Ah! Nada proporciona que se possa analisar” (estrofe 5, verso 15). Estabelece-se entre essas estrofes um ritmo analógico que recria a percepção indefinida dessa beleza. Verifica-se também a correspondência entre a construção poética dessas estrofes com o princípio poético encerrado na construção do símbolo do título do poema. Na primeira estrofe, a indefinição da substância dessa beleza é acentuada pelos seus aspectos, que têm uma dimensão dramática e uma materialidade natural, como no verso 2, “é dolorosa e foge como o vento”, como na terceira estrofe, no verso 9, “Triste, Triste é a beleza que nasceu da argila” e no verso 13, “Amarga. Amarga como a losna”. No verso 9 há o parâmetro que nos aproxima do que seria essa substância, cuja característica é semelhante à beleza que nasce da argila, construída na esfera analógica. Depreende-se a partir dessa correspondência semântica, que essa substância produzida pela natureza é composta por todos os seus aspectos. Observa-se a correspondência entre os substantivos abstratos que caracterizam estados como “lamentação” (título), “dolorosa”(verso 2), “triste” (verso 9) e “amarga”(verso 13) . Nota-se também a correspondência entre a adjetivação “floral” do substantivo abstrato “lamentação” com “vento” (verso 2), “argila” (verso 9) e “losna” (verso 13). Todos oferecem contornos orgânicos da natureza aos aspectos dessa beleza abstrata com tom de sofrimento, o que resultaria em símbolos do tipo “dolorosa ventania”, “tristeza argilal” e “amargura losnar”. Teríamos então um conjunto de símbolos somados ao da “lamentação floral” como partes que compõem algo que não revela seu todo, mas se expressa em formas simbólicas transitórias. Essas formas simbólicas transitórias se correspondem no campo do sentido com o enunciado oracular do verso 16 “inferno limitado por si mesmo”. Podemos deduzir que cada forma aparente dessa substância é uma representação mítica primitiva, subtraída por símbolos transitórios, dotada de uma natureza humana e natural, mas cujas forças com as quais se manifesta são de natureza incontrolável, de potências em dissonâncias, que repercute na voz do oráculo, em um vaticínio com alta carga de sofrimento futuro e de contornos infernais (Soares, 2018, p.78).

Podemos deduzir que há a temática que aparece em Rilke sobre a condição da multiplicação de Orfeu em várias partes, que são as fontes cósmicas formadas

momentaneamente em vários planos de imanência e em diferentes regiões do espaço. Podemos concluir que essa voz do eu lírico expressa a natureza por meio de enigmas, referindo-se a voz de Orfeu das teogonias:

O eu lírico está na condição de Orfeu, que tenta ordenar a natureza a partir da decifração de suas forças. No entanto, há uma tensão que se configura a partir da ameaça da natureza que pode absorver o eu lírico em sua lógica desgovernada, quando este não a ordena pela linguagem (Soares, 2018, p.79).

No trecho, já se identifica na pesquisa sobre o orfismo na obra de Ramos a temática da morte associada à ausência da linguagem órfica. As formas cósmicas de Orfeu, como organização do caos inicial, poderiam sucumbir diante da incapacidade da ordenação oracular, que concilia opostos e coisas distintas.

Podemos retornar ao esquema do poema, que intercala entre as vozes do coro, a descrição das manifestações cósmicas de uma natureza primitiva, para compreendermos o pêndulo de resignificação de uma mesma origem. Começamos com o contexto do caos original presente nos versos 3,4,5,6,7 e 8, que são entremeados pelos discursos oraculares do coro, presentes nos versos 1 e 2 e nos versos 9 e 10. O verso “Tarde, fantasma de ouro!” influencia na voz do coro a interpretação de um sentido de indefinição “*Porque não fala nem se explica, / é dolorosa e foge como o vento*”. O símbolo “fantasma de ouro” vai se desdobrar nos versos seguintes como exemplos dessas formas cósmicas com tom dramático, criando essa atmosfera dorida. Nos versos “A força da magia nas mandrágoras desponta, / ao tremular do heléboro e do goivo” depreende-se um dos sentidos de fantasma, como sendo a manifestação de um cosmo no outro. A mandrágora é uma planta com propriedades químicas anestésicas, sedativas e alucinógenas. A aparência de suas raízes lembra um corpo humano. Essas características legaram a ela uma atmosfera mística, que desencadeou superstições e lendas em diferentes civilizações, que a empregaram para diversos fins, desde a bruxaria até como remédio na medicina tradicional. O efeito místico das mandrágoras é acionado por outras plantas de clima frio “ao tremular do heléboro e do goivo”. O verbo “tremular” é a percepção cósmica da manifestação mítica dessas plantas que se assemelham a das mandrágoras, uma vez que o heléboro é uma planta venenosa, mas com floração bonita como as mandrágoras. São jardins que manifestam uma atmosfera de sedução e morte, que contém uma beleza contraditória. No verso “e luas tresnoitadas gemem nos pombais” o verbo “gemem” expressa essa beleza órfica. A claridade da lua confunde as

pombas como um dia que não chega, deixando-as inquietas. Os sons noturnos das pombas é uma manifestação cósmica da lua. A voz oracular do coro “*Triste, Triste é a beleza que nasceu da argila, / é triste, porque cria a inquietação*” enxerga na argila a mesma beleza contraditória, que é a “inquietação”. Essa atmosfera contraditória permeia toda o poema, gerando a sobreposições cósmicas entre diversos contextos do poema.

No poema “Lamentação Floral”, o poeta recria a voz de Orfeu como apontada na historiografia órfica, que se expressa por uma linguagem enigmática e influenciou o filósofo Heráclito, que para homenagear o teólogo Orfeu, expressou sua filosofia pela linguagem dos enigmas. Nota-se a exaltação da cultura clássica ao dialogar com a tragédia grega e o orfismo. Nas duas últimas estrofes, podemos depreender o sincretismo que nos remete ao referencial cristão, mas com significado órfico.

19 *Ah! Nossa vida, também ela,*
20 *ao ser gerada já trazia como selo*
21 *uma certeza – o grande sono...*

22 *Lamentai-vos por isso, mortais!*
23 *No caminho que as trevas confundem,*
24 *vede o sonho, que incêndio de rosas...*
(Ramos, 1972, p.25)

Na penúltima estrofe, o conteúdo nos remete ao nascer para a morte, como no verso “*uma certeza – o grande sono*”. A palavra “sono” tem sentido cristão, que está associado ao significado da espera pelo juízo final, uma vez que a alma no cristianismo não reencarna, nasce em um único corpo e uma única vez, e aguarda o julgamento final para ressuscitar. Entretanto, o significado de sono, depreendido do poema, tem sentido órfico. Na última estrofe, a palavra “sono” é ressignificada na esfera órfica “vede o sonho, que incêndio de rosas...”. Também, a palavra sono é retomada pelas palavras “mortais” e “trevas”, reforçando o sentido de morte de forma sincrética, no sentido cristão e órfico. A palavra “trevas”, na esfera da escatologia órfica, é o caminho para a Hades e no cristianismo, relacionada à reprovação da alma no juízo final. Portanto, esse tipo de sincretismo só é identificado quando relacionado ao referencial da historiografia órfica, para identificarmos nuances dos influxos do orfismo no cristianismo. No poema de Ramos, nas estrofes finais, há a expressão do orfismo por uma sutil nuance cristã. Podemos depreender a relação do poema “Lamentação Floral” com o soneto V de *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, no que diz respeito à semântica órfica das manifestações

cósmicas que se desdobram em níveis de progressão enigmáticos, resultantes de movimentos pendulares de ressignificação de múltiplas relações cósmicas, como formas efêmeras de Orfeu. Tais movimentos, o de progressão conjugado com o pendular, é uma forma de desenvolver a temática da identidade de Orfeu presente nos versos de Rilke: “Pois é só Orfeu. Sua metamorfose / neste e naquele. Não nos afadiguemos”. Nota-se também a relação nos últimos versos de Ramos “No caminho que as trevas confundem, / vede o sonho, que incêndio de rosas...” com os de Rilke “Não é já muito que a taça das rosas /alguns dias por vezes sobreviva?”. Ambos os versos têm como temática a sobrevivência das rosas em uma condição paradoxal, na morte. A rosa tem sentido órfico, ou seja, representa a metempsicose. Podemos depreender que há a analogia entre a incógnita dessa beleza nos versos de Ramos com o verso de Rilke “Ele vem e vai-se”, em relação ao aspecto da efemeridade de suas manifestações, que oscila entre a presença e a ausência, que é a identidade de Orfeu.

A obra inicial de Haroldo de Campos, *O Auto do Possesso* (1950), conforme ressalta a crítica do período da terceira fase do modernismo brasileiro, Geração de 45, sofreu influência do livro *Lamentação Floral* (1946), de Péricles Eugênio da Silva Ramos, tanto nos temas quanto na linguagem. Haroldo de Campos dedica sua obra a Mario da Silva Brito e a Péricles Eugênio da Silva Ramos. A seguir, demonstraremos alguns desses diálogos referentes à temática e a expressão entre os livros de poesia *Auto do Possesso* e *Lamentação Floral*, sobre a exploração do sincretismo como linguagem para expressar o tema da relação entre orfismo e cristianismo.

Nos poemas “Epifania” e “O Estilita”, ambos de Haroldo de Campos, a temática dos influxos do orfismo no cristianismo são expressas em tensões que são reatualizadas da historiografia órfica. No poema “Epifania”, há a fusão da figura de Cristo na de Orfeu em uma esfera primitiva, que dialoga com o poema “Lamentação de floral” de Ramos. No poema “O Estilita”, há a dessacralização dos dogmas cristãos e o retorno ao olhar órfico.

O poema a seguir, “Epifania”, veremos o tema da voz de Orfeu no plano de imanência a nível subterrâneo, no âmbito da formação dos minerais e das rochas. A manipulação desses minérios para os benefícios humanos, iniciou a partir de uma percepção órfica em forma de vaticínios, resultante da combinação de sons e de materialidades das transformações espontâneas, como as reações químicas entre matérias. Campos se refere a essas manifestações como a Boa-Nova, ou seja, as manifestações de Orfeu no plano de imanência, como se fosse a vinda de Cristo.

Portanto, esse poema só pode ser analisado na perspectiva teórica dos influxos orfismo no cristianismo.

EPIFANIA

Ouve:

Os arautos propícios já despontam,
Do cimento e das criptas emergem,
Desfolhando clarins pelas estradas.
O sigilo onde a flor de chumbo medra
Em seus lábios partiu-se. Rompe agora,
Cristal de outros cristais, a Boa-Nova.
No teu mundo de esquinas e serpentes
Os profetas fingidos confabulam;
E a treva sobrevinda é tão espessa
Que amordaça as lanternas e as estrelas.
No teu vale de lágrimas cadentes
Insultaste os amigos e as mulheres.
Veste pois este manto. Cinge a fronte
Por seu turno de pâmpanos e rosas.

Os arautos propícios despontam.
(Campos, 1950, p.11)

O sentido da palavra arauto é mensageiro. No primeiro verso, o significado da palavra “arautos” é o enigma a ser desvendado, porque é necessário depreender a natureza dos mensageiros e dos discursos destes no contexto órfico. Nota-se o diálogo com a temática do poema “Lamentação Floral”, da constituição de incógnitas que caracterizam uma beleza a ser decifrada. O poema é repleto de enigmas espaciais de origem desses arautos. Começamos pelos versos “O sigilo onde a flor de chumbo medra / Em seus lábios partiu-se. Rompe agora, / Cristal de outros cristais, a Boa-Nova”. O chumbo foi o material mais antigo manipulado pelo homem para diversos fins, portanto, emissor de vaticínios, sinalizador de caminhos, de passos futuros, por dedução. Em estado primitivo, em “sigilo”, na rocha que o contém, “medra”, ou seja, cresce e sua superfície lembra uma flor. Esse sigilo, que é um segredo, é revelado por uma boca “Em seus lábios partiu-se [...]”, o que seria, por dedução, as rochas que o continham, portanto, uma das possibilidades dos arautos são os sons das rupturas no interior rochas. Estas implicam em uma sequência de rupturas de cristais e metais, que contêm outros metais e cristais, portanto, emitindo sons diversos, tornando-se arautos. Na sequência dos versos, “Rompe agora, / Cristal de outros cristais, a Boa-Nova”, o poeta associa

esses sons das rupturas a uma revelação cristã, “a Boa-Nova”, e, por dedução, Cristo é o “Cristal”, porque na Bíblia Sagrada, no evangelho de São Marcos, 1,14-20, Cristo anuncia a Boa Nova, que é chegada do Reino de Deus. Campos explora a linguagem do sincretismo órfico, camuflando a imagem de Cristo na de Orfeu, que anuncia a chegada do mundo órfico, da linguagem cósmica. Podemos deduzir que caracteriza o sincretismo dissonante, com ênfase no orfismo. No próximo trecho do poema, temos a escuridão como morte: “No teu mundo de esquinas e serpentes /Os profetas fingidos confabulam; / E a treva sobrevinda é tão espessa / Que amordaça as lanternas e as estrelas.” Durante a noite, os sons das rupturas no interior rochas ganham uma espessura e significados diferentes, avançando como conotações de ameaça, gerando vaticínios com mensagens negativas, porque a analogia entre som, forma, cheiro e matéria mudam. Nota-se que Campos dialoga com o poema “Lamentação Floral”, de Ramos, em relação à temática do orfismo na esfera primitiva, como o solilóquio que traduz as vozes de Orfeu na esfera primitiva, por meio de uma linguagem que revela uniões cósmicas e transitórias, que são as aparências do vate. O poeta dialoga também com as tensões decorrentes dos influxos do orfismo no cristianismo, que nesse caso, absorve o cristianismo no orfismo de forma sutil, fundindo a imagem de Cristo na de Orfeu. Ou seja, ao contrário do que aconteceu no período helenístico, da absorção do orfismo pelo cristianismo, dando ênfase à imagem de Cristo. Conforme estamos deduzindo, na poesia brasileira da década de 40, ocorre a ênfase na imagem de Orfeu.

Podemos depreender o diálogo com o tema da manifestação de Orfeu no plano de imanência, no universo dos minérios, que aparece no soneto VII da obra *Sonetos a Orfeu*, de Rilke. Nota-se a correspondência entre os versos “Celebrar, sim! Eleito a celebrar /surgiu como o minério do silêncio /da pedra” de Rilke com “Rompe agora, /Cristal de outros cristais, a Boa-Nova”, de Campos. Na perspectiva de uma análise sincrética, podemos também deduzir, a partir da historiografia órfica, que Orfeu possa ter sido a primeira versão de Cristo. Nota-se que Campos cria um movimento pendular entre a identidade Cristo e a de Orfeu, por meio símbolos que expressam movimentos cósmicos de ascensão e de expansão. É uma tensão que reatualiza um tema órfico, da conciliação e dissonância entre o plano da onipotência de Cristo e o plano da imanência de Orfeu, conforme vimos no exemplo da pintura Bizantina, na conciliação entre a Lei da Frontalidade Egípcia com a arte grega, para expressar em uma imagem sincrética a conciliação entre onipotência e imanência, mas como um movimento pendular de tensões entre aproximação e dissonância, como uma experiência estética e religiosa.

Esse tema da manifestação de Orfeu no plano subterrâneo dos cristais, também aparece em Ramos, conforme os versos “Um baque de cristais além da serra: /o sol, o sol morreu, tirano de âmbar.”, do poema “Lamentação Floral”.

O que podemos deduzir a princípio é que a influência de Ramos em Haroldo de Campos é dada pelas temáticas de Rilke, que se desdobram em isotopias temáticas, e, também, pelo resgate da cultura clássica, que resulta na semelhança da linguagem entre os poetas, como a linguagem sincrética, a enigmática e a mítica. No próximo subcapítulo, analisaremos outras intertextualidades clássicas entre Campos e Ramos, desdobradas em outros diálogos com o orfismo grego.

No poema “O Estilita”, de Campos, veremos novamente o tema das tensões entre orfismo e cristianismo. Os estilitas foram os “Santos do Pilar”, como um tipo de ascetas cristãos, que no início do Império Bizantino, permaneciam em pilares pregando, jejuando e rezando, como penitência. Tais monges também se refugiavam nas montanhas e ali construíam esses pilares. Tal solidão, estaticidade e contemplação da natureza, reproduz uma experiência órfica, na medida em que o eu lírico vai se afastando do mundo urbano para ficar em contato com a natureza. Distante das questões humanas, surgem outras formas de sentir a presença divina em novas dimensões de tempo, de visão, de sonho e de movimento. Dessa forma, o poema explora a incógnita em torno dessas novas formas de ver e de sentir o tempo e o movimento, num processo de dessacralização da fé do sacerdote e da forma do Deus cristão. A religião retorna a sua origem poética, cósmica. O eu lírico se dissolve na natureza, transformando-se em uma fonte cósmica. Consequentemente, o Deus cristão adquirirá uma forma cósmica equivalente à percepção do eu lírico, adquirindo dimensão infinita, revelada pela natureza, pelas estrelas, ou seja, ganhará feições órficas. A seguir o poema:

O ESTILITA

Chegado é o tempo.
No ápice do sonho
Em pedra e cal e musgo
Estás acumulado.
Os olhos nada sabem:
Mas a barba investe
E expulsa os vendilhões dos templos em ruínas.

O corpo, agora imóvel
- Pois é o tempo –
Entre o chão e a nuvem
Medra resoluto.

Sal e vilipêndio, tua boca estanque
Põe a descoberto o álveo das gengivas.

Ah! Chegado é o tempo.
Esta ilharga nua
Fulge ensanguentada a ronda dos solstícios.
Já não mais vislumbra: sobre os pés de barro,
Poeta, decifreste a sigla das estrelas.
(Campos, 1950, p.9)

Na primeira estrofe notamos a definição do tempo sincrético, cristão e órfico, como uma incógnita que se deduz a partir da condição de dupla relação com o divino, entre a onipotência cristã e a imanência órfica, quando o estilista se encontra sobre o pilar, cuja imagem é sugerida de forma indireta no verso “Em pedra e cal e musgo”, e com esse novo modo de vida religiosa chega o “tempo” e o “sonho”, ambos “acumulados”. A incógnita sobre o tipo de tempo se acentua ao tentarmos relacionar com os versos seguintes “Os olhos nada sabem: / Mas a barba investe / E expulsa os vendilhões dos templos em ruínas.” Os versos aludem à passagem bíblica em que Jesus expulsa os vendilhões do Templo de Jerusalém. De início, podemos deduzir que o tempo se assemelha à chegada de uma renovação espiritual cristã. Entretanto, somente poderemos deduzir o sentido de tais relações, entre o “tempo”, o “sonho” e o pilar, nos versos seguintes: “O corpo, agora imóvel /- Pois é o tempo – / Entre o chão e a nuvem / Medra resoluto. /Sal e vilipêndio, tua boca estanque / Põe a descoberto o álveo das gengivas”. Na condição de esvaziamento das referências humanas e dentro de uma condição de penitência “Entre o chão e a nuvem”, o estilista experimenta relações de descoberta do corpo interior e vivencia seus detalhes de forma cósmica, como no verso “Sal e vilipêndio, tua boca estanque /Põe a descoberto o álveo das gengivas”, que se assemelham à anatomia da natureza. As gengivas são percebidas como leitos de rios, na esfera do sublime. O corpo ganha conotações cósmicas, dissolvendo-se na natureza, formando uma unidade com ela.

Nos dois últimos versos podemos constatar a condição órfica do eu lírico no ambiente noturno “Já não mais vislumbra: sobre os pés de barro, / Poeta, decifreste a sigla das estrelas”. É o tema órfico das constelações, para se orientar na dimensão do infinito noturno, cria constelações, que são formas transitórias do vate, substituindo a comunicação com Deus pela comunicação com Orfeu. Consequentemente, o estilista, durante noite, decifrava constelações como meio de meditação. Nota-se o processo de transição da percepção transcendente, cristã, para percepção imanente, órfica.

Haroldo de Campos explora o sincretismo órfico de uma forma mais abrangente, como experiência estética, conforme veremos no poema “Prometeu”, na qual expressa um ritual do Candomblé por meio de um mito grego. No poema “Faquir”, explora o sincretismo entre o mito grego de Andrômeda, o mito de Orfeu e a cultura indiana.

O poema a seguir, intitulado “Prometeu”, de imediato nos remete à mitologia grega, cujo deus era um Titã responsável pela criação da espécie humana a partir do barro e, também, contrariando Zeus, concedeu-lhe o fogo, símbolo da sabedoria, e colocou o homem em vantagem sobre as demais espécies. Zeus castigou Prometeu acorrentando-o em um monte, no qual, durante o dia, seu fígado era dilacerado por uma águia, e de noite, o órgão se regenerava para que no outro dia a águia o atacasse de novo, era uma rotina de pena. O poeta explora o mito grego como uma experiência metafórica durante processo de iniciação do Candomblé, marcado pelo ritual da lavagem do colar de contas. No ritual, o colar de contas é caracterizado individualmente para cada indivíduo. O colar é depositado durante a noite sobre a pedra que representa o Orixá, que foi lavada com o sangue de uma ave sacrificada no ritual, dissolvido na água e em ervas especiais, resultando em uma mistura específica. Com essa mistura, a cabeça e o corpo do indivíduo são lavados várias vezes. Em um outro estágio, ocorre a etapa que caracteriza a concretização do ritual, segundo Roger Bastide:

Digo cabeça e não “indivíduo” porque a cabeça é considerada a moradia do Orixá. Lavar-se-á a cabeça e muitas vezes também o corpo inteiro, com a água e as ervas que serviram para a lacagem do colar e pedra. Assim, entram em contato os membros do trinômio deus, homem e colar, permitindo a passagem da corrente mística entre o primeiro e o último, por intermédio do segundo” (Bastide, 1979, p. 28).

Na primeira estrofe do poema, verifica-se o destaque para a cabeça como uma metonímia do corpo. O colar de louça confirma os elementos do ritual do Candomblé. A seguir a transcrição do poema:

PROMETEU

Colar de contas de louça,
Por quatro noites seguidas,
Quatro cabeças de moça
Desorbitam seus olhos.

A insônia de face oculta
No dorso de alguma frágua
Amordaçou os meus pulsos

Com estilhaços de água.

Roer o meu lado esquerdo,
Quem sabe por que vieste?
Enquanto o silêncio adeja
Entre renques de cipreste.

Me feres nas tuas garras,
Enrolas em longo açoite
Minha desnuda epiderme.
E ao passo que a extrema noite

Se filtra na clepsidra,
Quatro cabeças de moça
Adornam-me o peito exangue
Com esse colar de louça.
(Campos, 1950, p.12)

Nos versos da primeira estrofe, verifica-se que o ritual da lavagem do colar de contas é sugerido assim como o tempo de duração do ritual, “Por quatro noites seguidas”. O estado de transe em que se encontra o eu lírico, “Desorbitam seus olhos”, e a referência ao código espiritual por meio da metonímia, da substituição do corpo pela cabeça “Quatro cabeças de moça”. Portanto, o tema do poema é o ritual de iniciação de lavagem do colar de contas do Candomblé.

Na segunda estrofe, há a referência ao mito de Prometeu, Titã designado por Zeus para a criação da espécie humana, a partir do barro, tendo como molde a forma física dos deuses. Atena, a deusa da sabedoria, substituiu a alma dos animais, que Prometeu colocou na humanidade, pelo espírito com um sopro divino. Prometeu ensinou-lhes vários ofícios para que sobrevivessem e como faltava algo para a evolução do homem, roubou o fogo de Zeus e o entregou a humanidade, que causou a ira de Zeus. Prometeu foi punido por Zeus que mandou acorrentá-lo a um rochedo e era castigado diariamente por uma águia que devorava o seu fígado todos os dias, que se regenerava a cada noite. Durante anos essa era a rotina do Titã acorrentado. Foi salvo por Hércules, que o libertou das correntes e matou a águia com uma flecha.

Podemos deduzir que é a mesma forma com que o eu lírico é punido: “Amordaçou os meus pulsos / Com estilhaços de água”. A “insônia” corresponde a Zeus, a ameaça ao Titã no mito. Por dedução, podemos associar o Titã com o eu lírico. Nos versos da terceira estrofe “Roer o meu lado esquerdo, / Quem sabe por que vieste?” nota-se a correspondência do rato com a águia no mito, que roía o fígado de Prometeu e, aqui, um roedor atinge algum órgão do lado esquerdo. Entretanto, o sentido de roer é o

modo como a insônia o tortura psicologicamente. A interrogação “Quem sabe por que vieste?” requer um motivo como o do mito de Prometeu. O plano interior corresponde ao plano exterior, ou seja, a sensação de morte e condenação é refletida na paisagem como se esta fosse um augúrio da morte, “Enquanto o silêncio adeja / Entre renques de cipreste”.

Na quarta estrofe, a correspondência com a tortura da águia, que corrói o fígado de Prometeu, é verificada nos versos “Me feres nas tuas garras, / Enrolas em longo açoite/ Minha desnuda epiderme”. Essa estrofe reescreve a anterior, como um estado de tortura em evolução que perdura. Esses versos se correspondem com os versos iniciais da estrofe anterior “Roer o meu lado esquerdo, / Quem sabe por que vieste?” Nota-se a ideia de ferida aberta causada pelas “garras”, cujo alcance invade o corpo ao destruir a epiderme: “Enrolas em longo açoite / Minha desnuda epiderme”. Entretanto, conforme estamos deduzindo, são imagens psíquicas, metafísicas, como “epiderme”, que talvez seja o ego ou a alma; “garras” talvez seja a dor psíquica, a dor da alma causada pelas interpretações do augúrio inicial ou vaticínio, que leva a uma espécie de previsão de morte, de ameaça. O ciclo da tortura é o oposto ao do mito de Prometeu, que acontece de dia. Aqui a tortura acontece de noite, durante o sonho: “E ao passo que a extrema noite”. A sequência que se dá com a última estrofe, obedecendo a uma forma de transição da duração do tempo psíquico, que tem o movimento pendular da relação cósmica, que é o retorno à origem do problema, como uma incógnita, porque não se sabe o motivo de tratar o ritual como uma punição. Esse movimento de ida e vinda de expansão e contração, corresponde metaforicamente ao movimento das garras como o retorno, e o de roer como o da expansão, na busca pela solução. O movimento de retorno corresponde a última estrofe, que podemos associar com o ataque das garras.

Na última estrofe, a duração do tempo noturno é também medida de forma primitiva, com uma clepsidra, que se refere ao relógio que antecedeu aos relógios mecânicos, cujo funcionamento dependia da relação da gravidade com o fluxo de água. Nota-se que a noite corresponde ao fluxo de água que atravessa a clepsidra, que se corresponde com a escuridão, cuja espacialidade metafórica é a clepsidra. As garras podem ser interpretadas como sendo o “colar de louça”, conforme os versos “Quatro cabeça de moça /Adornam-me o peito exangue/ Com esse colar de louça”. Observa-se que Campos explora um sincretismo que aparece em Ramos, quando expressa uma religião por meios expressivos de outra, nos moldes da historiografia órfica, na qual vimos os rituais cristãos revestidos de uma aparência clássica. Campos expressa o ritual

do Candomblé por meio de um mito grego, como um desdobramento da linha clássica na Geração de 45 e nos moldes do sincretismo órfico religioso que estudamos na historiografia órfica, quando a igreja não tinha uma imagística própria, expressava-se com símbolos referentes à iconografia clássica. Nota-se também a influência de Ramos ao explorar o sincretismo entre orfismo e cristianismo.

No poema “O Faquir” temos um sincretismo mítico, cuja analogia é mediada pela música como elemento de transformação da realidade. A música tem um papel importante para a cultura indiana como os encantadores de cobra. Entretanto, para avançar sobre essa dimensão da música, o mito de Orfeu aparece de forma subliminar na medida em que a função da música se expande para modular realidades mais complexas. Entretanto, o pano de fundo que articula o poema é o Mito de Andrômeda, que dá unidade ao poema. A seguir, a transcrição do poema:

O FAQUIR

I

Tenho a flauta nos beiços,
E sozinho modulo.

Onde quer que coloquem o eixo do mundo,
Tenho a flauta, e modulo.

Há mulheres que vêm como najas dançantes
e desnalgam luars sobre mim, que modulo.

-Há crianças que ordenham meu sopro,
E o merendem.

II

Minha flauta caiu
sobre o mar e foi istmo
entre os dois hemisférios.

Minha flauta, joguei-a
no céu e foi lança
contra os flancos da Andrômeda.

III

Ah! Que estranho poder
entre os eixos que modulo!

Se o empregara no bem
nutriria meu povo entre lenho floridos
Sobre os lagos de leite o nenúfar descera
e as ovelhas balindo mostrariam o rebanho aos cordeiros
recentes.

Mas usei-o no mal.
 E a mulher e a serpente afinal conciliadas
 suscitaram do lodo uma fêmea de jade,
 que eu chamara Kali, e em cujos dedos hábeis
 desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina.

(Campos, 1950, p. 17)

Na primeira parte do poema, composto de quatro dísticos, o poeta explora o poder da música de modular os seres, animados e inanimados. O sincretismo aparece na fusão entre a figura do Faquir e a de Orfeu na ação de modular o eixo virtual do mundo, conforme o dístico “Onde quer que coloquem o eixo do mundo, / Tenho a flauta, e modulo.” O poeta incorpora o movimento da serpente como uma forma cósmica, na qual une todos os opostos, segundo uma nova ordem, como o canto de Orfeu. O poeta incorpora a serpente na dança das mulheres quando seduzem: “Há mulheres que vêm como najas dançantes/e desnalgam luares sobre mim, que modulo.” Nota-se a relação com o mito de Orfeu, que se recusava ao assédio das mulheres da Trácia. Há uma atmosfera órfica e sincrética construída pela modulação musical das coisas em diferentes escalas e contextos. Entretanto, o sopro do Faquir na flauta é “ordenhado” pelas crianças, ou seja, são elas quem dedilham a flauta e assopram pelos buracos sem noção de utilidade. Essa metaforização da manipulação do canto por crianças é o modo como Orfeu está no Faquir. É uma voz oracular em torno da ação de modelar expressa no sentido de “merendem”, como sendo a recepção da linguagem órfica expressa pela música, que interfere no mundo. Deduz-se que a criança é o estado do caos original, que se restabelece com a configuração cósmica, a da modulação pela música.

Na segunda parte do poema, a modulação da flauta é expressa de forma metonímica pelo objeto flauta, que funciona como um eixo imaginário entre o hemisfério norte e sul, como um istmo. Nota-se que o istmo adquire a dimensão órfica de uma fonte cósmica, que une opostos, como nos versos “Minha flauta caiu /sobre o mar e foi istmo /entre os dois hemisférios.”.

Na segunda estrofe, o céu passa a ser o Monte Olimpo, porque o eu lírico lança a flauta no céu que se transforma em lança “contra os flancos da Andrômeda”. A explicação para o ataque contra Andrômeda encontraremos no Mito de Andrômeda, que nos revelará uma reviravolta. Andrômeda era princesa filha do rei Cefeu da Etiópia. Sua mãe, Cassiopéia, havia lhe comparado como sendo mais bonita que as Nereides, filhas do rei Nereu, que vivia em companhia de Poseidon. Como consequência, para fazer

justiça ao amigo, manda Cetus, o monstro marinho, atacar e destruir toda a Etiópia. O rei Cefeu resolveu consultar o oráculo de Zeus e este o aconselha a sacrificar sua filha, entregando-a para o monstro. Andrômeda foi acorrentada em um rochedo para que Cetus a devorasse, mas foi salva por Perseu, filho de Zeus. Podemos deduzir que quem arremessa a flauta metamorfoseada em lança são as Nereides. Nota-se o sincretismo na transformação do céu cristão em Monte Olimpo.

Na terceira parte do poema, o poeta retoma o conceito da música presente no mito de Orfeu, como reconfiguração da realidade sob outra lógica. Entretanto, o eu lírico experimenta na última estrofe a modulação para o mal, conforme no verso, “Mas usei-o no mal. /E a mulher e a serpente afinal conciliadas /suscitaram do lodo uma fêmea de jade, /que eu chamara Kali, e em cujos dedos hábeis /desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina”. O mal, criado pelo poeta, é dar origem à deusa indiana Kali, uma das divindades do hinduísmo, conhecida como a deusa da destruição, a face negra da Mãe Divina, a ameaçadora senhora da morte, de natureza dualista, que personifica tanto o aspecto destrutivo quanto o criativo. Observa-se que a música modula a conciliação entre a mulher e a serpente, uma referência cristã do mito de Adão e Eva. Situa esse novo ser como um primordial, comum a várias teogonias, que dá origem aos seres, como aqui a deusa Kali. E o poema fica em aberto, sugerindo uma continuidade cosmogônica de outra cultura. Podemos deduzir que o orfismo de Haroldo de Campos é inspirado em Ramos sobre a origem da poesia, que está no sincretismo, ao explorar a linguagem enigmática, o percurso por toda a cultura clássica entrelaçada com o orfismo, o mito de Orfeu, as tragédias gregas, o princípio das teogonias presente nos deuses primordiais. Dessa forma, propõe mediar as relações no mundo contemporâneo por meio do sincretismo entre religiões e culturas diversas. Portanto, verifica-se em Campos a dissociação do orfismo do cristianismo.

Nos poemas a seguir “A palavra me foi dita” e “Luz dos túneis”, do livro *Sol Sem Tempo* (1953), de Péricles Eugênio da Silva Ramos, observaremos a continuidade das temáticas sobre a exploração da identidade de Orfeu e sobre o sincretismo entre cristianismo e orfismo.

No poema “A palavra me foi dita” o poeta explora a tensão entre a presença e a ausência, constituindo a identidade efêmera de Orfeu, como sendo o próprio eu lírico do poema. É um exemplo de solilóquio que dialoga com o verso de Rilke, “somos agora ouvintes e bocas da natureza”. Nota-se que Orfeu reclama que falta a linguagem no homem para revelá-lo no plano da imanência, pela falta da expressão correta para

significá-lo, ou seja, para decifrá-lo, e que conseqüentemente tende à morte, porque não chega a constituir uma forma que o expresse. A seguir o poema:

A PALAVRA ME FOI DITA

A palavra me foi dita,
e a palavra me perdeu!

Procurai-me, neste abismo
onde o Scorpio se projeta;

procurai-me, mas de leve:

meu domínio é a mão do sono,
meu repouso, a pura chama
em que os mundos se dissolvem.

Procurai-me. Eu sou a tarde.

Calmas pétalas cinzentas,
lábios nus, ouro sem corpo,

presença que a sombra estria
de um só augúrio: findar-se.
(Ramos, 1972, p.58)

Na análise desenvolvida no mestrado desse poema já se identificava que o eu lírico vivia a tensão entre a presença e a ausência, como forma manifestante de uma substância que se assemelhava a condição de Orfeu na região da onipotência órfica, que dependia de um observador que o revelasse por meio da linguagem órfica. Entretanto, não foi contextualizada a intertextualidade que Ramos estabelece com Rilke, porque é uma abordagem desta pesquisa. No trecho a seguir, observa-se a identificação de uma das dimensões do solilóquio, a do eu lírico diante do caos original e a de Orfeu como um vate:

O poema explora a relação entre a palavra e o mundo. O eu lírico é representado por uma substância. O mistério que permeia o poema é conseqüente da impossibilidade de significação dessa substância em uma forma linguística, conforme os versos da primeira estrofe: “A palavra me foi dita, / e a palavra me perdeu!”. Para exemplificar, na estrofe 2, nos versos 3 e 4, “Procurai-me, neste abismo / onde o Scorpio se projeta”. A procura é ambígua, podemos depreender que uma das formas seria encontrá-lo como uma constelação, que lembra a forma do escorpião. Se o eu lírico não tem forma, a busca

abrangeria infinitas possibilidades de combinação de formas com as estrelas (Soares, 2018, p.84).

A tensão entre presença e ausência, entre vida e morte, caracteriza sua identidade como uma divindade cósmica, de aparência mutante e efêmera. Nota-se a sequência de manifestações cósmicas que compõe um todo que se multiplica nas partes, como a temática do Uno que caracteriza sua identidade órfica. Esse todo é a parte que depreendemos do verso “Eu sou a tarde” e as partes que compõem o todo, “Calmas pétalas cinzentas, / lábios nus, ouro sem corpo”, ou seja, as aparências cósmicas efêmeras do eu lírico cuja natureza é a de augúrios: “presença que a sombra estria/ de um só augúrio: findar-se”. Observa-se que o plano de imanência do eu lírico está em toda a parte, como formas cósmicas manifestantes que comporão a substância mítica da tarde.

Nota-se que Ramos retoma novamente as temáticas órficas do soneto V de *Sonetos a Orfeu*, de Rilke. Observa-se como Ramos desenvolve o tema da identidade de Orfeu como uma divindade de natureza efêmera e transitória, que se manifesta no plano de imanência de forma simultânea, principal temática que norteará muitos de seus poemas. Essa temática da efemeridade aparece nos versos seguintes de Rilke (1983, p.235) “Não lhe ergais lápides. Que a rosa apenas / floresça ano após ano em seu louvor. / Pois é só Orfeu. Sua metamorfose/neste e naquele. Não nos afadiguemos” e nos versos “por outros nomes. Uma vez por todas:/ é Orfeu quando há canto. Ele vem e vai-se”. Nota-se que Ramos desenvolve o tema das manifestações efêmeras de Orfeu “Procurai-me. Eu sou a tarde. / Calmas pétalas cinzentas, / lábios nus / ouro sem corpo, presença que a sombra estria / de um só augúrio: findar-se”. Nos versos “presença que a sombra estria” nota-se a metafísica órfica, ou seja, para expressar a efemeridade dos símbolos que revelam as formas transitórias do eu lírico. Ocorre também a intertextualidade do tema órfico da constelação que aparece no poema “O Estilita”, de Haroldo de Campos e em Rilke. O que podemos deduzir é que Campos sofre influência de Ramos e de Rilke, no contexto da Geração de 45.

No poema “Luz dos Túneis”, de Ramos, veremos a tensão entre cristianismo e orfismo na esfera primitiva. O poema tem como pano de fundo a natureza, com referências espaciais que configuram uma paisagem comum, com céu, campos e vegetação. O céu é conotativamente situado nos referenciais cristãos e a paisagem do chão com referenciais órficos. Os elementos dessa paisagem estão em estado de

imobilidade, tanto o céu quanto o chão. Entretanto, o sentido das imobilidades é distinto. Sendo a imobilidade o caos, recria-se também no poema a tensão entre vida e morte, consequência da falta de uma linguagem para ordená-lo, cuja busca é a mesma do poema anterior, a de encontrar palavra polissêmica, o símbolo, a linguagem que possa ordená-lo. O poema retoma uma tensão que estudamos sobre os influxos do orfismo no cristianismo, que resultou no movimento pendular de absorção, intersecção e separação entre um e outro. Neste poema, veremos a tensão entre dois mundos na esfera primitiva, em que os dogmas freiam o avanço do orfismo, inibindo a manifestação de Orfeu. O céu cristão não se reconhece como parte da paisagem órfica, ambos não criam um cosmo como na ancestralidade, que permitam uma relação entre coisas do chão e coisas do céu, gerando deuses de todo o tipo, as formas cósmicas, os múltiplos de Orfeu. A seguir a transcrição do poema:

LUZ DOS TÚNEIS

Hoste confusa, imóvel tribo,
céu! Pontiagudo céu! Está –
vel tabernáculo de lanças,
não se enredasse, prisioneiro,
o denso povo das raízes!

Como dizer a brisa e o ramo?

Cala-se estéril, sopro ausente,
todo sentido de amplidão:
nulo o amanhã! O tempo,
ave sem voo e oceano seco,

pende sem força asas de pedra.

Oh claridade, nome obscuro,
como pensar em folha ou canto?
Raiz, espelho de raízes,
sonha a palavra incerta, sonha
o verbo sem desígnio, fruto
que se consome em sua polpa:

quase diadema em fronte augusta,
sonha a palavra, úmida sombra
ou degolado sol de mortos;
sonha a palavra, luz dos túneis,
flor impossível nas ramadas...
(Ramos, 1972, p.62)

Nota-se no início a equivalência temática entre os versos de Ramos “não se enredasse, prisioneiro / o denso povo das raízes” com os versos do soneto XVII de Rilke (1983, p239.): “Lá no fundo o velho, enredado, /raiz de todos os seres /erigidos, fonte oculta, /que eles nunca viram.” No poema de Rilke, conforme analisamos, Orfeu é a fonte oculta que gera os seres e em Ramos, conforme veremos, são seres que não são revelados pela ausência da linguagem órfica. Tanto em Rilke como em Ramos esses seres são formas cósmicas. No início do poema, depreende-se um estado de tensão, em que uma multidão se encontra em estado de caos, sem direção, portanto, imóveis diante das dúvidas “Hoste confusa, imóvel “tribo”. No verso “não se enredasse, prisioneiro / o denso povo das raízes”, nota-se o paralelismo semântico de imobilidade, de paralização entre o sintagma nominal “o denso povo das raízes” e com os anteriores “hoste confusa” e “imóvel tribo”. Os adjetivos de negação de movimento “confusa” e “imóvel” se correspondem com o complemento nominal “das raízes” e com o advérbio “prisioneiro”. Entretanto, depreende-se que os versos pertencem a planos de imanência diferentes, o primeiro se refere ao céu e o segundo ao chão. No mundo órfico, as coisas são percebidas de forma cósmica, integrando-se uma na outra, portanto, essa imobilidade é o reflexo da ausência da linguagem órfica que os conectam. O céu é caracterizado com uma linguagem da cultura cristã e o chão se mantém no caos, sem sentido, conforme o significado de ausência de enredo, como no verso “não se enredasse, prisioneiro, / o denso povo das raízes”. Comparando com Rilke, as raízes se correspondem com Orfeu, de onde tudo se origina, mas sem a linguagem órfica o povo não é criado, ou seja, o mundo cósmico não se manifesta, como numa prisão. O céu está sem conexão com chão, em função da ausência de linguagem. Observa-se sincretismo dissonante entre orfismo e cristianismo, deduzido no mestrado:

Essa imobilidade na segunda estrofe é situada tanto no plano do chão quanto no plano do céu. A imobilidade do céu é caracterizada nos versos 2 e 3: “ céu! Pontiagudo céu! Está – / vel tabernáculo de lanças,”. O céu é descrito com referenciais do mundo místico cristão. No cristianismo, Deus criou três céus. O Primeiro Céu e o Segundo Céu configuram regiões espirituais que não são vistas do Terceiro Céu, denominado Firmamento, que envolve o globo terrestre e visível aos olhos do homem. O Primeiro Céu é o paraíso. No Segundo Céu os anjos de Deus travam batalhas espirituais com Satanás, porque seus demônios planejam meios de desvirtuar crentes e inviabilizar as prosperidades das igrejas. Na literatura há modos diferentes de representar essa batalha, como a imagem do Segundo Céu demarcada por um perímetro de ferro pontiagudo patrulhado por Lúcifer. Podemos deduzir que os anjos estão no

primeiro céu com suas lanças à espera dos confrontos com o segundo céu. As batalhas no céu dependem da humanidade adquirir linguagem. O céu não tem existência simbólica, depende do nascimento da linguagem. Mas como é impregnado de simbolismos tradicionais, também precisa de uma renovação, de uma linguagem nova para permitir integrações míticas originais (Soares, 2018, p.88).

No caos original os seres aninados e inanimados compõem uma unidade, necessitando de um símbolo que a expresse. A palavra com carga semântica condicionada por um mundo utilitário como no dicionário, não se adequa a esse contexto órfico. O poeta reflete sobre condição das palavras quando significam a separação e não a unidade, conforme a sequência de interrogações “Como dizer a brisa e o ramo?”, “Oh claridade, nome obscuro, / como pensar em folha ou canto?”. Na natureza, o movimento do ramo é uma composição com a brisa, ambos se manifestam um no outro assim como os sons emitidos por um conjunto folhas formam um único ser. As palavras “brisa”, “ramo”, “claridade”, “folha” e “canto” não se adequam para expressá-los como unidade cósmica, mantendo-os separados e sem conexão, estáticos. O sentido de imobilidade se corresponde com a falta de enredo, ou seja, mantendo-se no caos. No verso “Raiz, espelho de raízes,” o poeta faz uma síntese dessa dissociação entre mundo órfico e mundo utilitário, em que a palavra “raiz” tem sentido de dicionário, expressado pela metáfora “espelho”. O desfecho para um mundo sem sentido, sem movimento cósmico, é expresso pela voz oracular com significado de maus presságios nos versos “sonha a palavra incerta, sonha / o verbo sem desígnio, fruto / que se consome em sua polpa:”. O mundo órfico tende a morte com a ausência da flexibilidade da palavra, cujo alimento é constituir novas camadas de sentido, revelar uma nova ordem, caso contrário é “flor impossível nas ramadas”. O poeta expressa essa incongruência em vários momentos no poema e em forma de vaticínios “sonha a palavra, úmida sombra / ou degolado sol de mortos”. A luz do sol torna visível o caos e suas possíveis organizações cósmicas. O sintagma “degolado sol” é uma metáfora que expressa a condição da palavra de não ser adequada para significar os seres como unidade, mas como separação, por isso mortos, sem mobilidade semântica, sem sentido.

No poema há um conjunto de temáticas órficas como a dissociação entre o mundo órfico e palavra, entre orfismo e cristianismo, como uma relação entre vida e morte, na medida em que na esfera primitiva, na qual a presença de um implica a morte

do outro. Quando o mundo órfico se instaura, tudo o que é eterno se esvai, como os dogmas cristãos e as palavras no sentido denotativo.

Verifica-se em Ramos que a influência de Rilke ampliou as temáticas do orfismo grego no universo da cultura clássica e acentua a tensão entre orfismo e cristianismo no processo de dissociação entre o referencial clássico e o cristão, privilegiando a exaltação do mundo órfico. Em Ramos verifica-se a restauração da identidade de Orfeu e antecipa essa temática explorada por Lima em *Invenção de Orfeu*. Depreendeu-se que Campos retoma de Ramos a linha clássica e tais temáticas órficas que constituem orfismo grego que aparecerá posteriormente em Lima.

5.2 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE HAROLDO DE CAMPOS E PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS, NA PERSPECTIVA DOS INFLUXOS DO ORFISMO NA TRAGÉDIA GREGA E DA METEMPSICOSE

A Metempsicose é um tema da antiga religião grega do orfismo e aparece sob várias perspectivas na poesia órfica. É explorada para caracterizar o eu lírico divino, que tem uma dimensão atemporal, mas que renasce em todas as eras e define o limite entre as divindades onipresentes, especificamente as que se manifestam na matéria e as onipotentes, critérios que empregamos para diferenciar a natureza de Orfeu e a de Cristo. Outra forma seria o futuro decidido na esfera mítica, tensionando o mundo real ao desestabilizar a esperança da evolução para um estágio menos evoluído, como punição aos atos inadequados ao estágio atual. Em Campos, no poema *Auto do Possesso*, aparece a reencarnação do anticristo, que se assemelha no orfismo ao regresso para o estágio de barbárie da alma. O tema da metempsicose que aparece nessa intertextualidade entre Campos e Ramos é de forma específica, sobre um dos modos da reencarnação em seres inanimados, como as plantas. Essa forma de reencarnação aparece no pensamento do filósofo pré-socrático Empédocles, que retoma dos discursos de Orfeu nas teogonias órficas, os diversos modos de reencarnação.

O poema “A Ex-Amada” é composto de memórias de uma beleza construída por meio de símbolos que expressam o significado de sua ausência, criando uma presença simbólica, recriada num primeiro momento na esfera do sublime e depois na esfera órfica da metempsicose:

A EX-AMADA

No arco dos cabelos caminhava...

“Ceifadeira de Lâmpadas!”- Chamaste-
 Pois a terra cedia ante seus passos,
 E ventos clandestinos desaguavam
 No delta do seu corpo.

“Rosa Lúcida! Praia Imponderável!”
 (Caminhava no arco dos cabelos).

Então despiu a veste. E apaziguando
 Por igual as lucernas e as papoulas,
 Hoje dorme
 E solícita governa
 A curva do cristal e o pânico das flores.
 (Campos, 1950, p.16)

Na estrofe inicial composta com o único verso “No arco dos cabelos caminhava...”, que sugere um enigma espacial pela inversão de escala, tornando o cabelo as curvas de uma estrada ou de formas cósmicas manifestadas, que serão desvendadas ao longo do poema. O “arco” é o sema comum a outras formas curvas, que serão manifestadas pelo cabelo, sejam dinâmicas ou estáticas.

No primeiro verso da segunda estrofe “Ceifadeira de Lâmpadas!” - Chamaste-”, o vocativo em forma de símbolo recria a imagem de uma beleza cósmica, em uma espécie de modalização involuntária de atração, como nos versos “Pois a terra cedia ante seus passos / E ventos clandestinos desaguavam / no delta do seu corpo”, portanto, lâmpadas é uma metáfora de cosmos que nela se manifesta. A ceifadeira faz a colheita de grãos, que são as “Lâmpadas”. Lâmpadas tem sentido de aspectos alheios, ou seja, sua beleza é mutante, expressa-se por meio das formas absorvidas do entorno.

Na estrofe “Rosa Lúcida! Praia Imponderável!” / (Caminhava no arco dos cabelos)”, as luzes davam o brilho no seu cabelo como cosmos intersticiais, que ora são as ondas mar ora o desabrochar de rosas, ambas se manifestando como cabelo pelas sucessões de movimentos de formas concavas.

Na última estrofe, notamos a questão da metempsicose, na qual a beleza da mulher se manifesta reencarnada na natureza “Então despiu a veste. E apaziguando / Por igual as lucernas e as papoulas”. A luz cósmica do seu cabelo manifesta-se como uma ordem natural das coisas “Hoje dorme / E solícita governa / A curva do cristal e o pânico das flores”. Observa-se a correspondência do tom dramático das flores como manifestação de sua reencarnação, cuja movimentos de um conjunto de flores lembra os

cachos de seus cabelos. O cristal pode ser a reencarnação de sua alma, que se corresponde com sua forma cósmica em vida, como no símbolo “ceifadeira de Luz”.

No poema “Cantiga de Amor”, do livro *Sol Sem Tempo*, Ramos dialoga com tradição da lírica portuguesa e redimensiona o tema medieval do sofrimento amoroso na esfera do orfismo. O eu lírico masculino que sofria pela falta de correspondência amorosa por uma senhora inacessível, analisa o futuro desta na perspectiva da metempsicose, cujo futuro é trágico, alertando-a sobre o revés de sua condição de privilégios para uma de sofrimento.

CANTIGA DE AMOR

01 Cerra as pálpebras ó frágil!

02 Para nardos e violetas
03 cerra as pálpebras doridas,
04 que no limbo das cisternas
05 gemem almas ontem flores.

06 Tanto já basta, ó volúvel,
07 para que as aves emigrem,
08 o tempo mude de rosto
09 e os rios sequem na areia

10 Ó bela, apaga teu riso!

11 Donzelas que foram meigas
12 rasgam túnicas de linho
13 e ululando como lobas
14 enlouquecem na montanha.

15 Ó rubra, guarda teu manto,

16 formosa, pensa nas horas,
17 que tua estrela, quem sabe?
18 já é ferida de sombras.
(Ramos, 1972, p.39)

No mestrado identificamos em vários poemas de Ramos o diálogo com a metempsicose. A escolha do poema “Cantiga de Amor”, do livro *Sol Sem Tempo* (1953), é porque estabelece a intertextualidade com o poema de Campos sobre a condição da reencarnação na esfera vegetal, conforme estudamos nas teogonias órficas. Além dessa questão, a linguagem empregada pelo eu lírico em forma de vaticínios, assemelha-se à condição de um oráculo e a do coro de uma tragédia. O poeta demonstra que criou seu próprio referencial órfico, integrando-o de forma ampla com a cultura

clássica. Na análise do poema de Ramos, foi identificada a questão da metempsicose no discurso do eu lírico com a senhora:

Nota-se que o tom de infortúnio no poema é dado pelos argumentos do eu lírico, que alertam sobre o modo como uma reviravolta se instaura na vida da senhora, que parece não percebê-la. A dificuldade dessa percepção, decorre de sua vida não condicionada pela lógica cotidiana, mas que se situa na esfera mítica, na esfera da metempsicose, cuja futura reencarnação é a tensão do poema, que sugere um retorno em uma forma não humana. Os argumentos do eu lírico são baseados em sinais que lembram vaticínios. Esses argumentos também dialogam com o *carpe diem*, porque sinais de morte e de efemeridade da matéria, servem para ela refletir sobre as horas. Entretanto, há uma certa ambiguidade em relação ao modo de refletir sobre as horas, porque o referencial de tempo está na esfera mítica. Essa ambiguidade é criada pelo apelo do eu lírico em ressaltar que tanto faz a felicidade ou a tristeza, as duas possibilidades são inúteis, porque são consequentes de uma lógica cotidiana. Portanto, o poema cria uma incógnita, uma tensão que fica em aberto, porque o futuro depende de uma leitura por parte da senhora dos vaticínios apresentados pelo eu lírico, induzindo-a a redimensioná-lo a partir das lógicas míticas que cada um encerra (Soares, 2018, p.65).

Os versos 1,10, e 15 “Cerra as pálpebras ó frágil!”, “Ó bela, apaga teu riso!”, “Ó rubra, guarda teu manto”, observa-se que são enunciados no modo imperativo, que representam a voz do coro, alertando a senhora sobre o futuro trágico. As estrofes intermediárias, situadas entre as vozes do coro, são justificativas do eu lírico em forma de vaticínio, para que a senhora decifre os sinais encobertos pela realidade. Alguns dos sinais são manifestações de alerta sobre o modo de se relacionar com as flores, porque elas representam outra realidade que deve ser compreendida na esfera mítica, da metempsicose, em que as plantas representam seres reencarnados:

Na primeira estrofe, as plantas do verso 2 “Para nardos e violetas” devem ser olhadas como expressões de prenúncios, não como expressões de beleza, motivo pelo qual o eu lírico proíbe a dama de contemplá-las de forma comum. Pertencem a uma outra semântica, que deve ser apreendida pela relação com os versos 4 e 5, “que no limbo das cisternas / gemem almas ontem flores.”. Essas flores fazem parte de um processo de expiação de almas, em um estágio específico da metempsicose, cujo próximo estágio expiatório é trágico, pois estão aprisionadas num reservatório de água subterrâneo. Fica em aberto uma perspectiva mítica para o destino de sua alma, criando uma tensão a partir da possibilidade de um sofrimento

maior sobre a reencarnação na mesma condição daquelas almas (Soares, 2018, p.66).

O poema é permeado pela tensão sobre a incógnita do destino futuro da alma e é escrito na linguagem da tragédia: “A atmosfera de tragédia é intensificada pelos diferentes parâmetros de futuro que encerram esses vaticínios, que são retomados em cada estrofe, acentuando sentimentos como compaixão no leitor e de temor na dama (Soares, 2018, p.67). A tragédia grega e o discurso oracular estão dissolvidos na linguagem de Ramos e associados às temáticas órficas. A semântica em torno da reviravolta é um eixo que permeia seus poemas.

No poema “Auto do Possesso” do livro *Auto do Possesso*, de Campos, verifica-se a intertextualidade com Ramos sobre o modo de entrelaçar o discurso oracular, a tragédia grega e a metempsicose. O poema tem estrutura de texto de peça teatral e dialoga com a tragédia grega por explorar o conceito de reviravolta no destino. O conceito da reviravolta, transposto para a linguagem poética, reflete no hermetismo da linguagem, que resulta em uma semântica obscura e enigmática, a do discurso oracular. O poema é dividido em três cenas. Entretanto, a ordem das cenas está invertida, inicia-se com a reviravolta, com o destino trágico, e nas cenas 2 e 3, os estágios anteriores ao destino trágico. Nesse sentido, as personagens refletem sobre como poderia ser evitada a situação inicial, refletindo sobre a escolha, que reside em casar ou ficar solteira. A consumação do casamento se configura com a aceitação do ritual com o mar, que deveria ter sido evitado, desencadeando na tensão do poema, cujos avisos na esfera oracular criam a dúvida em entrar para o mar ou não, tensão que predomina do poema. Nesse sentido, que as personagens discutem entre si a natureza do destino, a partir de reformulações cósmicas e de vaticínios que sugerem possíveis opções de futuro. As personagens são míticas, ou seja, representam divindades cósmicas, que se apresentam com mensagens de augúrio, de vaticínios. As imagens criadas por essa linguagem cósmica, remete-nos a um amplo recurso de construção de imagens absurdas, cuja origem se refere à estilos da modernidade, desde Rimbaud ao surrealismo, como a colagem e o dadaísmo, mas dentro de um contexto clássico, portando, deduz-se que é uma linguagem antiga, oracular. A seguir o poema.

O AUTO DO POSSESSO

“Diz-me, poeta, que azul – eu celebro.”

Cena 1

Um gigante suga a Noite pelos Eucaliptos

O Amante

Dá-me, ó Amada de olhos vítreos,
que eu te celebre nos jardins suspensos
onde o delírio abriu as pétalas do álcool!

A Amada:

Ouve:

Agora, junto ao mar,
um enxadrista joga.

O Amante:

O outono junto ao mar...
Amiga, parte a cápsula do sábado
e vê que dancem no ar os deviches do vento.

A amada:

Odeio o mar.
Odeio o ruído do mar. O vento.
Olha a porfia dos cavalos pretos
No teu vizinho que jogou xadrez!

O enxadrista: (para o Amante)

Que fazer dos peões do levante
e do velho rei cativo?
Que fazer da rainha branca
Gravadora entre roques?

A Amada:

Jogá-la no mar.
Eu disse: é jogá-la ao mar.

O Amante:

Amiga, dá-me que eu Cante
à luz de uma estrela crua;
onde teu corpo jazia, coalhado de rosas mornas,
onde os rostos dos suicidas entrementes se devoram
onde nasce um livro adunco, à luz de uma estrela crua.

Cena II

O Espelho Diante do Mar

O Possesso

A que vai morrer nas águas
vestiu-se de insônia e tule,
fiou seus cabelos verdes

A que vai morrer nas águas
caminha entre lampadários,
fugida do ás de espadas
é a doida que vem do sul.

O Exorcista

No sexto dia tu eras
a voz que imprecava ao céu.
Eras o bruxo e sentavas
à esguelha do Capricórnio.

A Amada:
...Jogá-la ao mar.

O Exorcista

Colheste o lótus salobro
no turno arrôio da febre
que desce dum monte calvo
por sete bocas de treva.

O possesso:

Que podia a face da lua
contra sua tépida face
da lua mal- sazónada?
Que podem os olhos d'água
Contra seus olhos que acenam
fanais e espumas à água?

A Amada e o Exorcista (a um tempo):
Eu disse: é jogá-la ao mar!

O Enxadrista:

Moderá, ó bispo noturno,
a faina em meu tabuleiro
e atende: um poeta nasce
nos bulbos do mês de agosto.

Cena III

A Montanha e o Vale

O Enxadrista:

Teu filho nasce de ventre
duma virgem do Tibet,
cuja flor, polinizei-a

nas estufas do desmaio.
 Ele será o feiticeiro de Radja Gomba,
 e sua voz precipita as rochas carnívoras
 quando o Yama polifronte
 dança no círculo das mãos.

O Exorcista:

Por isso
 renuncia!

O Enxadrista:

Proporá libações nas sabats de setembro,
 onde magas desnudas assolam o quadrante,
 amarra à crina dos javalis

O exorcista:

Por isso
 renuncia!

A amada:

Rude e cruento, o amor!
 Meu seio lhe dará moderação e páscoa.
 Enfraqueço na água o vinho dos meus lábios,
 e minha carne sabe a pão ázimo ou trêvo.

O Exorcista:

Renuncia,
 Oh renúncia!

O Possesso

Certo poderei acalentar-te o púbis
 Minado de papoulas!
 Dá- me, o rês submissa, que eu celebre,
 e que erga o teu corpo no topo dos Cristais!

O Enxadrista:

Mulher,
 eis aí teu filho.
 (Campos, 1950, p.33)

Na Cena 1, intitulada “Um gigante suga a Noite pelos Eucaliptos”, a relação do título com o corpo do texto será depreendida por meio do diálogo entre as personagens.

Depreende-se do título a construção de uma ambiência cósmica, na qual a natureza manifesta auguro ou vaticínio. A princípio, devemos deduzir em que condições se encontra a personagem Amada, se está viva ou morta. Num primeiro momento, o Amante pede para celebrá-la em uma região onírica, conforme os versos “O Amante: / Dá-me, ó Amada de olhos vítreos, / que eu te celebre nos jardins suspensos / onde o delírio abriu as pétalas do álcool!”. Nota-se a configuração de regiões psíquicas, como de princípio, “jardins suspensos”, que é região do delírio, de onde ele cheira uma flor, que é a metáfora do álcool, o modo de sentir a mulher. Quer torná-la presente nessa ambiência, mas algo o impede, porque depende da aprovação dela. O emprego da metáfora barroca “pétalas do álcool” é para criar uma ambiência mítica, substância do espaço onírico. Na última estrofe, o Amante pede outra autorização para celebrá-la, mas em uma região mítica oposta à anterior “O Amante: / Amiga, dá-me que eu Cante / à luz de uma estrela crua; / onde teu corpo jazia, coalhado de rosas mornas, / onde os rostos dos suicidas entrementes se devoram / onde nasce um livro adunco, à luz de uma estrela crua”. Nota-se que a região é o Hades e a dimensão escatológica nos permite afirmar que a mulher está morta, mas contextualizada na dimensão da metempsicose, da reencarnação. Portanto, o diálogo acontece entre seres míticos, que empregam uma linguagem inacessível ao homem comum, porque é pensada sob a perspectiva divina, dos vaticínios, dos augúrios, que precisa de decifração, que resulta em outro vaticínio. Após a primeira fala do Amante, que deseja cantá-la em seu sonho, a Amada o interpela para que interprete os enunciados do mar, a fonte cósmica principal do poema “A Amada: / Ouve: / Agora, junto ao mar, / um enxadrista joga”. Essa fala pode ser uma explicação para o impedimento ao pedido do Amante de celebrá-la na região onírica. Os enigmas emitidos pelo mar, como fonte cósmica, sugerem um manipulador, o Enxadrista, ou seja, uma entidade mítica. Pode-se depreender que o enxadrista é uma referência a Orfeu, como sendo seu canto emitido pelo mar na linguagem órfica. O Amante interpreta os sinais do mar de outra forma “O Amante: / O outono junto ao mar... / Amiga, parte a cápsula do sábado / e vê que dancem no ar os deviches do vento”. Nota-se a essência primeira da poesia como linguagem oracular, na qual cada um emite uma percepção, um vaticínio, uma forma de ordenar os cosmos que se depreende do mar. Nesse sentido, as formas cósmicas do enxadrista variam ao longo do poema. A percepção do Enxadrista pelo Amante é como “outono”, estação das frutas, sobre o mar. São construções que sugerem imagens sem lógica, irrealis, dialogando com Rimbaud, os dadaístas e surrealistas. Nota-se que o diálogo entre a Amante e o Amante

acontece com enunciados de vaticínios, expressando uma cosmologia, cujas relações enigmáticas tentam mudar a visão de mundo, de um sobre a do outro. Outra acepção do estado do enxadrista é como um cosmo, que se rearranja a cada movimentação das peças do tabuleiro, é percebida pela Amada e a ressalta para o Amante “A Amada: / Odeio o mar./ Odeio o ruído do mar. O vento. / Olha a porfia dos cavalos pretos / No teu vizinho que jogou xadrez!”. O poeta caracteriza “porfia dos cavalos pretos” como um estado manifesto do enxadrista, ou seja, da tensão do tabuleiro, é um cosmo dentro de outro, numa oscilação pendular, cujo retorno é tabuleiro. Os vaticínios que se formam a cada movimentação, a cada jogada, expressam uma aparência ou estado de espírito do Enxadrista, como formas manifestantes de Orfeu. Nos versos seguintes, veremos a correspondência entre o símbolo “porfia dos cavalos pretos” com o tabuleiro, na tensão da jogada do enxadrista “O enxadrista: (para o Amante) / Que fazer dos peões do levante / e do velho rei cativo? / Que fazer da rainha branca / Gravadora entre roques?”. A Amante julga a Rainha dentre todas as peças, escolhe-a para jogá-la ao mar, porque tem um poder semelhante ao dela na condição anterior, de se submeter ao ritual de passagem nas águas, quando ela se sentia como a Rainha. A solução para a jogada fica esfera do absurdo, na esfera mítica “A Amada: / Jogá-la no mar./ Eu disse: é jogá-la ao mar”.

Eles observam o cenário e julgam o impasse da mulher diante do mar, que configura o cenário.

Na Cena 2, a palavra “espelho” na descrição do Cenário “O Espelho diante do Mar” pode ser deduzida como sendo uma metáfora que representa a mulher. Sendo o mar a imagem refletida no espelho, representa seu mundo interior, portanto, o mar corresponde ao funcionamento do universo interior da mulher, configurando uma metáfora náutica, muito utilizada na antiguidade clássica para caracterizar caráter e o psicologismo da mulher. Nesse sentido, o cenário é cósmico, construído pela relação entre o mar e a mulher. As personagens da cena são o Possesso, o Exorcista, a Amada e o Enxadrista. Apresentam função semelhante à do coro de uma tragédia, que julgam a decisão da mulher de realizar a ritual de núpcias, no encontro com o mar. É um retorno ao passado, uma vez que a Amada é a mulher que está sendo julgada e participa do julgamento. Possesso é o mar, que podemos deduzir pela fala do Exorcista “No sexto dia tu eras / a voz que imprecava ao céu. / Eras o bruxo e sentavas / à esguelha de Capricórnio.” Nota-se a incorporação de acepções de Orfeu como voz que vaticinava para os deuses recém criados durante a noite, nas teogonias órficas. O mar é a fonte

cósmica mais primitiva, pois a junção dos ecos dos sons do mar no infinito da noite estrelada, criam a percepção cósmica de uma presença do mar no céu, num local específico, que é a constelação de Capricórnio, que nos remete às concepções de Rilke sobre as temáticas dos diferentes planos de imanência de Orfeu. Dessa forma, o Mar é “bruxo”, que produz magia, porque está no chão e no alto simultaneamente, entre as estrelas. A relação com a constelação e os sons do mar cria uma fusão de um corpo só. O mar é soberano na relação com o céu, tanto durante a noite quanto durante o dia. Seus sons são considerados enunciados, cujos conteúdos eram como orações para o céu “No sexto dia tu eras / a voz que imprecava ao céu”. E essa voz inverte a posição durante a noite, dando a sensação que sai das estrelas. Podemos deduzir uma relação com a ideia do “Gigante que consome a noite a partir dos Eucaliptos”, que aqui consomem a noite para dentro das estrelas com seu som, agigantando-se como um ser, um bruxo. As outras faces cósmicas do mar são o exorcista e enxadrista, ou seja, outra referência as diferentes formas cósmicas e simultâneas de Orfeu. O Exorcista é o lado da consciência que vai tentar desfazer a versão cósmica que a Amada fora absorvida, demonstrando as relações que devem ser desfeitas, como nos versos que a alerta sobre que relações cósmicas está absorvida “Colheste o lótus salobro /no turno arrôio da febre / que desce dum monte calvo / por sete bocas de treva”. Com essa explicação, o Exorcista confirma que o desejo da Amada de “Jogá-la ao mar”, de não interromper aquele momento do passado, está correto, conforme o coro que forma com ela, ao pronunciarem juntos “A Amada e o Exorcista (a um tempo): / Eu disse: é jogá-la ao mar!”. O Possesso também explica a condição da Amada naquele momento, na esfera mítica, comparando a natureza humana com a dos astros “Que podia a face da lua / contra sua tépida face / da lua mal- sazónada? / Que podem os olhos d’água / Contra seus olhos que acenam / fanais e espumas à água?”. O devir cósmico da Amada pode ser explicado a partir das relações com a explicação cósmica do Exorcista, para depreendermos as relações poéticas que são sugeridas na retomada de um pelo outro. Na última fala, a do Enxadrista, podemos depreender a visão de poesia diante do impasse que se cria “O Enxadrista: / Modera, ó bispo noturno, / a faina em meu tabuleiro / e atende: um poeta nasce / nos bulbos do mês de agosto”. Nota-se as regiões cósmicas construídas pela metáfora barroca “bulbos do mês de agosto”. O bulbo é uma raiz que se assemelha a uma cebola submersa, que garante a renovação das plantas. A superfície é o mar, que é o tabuleiro, cujas mensagens são os jogos do enxadrista, que se comunica por peças de xadrez, sendo as manifestações cósmicas com aspectos do mar. Do mar nasce um poeta,

porque é o lugar de onde o enxadrista trabalha, podemos deduzir que o bulbo é o jogo e o modo como se opera com o tabuleiro, ou seja, com quem o enxadrista joga, cria-se um poeta, que passa ler e se comunicar pela linguagem oracular. A moça seria a próxima poeta a se formar, porque adentraria ao mar, e entenderia a realidade com outras formas de manipulação, a partir da criação de novos enigmas a serem decifrados, que é o próprio ritual.

Na Cena 3, que é o início do ritual com o mar, o título da cena representa um isotopia da reviravolta que será instalada “A Montanha e o Vale”. Nos versos iniciais, que configura a fala do Enxadrista, podemos verificar a isotopia de conteúdo com o título “O Enxadrista: / Teu filho nasce do ventre / duma virgem do Tibet, / cuja flor, polinizei-a / nas estufas do desmaio. / Ele será o feiticeiro de Radja Gomba, / e sua voz precipita as rochas carnívoras / quando o Yama polifronte / dança no círculo das mãos”. O Enxadrista caracteriza a origem do filho na esfera mítica, que será reencarnado como o filho da Amada, que nos remete ao tema da metempsicose. O filho enquanto promessa é uma incógnita, cuja natureza de feiticeiro reflete na felicidade do Deus Indiano Yama, manifestado simbolicamente nas linhas das mãos. Yama é o Deus da Noite, da Morte e do Inferno, é um juiz dos homens e um rei do mundo oculto, que habita um lugar celestial envolto em luz, no mais remoto lugar do céu. É, para os hindus, o primeiro homem, sendo equivalente a Adão no Cristianismo. É um dos oito Vasus da dinastia bramânica. Podemos deduzir que o título da cena corresponde à natureza do Deus Yama, um juiz dos mortos. As ações do filho feiticeiro são descritas na esfera mítica, que falará na forma de vaticínios, conforme o verso “sua voz precipita as rochas carnívoras”. Outra caracterização do filho está na região em que foi fecundado, numa região onírica “Teu filho nasce do ventre / duma virgem do Tibet / cuja flor, polinizei-a / nas estufas do desmaio”. Nota-se a correspondência entre a virgem e a flor, que pode ser ventre e foi fecundado enquanto ela dormia “nas estufas do desmaio”. Observa-se a metáfora barroca para expressar a condição da virgem em transe, em uma região onírica, cuja dinâmica é configurada pelo símbolo. Depreende-se a associação entre a metempsicose e tragédia grega, com a tensão da ameaça da reencarnação de um feiticeiro, cuja origem é mítica.

A tensão se estabelece com a decisão de adentrar ou não nas águas, porque está sendo alertada, conforme a fala do Exorcista “O exorcista:/ Por isso / renuncia!”. A fala do enxadrista também a alerta sobre a natureza dissimulada de seu filho “O Enxadrista: / Proporá libações nas sabats de setembro, / onde magas desnudas assolam o quadrante, /

amarra à crina dos javalis”. O feiticeiro glorificará as divindades das colheitas com rituais de bebida, mas em regiões na qual se comemorava algo diverso, onde a magia das mulheres nuas destrói o “quadrante” e “amarra as crinas dos javalis”. O quadrante é uma medida angular em forma de fatias de uma circunferência, empregado em diversos equipamentos de orientação espacial e astronômica, bem como na concepção de relógios. O argumento da Amada, para não desistir do ritual com o mar, é que irá mudar a natureza de seu filho, combatendo-a a partir de um sincretismo religioso, incorporando o cristianismo “A amada: / Rude e cruento, o amor! / Meu seio lhe dará moderação e páscoa. / Enfraqueço na água o vinho dos meus lábios, /e minha carne sabe a pão ázimo ou trevo”. Páscoa e Pão Ázimo são referências bíblicas. O Exorcista, diante dessa fixação da mulher em correr risco de ter uma reviravolta em seu destino, continua a alertando “O Exorcista: / Renuncia, / Oh renúncia!”. O Possesso, diante do inevitável, na qual ela vai morrer simbolicamente, inicia o ritual: “O Possesso / Certo poderei acalantar-te o púbis / Minado de papoulas! / Dá- me, ó rês submissa, que eu celebre, / e que erga o teu corpo no topo dos Cristais!”. O Enxadrista, entrega então o prêmio do jogo, a peça que sobrou, o vencedor, que é o filho, o manipulador do jogo de xadrez “O Enxadrista: / Mulher, /eis aí teu filho”.

O poema “Auto do Possesso” retoma o tema do mar como um ritual de iniciação, de transição do noivado para o casamento, do poema “Núpcias”, de Ramos, do livro *Lamentação Floral* (1946). A dinâmica do casamento é figurativizada pela relação entre o navegador e a embarcação, cujo controle em alto mar representa a dimensão trágica, cujo destino é imprevisível devido os perigos do mar, que refletem o caráter tempestuoso da mulher. É o diálogo com as tópicas náuticas gregas, de onde surgiam as metáforas para caracterizar relações adversas da vida. Na perspectiva do casamento, para a mulher significa estar entrando em um destino incerto, trágico.

NÚPCIAS

1.

1 Lúcida praia onde rugem
maremotos de cristal,
gritam sonhos de rochedo
sobre a fuga das gaivotas.

2 Delgadas mãos de luxúria,
cabelos tintos de sol,
entre as algas e os sargaços
teu corpo é o termo do instinto:

3 Onde as nádegas de bruma
 Onde as coxas que se foram?
 só teu dorso de pecado,
 Branco incêndio sobre o mar!

2.

4 Veleiro de asas morenas,
 navegando entre corais:
 em teus seios, quase conchas,
 ouço o canto das sereias.

5 Serpentes de ouro nos remos,
 peixes de estanho na quilha,
 não pode o vento levar-te
 da água de meus braços.

6 Pela beira dos rubis
 corre o sangue, está correndo;
 teu ventre de âmbar e sombra
 nem só a lua o feriu.

7 Ternura humana que planges
 sobre as ondas, sobre a espuma: 2
 as estrelas desfalecem
 nesse rosto cor de prata.

8 Morreu a virgem nas águas,
 surge a esposa, chão de nuvem!
 nos teus olhos, bem-amada,
 renasceram folhas murchas.
 (Ramos, 1972, p.24)

Nas estrofes 2, 3, 4 e 5 desencadeia um processo de percepção cósmica da embarcação, que resulta na antropomorfização da embarcação em uma figura feminina. A seguir, como essa erotização cósmica acontece nas estrofes 1, 2 e 3:

Na segunda estrofe, o eu lírico ocupa a condição do navegador, que estabelece com a embarcação um processo de erotização na forma de conduzi-la e apreciá-la. O topos da descrição das partes do corpo da tradição grega estrutura plasticamente o poema. Nota-se a descrição das partes da embarcação como partes do corpo de uma mulher, como no verso “delgadas mãos de luxúria” e no verso “cabelos tintos de sol”. É possível deduzir que o eu lírico esteja falando do barco, porque no verso “entre as algas e os sargaços” e no verso “Teu corpo é o corpo do instinto”, o movimento entre sargaços nos remete à embarcação. Na terceira estrofe, a erotização se expande para a paisagem, porque as brumas são deformadas em nádegas. Para a concretização dessa percepção efêmera, o poeta explora o símbolo, cuja forma encerra a metáfora absoluta; que aproxima objetos e seres aparentemente distintos, em uma nova unidade.

Essas metáforas absolutas aparecem no verso “nádegas de bruma”, no verso “dorso de pecado” e no verso “branco incêndio”. A mulher é fragmentada e recomposta a partir da união entre elementos da paisagem e da embarcação, formando unidades cósmicas. No verso “só teu dorso de pecado”, a palavra “dorso” refere-se a parte de trás do corpo, portanto, seria a parte da embarcação que está em contato com a água; resultando na associação erótica, como se estivesse deitada sobre um leito. No verso “onde as coxas que se foram?”, a pergunta induz como resposta, a procura pelo objeto do desejo no infinito da paisagem marinha, transformando a atmosfera em alto mar em uma experiência erótica sublime (Soares, 2018, p.24).

Na estrofe 6, a noite de núpcias é retratada pelo encontro simbólico com o crepúsculo, que expressa por meio de símbolos o início de uma vida trágica. Nos versos “teu ventre de âmbar e sombra / nem só a lua o feriu”, nota-se que o “ventre” se refere ao barco como mulher e o significado simbólico de ferir nos remete à perda da virgindade expressada pela percepção cósmica do crepúsculo, como um sangramento “Pela beira dos rubis / corre o sangue, está correndo”, que invade o poema com uma atmosfera melancólica, de angústia, repercutida na última estrofe com a morte simbólica da virgem. Observa-se o orfismo associado ao sublime, em que a natureza manifesta devires simultâneos do corpo feminino, tanto externos quanto internos. Na última estrofe ocorre a morte simbólica da mulher “Morreu a virgem nas águas, / surge a esposa, chão de nuvem!”. Depreende-se que o poeta explora a reviravolta por meio do discurso oracular, configurando imagens cósmicas que acentuam a intensidade trágica.

O poema “Soneto de bodas” de Campos, dialoga como o poema “Núpcias” de Ramos, tanto na questão do tema do casamento como em relação ao diálogo com a tragédia. Antecede o poema “Auto do Possesso”, de Campos, analisado anteriormente, mantendo a mesma temática do ritual simbólico do casamento. O poeta explora as datas de comemoração dos votos do casamento, que são as “Bodas”, em enigma a ser decifrado, porque é marcado por reviravoltas, cujos sinais são revelados na esfera dos vaticínios emitidos pelo mar, local de comemoração e de ritual de iniciação do casamento. São as datas de comemoração dos votos de união feitos no momento da cerimônia e com sentidos diferentes relativos a uma progressão de tempos, como bodas de prata equivale a 25 anos, bodas de ouro 50 anos e bodas de diamante 60 anos. O sentido dessa progressão é trágico. Vejamos o poema:

SONETO DE BODAS

Luar de copas e marfins renhidos
 Tua nudez a riste contra o mar
 Violetas roucas sobre os teus soluços.
 E rosas tênues e papoulas de ar.

Um novo deus conjura os vaticínios,
 E eu sorvo o mês, em taças contra o mar,
 Tua nudez orçada em meus espelhos,
 As rosas tênues e papoulas de ar.

Quem te ensinam o diapasão das noivas
 Embevecido em lírios de ninar?

O bem – Amada, quem te apascentara
 Nos mansos trigos desse apascentar?
 Plumas de outono para as tuas bodas
 Que desfloresces nos porões do mar.
 (Campos, 1950, p.27)

Na primeira estrofe é contextualizado o momento do ritual, em que a mulher entra no mar para selar um compromisso simbólico da união de núpcias, como no verso “Tua nudez a riste contra o mar”. O céu noturno é descrito como uma atmosfera de maus presságios, caracterizado pelo símbolo “luar de copas”, que nos induz a pensar que o amor é um jogo de azar e pelo oxímoro “marfins renhidos”, que expressa uma pureza destruída por derramamento de sangue. O espaço noturno é povoado por substâncias cósmicas que expressam a tensão entre vida e morte, que se abrem como perspectiva trágica decorrente da consumação do ritual, como “violetas roucas”, “rosas tênues” e “papoulas de ar”. Esses símbolos funcionam como as pétalas que adornam o corpo em um velório. No poema, a morte não é do corpo, mas dos sonhos, expressa pelos soluços que invadem a imensidão noturna. A iminência da morte é reforçada pelo símbolo “papoulas de ar”, porque a planta “papoula” é um símbolo de paz e tranquilidade após a morte. A papoula tem duração efêmera e da qual se extrai o ópio, substância alucinógena. O ar noturno é como “papoulas de ar”, respira-se a morte. Nota-se que esses símbolos retratam a retração da natureza, que reage diante da tragédia iminente.

Na segunda estrofe, deduz-se que os símbolos que configuram as substâncias da noite são os vaticínios de Orfeu, suas formas manifestantes nos planos de imanência do ar e do céu, conforme o verso “Um novo deus conjura os vaticínios”. Percebe-se o paralelismo semântico e sintático com a estrofe anterior “E eu sorvo o mês, em taças contra o mar, / Tua nudez orçada em meus espelhos, / As rosas tênues e papoulas de ar”.

Nota-se que a condição do eu lírico é a de quem sente a perda de um ente querido, que não se sabe se foi para a morte ou pelo abandono do lar, ou para a recusa de entrar para o mar, a partir das vozes de Orfeu que a alertaram. O eu lírico se encontra em estado de angústia e de revolta “E eu sorvo o mês, em taças contra o mar”, ou seja, julga o mar como culpado de seu infortúnio ou volta para comemorar sozinho as bodas. Na condição de solidão “Tua nudez orçada em meus espelhos”, podemos depreender outra hipótese, de que a noiva se suicidou no mar ou desistiu ao entrar nas águas, reforçando a dimensão trágica de fuga do sofrimento anunciada pelos vaticínios.

A ilusão do matrimônio é questionada nos versos “Quem te ensinam o diapasão das noivas /Embevecido em lírios de ninar?”. Diapasão é um instrumento metálico utilizado para auxiliar na afinação de instrumentos musicais e vozes. O símbolo “lírios de ninar” é o som afinado pelo diapasão, um cosmo sonoro, que cria a tranquilidade de um ambiente idílico favorável ao casamento.

Nos versos seguintes o questionamento sobre a natureza idílica do matrimônio continua “O bem – Amada, quem te apascentara / Nos mansos trigos desse apascentar?”. Apascentar é pastorear, conduzir ao pasto. Entretanto, o pasto é uma região psíquica, em que reside os sentimentos de procriação, de união, de família. Essa região tem com aspecto uma dimensão sublime, simbolizada como campo de colheita de trigo.

O poema trata de uma incompatibilidade entre felicidade e casamento, que são afetados por reviravoltas na esfera mítica. Nos últimos versos a reviravolta é revelada “Plumas de outono para as tuas bodas / Que desflorescesses nos porões do mar”. Outono é a estação das frutas. Comemorar a data dos votos como uma lembrança da morte simbólica, representada nos adereços da noiva jogadas ao mar, que deixaria para trás a pureza e a liberdade, mas se tornou um momento trágico. É a instauração do revés, cuja destino da moça é incerto, que podemos deduzir que está morta e o motivo tem a ver com a decepção do casamento. A memória da data é comemorada como a lembrança do ritual com o mar, construindo uma temporalidade cósmica, que se recria pelo enigma do último verso “Que desflorescesses nos porões do mar”. Em algum lugar essas lembranças estão guardadas. É uma relação mítica com o mar, transformando-o em uma sepultura com proporções infinitas, atingindo o sublime.

Após as análises podemos depreender que Campos retoma de Ramos o referencial sobre a essência da poesia, que está num conjunto de referências clássicas. A tragédia grega está incorporada no pensamento órfico da escatologia e da metempsicose,

bem como na esfera da cosmologia, restaurando uma linguagem que retoma o poder primitivo de transformação e fabricação da realidade. A linguagem dos vaticínios interliga a cultura grega desde as teogonias órficas e até a filosofia grega, repercute na lírica moderna com a semântica cósmica, de junção dos contrários, criando a ideia de um futuro disfórico, sem um único foco. A questão onírica muito presente nos poemas reflete a relação com a tradição grega, que atribuía ao sonho uma dimensão de realidade, porque se pensa a realidade como se pensa nos sonhos, aproximando contextos em oposição para criar enigmas como forma de diálogo. A relação com o surrealismo e a esfera clássica está na posição inversa, aprende-se a sonhar na realidade, construindo cosmos. A natureza dessa forma de pensar a realidade dialoga com os princípios do surrealismo, que queria que as camadas da realidade fossem dissolvidas e reagrupadas de uma forma que obedecesse a ordem onírica, ou seja, de resgate do mundo primitivo. Entretanto, na esfera primitiva, o sonho era uma continuidade dos rearranjos cósmicos dos ecos das substâncias manipuladas durante o dia. Nesse sentido, que esses poetas podem ser confundidos com poetas de uma linguagem simplesmente moderna. Vimos que o sincretismo que aparece em Campos é dialógico, estrutural, com intensões estéticas, recolocando a poesia na tradição do sincretismo religioso, além de absorver o orfismo em seu amplo diálogo com a linguagem da tragédia, especificamente da reviravolta, cujo destino está na esfera órfica, mítica, comum a muitas religiões que foram influenciadas pelo orfismo no período helenístico. Campos segue a linha de Ramos na amplitude do diálogo do orfismo com a cultura clássica e da historiografia do orfismo.

Em síntese, podemos concluir das análises, que na poesia brasileira se instaura a mesma tensão entre orfismo e cristianismo, conforme estudamos no período helenístico como um processo inverso. Nas obras de Murilo Mendes e Jorge de Lima, publicadas antes da década de 40, nota-se um processo de incorporação do orfismo no cristianismo, ou seja, a volta do mundo órfico é inserida sobre roupagens cristãs, resultando em expressões sincréticas, como no período helenístico e conforme as estratégias da Igreja. Nota-se que, ao contrário da historiografia órfica, em que a imagem de Orfeu foi sucumbida pela de Cristo, assim como o mundo órfico sucumbiu diante do mundo cristão, notamos que na poesia brasileira, mais especificamente nas publicações da década de 40, o mundo cristão é sucumbido diante do mundo órfico, assim como a imagem de Cristo desaparece e a de Orfeu é exaltada. Essa ênfase na figura do vate se deu pela difusão da obra de Rilke na década de 40 pela Geração de 45, como exemplo

de retorno a uma poesia de caráter universal e com tradições clássicas, como *Sonetos a Orfeu*. Rilke situa Orfeu como um deus e o intitula como seu senhor e não Cristo, exaltando as diversas faces de Orfeu para além do mito, resgatando sua identidade na esfera das teogonias órficas e no orfismo dissolvido na filosofia grega. Reconstruiu-se a linha do cristianismo primitivo na poesia brasileira na perspectiva da historiografia órfica dos influxos do orfismo no cristianismo, que se caracterizou pelo predomínio de um sincretismo que absorvia a imagem de Orfeu na de Cristo. Construiu-se a linha do orfismo clássico, que se inicia paralela a linha sincrética, que é rompida pelo livro *As metamorfoses* (1941) de Mendes, e continua com Jorge de Lima com seus livros que antecederam *Invenção de Orfeu*, como *Mira-Celi*. A ruptura de Lima com o sincretismo órfico acontece uma década depois de Mendes, com a obra *Invenção de Orfeu* (1952). Paralela a década sincrética de Lima, estruturava-se a linha clássica, que se inicia com a influência de Rilke no segundo livro da obra *As Metamorfoses* de Mendes, *O Véu do Tempo* (1941), e nas obras poéticas de Ramos, com os livros *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem tempo* (1953), e de Campos, o livro *Auto do Possesso* (1950). No livro *Sol Sem Tempo* (1953), Ramos amplia a exploração da linha do orfismo dissolvido na cultura clássica. Nota-se que nas obras de Campos e Ramos já antecipam muitos temas órficos que aparecem nos poemas do canto *Audição de Orfeu*, do livro *Invenção de Orfeu* (1952). Deduz-se que Lima rompe com o cristianismo primitivo devido a influência do orfismo grego da linha clássica, como o tema do sincretismo dissonante que aparece em Ramos e Campos, ao dissociar a imagem de Orfeu da de Cristo e da exploração das imagens efêmeras do vate, como expressão cósmica de influência de Rilke em Ramos e Campos. Pode-se considerar que as obras, nessa sequência, *O Véu do Tempo* (1941), *Lamentação Floral* (1946), *Auto do Possesso* (1950), *Invenção de Orfeu* (1952) e *Sol Sem Tempo* (1953), configuram a linha clássica da poesia órfica, com influência da obra *Sonetos a Orfeu*, de Rilke. Entretanto, o livro *As Metamorfoses*, de Mendes, configura a primeira ponte entre orfismo clássico e orfismo moderno, ao empregar as concepções de órficas de Rilke, como no poema “O pastor pianista”, que é um orfismo surrealista com temática clássica. Ao analisarmos o canto *Audição de Orfeu* do livro *Invenção de Orfeu*, verificou-se que predomina o orfismo grego.

5.3 O RESGATE DO MITO DE ORFEU NA POESIA BRASILEIRA

Nesta etapa analisaremos poemas que atualizam especificamente o Mito de Orfeu. Considerando os referenciais da historiografia órfica estudados anteriormente, em que entramos em contato com discursos atribuídos a Orfeu sobre diversas temáticas cosmogônicas e teogônicas, verificaremos se os poemas que retomam o mito não se restringem somente à sua narrativa, ao incorporar acréscimos literários como forma de desenvolvimento de sugestões implícitas na escrita enxuta dos poemas clássicos ou de intertextualidades e diálogos com outros referenciais clássicos do orfismo que possam se dissolver na reescrita do mito. Dentro dessa perspectiva, não estará em questão a criatividade e a genialidade dos poetas considerados pelo cânone, mas a coerência ou incoerência nas licenças poéticas que exploram a reescrita do mito. As vozes de Orfeu são objeto de criação poética e literária, e tentam dar vida à personagem que age segundo um modo de ver e conceber a realidade. Portanto, a partir desses parâmetros, o dos discursos de Orfeu nas teogonias sobre diversos temas, como o do equívoco de Apolônio; do discurso de Orfeu nas *Metamorfoses* de Ovídio, cuja inspiração são as Teogonias das Rapsódias; da narrativa do Mito de Orfeu por Virgílio no IV Canto das *Geórgicas*, por exemplo, teremos uma visão mais crítica sobre o modo como o mito será retomado, se de forma associada com as outras vozes de Orfeu, se de forma associada às temáticas que remetem à historiografia do orfismo grego.

O critério de escolha dos poemas foi baseado na diversidade dos modos de exploração do mito. Da poeta de São Paulo, Dora Ferreira da Silva, analisaremos o poema “Canto órfico”; de Rainer Maria Rilke o “Soneto IX” do livro *Sonetos a Orfeu*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos os poemas “Ária órfica” e “Segunda ária órfica”, de Dante Milano o poema “Elegia de Orfeu” e a peça *Orphée* de Jean Maurice Eugène Cocteau.

Dora Ferreira da Silva (1918-2006) foi três vezes ganhadora do Prêmio Jabuti. Recebeu também o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 2000, por sua obra *Poesia Reunida*, editado pela Topbooks. Autora dos livros *Andanças*, *Talhamar*, *Retratos de Origem*, *Poemas da Estrangeira* e *Hídrias*. Como tradutora, destacam-se seus trabalhos com autores como Rilke, Saint-John Perse, San Juan de la Cruz, Hölderlin e Jung. Também atuou como editora, fundando a revista *Diálogos*, juntamente com seu marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva. Depois, criou a revista *Cavalo Azul*, para difusão da poesia. Situada no contexto da linha

clássica da Geração de 45, sua obra poética apresenta um amplo diálogo com a cultura grega, segundo Roque:

Diante da dificuldade de situá-la em um gênero ou movimento literário, Dora Ferreira da Silva parece ser, neste sentido, uma estrangeira em nossa cena poética, tal como diz seu livro *Poemas da Estrangeira*, de 1995. Mas é, antes de tudo, uma estrangeira necessária, guiada por Apolo, inspirada por Orfeu, que evoca a sabedoria das mulheres da antiguidade ao interpelar a figura de Diótima, a “Estrangeira” que fala através de Sócrates no Banquete, de Platão. Entre Apolo e Orfeu, criando um espaço onde coexistem as coisas ditas heterogêneas, as imagens poéticas de Dora fazem parte de uma origem complexa que opera no devir histórico na qual se cruzam diversos tempos (Roque, 2014, p.8).

No poema “Canto órfico”, do livro *Poemas da estrangeira* (1995), veremos a ênfase no impacto da morte de Eurídice no Hades, que é percebida por Perséfone. É uma proposta que tem coerência com as sugestões implícitas nos referenciais clássicos, como em Ovídio, quando a natureza sente a morte de Eurídice e há um efeito de regressão das configurações encantadas que o canto de Orfeu nelas imprimia. Esse impacto simultâneo no Hades, torna as interações com Perséfone o tema principal dessa versão do mito, o que demonstra o conhecimento da autora sobre teogonia e cosmogonia órficas. O poema é dividido em quatro partes. Na primeira, o poeta retrata o impacto simultâneo da morte de Eurídice no Hades, em Orfeu e na natureza. Na segunda parte ocorre a interação de Orfeu com Perséfone. A terceira parte é dedicada ao regresso de Eurídice como espectro e na quarta parte, a segunda morte de Eurídice:

CANTO ÓRFICO

I

A lira calou-se meus dedos tremem
como anciã a quem faltassem lágrimas
não ousou forçar outra canção.
Cobre-se a natureza de um véu
os olhos de Eurídice não voltarão a rir
nos torvelinhos da luz.

A erva sem flores
vazios os ninhos o canto emudece.
Folhas resistem ao vento
e na cabana do lenhador o pão endurece.

Quisera estender as mãos recolher a lira

por piedade dos homens e da natureza.
 Ai de mim sem as pérolas do pranto
 ai de mim sem as pérolas do canto.
 No Hades Eurídice rasga a veste mortuária
 e clama aos deuses alheados.

Os pássaros eram outrora aprendizes do meu peito
 tateiam agora como cegos perdidos de seu canto
 na grossa fuligem. Espinhos pedras cipós
 de ácidos venenos por todos os caminhos
 ferindo os pés perdidos.

II

Perséfone em seu trono desvia o rosto.
 À beira do rio o citaredo depõe a lira
 o vento trespassa-lhe os cabelos e em redemoinho dispersa
 seu queixume. A deusa estende a destra
 pesada de anéis: ‘Vai, não perturbes
 o sono das papoulas, não assustes o rebanho emudecido
 nem agites a fimbria de suas túnicas. Vai...’

Como da noite antiga os rios correram
 abrandando a rispidez de Gaia,
 dos olhos de Orfeu escorre o pranto
 e dessedenta a garganta do Hades.
 O infecundo fecunda-se, abrem-se pétalas,
 intumescce o caule da lira adormecida – sua floração
 desponta e craveja as trevas com seu pólen.

Choram as pedras. Ao áspero ao inerte
 a música tange e enleia.
 Em procissão arrasta árvores raízes ao ar pássaros,
 do sono desperta os metais;
 move-se o todo elos de uma só corrente:
 rochedos, áspides dóceis à amorosa lira.

Eclodem cálices e um só pedido regurgita,
 estremecendo a mansão: ‘Eurídice, vem...’

III

Envolta em sua túnica
 os cabelos retêm ainda folhas da longa travessia
 só os olhos cintilam tocados pela música
 golpe agitando a vaga sidérea de seu corpo;
 em seus lábios um nome desperta: ‘Orfeu...’

Cantam rios ventos murmuram
 gritos de pássaros rasgam a neblina
 a chuva lava as pedras, a terra enegrecida
 e se mistura ao pranto de Orfeu: ‘Eurídice, vem...’

Consumidas pelo canto soltaram-se as amarras
da morte. Conduzida por Hermes a pálida flor caminha.

IV

Não fora o tumulto de seu peito
à luz Orfeu a levaria. Mas que força terrível
desfez o sacro juramento? Ele a perdeu mais uma vez
para sempre avançando para a morte como se vida fora.
A neblina tudo ocultou piedosamente.
Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.
(Silva, 1999, p.307-308).

A primeira parte é composta de três estrofes. Na primeira estrofe, conforme destacamos, é retratado o impacto simultâneo da morte de Eurídice no Hades e no mundo real. A poeta dá voz a Perséfone. Nos versos finais da primeira estrofe, descreve o exato momento em que sente a morte de Eurídice “Cobre-se a natureza de um véu / os olhos de Eurídice não voltarão a rir / nos torvelinhos da luz”. O “véu” representa um símbolo órfico, que se expande nas estrofes seguintes construindo uma atmosfera cósmica fúnebre, formada pela soma de reações à morte de Eurídice. Na segunda estrofe a imagem do vazio dos ninhos, do endurecimento do pão e das folhas, da erva que não dá flores, são fenômenos decorrentes do efeito do canto de Orfeu que cessa. No inferno, os dedos tremendo de Perséfone, da estrofe anterior, se somam a esses fenômenos, como efeito simultâneo da morte de Eurídice nos dois mundos. Na terceira estrofe há novamente a sobreposição de imagens de morte do mundo subterrâneo e da superfície. Orfeu cessa a lira e visualiza o retorno ao caos original, de um mundo sem sentido, de desmonte das cosmologias criadas pelo efeito de seu canto sobre o mundo, representando também a morte do próprio poeta como linguagem órfica “Ai de mim sem as pérolas do pranto / ai de mim sem as pérolas do canto”. Na estrofe quatro, o mundo sem sentido é descrito com imagens de morte por Orfeu “Os pássaros eram outrora aprendizes do meu peito / tateiam agora como cegos perdidos de seu canto / na grossa fuligem. Espinhos pedras cipós/de ácidos venenos por todos os caminhos / ferindo os pés perdidos”. O poeta explora a percepção cósmica da morte, representada pelo símbolo “véu”, formado por uma simultaneidade fenômenos que se interligam, por traços semânticos de recuo, de vazio, silêncio, endurecimento, perigo e aridez. São as substâncias semânticas do “véu” que se expandem interligando-se com o desmonte do mundo cósmico da vida órfica. É orfismo inserido na narrativa do mito.

Na segunda parte, composta de duas estrofes, Dora Ferreira da Silva dá ênfase à interação de Orfeu com Perséfone, dialogando com questões da teogonia órfica,

demonstrando a importância da deusa na escatologia do orfismo. Na primeira estrofe, Perséfone orienta Orfeu a não alterar o estado dos seres do inferno e, como princípio, rejeita a presença de Orfeu: “Vai, não perturbes/ o sono das papoulas, não assusteis o rebanho emudecido/ nem agites a fimbria de suas túnicas. Vai...”. Entretanto, na segunda estrofe, Orfeu com suas lágrimas forma um rio que se infiltra no Hades e promove a alteração do ser dos seres do inferno. A origem dos rios é abordada por Orfeu nas teogonias, nas quais descreve que os rios nascem e se encontram no tártaro. Um dos rios importantes do Hades é o rio Mnemósine, responsável pela manutenção da memória das almas sobre as senhas dos rituais de iniciação para adentrar o Hades. Nos versos “Como da noite antiga os rios correram /abrandando a rispidez de Gaia /dos olhos de Orfeu escorre o pranto /e dessedenta a garganta do Hades”, nota-se o conhecimento sobre teogonia, explorando dois referenciais cosmogônicos, como Gaia, que é a deusa Terra, um deus primordial nas teogonias atribuídas a Orfeu. Na sequência, o impacto mítico do rio de lágrimas no Hades, como a música que altera a ordem dos seres do inferno, como nos versos “O infecundo fecunda-se, abrem-se pétalas, / intumesce o caule da lira adormecida – sua floração / desponta e craveja as trevas com seu pólen”.

Na última estrofe, o canto compõe com o rio a mudança completa da ordem do Hades. O rio de lágrimas passa a ter o mesmo efeito do rio do esquecimento, subvertendo a ordem dos seres do inferno, que de uma condição frívola adquirem uma comoção conforme os versos “Choram as pedras. Ao áspero ao inerme / a música tange e enleia./ Em procissão arrasta árvores raízes ao ar pássaros, / do sono desperta os metais;/move-se o todo, elos de uma só corrente: / rochedos, áspides dóceis à amorosa lira”. A palavra “áspides” é uma imagem que resulta de uma analogia com a antiguidade clássica. As áspides eram escudos de guerra utilizados pelos gregos. A imagem do escudo significa que os seres animados e inanimados do inferno, que foram modificados pelo rio de lágrimas e pelo canto de Orfeu, irão a seu favor sobre o resgate de Eurídice, ao influenciar a decisão de Perséfone. Por isso que são escudos simbólicos da lira, porque são conduzidos por ela, cujo conteúdo é convencer Perséfone e Hades liberarem Eurídice para retornar para a vida.

Na terceira parte, composta de duas estrofes, ocorre outra simultaneidade entre o mundo subterrâneo e o mundo natural. Na primeira estrofe, o contexto é o mundo subterrâneo, no momento em que o espectro de Eurídice acompanha Orfeu embalado pelo seu canto, que mantém a ordem do Hades alterada para a sua passagem. Na

segunda estrofe, retrata simultaneamente o impacto na natureza externa do canto de Orfeu no inferno, como nos versos “Cantam rios ventos murmuram/ gritos de pássaros rasgam a neblina/a chuva lava as pedras, a terra enegrecida/ e se mistura ao pranto de Orfeu: ‘Eurídice, vem...’ e simultaneamente no inferno “Consumidas pelo canto soltaram-se as amarras /da morte. Conduzida por Hermes a pálida flor caminha”. O efeito de fusão entre os dois mundos é resultante dessa simultaneidade, criando a atmosfera mítica implícita do poema de Ovídio.

Na quarta parte do poema, composta de uma única estrofe, é retratada a segunda morte de Eurídice, expressa de forma mística, onde vida e morte tem o mesmo sentido, cuja interpretação somente pode ser solucionada na esfera escatológica do orfismo, da vida após a morte, como nos versos “[...]Ele a perdeu mais uma vez/para sempre avançando para a morte como se vida fora. /A neblina tudo ocultou piedosamente. / Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram”. A questão que fica em aberto é como Eurídice acessaria o mundo dos vivos sem a forma que correspondesse a seu espectro? Talvez essa seja a questão do orfismo subentendida que justifica o desfecho do mito e, também, na esfera mítica, conforme a crítica, os deuses punem Orfeu por ter sido covarde em não morrer em nome do amor para adentrar o Hades como alma. Observa-se que Dora Ferreira da Silva incorpora conhecimentos sobre teogonia órfica e não se restringe somente a Ovídio, ao explorar, por exemplo, a temática dos rios do inferno na mitificação do impacto do choro de Orfeu como um rio do Hades.

O soneto a seguir poema é de Rainer Maria Rilke, poeta austríaco, que escreveu no ano de 1922 um conjunto de poemas denominados *Sonetos a Orfeu*. Sua obra foi muito divulgada no Brasil na década de 40. A escolha do soneto IX, que não foi analisado no capítulo “O Mito de Orfeu e o orfismo em Rainer Maria Rilke”, é porque trata de forma específica do Mito de Orfeu, e nos ajudará a compreender a intertextualidade que Dante Milano estabelece com esse soneto em seu poema “Mito de Orfeu”. A seguir o soneto:

IX

Só quem já ergueu a lira
mesmo entre as sombras
pode louvor infinito
pressentir e proclamar

Só quem com os mortos comeu
da papoula que é deles,
não poderá perder
o mais débil som.

Que o reflexo no tanque
se apague ao nosso olhar:
Sabe tua imagem.

Só no duplo reino
as vozes se fazem
eternas e doces.

Nos poemas que compõem *Sonetos a Orfeu*, o eu lírico exalta Orfeu com o objetivo de convencê-lo a trazer da morte uma jovem que havia falecido e exalta Orfeu como seu senhor e deus, e clama por sua intervenção. Explora a estrutura conceitual do soneto, na qual desenvolve um tema, desmembrando-o em reflexões e conclusões. Nos dois primeiros quartetos há a temática de Orfeu de poder transitar entre o mundo dos vivos e os dos mortos, associado ao poder do canto nos dois mundos. A conclusão dessa temática é a solução no último terceto “Só no duplo reino /as vozes se fazem /eternas e doces”. No primeiro terceto, o poeta explora o alcance desse poder em forma de enigma “Que o reflexo no tanque / se apague ao nosso olhar:/ Sabe tua imagem”. Podemos deduzir uma metafísica órfica, uma vez que o poeta situa como sujeito da ação o “nós”, ou seja, ele e a jovem moça, em vez de Orfeu e Eurídice, no lugar do Hades o tanque e no lugar de Eurídice, sugerida no verso “Sabe a tua imagem”, pela da jovem moça. Depreende-se também a intertextualidade com o Mito de Narciso de forma paradoxal, ou seja, a ausência do reflexo significa ausência de corpo, como o espectro de Eurídice e por dedução, o espectro da jovem moça. Dessa forma Rilke inverte a dimensão espacial, como se do lado de quem olha passa ser o Hades, mas ambos se olham e não se enxergam, ou seja, há um enigma espacial entre estar dentro ou estar fora do Hades. O poeta vive a experiência da morte na perspectiva do mito. Mas como não tem o poder do canto para descer ao inferno, clama a Orfeu para interceder. Em cada soneto há uma estratégia diferente, que resgata outros conceitos para exaltar Orfeu, derivados das teogonias órficas, como o princípio do Uno.

No poema a seguir “Segunda Área Órfica” de Péricles Eugênio da Silva Ramos, do livro *Sol Sem Tempo* (1946), o poeta explora a segunda parte do poema de Ovídio, “A Morte de Orfeu”. Veremos que Ramos não narra o mito, mas o reescreve com linguagem oracular. Nas duas estrofes iniciais retrata o ataque violento das Mênades com uma metáfora de violência a partir do emprego da cena de fúria das éguas do Canto III das *Geórgicas* de Virgílio, e as demais estrofes sobre a cabeça decapitada do vate que canta flutuando nas ondas do mar. Aparentemente como se fossem eventos

separados, correspondem-se em algum ponto, que cria um pêndulo poético de aproximação e distanciamento entre ambos, com isso, o mito se constrói por dedução. A seguir o poema:

SEGUNDA ÁRIA ÓRFICA

As que mastigam folhagens,
possuídas pelo deus,
entregaram-se no delírio
sob um céu de vinhas densas;

as que mascam folhas verdes
correm negras de loucura;
suas unhas já são garras,
fogem uivos sob os ramos.

Por que cruento desígnio,
Senhor da escura morada;
Deixaste o sumo das heras
Despedaçar teu vidente?

A cabeça foi cortada,
mas continua a cantar;
cantando gira nos juncos,
cantando rola nas vagas.

Que canto vem da distância?
(Nas vagas rola a cabeça.)

Não sei: a voz quando canta
perde mágoas e alegrias;
rujam sonhos ou tormentas,
riso e pranto são o mesmo;

chorando rola a cabeça
chorando ri sobre as ondas.
(Ramos, 1953, p.49)

Nas duas primeiras estrofes, o poeta recria a fúria das Mênades, mas sem um motivo aparente, que só poderá ser deduzido por hipóteses analógicas com a cena da cabeça de Orfeu rolando nas vagas. Para caracterizar o psicologismo da fúria, nota-se o emprego da metáfora das éguas, ou seja, representando as Mênades, cujo referencial literário é o terceiro canto das *Geórgicas*, de Virgílio. Portanto, as duas estrofes parecem-se com os versos de Virgílio. O tema de fundo do terceiro canto das *Geórgicas* retrata como os seres se precipitam à fúria, como um sentimento que desencadeia as

ações violentas, independentemente do motivo. Em relação às éguas, vejamos um trecho em prosa do texto virgiliano traduzido por Matheus Trevizam:

Naturalmente, antes de tudo é admirável o furor das éguas, e a própria Vênus inspirou o sentimento, quando éguas potniades, atreladas em quatro, devoraram os membros de Glauco com suas mandíbulas. O desejo as leva através dos Gárgaros e através do Ascânio retumbante; ultrapassou montes e cruzam rios a nado. Sem demora, quando a chama se insinuou nas medulas desejosas (mais na primavera, porque na primavera o calor retorna aos ossos), todas elas, com a face voltada para os Zéfiro, ficam de pé nos altos dos rochedos, apanham o ar ligeiro e, com frequência, nenhuma união havendo (é espantoso dizer!), fogem grávidas do vento pelas pedras, escolhos e vales profundos; não ó Euro, para onde nasce ou o sol, mas Bóreas e o Cautro, ou donde o Austro nigérrimo surge e entristece o céu com um frio chuvoso. Então, finalmente, que os pastores dão o nome correto de *hippomanes*, mana o humor viscoso da virilha, o *hippomanes*, que com frequência madrastras más colheram, misturando ervas e maldições (Trevizam, 2019, p.51).

Nos versos da primeira estrofe “As que mastigam folhagens, / possuídas pelo deus, /entregaram-se no delírio / sob um céu de vinhas densas”, nota-se a referência às divindades do vento, os Zéfiro, que engravidavam as éguas. Nos versos da segunda estrofe “as que mascam folhas verdes /correm negras de loucura;/suas unhas já são garras, /fogem uivos sob os ramos”, cria-se uma progressão da fúria, que desdobra o sentido do verso “entregaram-se ao delírio”, da primeira estrofe. Portanto, as duas primeiras estrofes são cosmos de signos de violência, que recriam a atmosfera do Canto III das *Geórgicas*.

Nas estrofes seguintes, sobre o destino da cabeça de Orfeu que é lançada ao mar, nota-se o destaque para a dimensão sublime de seu canto cobrindo a dimensão do mar, ressaltando seu poder de alcance, porque não se sabe de qual direção vem: “Que canto vem da distância? / (Nas vagas rola a cabeça.)”. A cabeça torna-se invisível boiando no infinito, não se sabe em que ponto está, porque o som chega potente de qualquer ponto dessa grande dimensão. Os ecos do canto são interpretados pelo eu lírico na esfera cósmica, por meio de oxímoros, como nos versos “Não sei: a voz quando canta /Perde mágoas e alegrias;/Rujam sonhos ou tormentas, /Riso e pranto são o mesmo”. Na última estrofe “chorando rola a cabeça /chorando ri sobre as ondas”, os sons do mar são expressados nos símbolos dos versos “Rujam sonhos ou tormentas”, que podem ser desdobrados como “rujam sonhos” ou “rujam tormentas”. É o ritmo do mar na tormenta e na calmaria que corresponde ao canto. Podemos deduzir que perder se corresponde

com rugir, alegria se corresponde com sonho e riso, e mágoas se correspondem com tormentas e pranto. No último verso temos o foco, ou seja, aproximação da origem dos sons que criam os oxímoros. O choro e a risada do eu lírico são sons que expressam dimensões psíquicas de um estado de loucura e se mesclam aos sons do mar, reverberando um estado cósmico de forças em oposição que se equilibram. Podemos deduzir que o mar contém a natureza de Orfeu porque vaticina. Ramos recria assim a dimensão trágica do mito na esfera órfica.

Conforme analisamos, o poema se divide em duas cenas distintas, mas em comum com um contexto de violência. Por analogia, podemos deduzir que as éguas são metáforas das Mênades, representando o estado de fúria que precedeu ao ataque a Orfeu. Sobre esse estágio anterior ao ataque, a ambiente báquico que se instaura é descrito por Bulfinch (2002, p.227: “As donzelas Trácias fizeram de tudo para seduzi-lo, mas ele as repeliu. Elas o perseguiram enquanto puderam, mas vendo-o insensível, certo dia, excitadas pelos ritos de Baco, uma delas exclamou: Ali está aquele que nos despreza!” Por analogia, também se constrói o ataque das Mênades, porque as éguas estão em fúria, mas não se sabe qual o motivo dessa fúria. Ramos cria um movimento pendular de associação e dissociação mítica entre as duas cenas, em que a ambiência de fúria das duas primeiras estrofes invade o ambiente da cabeça de Orfeu, rolando nas vagas, e se dissolve nas simbologias analisadas anteriormente. Cria-se no poema um pano de fundo semelhante à ambiência de fúria que predomina no Canto III das *Georgicas*. Podemos deduzir que a forma conceitual de explorar o tema do assassinato de Orfeu no poema “Ária Órfica”, de Ramos, analisado anteriormente, sofre influências da forma conceitual com que Rilke explora os temas órficos, conforme vimos, às vezes de forma analógica, dedutiva, em detrimento da narrativa, no formato de soneto.

Agora façamos a comparação com o poema “Ária Órfica” de Ramos, que precedeu o poema “Segunda Ária Órfica”, porque o enfoque dado pelo poeta não se refere ao mito, mas à figura de Orfeu como uma divindade órfica. A seguir a transcrição do poema:

ÁRIA ÓRFICA

Aragem presa em si mesma
(como a esfera em sua forma)
o arcanjo de antes do corpo
dorme em águas mais profundas:

dorme em águas de mistério,
sem pecado ou sofrimento,
ar inquieto antes do caule,

ar inquieto, nunca lenho.

Desconhecido de mim,
fui eu próprio, hoje não sei:
a vida, não seu reflexo,
deixei-a em glebas longínquas.

Quem as visse, eis que seria
o mais puro dos mortais:
pois veria, além do tempo,
brilhar a carne das almas;
a carne que exige as cinzas
deste lodo que vos veste.

Orfeu deitado nas trevas,
meu olhar é como o sonho:
não vejo, mas estou vendo
e assim, liberto da tumba,
na alvorada hei de encontrar-me
junto `às portas de meu Reino:

- sereno, lúcido e claro,
porém coberto de cinzas.
(Ramos, 1972, p.32)

Para depreendermos o que para o poeta seria a área órfica é necessário identificarmos como eu lírico interage com ela e como a caracteriza. Na primeira e na segunda estrofes, o eu lírico é descrito por meio de imagens metafísicas “Aragem presa em si mesma/ (como a esfera em sua forma) /o arcanjo de antes do corpo/dorme em águas mais profundas:”. Nota-se que os primeiros versos “Aragem presa em si mesma/ (como a esfera em sua forma)” se correspondem com “Arcanjo antes do corpo /dorme em águas mais profundas:”. É um ser que tem um princípio, um hábito. O princípio é não ter forma humana, sem mobilidade, submerso em uma região que se concebe por meio de índices imateriais “Arcanjo antes do corpo / dorme em águas profundas”, podemos depreender que é uma alma ou um deus. O sentido de águas profundas é metafórico, e se confirma nos versos a seguir: “dorme em águas de mistério, /sem pecado ou sofrimento, /ar inquieto antes do caule, /ar inquieto, nunca lenho”. O adjetivo “profundas” e o complemento nominal “de mistérios” caracterizam o substantivo “água” como um cosmos, imaterial, que se manifesta como magia, por meio de incógnitas. O eu lírico está submerso nas incógnitas, na magia. Ele é um vate. Como o sentido de “aragem” é brisa, vento leve, muito brando e contínuo, depreende-se que o vate é uma sustância, o plano de expressão de um conteúdo, que são os vaticínios. Nos versos “sem pecado ou sofrimento, / ar inquieto antes do caule, / ar inquieto, nunca

lenho”, observa-se a correspondência entre “aragem” e “ar inquieto”, como também, o contraponto “nunca lenho”, ou seja, a divindade nunca terá uma forma eterna, rígida. Na estrofe seguinte o eu lírico dá mais pistas sobre sua identidade “Desconhecido de mim, / fui eu próprio, hoje não sei:/a vida, não seu reflexo, / deixei-a em glebas longínquas”. Nos versos “Desconhecido de mim, /fui eu próprio, hoje não sei:”, nota-se o paradoxo que caracteriza o eu lírico, que se conhece por não se conhecer. Tal paradoxo se corresponde com as expressões “Aragem presa em si mesma”, “o arcanjo de antes do corpo”, “ar inquieto antes do caule”, “ar inquieto, nunca lenho”. O eu lírico está submerso em uma região de tensão, entre a presença e a ausência, resultante das possibilidades de sua manifestação como forma cósmica, o que seria eixo das escolhas na poesia, o eixo paradigmático. Portanto, está sempre em possibilidade, o que justifica o paradoxo.

Na quarta estrofe “Quem as visse, eis que seria/o mais puro dos mortais:/ pois veria, além do tempo, /brilhar a carne das almas;/a carne que exige as cinzas/deste lodo que vos veste”, ocorre a referência às cinzas que nos remetem ao princípio órfico da origem do homem, que nasceu das cinzas dos Titãs, dissolvida na terra. Observa-se que “lodo” e “cinzas” compõem o corpo. A pureza estaria em ter visto o momento em que Zeus lança os raios sobre os Titãs que se reduzem a cinzas, ter visto a formação dos primeiros humanos “pois veria, além do tempo, / brilhar a carne das almas”. Mas esse homem não existiu, só o deus que poderia assistir à criação, que se confirma na penúltima estrofe: “Orfeu deitado nas trevas, /meu olhar é como o sonho: /não vejo, mas estou vendo /e assim, liberto da tumba, /na alvorada hei de encontrar-me /junto `às portas de meu Reino”. O eu lírico revela sua identidade: “Orfeu deitado nas trevas, /meu olhar é como o sonho:”, o eu lírico é Orfeu, mas de forma ambígua, criando um jogo de fusão do eu lírico na imagem de Orfeu e de equiparação, com a mesma identidade: “na alvorada hei de encontrar-me / junto às portas de meu Reino”.

Na última estrofe “- sereno, lúcido e claro, /porém coberto de cinzas” podemos interpretar a relação do eu lírico com as cinzas na esfera da metempsicose e da teogonia. Podemos deduzir que no verso “porém coberto de cinzas”, encontra-se o eu lírico na condição de criador dos seres, que nascem das cinzas, além de ter sua alma multiplicada nestes, como Dioniso. O deus está na região divina e no plano da matéria, é o princípio de Zeus, que está em Dioniso, que é transferido para Orfeu como o teólogo. A ambiguidade está em situar o eu lírico como Zeus, Dioniso e Orfeu. Nos versos “meu olhar é como um sonho: / não vejo, mas estou vendo / e assim liberto da tumba”, o

sentido de tumba é corpo e o sentido de olhar é cósmico, cuja linguagem é a do pensamento mítico, que enxerga com a imaginação. Nas teogonias órficas o teólogo Orfeu escreveu que os deuses também eram submetidos à metempsicose, por isso “liberto da tumba”, liberto do corpo. “Assim liberto”, pensa com a linguagem dos deuses, como um vate, que prefigura o futuro, pensa com a imaginação. Podemos depreender que Ramos dialoga com a historiografia órfica, não se restringindo ao referencial mítico do texto sobre o mito por Ovídio.

Dante Milano é um dos poetas representativos da Geração de 45. Em 1935 organizou a "Antologia dos Poetas Modernos", primeira antologia de poetas dessa fase. Seu primeiro livro, "Poesias", foi publicado em 1948, e recebeu o Prêmio Felipe d'Oliveira de melhor livro de poesia do ano. Nos anos seguintes trabalhou como tradutor, lançando, em 1953, "Três Cantos do Inferno", de Dante Alighieri. Em 1979 foi publicado seu livro "Poesia e Prosa". Publicou em 1988 "Poemas Traduzidos de Baudelaire e Mallarmé". No mesmo ano recebeu o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras.

O poema de Dante Milano escolhido para análise “Elegia de Orfeu” publicado na sétima seção de poesias “Variantes de temas antigos”, segue o modelo de Ovídio, narrando as cenas da descida de Orfeu ao Hades em busca de Eurídice. Assim como na historiografia órfica, nas reescritas de textos órficos, verificamos as preocupações de autores anônimos em manter uma coerência no desenvolvimento de parte dos textos como se fizessem parte do original. No poema de Dante Milano verificaremos se as partes acrescentadas ou subtraídas, estão de acordo com o referencial clássico ou se distorcem temas ou significados. O poema é composto por 47 dísticos. A seguir a transcrição do poema:

ELEGIA DE ORFEU

1-Olhando o campo, vejo antigo quadro:
Eurídice passeia pelo prado.

2-Cheia de flores como uma árvore, ela
Passa, rodeada de esvoaçantes pássaros.

3-Seu corpo sob a veste transparente
De leve ondula como sombra n'água.

4-Nisto, invejosa, lívida serpente
Lhe morde o pé. A moça pára, e cai.

5-Cerrando os olhos, balbucia e expira.
As náíades em volta soluçavam.

6-Orfeu, ao vê-la, atira-se de joelhos,
Beija-lhe a boca, os olhos, os cabelos,

7-As mãos inanimadas, os pés nus.
Os alvos membros vão ficando azuis.

8-Deuses!’, exclama. Eurídice está morta!
Terra vazia, onde hei de vê-la agora?

9-Em que outro corpo abraçarei seu corpo?
De que boca ouvirei a sua voz?

10-Que farei deste amor? Só mesmo a morte
Poderia arrancá-la de meus braços.

11-Casa deserta, quem te habitará?
Quem entra e sai por ti, aberta porta?

12-Dias, anos sem ela passarão
Sem glória, em longa, repetida história.

13-Secai, prantos do mar, e reste, vácuo,
Apenas o murmúrio interminável.

14-Nuvens, rasgai-vos, falsas glórias do ar,
Fantasias senis de um deus inútil.

15-Flores, murchai. Águas, apodrecei.
Astros, por que existis? A quem olhais?

16-Céus, baixai sobre mim, tapai o mundo,
Onde respiro agora um ar de tumba.

17-Guardai seus restos. Da aparência extinta
Eu sou a verdadeira sepultura.

18-Não é a dor que dói em mim, é a morte
Sem dor, a morte que dói mais que a dor.

19-Tristes amigos, não me consoleis,
Que chore eu só a minha amada só,

20-Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me.
Selai meus lábios, arrancai-me os braços,

21-Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me.
Selai meus lábios, arrancai-me os braços,

22-Deixai-me as pernas, só, para ficar
Aqui parado. E olhos, para rever...

23-O meu passado é todo o meu presente
E todo o meu futuro é já passado...

24-Ao seu olhar ela se idealizava
Como se, morta, se imortalizasse.

25-Em sonhos, outra luz em outra treva,
Transfigurada numa névoa aérea

26-Que, ao menor sopro, se dissiparia,
A aparição murmura: 'Estou aqui.

27-Quando quiseses ver-me, fecha os olhos.
Olha-me bem. Estou dentro de ti.

28-Mas, se abrires os olhos, não verás
Senão a falta que meu corpo faz.'

29-Orfeu, arrebatado, crê e duvida,
Quer despertar, mas teme a realidade.

30-Tenta sonhar de novo. O amor, mais forte,
Quer ter certeza. O olhar, mais do que vê-la,

31-Quer tocá-la! Abre os olhos, como um cego,
Como um cego, abre os olhos sem ver nada.

32-Quem tenta penetrar a claridade
Da outra existência? A porta está fechada.

33-Vai, agora, tateando o mundo obscuro,
Perdido na neblina do silêncio

34-Em que se escuta eternamente o mesmo
Som de oceano, gemer de natureza...

35-Na solidão, ele só via o ideal,
O que está e não está em toda a parte,

36-E entre as formas procura a única forma.
Não há exemplo igual, em parte alguma.

37-Não a vê, entre as sombras que se esgueiram
Na terra, nem nas formas que a água arrasta,

38-Nem no ar desnudo, no ar puríssimo onde
Não há sombras, no qual nada se esconde...

39-Depois da morte, a realidade abstrata!
O ar vazio, repleto de poesia!

40-Súbito, a natureza se revolta.
Os vagalhões, as árvores, os ventos

41-São bocas ululantes, mãos crispadas.
Ó mundo, és tu a vingadora fúria.

42 - A realidade esqualida estrangula
A vítima que morre com doçura.

43-Sai-lhe do lábio um verso sem sentido
Como água que não deixa o nome escrito...

44-Em sua face expande-se o sorriso
De quem quer ser feliz, sendo mortal,

45-E põe sua esperança no infinito,
Devastada planície, mar enxuto,

46-Onde refluí o sonho do que foi,
Onde o tempo passado continua,

47-E é o mesmo campo sempre, o mesmo quadro:
Eurídice passeia pelo prado...
(Milano, 1971, p.110)

Podemos identificar alguns acréscimos ao poema de Ovídio e algumas incoerências. Do dístico 1 ao dístico 25, o poeta desenvolve o que está implícito nos versos a seguir de Ovídio:

O final foi pior: a noiva ia andando
Pelo gramado, acompanhada de suas náiades,
Quando uma serpente picou seu tornozelo, e ela se foi,
Orfeu pranteou-a no mundo superior,
E para tentar livrá-la do mundo das sombras,
Ousou descer até Stix, passando o portal
(Ovídio, 2003, p.201)

Em relação ao poema clássico, Dante não retrata a cena do casamento de Eurídice e Orfeu, em que o clima de maus presságios se instaura nas ações do cerimonialista. Nos dísticos de 1 a 8, configura-se o evento do envenenamento de Eurídice pela picada de cobra, cuja causa seria por atravessar seu caminho sem perceber, portanto, não por ciúmes, conforme interpreta: “Nisto, invejosa, lívida serpente / Lhe morde o pé. A moça pára, e cai”. No trecho de Ovídio: “O final foi pior: a noiva ia andando / Pelo gramado, acompanhada de suas náiades, /Quando uma serpente picou seu tornozelo, e ela se foi”, não ocorre a menção sobre essa personificação da cobra, nem na narrativa de Virgílio ou de Bulfinch, cujo motivo que leva Eurídice a pisar na cobra foi para fugir das investidas do pastor Aristeu.

O trecho que compreende a sequência dos dísticos de 9 a 24, Dante dá voz a Orfeu que fala em primeira pessoa. Devemos analisar nessa voz se há coerência ou incoerência em relação à tradição discursiva de Orfeu na historiografia órfica, conforme vimos o exemplo de Apolônio que não coloca na voz de Orfeu um discurso coerente com os conteúdos das teogonias escritas pelo vate, sendo considerado por Bernabé um poeta ruim, mas é coerente com a função social e política do teólogo. Dante desenvolve os lamentos de Orfeu sintetizado no verso de Ovídio “Orfeu pranteou-a no mundo superior”.

Nos dísticos das estrofes 14, 15 e 16 “Secai, prantos do mar, e reste, vácuo, /Apenas o murmúrio interminável”, “Nuvens, rasgai-vos, falsas glórias do ar, /Fantasias senis de um deus inútil”, “Flores, murchai. Águas, apodrecei. /Astros, por que existis? A quem olhais?”, ocorre a distorção que subverte o referencial mítico do poema de Ovídio, porque no momento em que a ocorre a morte de Orfeu, seu canto cessa e a natureza sente o efeito, perdendo seu encantamento, que os reconfigurava com outra ordem, criando a atmosfera de angústia. Era algo espontâneo, não ordenado por Orfeu, uma vez que é um deus do apaziguamento. Podemos refletir como seria se esse discurso se alinhasse ao do teólogo, como, de fato, endereçar – se -ia aos deuses e aos mortais? Entretanto, há uma intertextualidade que já apresenta coerência com o tema do assassinato de Orfeu pelas Mênades, que despedaçaram seu corpo, como nos versos dos dísticos 22 e 23 “Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me./Selai meus lábios, arrancai-me os braços”, “Deixai-me as pernas, só, para ficar/Aqui parado. E olhos, para rever...”. Dessa forma, recria-se uma simultaneidade que acontece na percepção leitor, que ao lembrar do mito de Orfeu, relaciona-o de imediato aos fatos trágicos do mito, como a segunda morte de Eurídice e assassinado pelas Mênades.

Nos dísticos 17, 18 e 19 – “Céus, baixai sobre mim, tapai o mundo, / Onde respiro agora um ar de tumba”, “Guardai seus restos. Da aparência extinta/Eu sou a verdadeira sepultura”, “Não é a dor que dói em mim, é a morte/Sem dor, a morte que dói mais que a dor”, verifica-se paralelismo de figuras, entre o corpo como sepultura e o corpo que será enterrado. Depreende-se que o poeta sentirá um vazio por dentro, ficará oco, sem alma, sem vida. São licenças poéticas que estão de coerência com a dor do poeta, sugerida no texto de Ovídio, bem como a tematização da dor da morte por paradoxo “Sem dor, a morte que dói mais que a dor”. No verso “Céus, baixai sobre mim, tapai o mundo”, ocorre uma coerência e uma incoerência. A incoerência está no plural Céus, porque na teogonia órfica Céu é um deus, entretanto, o pedido de Orfeu para que Céu baixe e se torne um espaço órfico, voltando a ser um deus primordial “taipai o mundo”, tem coerência com o orfismo e com a poética órfica, com o discurso cosmogônico de Orfeu.

No verso “Tristes amigos, não me consoleis”, da estrofe 21, e no verso “Entregai-me a mim mesmo, abandonai-me”, da estrofe 22, não há coerência com a condição de Orfeu que clama para que todos os mortais e deuses o ajudem com a morte de Eurídice, uma vez que sua decisão de buscá-la no inferno é imediata. A condição de isolamento acontece quando Eurídice morre pela segunda vez e Orfeu, após um período de sete dias no Tártaro, tenta novamente o mesmo feito, mas sem sucesso, momento em que fica isolado por ser um local a que só os mortos têm acesso, em que tal sofrimento resulta nesse isolamento, sem fome e sem contato com o mundo dos vivos. Depois retorna para a Trácia e se esquia do assédio das mulheres, com as quais o poeta manteria distanciamento, mas conforme o trecho a seguir de Ovídio, não se isolou dos amigos:

Passou por Rodope e Hemo, fustigadas pelo vento norte,
E por ali ficou três anos. Viveu sem mulher,
Não se sabe porque o casamento significa má sorte
Ou porque havia feito tal promessa. Muitas mulheres
Quiseram o poeta para si, muitas
Ficaram magoadas com sua rejeição. Seu amor era dado
Apenas para juvenzinhos, e ele contou aos trácianos
Que aquele era o melhor caminho: *desfrute a primavera,*
Colha as primeiras flores!

Entre os dísticos 25 e 33, ocorre a cena do espectro de Eurídice que acompanha Orfeu durante o percurso em direção à saída do Hades sob a condição de não vê-la, olhar para ela. O poeta não se interessou em desenvolver detalhes da descida de Orfeu

ao Inferno, como as reações de apreensão que suscita em Perséfone e o poder do Canto de Orfeu que altera o ser dos seres do inferno, favorecendo a negociação com os deuses sobre a liberação de Eurídice. Os versos do dístico da estrofe 25 apresentam o conceito órfico da imortalidade da alma: “Ao seu olhar ela se idealizava / Como se, morta, se imortalizasse”.

A partir do dístico 26, inicia-se o percurso de retirada de Orfeu do Hades, acompanhado do espectro de Eurídice, mas sob uma nova perspectiva, cujo modo de expressar o momento de sua segunda morte estabelece a intertextualidade com a solução de Rilke no terceto do soneto IX: “Que o reflexo no tanque/se apague ao nosso olhar:/Sabe tua imagem”. A semelhança pode ser notada nos versos dos dísticos 32 e 33: “Quer tocá-la! Abre os olhos, como um cego, /Como um cego, abre os olhos sem ver nada”, “Quem tenta penetrar a claridade/Da outra existência? A porta está fechada”. Dante Milano recria o mesmo efeito de Rilke, de que Eurídice está dentro dele em pensamento e que ao abrir o olho para enxergá-la não mais a veria. Podemos considerar o conceito órfico que diferencia “ver” de “enxergar”, quando relacionamos com as condições de acesso ao mundo dos deuses na cultura grega, que se alcança pela morte ou pelo sonho. No estado onírico, a alma atinge também a linguagem divina, que se aproxima da linguagem dos vaticínios, a linguagem dos deuses. Portanto, quando o corpo acorda, esse acesso é terminado. Podemos analisar sob essa ótica os versos dos dísticos 26,27,28 e 29: “Em sonhos, outra luz em outra treva, /Transfigurada numa névoa aérea”, “Que, ao menor sopro, se dissiparia, /A aparição murmura: ‘Estou aqui’”, “Quando quiseses ver-me, fecha os olhos. /Olha-me bem. Estou dentro de ti”, “Mas, se abrires os olhos, não verás /Senão a falta que meu corpo faz”. Podemos deduzir que dentro do Hades, para um vivente, só é permitido o acesso pelo sonho, como uma chave mítica, meio pelo qual é possível ouvir a voz de Eurídice. Essa hipótese se confirma pela estrofe 31 “Tenta sonhar de novo. O amor, mais forte, /Quer ter certeza. O olhar, mais do que vê-la”. Nesse verso, Milano trabalha uma espécie de antítese escatológica, entre o conceito de “ver” e “olhar”. “Ver” se corresponde com “sonhar”, cujo acesso é o mundo dos mortos, uma condição escatológica, na esfera da metempsicose, sendo o olhar a visão objetiva. Dante cria uma versão que possa estar subliminarmente sugerida no texto de Ovídio sobre o Mito de Orfeu e dialoga com Rilke sobre o efeito ambíguo de ver com a imaginação e enxergar com os olhos. Em ambos os casos, Eurídice está dentro deles, vista só pela imaginação.

O eu lírico, na condição de um “narrador onisciente”, descreve entre os versos 34 e 47 a relação de Orfeu com a culpa da segunda morte de Eurídice. Como o poema considera somente a primeira parte do mito escrito por Ovídio, que difere da segunda, na qual Orfeu a reencontra no Hades após ter sido assassinado pelas Mênades, justifica-se o término do poema com os versos “E é o mesmo campo sempre, o mesmo quadro: / Eurídice passeia pelo prado”. Milano termina o poema com um referencial da escatologia órfica, em que as almas absolvidas por Perséfone retornam a sua condição divina e passam a viver no paraíso, local sobre a superfície da terra, com bosques e fontes. Dessa forma, Dante dá um desfecho que nos remete para a ambiência órfica do Hades, em que a narrativa implícita é a da metempsicose, em que o processo de reencarnação de Eurídice está encerrado, vivendo no paraíso, cuja aparência é a mesma na terra, com bosques e fontes.

Até o dístico 39, não há licenças poéticas que distorcem o referencial clássico de Ovídio, em que podemos ressaltar a coerência dos versos do dístico 35 em relação ao referencial cosmogônico, no qual Oceano era um deus primordial e na condição personificada “Em que se escuta eternamente o mesmo / Som de oceano, gemer de natureza...”. Depreende-se que no trecho “gemer de natureza” ocorre a menção aos sons míticos do oceano, com suas correntes fantásticas e seu poder de gerar o universo.

Os versos do dístico 39 configuram uma licença poética metalinguística coerente com os conceitos órficos: “a realidade abstrata, ar vazio, repleto de poesia”, porque se instaura um ambiente de vaticínios, de sinais, que preenchem o vazio. Tal temática do vazio preenchido por presságios é um tema da poesia órfica hermética que estudamos nesse trabalho. O termo “realidade abstrata” corresponde à realidade cósmica.

Nos versos da estrofe 42 e 43, “A realidade esquelética estrangula/A vítima que morre com doçura. / Sai-lhe do lábio um verso sem sentido / Como água que não deixa o nome escrito...”, Dante interpreta a voz de Eurídice como cósmica, “Sai-lhe do lábio um verso sem sentido/Como água que não deixa o nome escrito...”, e condizente com os versos de Ovídio, “Ele a amava. Ele mal conseguiu ouvi-la gritar/ *Adeus!* quando se foi”. Observa-se que Orfeu mal conseguia ouvir o que Eurídice dizia, logo Dante expressa esse som rarefeito de forma como Orfeu o teria percebido, na esfera da sinestesia, na esfera cósmica.

Nos versos das estrofes 40 e 41, “Súbito, a natureza se revolta. / Os vagalhões, as árvores, os ventos”, “São bocas ululantes, mãos crispadas. / Ó mundo, és tu a vingadora fúria”, ocorre uma coerência e uma incoerência sobre o referencial clássico.

O efeito da manifestação de um processo de degeneração dos seres não acontece depois da segunda morte de Eurídice, mas na primeira morte, que deixa Orfeu mudo. A natureza não se desestabiliza por vingança, fúria, mas por tristeza. O único destaque para a fúria é a das mulheres da Trácia, que assassinam Orfeu. Esta intertextualidade, a da manifestação da natureza, tem coerência, porque é o segundo motivo pelo qual o canto de Orfeu cessa, mas a fúria não tem sentido, porque a natureza perde sua nova ordem condicionada pelo canto de Orfeu, gerando o desespero, a tristeza, perdendo o vigor e a atmosfera de lamento.

Nos versos dos dísticos 44, 45 e 46 - “Em sua face expande-se o sorriso / De quem quer ser feliz, sendo mortal”, “E põe sua esperança no infinito, /Devastada planície, mar enxuto”, “Onde refluí o sonho do que foi, /Onde o tempo passado continua”, podemos considerar o conceito “mortal”, no contexto da segunda morte de Eurídice, como uma licença poética incompatível com o conceito órfico da alma imortal.

Nos versos dos dísticos 36, 37 e 38 “Na solidão, ele só via o ideal, /O que está e não está em toda a parte”, “E entre as formas procura a única forma./Não há exemplo igual, em parte alguma”, “Não a vê, entre as sombras que se esgueiram/Na terra, nem nas formas que a água arrasta”, o poeta retoma a ideia do corpo como forma e o expressa como uma temática órfica, uma vez que, caso Eurídice reencarne em alguma forma, não seria a mesma. Nota-se que Dante Milano permanece restrito à narrativa de Ovídio.

José Paulo Paes (1926-1998) foi poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário. Publica seu primeiro livro *O Aluno* em 1947. Em 1992 publica o livro *Prosas seguidas de Odes mínimas* pela Companhia das Letras. No panorama da poesia brasileira é herdeiro dos preceitos estéticos da Geração de 45. O poeta transita por vários estilos e experimentações poéticas, segundo Melo:

José Paulo Paes situa-se em uma poética do intervalo; não rompe intensamente com o cânone moderno e erige sua obra paralelamente às várias correntes estéticas que brotaram neste período: o modismo formalista da geração de 45, a antilira cabralina, a poesia concreta nos anos 50, a poesia práxis e o poema-processo dos anos 60, a poesia marginal da década de 70, tangenciando e, por vezes, se utilizando dos recursos e inovações destas tendências para o enriquecimento de sua poesia (Melo, 2006, p.13).

No poema a seguir de Paes há a exploração do mito de Orfeu por paródia e ocorre o emprego da temática do espelho na esfera órfica:

ORFEU

O jabuti perdeu a companheira por causa de um ovo atravessado
que nem o veterinário conseguiu tirar.

Durante meses, ficou a percorrer aflito o jardim, de cá para lá,
de lá para cá, procurando-a.

Nas épocas de cio, soltava, angustiado e cavo, o seu chamado
de amor.

À falta de resultados concretos, acabou por finalmente desistir
da busca.

Voltou a andar no passo habitual e ficar, como antes, longas
horas imóvel aquecendo sol.

Isso até o dia em que deixaram encostado ao muro do fundo do
quintal um velho espelho

Assim que topou com ele, estacou e se pôs a balançar a cabeça
de um para outro lado no esforço de reconhecimento.

Quando julgou distinguir ali a companheira, soltou, mais
angustiado e cavo do que nunca, seu chamado de amor.

Repetiu-o o dia inteiro diante do vidro impassível. Porém ela
continuou para todo o sempre prisioneira do espelho.

(Paes, 2008, p. 426)

O espelho como linha divisória entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, aparece no poema de Paes e deve ser contextualizado na historiografia órfica, para que possamos depreender o diálogo que o poeta estabelece com a tradição e com outros poetas, como Rilke. O tema do espelho surge nas teogonias escritas por Orfeu como instrumento com que os Titãs seduziram Dioniso para capturá-lo. O deus criança, ao ver refletida sua imagem no espelho, persegue-a até uma emboscada. Sobre os desdobramentos do significado do espelho ressalta Bernabé:

Os Titãs usam também um espelho para enganar o deus menino. O espelho devia ser um objeto especial, já que havia sido fabricado por Hefesto, o artesão divino. O espelho é um objeto associado, desde muito antes, a Dionísio. Em Olbia, apareceu um espelho datado em torno de 500 a.C. em que se lê uma inscrição que se lê uma inscrição *euai* e *eiai* características do

culto do deus. Os filósofos posteriores interpretam a contemplação de Dionísio no espelho como uma metáfora de seu desdobramento e do avanço da unidade à multiplicidade (já que, ao refletir-se no espelho, sua imagem, antes única, se multiplica) (Bernabé, 2012, p.227).

A análises de Bernabé decorrem do comentário do autor anônimo da Teogonia das Rapsódias, que relaciona o reflexo de Dioniso no espelho com o intelecto e a criação dos componentes do mundo sensível. Segundo o comentarista:

Há tempo que os teólogos convertem o espelho no símbolo da capacidade do universo para se ocupar com o intelecto. Por isso dizem que Hefesto fabricou um espelho para Dioniso, e que, quando o deus se olhou e viu sua imagem, empreendeu a criação de todo particular (Bernabé, 2012, p.227).

O espelho como instrumento de multiplicação do Uno tornar-se-á uma isotopia temática na poesia órfica.

Considerado um dos grandes artistas do século XIX, Jean Maurice Eugène Cocteau foi um artista francês, poeta, dramaturgo, diretor de teatro, escultor, pintor, ator e cineasta. Em 1929 escreve e produz a peça *Orphée*. O tema do espelho como passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos é explorado na peça de várias formas. Cocteau dialoga com o surrealismo por meio do emprego de objetos insólitos. Tais objetos unem contrários e promovem uma experiência com leis do inconsciente, manifestadas na organização insólita da realidade. Orfeu cuida de um cavalo que é mensageiro do inferno e codifica as mensagens por sinais da batida do casco. Situação que cria o desentendimento entre Eurídice e Orfeu, por não aceitar o cavalo dentro da casa. Eurídice quebra a vidraça ao brigar com Orfeu e chama o vidraceiro Heurtebise, que levita depois do conserto, revelando ser um anjo, cuja forma de carregar os vidros pareciam asas. Para se livrar do cavalo, Eurídice pede ajuda a Aglonice, a Bacante que odiava Orfeu por ter roubado sua amante. A bacante entrega uma carta envenenada que o incriminará no concurso de poesia e Eurídice morre ao passar a língua na carta, na região da cola. De um espelho surge a morte como uma cirurgiã e acompanhada de dois anjos, que corta a ligação de Eurídice com a vida. A morte esquece a luva, que será a chave para Orfeu atravessar o espelho e resgatá-la do inferno, com a orientação do anjo Heurtebise. Um dos anjos, Rafael, dá açúcar envenenado ao cavalo a pedido de Aglonice. Orfeu resgata Eurídice do inferno para a vida real, mas como brigavam muito

como casal, esquecem que não poderiam se olhar e Eurídice morre. Do inferno, Eurídice instiga as Bacantes, que levam uma multidão de mulheres a invadirem a casa e assassinam Orfeu. O delegado leva a cabeça de papelão de Orfeu como prova e interroga o anjo Heurtebise como suspeito do crime. A casa de Orfeu sobe para o céu e em uma cena, o casal aparece reunido em uma mesa com o anjo Heurtebise. Sobre o modo como o espelho é explorado por Cocteau, ressalta Fachin:

Finalmente, as pedras lançadas pelas Bacantes para atingir Orfeu quebram o espelho e ele perde totalmente o meio de se comunicar com Eurídice; será ela que, agora, sairá do espelho para vir buscá-lo e Heurtebise (XI). Até então tem-se a impressão de que Orfeu passeia livremente entre um mundo e outro, o que é um privilégio do poeta que, pelo espelho, pode estar no reino do sagrado e do profano ao mesmo tempo: na cena final, Eurídice e Orfeu saem do espelho para afinal chegarem a sua própria casa e retomar sua vida banal. Os vidros de Heurtebise assimilam-se também ao espelho: ainda mais que são também asas de um anjo que, pelo brilho, o denunciam como criatura sobrenatural. Na cena VII, quando Eurídice já está morta, Orfeu a vê viva através dos vidros de Heurtebise: na realidade ele a vê em outro mundo, o que comprova a identificação das vidraças com o espelho (Fachin, 1990, p.63).

Em Rilke, conforme estudamos, o tanque funcionava como um espelho d'água com funcionamento paradoxal, que não refletia as imagens de quem olhava, criando uma ambiguidade espacial de estar dentro ou fora do inferno. O tanque, portanto, funciona como um objeto insólito.

A partir dos parâmetros estudados sobre o simbolismo do espelho na esfera órfica, retornemos a Paes. Conforme o poema, o jabuti não tinha noção da morte de sua companheira, que havia morrido na clínica veterinária. Expressava sua solidão com buscas pelo quintal e com gritos de acasalamento em períodos de cio. Depois, conformado, retoma seu ritmo de passos lentos e de longas horas estático no sol. Ao se defrontar com um espelho posicionado no fundo do quintal, o jabuti estabelece com o espelho uma experiência órfica, conforme os versos “Assim que topou com ele, estacou e se pôs a balançar a cabeça de um para outro lado no esforço de reconhecimento. /Quando julgou distinguir ali a companheira, soltou, mais angustiado e covo do que nunca, seu chamado de amor. /Repetiu-o o dia inteiro diante do vidro impassível. Porém ela continuou para todo o sempre prisioneira do espelho”. Para depreendermos as tensões das relações que o réptil tem com espelho, devemos primeiro se atentar às

condições biológicas de sua visão. O jabuti não tem visão periférica e também não se reconheceria como imagem. Portanto, o espelho reflete um outro para sua visão, que pela dificuldade de enxergá-lo como um todo, como o casco mais baixo que seria o de uma fêmea, deduz que pode ser sua companheira. Os movimentos refletidos no espelho, de avanço e recuo, têm efeitos de encontro, mas impedidos por algo que o Jabuti não compreende, criando a tensão que se assemelha à relação mítica entre Orfeu e Eurídice. O poeta recria a experiência mítica na realidade. O espelho como passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos é empregado como uma temática órfica por diferentes poetas. Paes dialoga com Cocteau ao explorar o reflexo como o outro lado da vida, ou seja, o Hades. Também dialoga com Rilke ao tratar o espelho como barreira entre os vivos e os mortos. Indiretamente dialoga com o espelho de Dioniso, ao criar um mundo diferente do seu por meio do espelho, uma outra existência. Outra questão que está implícita no poema é o diálogo com orfismo e o surrealismo, em relação à temática do andrógono. Segundo Fachin:

Cocteau vê a alma do poeta em duas partes: uma latente e passiva (Eurídice), outra criativa e dominadora (Orfeu); só a união das duas permite a criação poética em sua plenitude. Assim, é uma Eurídice interior que Orfeu perde e recupera, é em sua própria que ele desce para vencer a morte. (Fachin,1990, p.56)

6. O ORFISMO PURO

O capítulo consiste em analisar outra tendência do orfismo, no contexto do referencial órfico presente na linha crítica de Valéry e Apollinaire, que vincularam os caminhos da semântica plástica da modernidade ao orfismo, porque os artistas modernos empregaram uma linguagem artística semelhante à da música, cujos princípios estéticos não se assemelham à lógica do mundo do real. Entretanto, mesmo os poetas que exploram esse caminho, acrescentando à percepção poética princípios plásticos da Arte Moderna, podem não ser órficos. O critério para essa diferenciação, entre ser órfico ou não ser órfico, consideramos além do vasto referencial deste estudo sobre a historiografia órfica, é verificar se o poeta constrói a percepção cósmica com a semântica plástica. Uma das interpretações do cosmo grego é sintetizada por Otávio Paz (2012, p.67): “Os gregos concebem o cosmos como a luta e combinação de contrários”, que é uma síntese da concepção sobre a origem do mundo sensível explorada de diversos modos pelos filósofos pré-socráticos. Baseando-se na diretriz dessa tradição, a da aproximação de coisas opostas e de uma harmonia decorrente dessa visão cósmica, em que as coisas estão em constante transformação, verificaremos como cada poeta explora essa percepção. O orfismo puro conviveu simultaneamente com o orfismo clássico, de modo que os poetas estabeleceram diálogos diferentes com a poesia órfica e às vezes, conciliando as vertentes do orfismo. Escolhemos para estudo poetas consagrados que não foram contextualizados em nenhuma linha órfica pela crítica e segundo os critérios desta pesquisa, apresentam a linha do orfismo puro, ou seja, que não exploraram temáticas da historiografia do orfismo grego. Analisaremos poemas dos poetas Cruz e Sousa, Guilherme de Almeida, Orides Fontela, João Cabral de Melo Neto, Abgar Renault e Cecília Meireles. A contextualização do poeta Cruz e Sousa no orfismo brasileiro se dá neste momento da pesquisa, porque a crítica o considera órfico por ser simbolista, portanto, associado ao orfismo dissolvido na modernidade. Entretanto, no estudo sobre Sousa, buscou-se verificar se houve influência de sua obra sobre o orfismo que aparece na poesia brasileira do século XX, porque é um poeta do século anterior e considerado órfico pela crítica, mas sem uma contextualização mais abrangente que considere em sua obra o diálogo com os referenciais da historiografia órfica.

6.1 O ORFISMO EM CRUZ E SOUZA

Cruz e Sousa (1861-1898) foi o poeta mais relevante do simbolismo brasileiro. Era influenciado pela obra de Charles Baudelaire e introduziu o simbolismo no país em 1893 com a publicação dos livros *Missal* e *Broqueis*.

Para caracterizar o orfismo em Cruz e Sousa escolhemos poemas com temáticas órficas estudadas na historiografia do orfismo grego e na modernidade, para estabelecermos uma comparação entre os referenciais órficos do século XIX, que aparecem em Sousa, e os do século XX, presentes na poesia brasileira. A via órfica que influencia o poeta, segundo a crítica, caracteriza-se pela teoria das correspondências de Baudelaire. Buscaremos analisar as diferenças entre o orfismo em Sousa e o orfismo historiográfico que estudamos. Verificaremos se no poeta já aparece o sincretismo religioso, o solilóquio, a temática da constituição da identidade Orfeu, a expressão cósmica marcada pelo pêndulo poético e associados ao diálogo com a tragédia, Eros e o sublime. Escolhemos para análise os poemas “Antífona”, “Cristais”, “Flor do mar”, “Música misteriosa” do livro *Broquéis* e o poema “Metempsicose” do livro *Faróis*.

Para darmos início as análises é necessário que façamos um estudo do diálogo que Cruz e Souza estabelece entre o poema “Antífona” e o poema “Correspondências”, do livro *Les fleurs du Mal*, de Baudelaire. O objetivo dessa análise comparativa é identificar os princípios estéticos de Baudelaire que o poeta desenvolve em seus poemas, e se estes estabelecem algum diálogo com temáticas referentes à historiografia do orfismo. Primeiramente, devemos recorrer aos estudos de Hugo Friedrich sobre as temáticas que predominam na poética Baudelaire:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia. Estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações matemáticas e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros (Friedrich, 1978, p.58).

Não convém um estudo comparativo entre o contexto da modernidade francesa e o contexto da realidade do Cruz e Sousa, a partir de pesquisas que o classificam como um poeta tão importante para o simbolismo quanto Baudelaire, pelas semelhanças e diferenças que apresentam. Serão empregados critérios da historiografia órfica para

contextualizar tanto Baudelaire quanto Sousa, e quando necessário, descrever as semelhanças e as diferenças entre ambos, em relação ao modo de explorarem o orfismo. Analisaremos o orfismo no poema “Correspondências”, do livro *Flores do mal*, de Baudelaire :

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com olhos familiares.

Como os ecos do além confundem os rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Há perfumes frescos como carnes de criança
Doces como oboés, ou verdes como as campinas.
E outros, corrompidos, mas ricos e triunfantes

Que possuem a efusão das coisas infinitas
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso,
Que cantam o êxtase, do espírito e dos sentidos.

No primeiro quarteto, verifica-se o conceito de “floresta de símbolos”, como manifestação de vozes que dialogam com o observador, na qual a poesia é uma construção de uma realidade que se sobrepõe a vida cotidiana sobre outra ordem, a dos símbolos. O homem tem que decifrar essa linguagem para ouvir essas vozes. Observa-se que no verso “De símbolos que o veem com olhos familiares”, já aparece a ideia dos símbolos como vozes e representação de um ser cósmico, conceito muito empregado pelos poetas órficos do século XX, que exploraram o tema da constituição da identidade de Orfeu, nas diferentes formas de manifestação nos planos de imanência da natureza. Deduz-se que a poesia dialoga com a linguagem oracular, sendo esta a linguagem dos vaticínios. Podemos sugerir, que o orfismo que aparece em Baudelaire, está relacionado ao emprego da linguagem cósmica.

No segundo quarteto, podemos depreender o conceito de vozes, nos versos “Como ecos do além confundem os rumores / Na mais profunda e tenebrosa unidade”. As vozes são sons de todos os tipos, os definidos e os indefinidos, que nos remetem às imagens acústicas que os produzem, sendo por meio de imagens conhecidas ou desconhecidas. As desconhecidas são imaginadas por meio de símbolos e expressados

como uma unidade cósmica, como nos versos “Harmonizam-se sons, os perfumes e as cores”, mas o tom dessa unidade consiste na aproximação dos opostos, como a noite e a claridade e até “Na mais profunda e tenebrosa unidade”.

Nos tercetos temos a argumentação dessas unidades cósmicas, como nos versos “Há perfumes frescos como carnes de criança”. É um exemplo de uma tenebrosa unidade. Nota-se que a figura de linguagem empregada para expressar essa harmonia de sentidos na percepção é a sinestesia, como “perfumes doces”. Os perfumes são cheiros de qualquer coisa, sejam ruins ou bons. Os perfumes se interpenetram e criam uma nova fragrância, que nos remete a uma imagem acústica mista, que é a natureza do símbolo, a de ligação entre realidades e aspectos distantes. Portanto, a harmonia é a expressão da mistura de coisas, que se correspondem em algum traço comum, que pode ter origem nos diferentes sentidos. No exemplo de Baudelaire, um perfume de algo fresco pode sugerir ampla memória de coisas inéditas, revigoradas, recém elaboradas, nascimento de seres animados ou inanimados, como uma fonte de água, que se correspondem com uma incógnita “como carnes de crianças”. Indiretamente nos remete ao cheiro de todo tipo de carne crua e depois, para a pureza de uma criança, é uma espécie de oxímoro, outra figura de linguagem que o poeta emprega para direcionar a experiência sinestésica. A outra incógnita é a origem desse perfume, que nos leva a correspondências com imagens acústicas imprevisíveis. A sinestesia e o oxímoro são as figuras de linguagem que Baudelaire emprega para expressar as correspondências.

No último terceto, podemos estabelecer a linha órfica que vai influenciar Cruz e Sousa, em conceber de forma cósmica os planos de imanência. O objetivo é dissolver o ser na natureza de uma forma específica, com intenção do conceber o sentir na esfera cósmica e não o de se sentir como um deus que organiza o caos original. O primeiro verso “Que possuem a efusão das coisas infinitas”, dá continuidade às formas de expressão dos perfumes da natureza, como no verso da estrofe anterior “Há perfumes frescos como carnes de criança”. A palavra “efusão” é o aspecto comum entre o espírito, o som e os perfumes. Ela expressa o movimento de expansão, independente da direção, dependendo do plano de imanência escolhido pelo poeta, expressado pela correspondência entre sentimentos, sons e perfumes. Nota-se nos últimos versos “Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso, / Que cantam o êxtase, do espírito e dos sentidos”, a descrição sinestésica desses aromas, que emitem sons, num todo em expansão, para expressar o êxtase. Portanto, as “coisas” devem ser percebidas como

canais que captam as dimensões do ser na perspectiva dos sentidos, na dimensão cósmica.

O poema “Antífona” inicia o livro de poemas *Broquéis* e verifica-se que Cruz e Sousa sofre influência direta do poema “Correspondências” de Baudelaire. Antífona é uma melodia curta, executada em canto gregoriano, antes e depois da recitação de um Salmo. A Antífona geralmente é composta de cânticos curtos, com texto entre dez e vinte e cinco palavras e de melodias simples. No poema, o cântico é recriado na linguagem cósmica. Façamos uma breve comparação entre as temáticas presente em “Antífona”, com as temáticas do poema “Correspondências”, de Baudelaire.

ANTÍFONA

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luars, de neves, de neblinas! ...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulo das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Do Sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
 Desejos, vibrações, ânsias, alentos,
 Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
 Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
 De amores vãos, tantálicos, doentios...
 Fundas vermelhidões de velhas chagas
 Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
 Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
 Passe, cantando, ante o perfil medonho
 E o tropel cabalístico da Morte...
 (Sousa, 1997, p.25)

Nota-se na primeira estrofe os planos de imanência, que o poeta privilegia, são aqueles em que predominam a cor e formas brancas e transparentes, que se corresponderão com uma cena religiosa presente no verso “Incensos dos turíbolos das aras...”. “Turíbolos” são vasos suspensos de onde emanam incensos dentro da igreja e “aras” significa altar cristão. Deduz-se que esses vasos compõem com o altar uma atmosfera sublime e simbólica no momento da cerimônia cristã, seja a da Santa Ceia ou de um funeral. A percepção cósmica dessa atmosfera se dá por equivalências com formas que lembram o incenso, como as “alvas”, “brancas” e “claras”. O adjetivo “alvas” caracteriza a aurora e influencia na interpretação dos adjetivos “brancas” e “claras”, como características de formas difusas e em expansão do incenso, de forma cósmica. Tal ideia de expansão continua com os adjetivos “de luars”, “neves”, “neblinas”, “vagas” e “Fluidas” e “cristalinas”. A neve e o cristal refletem a luz e cria uma atmosfera de expansão da cor branca e do brilho. Todas essas formas expressam uma atmosfera que recria o ambiente da cerimônia religiosa. Depreende-se na primeira estrofe o diálogo com os versos de Baudelaire “A natureza é um templo onde vivos pilares / Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas / Fazem o homem passar através de florestas / De símbolos que o veem com olhos familiares”. Sousa recria cria as “florestas de símbolos” como portadoras de vozes celestiais, como cânticos. Verifica-se a diferença entre o orfismo grego e o orfismo de Sousa, uma vez que as vozes não são de Orfeu. Portanto, o referencial da linguagem cósmica dos vaticínios é derivado da estética de Baudelaire. Entretanto, percebemos que o poeta antecipa caminhos que a poesia órfica explorará, como o solilóquio baseado no o diálogo com enigmas, como formas manifestantes de Orfeu.

Na segunda estrofe, essas formas cósmicas evoluem como expressão formal dos seres e valores cristãos metafísicos, que são as formas do “Amor” divino, como sendo “De Virgens e Santas vaporosas...”. O amor divino é expresso como seres celestiais vigilantes. Esses seres celestiais são as formas cósmicas de “Virgens” e “Santas vaporosas” e expressas nos símbolos “consteladamente puras”, “Brilhos errantes”, “Mádidas frescuras”, “dolências de lírios e rosas”. Deduz-se que há uma dramatização desses seres celestiais, por sofrerem com a dor humana. Nota-se que os planos de imanência são o primeiro e o segundo céu, e deles, manifestam em forma de vaticínios, que são as formas cósmicas dos seres celestiais. Nesse sentido, que a temática cristã no poeta, não é incorporar nele a condição de Deus como criador de um mundo cósmico, com o objetivo de camuflar a figura de Orfeu na de Cristo. Ocorre que é a visão de uma experiência metafísica cristã, construída a partir de uma interpretação cósmica do cântico.

Na terceira estrofe, o poeta acrescentará a audição à percepção. A sinestesia que compõe as formas cósmicas “De virgens santas e vaporosas”, da estrofe anterior, corresponde-se com o verso “Harmonias da cor e do Perfume”. Essas harmonias são expandidas com os sons que emitem e de caráter celestial “Indefiníveis músicas supremas”, que não se parecem com vozes humanas. Nos versos “Horas do Ocaso, trêmulas, extremas, / Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume..”, o significado de “Réquiem” é uma prece que a igreja faz aos mortos. No poema, os raios solares se correspondem com a aura iluminada de Cristo e transformam essas formas cósmicas celestiais, ao serem iluminadas com sua luz, como discursos de Deus. Portanto, a “Dor da luz” é a oração fúnebre emitida com a dinâmica da expansão celestial cósmica, que significa a compaixão de Cristo pela alma, percebida como movimentos simultâneos de cima para baixo e de baixo para cima, de ascensão e de queda. Ascensão é a relação com o altar, na qual a alma é levada para deus de forma cósmica. Depois é acolhida por Deus, que a resgata por meio da cosmologia que emerge com a luz do Sol, e associada com os sons sugeridos pelas imagens acústicas que se formam a partir de vários índices do plano de imanência dos céus, que descem até o altar. Portanto, o poeta constrói a experiência cósmica do espaço no interior de uma igreja. Dessa forma, não podemos depreender que seja um sincretismo entre a imagem de Orfeu e de Cristo, entre rituais órficos e cristãos, uma vez que não se tem referência ao Hades, a reencarnação e as manifestações de um deus em vários planos de imanência, mas somente a partir da luz do sol. As vozes dos vários planos de imanência são de espíritos e santas. Nota-se que

há o diálogo com essa estrofe do poema de Baudelaire “Como os ecos do além confundem os rumores / Na mais profunda e tenebrosa unidade, / Tão vasta como a noite e como a claridade / Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores”. Sousa capta as vozes do além em formas cósmicas. Podemos considerar o diálogo com a transcendência vazia de Baudelaire, sobre a concepção de ecos do além, que diz respeito à relação próxima que ambos têm com o cristianismo. Em Baudelaire, essas vozes do além são as novas linguagens que precisam ser desvendadas nos planos de imanência dos três céus, em que não existe Deus. Somente há uma nova linguagem a ser desvendada, a da relação entre os componentes do primeiro e do segundo céu, uma vez que o terceiro não existe, o da salvação. É um pessimismo decorrente de sua condição de poeta, que se sente abandonado pelo salvador, sentindo-se excluído no contexto da modernidade francesa, dos avanços tecnológicos. Segundo Friedrich, sobre a relação entre bem e o mal em Baudelaire (1978, p.49): “Em Baudelaire, os dois polos, o tanto o mal satânico quanto a idealidades vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante”. O poeta transforma o movimento místico-cristão de ascensão e de queda em um contraste de forças que se complementam, que gera no ser a dinâmica do movimento da alma, tendo a mesma beleza, portanto sem uma conotação cristã. Baudelaire capta essa oposição como uma unidade cósmica expressa por oxímoros, conforme ressalta Friedrich:

Assim ocorre por parte em Baudelaire. A idealidade vazia tem origem romântica. Mas Baudelaire dinamiza-a a uma força de atração que, despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo. É, como o mal, uma coação a qual se tem de obedecer, sem que aquele que a obedece venha a se relaxar. Daí a paridade “ideal” e “abismo”, daí expressões “ideal corroente”, “estou acorrentado à fossa do ideal”, “azul inacessível” (Friedrich, 1978, p.48).

Nota-se em Sousa que as orações fúnebres são do Sol e não de Deus, e são percebidas de dois ângulos. De baixo para cima, na visão de cristão e de cima para baixo, como Baudelaire. De baixo para cima, essas vozes cósmicas são sinais de Deus, em que a luz do sol se corresponde com a luz divina. Nessa linha de raciocínio, o oxímoro que aparece em Sousa pode expressar as duas vias do movimento, de ascensão e queda, na visão de Baudelaire ou da do cristão. Por meio da queda, o pecado, o homem busca se redimir em direção ao alto, em busca de Deus. No verso de Sousa “Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...”, observa-se que a luz do sol ganha sentido

conotativo de luz divina, cuja dor, expressa pelo oxímoro “Dor da Luz”, pode ter ao mesmo tempo o sentido cristão vista de baixo para cima ou pela via do poeta francês, de cima para baixo, como forças que se complementam, sem a aura cristã. Podemos concluir que Cruz e Sousa apresenta nuances de crença e descrença no cristianismo, como em Baudelaire. Essa descrença pode ter a mesma origem em ambos, por se sentirem excluídos de sua época, como o preconceito social que Sousa sofreu, por ser negro. Sobre as questões que devemos considerar sobre o orfismo que aparece em Sousa, nota-se que não há o sincretismo religioso nesse poema, o de camuflar a imagem de Orfeu na de Cristo, mas de uma poesia cósmica que explora vozes do além em formato de símbolos, que mesmo não são sendo vozes de Orfeu manifestadas simultaneamente, mas podem ter sido o modelo para a expressão da identidade efêmera de Orfeu. Essa linha de raciocínio sobre o cristianismo em Sousa, coincide em alguns pontos com Bastide, que ao comparar com o cristianismo de Baudelaire, deduz que o poeta não é cristão:

A sensibilidade de Cruz e Sousa, pelo contrário, não é católica. A fé religiosa, para ele, será uma conquista da vontade e nunca uma conquista completa. Nele haverá animismo, crença na sobrevivência dos mortos, previsão do outro mundo e misticismo do mundo das puras essências, mas nunca chegaremos até a inteligência divina que a envolve na sua transcendência (Bastide, 1943, p.106).

Na análise de Bastide, o emprego de termos da antropologia coincide com o orfismo grego, como o conceito de animismo, que é uma crença primitiva de que todos os seres da natureza têm espírito. Esse conceito no orfismo grego é denominado de metempsicose, definição do processo de reencarnação da alma em animais e plantas, que justificava o vegetarianismo. Portanto, nos parâmetros do orfismo grego, o que para o crítico é misticismo, para o orfismo seria o solilóquio. O símbolo “puras essências” no orfismo grego seria a manifestação das vozes de Orfeu em planos de imanência diversos. Deduz-se que, embora Sousa não dialogue com temas referentes à historiografia órfica, antecipa caminhos da linguagem do orfismo da poesia órfica do século XX.

Continuemos com a análise do poema. Essas formas cósmicas como “Réquiem do Sol”, que funcionam como orações fúnebres, ganham outras decifrações cósmicas de conteúdo semântico do evangelho, que são os versos da quarta estrofe “Visões, salmos e cânticos serenos, / Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes... / Dormências de volúpicos

venenos / Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...”. Nota-se que “venenos” nos remete ao pecado original, que devia ter sido expiado em vida e se corresponde com mistério da ressurreição, que depende do julgamento final. Resulta em uma atmosfera dúbia de salvação e morte, céu e inferno, uma morbidez que extrapola a âmbito do funeral, na esfera metafísica cristã. Essa conciliação entre salvação e condenação, é expresso pelo oxímoro no verso “Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...”. Podemos depreender, que Sousa dissolve as paredes e o teto de uma igreja, tornando-a uma expansão ao infinito. Parece que os raios cósmicos do Sol captam o espírito e os leva para Deus, como uma substância semelhante ao incenso. Essa dedução se corresponde com a próxima estrofe “Infinitos espíritos dispersos, / Inefáveis, edênicos, aéreos, / Fecundai o Mistério destes versos / Com a chama ideal de todos os mistérios”. Novamente, podemos verificar que se antecipa em Sousa o modelo da condição de Orfeu se manifestar de forma cósmica em diferentes planos de imanência e simultaneamente. No poema, são espíritos celestiais ou anjos que fecundam as formas cósmicas. É uma metafísica cristã. Na sequência, as estrofes são exemplos de “mistérios” fecundados pelos espíritos. Para análise escolhemos trechos dos poemas. Na estrofe 5, nos versos “Do Sonho as mais azuis diafaneidades”, nota-se que sonhar está no sentido das correspondências, é sonhar acordado, concretizando a metafísica cristã de forma cósmica. No símbolo “azuis diafaneidades”, é como espiritualizar as formas transparentes como céus, daí o azul fica subentendido na sugestão, que se expande para a escala do infinito. Observa-se que os planos de imanência, que se corresponderão entre o chão e o céu, têm em comum matérias transparentes e com movimento de expansão. O que motiva essa aproximação não é uma correspondência livre, mas motivada por uma ambiência celestial e cristã, diferente do solilóquio mais livre, como no orfismo grego, na qual plano de imanência do céu se corresponde de forma mais livre com o do chão, sem a predileção pelas formas de aspecto branco, com o objetivo de organizar o caos original, de um mundo inicial sem sentido.

Na estrofe 6, nos versos “Forças originais, essência, graça / De carnes de mulher, delicadezas...”, notamos o diálogo direto com as estrofes de Baudelaire.

Na estrofe 8, nos versos “Fundas vermelhidões de velhas chagas / Em sangue, abertas, escorrendo em rios...”, nota-se a correspondência com o significado da crucificação de Cristo. O poeta deseja que toda vermelhidão seja um índice que nos remeta à crucificação e evolua para a memória de um sofrimento eterno expresso no verso “Em sangue, abertas, escorrendo em rios...”. Tal correspondência transforma o rio

em uma fonte cósmica que expressa as chagas de cristo, escorrendo infinitamente, distribuindo a vida eterna. Nota-se o exemplo de correspondência entre uma cena cristã com a imagem da correnteza dos rios, que não expressa um sincretismo religioso entre temáticas cristãs com temáticas órficas, referentes à aproximação entre a imagem de Cristo e a de Orfeu ou entre rituais pagãos e cristãos. É uma poesia órfica no sentido de transformar as cenas da natureza em fontes cósmicas, ao expressar em uma substância o devir de outros seres, princípio que influenciará a poesia órfica brasileira do século XX, tanto em relação ao orfismo grego quanto ao orfismo moderno. Na última estrofe “Tudo! vivo e nervoso e quente e forte, / Nos turbilhões quiméricos do Sonho, / Passe, cantando, ante o perfil medonho / E o tropel cabalístico da Morte...”, nota-se que todas as formas cósmicas são de origem sacra. São convocadas todas as correspondências que revelam o mundo metafísico da relação com os cultos religiosos, como os funerais, a Santa Ceia, etc. Nesse sentido, que diante da morte passe o “tropel cabalístico da morte”, ou seja, os mistérios fecundados pelos espíritos, que são todas as formas cósmicas e suas progressões. Podemos depreender que em Sousa encontra-se os recursos expressivos da poesia órfica, mas sem o diálogo com a tradição do orfismo grego, em termos de temáticas como a metempsicose e as modalizações de um deus que se aproxima de Orfeu, como mito e fundador de teogonias.

Nas análises seguintes, buscou-se dar ênfase às expressões órficas que Sousa antecipa e que dialogam com o orfismo de períodos posteriores. No poema “Cristais” teremos a mesmo princípio de transformação de um objeto ou espaço urbano, em uma fonte cósmica, como o do altar da igreja no poema “Antífona”. O tema deste poema será uma sonata que emite uma voz enigmática, que vai ganhar expressão cósmica nas correspondências coma a natureza, em planos de imanência opostos, como o do primeiro céu e o da superfície terrestre. Podemos deduzir que em Sousa, o princípio das correspondências ocorre entre hábitos e valores culturais do cotidiano, com os diferentes planos de imanência da natureza, tanto do alto quanto do chão. É um orfismo que não tem a relação com as temáticas do orfismo grego, mas antecipa amplos caminhos da expressão do orfismo, tanto nas artes plásticas quanto na poesia órfica brasileira.

CRISTAIS

Mais claro e fino do que as finas pratas
O som da tua voz deliciava...
Na dolência velada das sonatas
Como um perfume a tudo perfumava.

Era um som feito de luz, eram volatas
 Em lânguida espiral que iluminava,
 Brancas sonoridades de cascatas...
 Tanta harmonia melancolizada.

Filtros sutis de melodias, de ondas
 De cantos volutuosos como rondas
 De silfos leves, sensuais, lascivo

Como que anseios invisíveis, mudos,
 Da brancura das sedas e veludos,
 Das virgindades, dos pudores vivos.
 (Sousa, 1997, p.52)

Nos versos iniciais, ocorre a percepção sinestésica da voz como uma prata nobre “Mais claro e fino do que as finas pratas / O som da sua voz deliciava...”. Nota-se aspectos táteis e visuais no som. Nos versos seguintes, há o emprego da expansão da voz do singular para a o plural “O som da tua voz deliciava... / Na dolência velada das sonatas”, observa-se a mesma voz emitida por várias sonatas, uma construção insólita, como se fossem vidros de perfumes, como no verso “como um perfume a tudo perfumava”. Observa-se a expansão sinestésica da voz pelo sentido do olfato. O som adquire substâncias que o tornam uma fonte cósmica, que se ressignifica com as substâncias do entorno, captadas pelos diferentes sentidos. Nesse ponto, podemos diferenciar o orfismo grego do orfismo de Sousa. No poema, a voz cósmica não é a de Orfeu, mas de um cantor com tom melancólico. Entretanto, o poeta antecipa o modelo de expressão da voz do vate em diferentes planos de imanência e com diferentes substâncias em transformação, que compõem suas aparências efêmeras.

No segundo quarteto, observa-se o paralelismo semântico com a primeira estrofe, por meio de oxímoros que expressam a melancolia sugerida no verso “Na dolência velada das sonatas”. A melancolia é expandida com o movimento do som representado por uma forma geométrica dinâmica, a espiral. Nos primeiros versos do segundo quarteto “Era um som feito de luz, eram volatas / Em lânguida espiral que iluminava”, nota-se a construção geométrica da forma cósmica do som, associada à progressão das vozes “volatas”, com o movimento de uma “espiral”. Depreende-se a conjunção de movimentos de expansão, que se assemelham à luz, com o de queda, pelo adjetivo “lânguida”, constituindo o oxímoro. Nos versos seguintes, há uma mudança de

plano de imanência, de onde essas vozes se manifestam. Antes eram de sonatas e agora são das quedas d'água de uma cascata “Brancas sonoridades de cascatas.../ Tanta harmonia melancolizada”. O movimento da cascata é de queda, sentido oposto ao movimento de ascensão da espiral, que se fundem. Nota-se que em Sousa o oxímoro é o recurso órfico que concilia devires opostos de seres diferentes em uma unidade cósmica, que reaparece em muitos poetas órficos posteriores e de variadas formas. Pode-se deduzir que o sentido de frouxidão, de fraqueza produzida pela languidez sobre a espiral, leva-nos a associação com o som da queda da cascata, que além do som emite reflexos de luz, transparência e espuma, cores brancas. Depreende-se que o último verso sintetiza os contrários “Tanta harmonia melancolizada”. O eu lírico instaura o solilóquio por meio das formas cósmicas, de forma semelhante ao modo do eu lírico órfico que aparece na poesia brasileira do século XX influenciada por Rilke.

Nos tercetos, os fenômenos da natureza se assemelham à filtros de vozes como sonatas que emitem a mesma voz, com nuances características de cada filtro, como nos versos “Filtros sutis de melodias, de ondas/ De cantos volutuosos como rondas / De silfos leves, sensuais, lascivo”. Se acrescentarmos a palavra filtro teremos “Filtros sutis de melodias”, “Filtro de ondas”, “filtro de cantos volutuosos como rondas, “filtro de silfos leves”, “filtro de silfos sensuais” e “filtros de silfos lascivo”. Os silfos na mitologia céltica são seres invisíveis que vivem no ar e modelam as nuvens, cujas vozes são expressas pelo som do vento, que as filtram e as transmitem. Podemos depreender que a voz cósmica se assemelha a de figuras míticas, que se expressam por meio de vaticínios. Depreende-se que em Sousa há o modelo da manifestação de vozes em formas cósmicas diversas e efêmeras, como a definição da natureza efêmera de Orfeu nos versos de Rilke “Pois é só Orfeu. Sua metamorfose / neste e naquele. Não nos afadiguemos / por outros nomes. Uma vez por todas: / é Orfeu quando há canto. Ele vem e vai-se”.

Na última estrofe, observa-se a correspondência entre “filtros sutis” com “anseios invisíveis, mudos”. O traço sêmico deriva da sonata, que precisa ser acionada, tocada para liberar o som, assim como o corpo da virgem, os tecidos que a encobrem “brancura das sedas e veludos”. Cria-se uma atmosfera velada e erotizada, como nos símbolos “pudores vivos” e “anseios, mudos”, que têm em comum com a sonata, o tom melancólico e aprisionado. A tensão está no acionamento dessa sonata mulher, para que sua melancolia se transforme em força vital, que se expanda como uma força cósmica.

Nota-se que a cosmologia de Cruz e Souza não organiza o caos original, porque torna uma voz humana cósmica e a recria seus tons melancólicos com a linguagem oracular, ao aproximar realidades distantes ou em oposição. Portanto, o orfismo de Sousa não aparece temas como sincretismo religioso, uma vez que se for expressar Cristo pela teoria das correspondências, iria partir de seus aspetos transcendentais, como vimos no poema “Antífona”. A relação entre o título “Cristais” e o poema, instaura o pêndulo poético de reconfiguração da sonata como uma fonte cósmica, ampliado a reconfiguração para o campo semântico dos cristais e dialoga com a predileção do poeta pelas formas brancas e translúcidas, que predominam no poema. Nesse sentido que o pêndulo poético, de movimento de ida e volta, de recriação do sentido de uma mesma fonte cósmica, é a essência da poesia órfica que Sousa explora em todos os seus poemas e repercute na poesia órfica brasileira em diversos poetas de décadas subsequentes.

O poema a seguir explora o que seria na tradição clássica as tópicas náuticas, empregadas para caracterizar o psicologismo das relações amorosas e a psicologia feminina, ambos associados na sua dinâmica com as turbulências do mar. No poema “Flor do mar” a metáfora náutica é empregada para caracterizar uma beleza. Devemos verificar no poema se o futuro dessa mulher será marcado pela reviravolta, pela tragédia, ou seja, se dialoga com tradição clássica de forma mais abrangente; com o Mito de Orfeu, em que o mar aparece como local do canto do vate em forma de vaticínios.

FLOR DO MAR

És da origem do mar, vens do secreto,
Do estranho mar espumoso e frio
Que põe rede de sonhos ao navio
E o deixa balouçar, na vaga, inquieto.

Possuis do mar o deslumbrante afeto
As dormências nervosas e o sombrio
E o torvo aspecto aterrados, bravio
Das ondas no atro e proceloso aspecto.

No fundo ideal de púrpuras e rosas
Surges das águas mucilaginosas
Como a lua entre a névoa dos espaços...

Trazes na carne o eflorescer das vinhas,
Auroras, virgens músicas marinhas,
Acres aromas de algas e sargaços...

(Sousa, 1997, p.49)

Na primeira estrofe se instaura a incógnita em torno de uma beleza que tem a mesma origem que o mar, como um enigma, “És da origem do mar, vens do secreto”, mas não faz referência ao Tártaro. Nas teogonias órficas, Orfeu descreveu que os rios nascem no Tártaro e desaguam no mar. Se o poeta estabelecer essa relação como sendo a origem do mar, estará dialogando com o orfismo clássico. É uma hipótese que verificaremos ao longo da análise do poema. O poeta explora inicialmente a descrição da sedução, que se assemelha à esperança que o navegador tem em relação ao mar, como “redes de sonho”, sugerindo o contraste com a dificuldade que apresenta. Essas adversidades do mar serão expressas ao longo do poema.

Na segunda estrofe a beleza é composta com símbolos que expressam a natureza ameaçadora da mulher como nas tópicas náuticas gregas “Possuis do mar o deslumbrante afeto / As dormências nervosas e o sombrio / E o torvo aspecto aterrados, bravio / Das ondas no atro e proceloso aspecto”. Nota-se a transformação da mulher em uma fonte cósmica por meio de símbolos e adjetivos marítimos de caráter tempestivo e ameaçador. Ambos se referem aos aspectos das “ondas no atro”, ou seja, do movimento das ondas na escuridão, que expressa mau agouro. Esse mau agouro é concretizado nos símbolos como vaticínios “dormências nervosas”, “torvo aspecto aterrados” e “proceloso aspecto”. Pode-se deduzir que em Sousa há o exemplo do modo de expressar as vozes cósmicas de Orfeu advindas do mar, como uma releitura do canto da cabeça do vate que boiava cantando. Todos esses símbolos caracterizam o mar na iminência da formação das ondas, no estado de calmaria, que oculta seu lado “sombrio” e “bravio”. Percebe-se a correspondência entre os vaticínios “Dormências nervosas” e “torvo aspecto aterrados”, que sugere forças subterrâneas em movimentos de ascensão, a tempestade. Os adjetivos “torvo” e “aterrado” caracterizam essa força, o “aspecto” como algo que causa terror e está submerso. O eu lírico está na condição órfica de observador e leitor de vaticínios, ou seja, Sousa antecipa o modo de expressar as várias tensões que o eu lírico ocupa na posição de estabelecer o solilóquio com Orfeu, para revelá-lo nos diferentes planos de imanência.

No primeiro terceto, o olhar do poeta caracteriza a origem dessa flor “No fundo ideal de púrpuras e rosas / Surges das águas mucilaginosas / Como a lua entre a névoa dos espaços...”. É o pêndulo poético, que reconfigura a cosmologia dessa flor, metáfora de um ser que emerge das águas e de mesma origem do mar “Como a lua entre a névoa

dos espaços...”. Verifica-se que o poeta não se refere a origem do mar como nas teogonias órficas, derivadas da região do inferno, do Tártaro. Esse ser que sai das águas tem sua forma cósmica expressada no último terceto.

Nota-se que a “Flor das águas” é um símbolo que expressa a beleza cósmica de uma mulher como no primeiro verso do último terceto “Trazes na carne o eflorescer das vinhas”. Nota-se que o verbo “eflorescer” tem como complemento “das vinhas”, “das auroras”, “das virgens músicas marinhas”, “dos acres aromas de algas e sargaços”. O verbo “eflorescer” reforça o movimento de ascensão dessa beleza das águas do terceto anterior e o expande cosmicamente se abrindo para a grande dimensão, uma vez que é uma fusão de movimentos de ascensão com esse aspecto, como o devir da aurora, das músicas cósmicas “virgens músicas marinhas”, dos “acre aromas de algas e sargaços”. É uma ascensão que se expande como cheiro, como som, como amanhecer, como luz. Esse tema do ser cósmico que expressa na forma a síntese do ecossistema marinho, aparece como tema órfico na poesia brasileira. Depreende-se que o poema antecipa a temática de formas cósmicas do mar, como a que aparece em Lima, no poema a seguir, do livro *Encontro com Miraceli*:

Quem vem lá? O homem, é vento, é fantasma?
 Ou é veleiro que volta de sua viagem ao mar?
 O inesperado ser arrastava um asa,
 Tinha os olhos cobertos de orvalho,
 a voz era vaga revoltada;
 vinha só, recoberto de algas,
 peixes nas mãos, corais nos cabelos,
 embriagado ou louco, febricitante ou palhaço.
 O inesperado ser era como um naufrago na terra.
 As criaturas de Deus recuaram medrosas:
 Quem és tu ? És demônio marinho ou és cisne?
 Iam crucifica-lo num penhasco do mar.
 - Sou homem, imagem de Deus, sou poeta.
 Sob esta figura humana meus ombros são de rochedo
 e minha cabeça é um veleiro
 Sou assim para resistir,
 para não morrer
 para nos salvar
 (Lima, 2008, p.45)

Na forma cósmica do pescador, que incorpora Mira-Celi, a poesia, conforme estudamos anteriormente, há o sincretismo que situa a visão do Deus cristão como a visão de uma poesia cósmica. Essa visão sincrética de Lima não retoma a de Sousa, cuja visão cristã se aproxima da de Baudelaire, que oscila entre a crença e a descrença.

Portanto, a voz em Sousa é moldada pelo universo da arte simbolista conforme ressalta Bastide:

Tornar-se-á também o tipo mesmo do esteta, aquele que, como ele disse, se recusa às sensações elementares, físicas, terrestres, para sentir unicamente com seus nervos, com suas fibras, as sensações mais etéreas, aquelas que escapam ao comum dos mortais (Bastide, 1943, p.94).

No poema “Música Misteriosa” Sousa explora o tema da música como canto órfico, de emissão de vaticínios, cuja natureza é sinestésica. O plano de imanência é o segundo céu cristão, região no espaço das estrelas e das galáxias. A questão que devemos observar é sobre as diferentes formas de manifestação e correspondências entre as vozes do poema, seja do eu lírico ou das fontes cósmicas, e de que forma dialogam com o solilóquio empregado na poesia brasileira do século XX, para expressar a identidade de Orfeu na poesia órfica.

MÚSICA MISTERIOSA

Tenda de Estrelas níveas, refulgentes,
Que abris a doce luz de alampadários,
As harmonias dos Estradivários
Erram da Lua nos clarões dormentes...

Pelos raios fluídicos, diluentes
Dos Astros, pelos trêmulos velários,
Cantam Sonhos de místicos templários,
De ermitões e de ascetas reverentes...

Cânticos vagos, infinitos, aéreos
Fluir parecem dos Azuis etéreos,
Dentre os nevoeiros do luar fluindo...

E vai, de Estrela a Estrela, à luz da Lua,
Na láctea claridade que flutua,
A surdina das lágrimas subindo...
(Sousa, 1997, p.53)

No primeiro verso, verifica-se indiretamente o tema órfico da constelação, que na tradição clássica seria as formas cósmicas de Orfeu. No poema, em vez de organizar as estrelas como formas de animais, organiza-as como uma tenda, tornando a escala do infinito finita, para situar-se na grande dimensão “Tenda de Estrelas níveas,

refulgentes,”. É um exemplo de que Sousa não dialoga com a historiografia órfica clássica, mas antecipa um tema do orfismo que aparece na poesia na poesia de Rilke, na obra *Sonetos a Orfeu*, que é o da constelação das estrelas como formas de manifestação de Orfeu.

No segundo quarteto, o poeta transforma em fonte cósmica as claridades dos astros, que refletem a claridade de outras estrelas, porque eles não têm luz própria, portando, emitem um raio menos potente “Pelos raios fluídicos, diluentes”. Ele recria de forma cósmica a conexão dos sonhos dos templários, dos ermitões e de ascetas com o segundo céu, por ter sido o local de confidências e depósitos de sonhos. Desde a cultura grega, há a conceituação da existência dos três Céus. O poeta mantém essa conexão atemporal, que resulta na eternização dessa conexão de forma cósmica, cujo funcionamento incorpora, na claridade dos Astros, o sonho dos templários, dos ermitões e dos ascetas irreverentes, que continuam após a morte em formas simbólicas.

No primeiro terceto, há a ampliação dessa cosmologia para todas as manifestações fenomenológicas do primeiro Céu e o Segundo Céu, como canais de conexão das vozes que se foram, que mantinham em vida o solilóquio com o infinito “Cântigos vagos, infinitos, aéreos”. Dessa forma, para o poeta, esses fenômenos são as fontes cósmicas dessas vozes, como nos versos “Fluir parecem dos Azuis etéreos, / Dentre os nevoeiros do luar fluindo...”. Essa hipótese se confirma no último terceto. O poeta descreve esses sonhos como um deslocamento no espaço “E vai, de Estrela a Estrela, à luz da Lua”. Depreende-se que os sonhos dos templários, dos ermitões e dos ascetas caminham entre essas luzes, que é o plano de imanência do segundo céu. Podemos inferir que a conexão das estrelas, como um caminho de vozes, é um tema que o orfismo vai explorar na constituição da identidade de Orfeu, como constelação ou como qualquer forma de manifestação por meio vaticínios, dessas formas simbólicas constituídas na imensidão noturna. Verifica-se em Sousa a antecipação de vários caminhos para explorar o solilóquio em diferentes planos de imanência e de diversas formas de analogia por meio dos sentidos.

O poema a seguir “Metempsicose”, do livro de poemas *Faróis*, tem como título um dos principais temas religiosos da historiografia órfica. Verificaremos se a metempsicose em Sousa dialoga com a tradição clássica.

METEMPSICOSE

Agora, já que apodreceu a argila

Do teu corpo divino e sacrossanto;
 Que embalsamaram de magoadado pranto
 A tua carne, na mudez tranquila.

Agora, que nos Céus, talvez, se asila
 Aquela graça e luminoso encanto
 De virginal e pálido amaranto
 Entre a Harmonia que nos Céus desfila

Que da morte o estupor macabro e feio
 Congelou as magnólias do teu seio,
 Por entre catalépticas visões...

Surge, Bela das belas, na Beleza
 Do transcendentalismo da Pureza,
 Nas brancas, imortais Ressurreições!
 (Sousa, 1997, p.146)

No primeiro quarteto é evidente o tema do velório. A dramatização da dor nos versos “Do teu corpo divino e sacrossanto; / Que embalsamaram de magoadado pranto”. Podemos depreender que o corpo é tratado com algo especial e único “divino e sacrossanto”, contrariando a visão órfica do corpo como prisão e descartável, porque a alma na religião do orfismo pode reencarnar em corpos diferentes. Portanto, podemos deduzir que o corpo para o poeta é contextualizado na tradição cristã, com sendo único.

No segundo quarteto, o poeta supõe que alma volta para os “Céus”, e passa ter a natureza cósmica da região “Entre a Harmonia que nos Céus destila”. Como a palavra céu está no plural, remete-nos aos três céus da Bíblia Sagrada. O primeiro céu é a região do ar e das nuvens, o segundo céu é a região das estrelas e das galáxias, e terceiro céu é a casa de Deus, em que as almas acessam mediante sua pureza. A pureza da alma é expressa em um primeiro momento por símbolos do plano de imanência terreno “graça e luminoso encanto” e “virginal e pálido amaranto”, que se corresponderão com o plano de imanência dos “Céus”. No universo escatológico grego, as almas que encerraram o ciclo das reencarnações vivem em uma espécie de paraíso que se localiza em uma região sobre a superfície terrestre e invisível aos olhos humanos, que reproduz a beleza das paisagens terrestres. O poeta situa a alma como quem transita pelo terceiro céu e se manifesta no plano imanência do primeiro e do segundo céu. Portanto, não temos como tema a alma que reencarna, porque não há menção a um eu lírico que tenha vivido em mais de uma era, comum na poesia órfica da tradição clássica.

No primeiro terceto, é retomada a visão cristã de que a alma tem uma existência e em único corpo. Nota-se que nessa instância, a do velório, as visões cósmicas da mulher na esfera terrena “magnólias do teu seio”, tornam-se cadáveres que coexistem com o cadáver real “Por entre catalépticas visões...”. Depreende-se que o poeta oscila entre a queda e a ascensão, oscilando entre os planos de imanência do chão e o do céu.

No último terceto “Surge, Bela das belas, na Beleza / Do transcendentalismo da Pureza, / Nas brancas, imortais Ressurreições!” nota-se que a alma se manifesta cosmicamente com as matérias de seu novo contexto, o dos “Céus”, como uma fonte cósmica da qual o poeta faz ressurgir os símbolos que manifestam sua existência celestial, como reencarnações diárias.

Observa-se que o plano de imanência está entre as harmonias dos céus e de lá, o poeta as reorganiza com a alma da moça, enxergando-a como parte dessas harmonias, que renasce sempre em corpos cósmicos diferentes, dependendo do olhar do poeta, que a enxerga como um vaticínio, como uma trama de coisas celestiais. O poeta emprega o conceito da metempsicose não como uma visão da reencarnação clássica, mas como um conceito estético, que expressa as manifestações cósmicas da beleza de uma alma com quem o poeta mantém conexão. É o tema do solilóquio na esfera órfica, que se desdobra de forma semelhante às formas efêmeras de Orfeu, mas como expressões transitórias da beleza de uma alma pura. Podemos deduzir que está em Souza e em Rilke, o modelo de solilóquio empregado para expressar a identidade de Orfeu na poesia do século XX.

5.2 O ORFISMO EM GUILHERME DE ALMEIDA

Guilherme de Almeida (1890-1969) foi o primeiro modernista a frequentar a Academia Brasileira de Letras. Ocupou a cadeira n.º 15. Era membro da Academia Paulista de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Instituto de Coimbra e do Seminário de Estudos Galegos de Santiago de Compostela. Era advogado, jornalista, tradutor e poeta. Ingressou no jornalismo literário, tornando-se redator do jornal O Estado de São Paulo, do Diário de São Paulo e diretor da Folha da Manhã e da Folha da Noite. A análise de Bosi sobre as influências da tradição que marcam seu estilo, sinaliza que o orfismo pode estar presente em sua obra, uma vez que poetas que apresentam traços do Romantismo, do Parnasianismo e do Simbolismo dialogam com imagens gregas, com a relação Eros e sublime e com a expressão cósmica dos símbolos:

Sua cultura, seu virtuosismo, suas aspirações morais vinham do passado e lá permaneceram. Remontemo-nos aos primeiros livros, *Simplicidade*, *Na Cidade da Névoa*, *Suave Colheita*: os módulos são parnasianos, já atenuados por um neossimbolismo que se confessa filho de Verlaine e de Rodenbach ou, na tradição luso-brasileira, eco de *Os Simples* e das litâneas de Alphonsus. A temática é toda crepuscular [...] Do Decadentismo Guilherme de Almeida recebeu o tom e certas preferências verbais; do Parnaso, o gosto do soneto om chaves de ouro...” (Bosi, 2006, p.398)

Além desses referenciais, Almeida carrega traços das vanguardas modernas ao ter contato com os modernistas que promoveram a Semana de Arte Moderna de 1922, que lhe abre outra perspectiva como influências do Impressionismo e dos demais estilos da arte moderna, o Cubismo e o Surrealismo. Sobre o Impressionismo ressalta Bosi (2006, p.399): “Também formalmente há timbres modernos, a rigor, impressionistas, em algumas líricas de *Meu*, como neste “Cartaz”, intencionalmente novo em relação à poética inicial de Guilherme de Almeida.” Destaca-se para análise do o poema “Azul Arco-íris: 2-Azul”, do livro *Meu: livro de estampas* (1925). No poema ocorre a influência do simbolismo e do Surrealismo. O poeta explora a poesia como cosmologia ao tratar da integração de fenômenos, em que ressignifica o céu no chão e cria o pêndulo poético, no qual as coisas do chão expressam as coisas do céu, atingindo o sublime e o estranhamento.

AZUL ARCO-ÍRIS: 2-AZUL

Primavera.

Um pedaço de céu caiu na terra:
em tufos fofos de flocos frouxos frívolas hortênsias
volantes como crinolinas fúteis
desmancham-se em reverências
ou passeiam como sombrinhas lindamente inúteis
ou pousam empoadas de ar como pompons. O céu
é um grande linho muito passado no anil
que o vento enfuna num varal de vidro. Ele é o
toldo azul de um bazar
onde brinca vestido de ar
um clown elástico, ágil e sutil.

No primeiro verso, o poeta insere o leitor na cosmologia, ao afirmar que “Um pedaço de céu caiu na terra:” e encerra o verso com dois pontos, de forma que se espera uma exemplificação dos componentes do céu que caíram, mas ocorre uma sequência de metamorfoses. Na primeira parte dessa sequência “em tufos fofos de flocos frouxos

frívolas hortênsias”, nota-se a metamorfose de nuvens em hortênsias. O processo de metamorfose é construído pela alternância entre sequências de aliterações e assonâncias que se interpenetram sugerindo a transmutação de uma substância na outra. A sequência de palavras “tufo”, “fofo”, “flocos”, “frouxos”, “frívola” caracterizam a mesma substância que cai do céu. A aliteração da consoante “f” e assonância da vogal “o” nas palavras “tufo” e “fofo”, “flocos”, “frouxos”, “frívola” reforçam a percepção da transferência dessa substância. A palavra “frívola” quando somente se refere às anteriores, direciona o significado como uma substância celeste com densidade de nuvem, que vai sofrendo mudanças na queda, aproximando -se de espuma e de neve. A palavra “frívola”, ao se referir ao substantivo “hortênsias”, na condição de adjetivo, caracteriza-a como substância celestial. Dessa forma, o modo de olhar uma superfície coberta pelas folhas brancas ganham a dimensão de uma de nuvem de proporções infinitas, tornando-se cósmica. A metamorfose dessa nuvem de hortênsias continua na sequência do verso “frívolas hortênsias volantes como crinolas fúteis desmancham-se em reverências”, nota-se que a volúpia de cada hortênsia, sua forma côncava como flocos de neve, lembram as crinolas, que eram armações, normalmente de metal, usadas sob as saias para dar-lhes volume e forma, especialmente no século XIX. Logo, essas flores tornam-se índices de almas femininas. O adjetivo “fúteis” em “fúteis crinolas” se refere às mortes de mulheres causadas por essa vestimenta, que desencadeia na próxima metamorfose do chão em terceiro céu, um espaço de redenção povoados por almas em oração “crinolas fúteis desmancham-se em reverências”. Na sequência, o poeta ressignifica a morte dessa multidão de almas na mesma linha da semântica da futilidade “ou passeiam como sombrinhas lindamente inúteis ou pousam empoadas de ar como pompons”. As hortênsias como sombrinhas remete à moda das primeiras décadas do século XX, para que a pele das mulheres não ficasse queimadas do sol, porque havia o preconceito em relação à cor da pele mais escura, em função da herança escravocrata que o Brasil havia recentemente deixado de ser. A outra ressignificação das hortênsias são como “pompons”, pequenas bolas de fios de lã, usadas como enfeite ou como objeto para aplicação de pó de arroz na pele. O uso de pó de arroz na pele, para clarear e criar um efeito pálido, teve maior popularidade no século XIX e início do século XX. Essa prática estava ligada ao ideal de beleza da época, que associava a pele clara à nobreza e à elegância. Portanto, no trecho “pousam empoadas de ar como pompons” a nuvem de hortênsias metamorfoseia-se em pó de arroz, numa espécie de nuvem de vaidade, um oxímoro, com movimento de ascensão e queda, como

almas penadas que se precipitam como “pompons”, cujo aspecto de ser uma bola de fios brancos, que lembra os aspectos iniciais dos corpos celestiais “em tufos fofos de flocos frouxos frívolas[...]”. Dessa forma, o poeta aciona o pêndulo de metamorfoses simultâneas, de reconstituições de forma oscilante da superfície infinita de hortênsias celestiais como nuvens, que se metamorfoseiam em almas femininas, em nuvens de “fúteis crinolinas”, de “sombriinhas” e de “pompons. Deduz-se que até este trecho do poema, o poeta dialoga com o orfismo de Cruz e Sousa, de forma semelhante ao que acontece em termos de estrutura sintática e semântica do trecho do poema “Violões que choram” da sua obra *Broquéis*, que foi publicada em 1893:

"Vozes veladas, veludasas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.
Tudo nas cordas dos violões ecoa
E vibra e se contorce no ar, convulso...
Tudo na noite, tudo clama e voa
Sob a febril agitação de um pulso.

Que esses violões nevoentos e tristonhos
São ilhas de degredo atroz, funéreo,
Para onde vão, fatigadas no sonho,
Almas que se abismaram no mistério.

Podemos depreender que Almeida recria a percepção cósmica de Souza, tanto na esfera religiosa quanto na teoria das correspondências. Nota-se a equivalência entre os versos de Almeida “em tufos fofos de flocos frouxos frívolas hortênsias volantes como crinolinas fúteis desmancham-se em reverências” com a os versos de Sousa “Vozes veladas, veludasas vozes, / Volúpias dos violões, vozes veladas, / Vagam nos velhos vórtices velozes/ Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas. / Tudo nas cordas dos violões ecoa/E vibra e se contorce no ar, convulso...”. Observa-se que em Sousa ocorre a metamorfose do som, que muda na medida que vai sendo caracterizada a sua substância sonora por meio de formas sinestésicas, a partir da combinação e inversão da ordem do substantivo associado ao adjetivo, como “Vozes veladas” e “veludasas vozes”. Dessa forma, ocorre a aproximação dos aspectos do som “veladas, veludasas” que são “volúpias do violão” que se metamorfoseiam nos “vórtices”, outra substância, que significa movimentos de rotação em fluidos, como água ou ar, que se manifestam como redemoinhos ou turbilhões, com a mesma estrutura sonora de palavras iniciadas com a

vogal “v” e com o eco da vogal “o”, ou seja, há uma recorrência de palavras e adjetivos que retomam os sons da palavra vozes, principalmente o som da sílaba “vo” e do som da sílaba “zes”, como em “vórtices velozes”. Logo, a forma do som da voz vai sendo retomado nas suas metamorfoses sinestésicas. A voz vai se tornando enigmática “Vagam nos velhos vórtices velozes/ Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas” até virarem as almas nos versos “São ilhas de degredo atroz, funéreo, / Para onde vão, fatigadas no sonho, / Almas que se abismaram no mistério”. Nota-se a transição do som em uma substância densa, porque “vórtices” quer dizer movimentos de rotação em fluidos, como água ou ar, que se manifesta como redemoinhos ou turbilhões, e na sequência, o som que emana desse denso redemoinho aéreo é a forma cósmica da alma “Almas que se abismaram no mistério”. Depreende-se também a semelhança de Almeida com Sousa em relação às substâncias que se metamorfoseiam em almas, cujo destino é incerto.

Na sequência do poema, Almeida se volta para o céu e o redefine “O céu é um grande linho muito passado no anil que o vento enfuna num varal de vidro. Ele é o toldo azul de um bazar onde brinca vestido de ar um clown elástico, ágil e sutil.” Há uma inversão na transformação do céu em chão. Na primeira hipótese, o céu em um tecido azul pendurado em um varal invisível, como vidro, cuja sensação de abaulamento é explicada pelo vento que incide sobre ele. Observa-se a dimensão sublime do varal, que atinge o infinito, na qual o tecido se torna uma forma cósmica. Na segunda hipótese, o céu é um toldo que cobre um palhaço vestido de ar, ou seja, as duas imagens são surrealistas. Entretanto, não são imagens cósmicas, porque são estruturadas de forma arbitrária, não retomam a semântica do chão, de forma que rompem com o pêndulo poético. Pode haver imagens surrealistas que são cósmicas. Neste caso, o poeta reconfigura o céu pela mimese utilitária, como varal e toldo, objetos que não são fenômenos naturais, são estáticos. Toda analogia com função utilitária se mantém em um único foco, único destino. A imagem sugestiva do palhaço vestido de ar, sem a imagem do céu como toldo, retomaria as metamorfoses das hortênsias celestiais como substâncias do palhaço, que preencheria o espaço infinito de transição entre céu e terra como maus presságios, criando a dúvida se essas almas chegaram no céu. Dessa forma, teríamos o pêndulo poético de retomada do processo de metamorfose das substâncias caídas do céu, que se metamorfoseiam nas hortênsias celestiais, nas almas das mulheres fúteis, que migrariam para o vestido de ar e retornariam para paisagem celeste da nuvem de hortênsias, como se o céu do alto as fizesse retornar para o céu do chão por punição,

ou como em Baudelaire, o céu dessacralizado, sendo o palhaço as almas que chegam ao céu e não encontram nada. A análise do poema revelou um dos possíveis critérios que podemos adotar para diferenciar quando um poeta, mesmo explorando a semântica plástica, a poesia pode não ser órfica. Podemos observar que no mesmo poema, pode haver uma parte órfica, quando a cosmologia é acionada com o pêndulo poético, e às vezes, com referenciais diversos do orfismo.

No poema “Cubismo”, do livro *Encantamento* (1925), verifica-se o diálogo com a figura do arlequim que apareceu anteriormente na obra *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade, publicada em 1922. Em Almeida, o arlequim é explorado como uma percepção cósmica, que se assemelha a figura de Orfeu, que oscila entre a presença e a ausência, em mutações na aparência.

CUBISMO

Um Arlequim feito de cubos equilibrados:
trinta losangos arranjados
sobre dois tubos. — Ele
talvez jogue xadrez...

No halo, que a lâmpada tranquila
rasga, de cima, esse Arlequim de
pantomima oscila, oscila, e vem... e
vai... e quase cai...

Mas entra alguém: é uma silhueta que
espia e passa. Seu riso é um fruto sob a
graça da mosca preta — É uma mulher
como qualquer...

Um gesto só lânguido e doce: e,
num instante, Dom Arlequim, o
petulante, esfarelou-se... —
Todo Arlequim é mesmo
assim...

Na primeira estrofe, encontramos o tema do enigma, que nos sugere uma relação conceitual entre o jogo do xadrez e o princípio de composição do corpo do Arlequim, criando uma fonte cósmica enigmática. Nota-se que o título “Cubismo” pode ser associado de forma denotativa as formas geométricas dos cubos e losangos. Sobre a associação entre a arte cubista e a primeira estrofe do poema de Almeida, pode-se estabelecer a relação entre o princípio da quarta dimensão, na composição espacial da pintura cubista, expressa na fusão de formas espaciais de diferentes objetos

decompostos que se interpenetram. A forma espacial do Arlequim é uma incógnita como uma pintura cubista, cujo princípio de composição é deduzido pela forma de conceber seu corpo, como um jogo de xadrez, que induz a associação com o princípio de composição do cubismo e estabelece um pêndulo conceitual de busca do elo comum entre as formas de jogar e compor da pintura, na manipulação de seus componentes geométricos. Dessa forma, o pêndulo poético avança e retorna recriando a aparência do arlequim como uma fonte cósmica, enigmática, que expressa vaticínios, cuja expressão são enigmas mentais sobre o rearranjo entre cubos e losangos, sempre como possibilidade, um ser mutante.

Na segunda estrofe o poeta explora o impacto da luz na forma cósmica do arlequim. O sentido do efeito da claridade sobre ele, como nos versos “oscila, oscila, e vem... e vai... e quase cai...”. só pode ser depreendido a partir do sentido do advérbio de lugar “halo”, que significa círculo brilhante que por vezes circunda o Sol e a Lua, ocasionado pela refração da luz em minúsculos cristais de gelo em suspensão na atmosfera, quando esta se acha brumosa. Portanto, pode-se associar os cristais com os componentes geométricos que compõem a forma do arlequim e o efeito sobre eles é uma mutação cósmica, enigmática. A luz refletida na profundidade espacial da composição cubista com as formas geométricas de seu corpo, aciona outro fenômeno, o do caminho descontínuo da luz refletido em todas as direções e sentidos, alterando sua composição, cuja consequência é a oscilação retratada nos versos. Nas últimas estrofes predomina a mesma temática, a da dissolução do arlequim. Na terceira estrofe trata-se de uma silhueta que adentra o espaço e sai, parece uma mulher “Mas entra alguém: é uma silhueta que espia e passa”. Na quarta estrofe ocorre o mesmo tema da silhueta “Um gesto só lânguido e doce: e, num instante”, pode-se deduzir que é a mesma silhueta vista de outra forma. Observa-se a correspondência entre a mulher da estrofe anterior “Seu riso é um fruto sob a graça da mosca preta / É uma mulher como qualquer...” com o arlequim da estrofe seguinte “Dom Arlequim, o petulante, esfarelou-se. / — Todo Arlequim é mesmo assim...”. Observa-se que a substância do arlequim muda com o efeito da luz, passando para uma silhueta feminina até esfarelar-se. Essa característica do arlequim como um ser mutante, é um tema órfico, que oscila entre a presença e ausência, em sucessivas e diferentes formas cósmicas, como as de Orfeu. Ao compararmos com a influência do orfismo de Sousa no poema anterior, empregado para a percepção cósmica construída no poema, verifica-se que o poeta emprega aqui outro referencial, o da linguagem da Arte Moderna.

Do livro "Cântico dos Cânticos" (1938) escolhemos o poema "Metempsicose". O princípio da metempsicose, conforme estudamos, é a principal característica da religião do orfismo grego, que consistia na reencarnação alma sucessivas vezes até atingir a perfeição, para expiar a parte titânica. No poema, Almeida explora o conceito da reencarnação nos princípios do orfismo. Explora o contraste entre a visão cristã do ritual da morte do corpo, que envolve uma cerimônia suntuosa, com a realidade que acontece com a alma na esfera órfica.

METEMPSICOSE

Morrer... Pelos caminhos ir branco, ir muito frio, ir
de roupinha nova, as mãos em cruz, o olhar de vidro
os pés juntinhos: ir assim para a cova!

Ir e não ver... Bizarro!
E tudo tão luxuoso, e tudo rico, tudo!
Os amigos de preto, as coroas, o carro, o caixão de veludo...

Bizarro! Que vida, esta!
Ser festejado assim, com tanto rebuliço, com
tanta pompa assim: e o anfitrião da festa nada
a ver de tudo isso!

Depois, a sepultura:
sair de um leito pobre e de colchões macios, para
um de pedra, rico... Ah! mas que cama dura e que
lençóis tão frios!

E desfazer-se aos poucos...
Não ter o que comer e dar comida a tantos
inimigos! Meu Deus, que terra esta de loucos! De
loucos ou de santos?

Ficar assim, agora, escutando o silêncio e olhando a
treva... E, inteira, completamente só, voltar ao que
era outrora: ser poeira de outra poeira!

Mas, na terra selvagem, achar uma
semente: adubá-la, um minuto, e ser raiz,
e ser arbusto, e ser folhagem, e ser flor, e
ser fruto!

Flor que um Sol Poente banha e que vai
perfumar, enfeitar com ternura - ó flor de
morte, flor paradoxal e estranha! - a própria
sepultura!
Fruto que vai dar vida aos pássaros do céu!
Galho que vai dar sombra aos homens do
caminho! Ou erva apetejada de apetejada
alfombra!

Ah! morrer na certeza de, assim
multiplicado, invisível e mudo, viver
eternamente em toda natureza e na
vida de tudo

Até a sexta estrofe, o poeta retrata a cerimônia do velório e do sepultamento no contexto do ritual católico. Na sequência, inicia o destino da alma após a morte e nota-se um questionamento órfico “Ficar assim, agora, escutando o silêncio e olhando a treva.../ E, inteira, completamente só, / voltar ao que era outrora: ser poeira de outra poeira!”. Voltar a “ser poeira de outra poeira” nos remete à reencarnação na condição de pai, de filho, de irmão na mesma família. Essas formas de reencarnação estavam presentes nos textos órficos de Orfeu. Na estrofe seguinte, o poeta dá ênfase à reencarnação nos seres naturais “Mas, na terra selvagem, achar uma semente:/adubá-la, um minuto, e ser raiz, / e ser arbusto, e ser folhagem, e ser flor, /e ser fruto!”. Essa hipótese de reencarnação é confirmada na última estrofe “Ah! morrer na certeza de, assim/ multiplicado, invisível e mudo, viver/ eternamente em toda natureza/e na vida de tudo”. Notamos o tema órfico das diferentes formas de reencarnação conforme os escritos de Orfeu nas teogonias e retomado pelo filósofo pré-socrático Empédocles. No trecho “...viver/ eternamente em toda natureza e na/ vida de tudo”, a palavra eternamente deve ser interpretada como possibilidade, uma vez que no poema há o destaque sobre outra forma de reencarnação. Observamos também o sincretismo dissociativo, no qual o poeta cria a percepção simultânea na esfera órfica e na cristã de um mesmo ritual, o do universo escatológico, do destino da alma. Há a crítica ao cristianismo e a exaltação do orfismo. A exemplo de Guilherme de Almeida, a obra de muitos poetas precisa ser revista na perspectiva das temáticas órficas.

6.3 O ORFISMO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

João Cabral de Melo Neto nasceu na cidade do Recife, a 9 de janeiro de 1920 e faleceu no dia 9 de outubro de 1999, no Rio de Janeiro, aos 79 anos. Eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 15 de agosto de 1968, tomou posse em 6 de maio de 1969. Inscreveu-se, em 1945, no concurso para a carreira de diplomata. Enquadrado no Itamarati, inicia uma larga peregrinação por diversos países, incluindo, até mesmo, a República africana do Senegal. Em 1984 é designado para o posto de cônsul-geral na cidade do Porto (Portugal). Em 1987 volta a residir no Rio de Janeiro. Da obra poética

de João Cabral pode-se mencionar, ao acaso, pela sua variedade, os seguintes títulos: "Pedra do sono", 1942; "O engenheiro", 1945; "O cão sem plumas", 1950; "O rio", 1954; "Quaderna", 1960; "Poemas escolhidos", 1963; "A educação pela pedra", 1966; "Morte e vida severina e outros poemas em voz alta", 1966; "Museu de tudo", 1975; "A escola das facas", 1980; "Agreste", 1985; "Auto do frade", 1986; "Crime na Calle Relator", 1987; "Sevilla andando", 1989. Em prosa, além do livro de pesquisa histórica já citado, João Cabral publicou "Juan Miró", 1952 e "Considerações sobre o poeta dormindo", 1941.

Para análise do orfismo em João Cabral de Melo Neto escolhemos quatro estrofes iniciais do poema *Cão Sem Plumas*, o poema "Canavial" e o poema "Jogos frutais". O objetivo é analisar a oscilação entre uma semântica plástica órfica e outra somente plástica, uma vez que referencial analógico que o poeta privilegia é derivado de importantes estilos da Arte Moderna do século XX, como o surrealismo, o cubismo e o pensamento arquitetônico de Le Corbisier.

Antes de analisarmos o orfismo nos poemas é importante diferenciar os dois símiles que o poeta emprega, entre qualidades ou entre modalizações de seres distintos, porque será o critério pelo qual identificaremos a presença ou a ausência do orfismo em sua poesia.

Começamos com o símile do devir das coisas a partir de um traço comum. O devir é um conceito que aparece na filosofia pré-socrática de Heráclito de Éfeso, na qual a essência da natureza das coisas é o seu contínuo movimento, em que tudo está em transformação, portanto, tudo está na possibilidade de vir a ser. Segundo Reale, ao refletir sobre esse pensamento de Heráclito, ressalta:

Portanto, nada permanece, e tudo devém; ou, se se quer, só o devir das coisas é permanente, no sentido de que, para Heráclito, as coisas não tem senão, justamente, no devir (Reale, 1992, p.64).

Nas estrofes que serão analisadas do poema "Cão Sem Plumas", o tema do movimento do rio e das mudanças na materialidade do seu devir, coincidem com a temática do próprio Heráclito, quando utilizou o movimento do rio para explicar seu pensamento filosófico:

Não se pode descer duas vezes ao mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado, mas por causa da impetuosidade e da velocidade da mudança,

dispersa-se e recolhe-se, vem e vai. Descemos e não descemos ao mesmo rio, nós mesmos somos e não somos. (Heráclito *apud* Reale, 1992, p.64)

O poeta vai recriar essa mutação do rio. A materialidade do rio é construída a partir das relações entre as materialidades e o devir dos seres ao longo do seu percurso. Veremos que o processo analógico entre coisas distintas, privilegia níveis de relação com as modalizações e os advérbios. Nesse sentido, que o sujeito paciente é comum no poema e adequado para essa forma de analogia, porque recebe ações de outros seres, sofrendo uma modificação no seu devir, manifestando novas modalizações que modificam sua forma e substância, sendo este processo órfico que João Cabral explora. Para Fontanille e Zilberberg, a definição do devir depende da predicação, que se desdobra em três modos:

As dificuldades encontradas para definir o devir decorrem, no nosso entender, das decisões relativas à predicação. Admitamos, a título de premissa, que a predicação se aplique a um “espaço tensivo” organizado em torno de um centro dêitico; esse “espaço tensivo” é caracterizado pela intensidade que nele se distribui, pelos aparecimentos / desaparecimentos dos esboços no campo, por sua extensão e seus horizontes (cf. capítulo “Presença”). Nesse sentido, o devir é uma propriedade da “instância enunciante” na predicação, instância que controla as transformações referentes à presença, a sua intensidade e a sua amplitude. Existiriam, por decorrência, três eixos enunciativos da predicação: (i) a intensidade, produzindo a tensão entre tonicidade e atonia; (ii) a existência, produzindo a tensão entre ausência e presença; (iii) a extensão, produzindo especialmente a tensão entre abertura e fechamento (Fontanille, Zilberberg, 2001, p.154).

Nas estrofes que serão analisadas, a analogia desenvolvida pelo símile é marcada por uma sequência de delimitações de espaços tensivos decorrentes das analogias, que resultam nas sucessivas reconfigurações da forma do rio e do seu devir, que se sucedem numa sequência de ausência e da presença dessas configurações, acionando o pêndulo poético nas instâncias modalizadoras. Em relação a cada espaço de tempo tensivo, o poeta explora as três instâncias da predicação do devir, mas parcialmente explícita e implícita, porque na estrutura do símile associado à memória, o emprego de elementos comparativos como “ora lembrava” e “era como”, obriga-nos a criar a primeira instância da predicação, que é a intensidade, quando focalizamos o ponto em que se dá a lembrança por analogia. Dessa forma, fixa-se o espaço tensivo, cria-se o campo sensível e perceptível, na instabilidade entre ser e não ser. A segunda instância predicativa, que é

existência, se dá pela preservação da duração da analogia, demarcada pela temporalidade, desembocando na tensão entre presença e ausência, que segundo Fontanille e Zilberberg: “Realmente, o par [ser/não ser] só é pensável, de um ponto de vista semiótico, na perspectiva de um devir, ou de uma transformação em relação com um parecer que manifesta; “o não ser” é, portanto, apenas a “a outra” extremidade de uma direção que atravessa o “ser” (2001, p.157). Na terceira instância predicativa, que é a extensão, que corresponde a espacialidade, segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p.156) é o “[...] desenho do espaço abstrato no qual surgirão os valores; determina o espaço tensivo como “fechado” ou como “aberto”, de tal maneira que os valores por aí circularão considerados “concentrados” ou “amplificados...”. Nessa perspectiva que compreenderemos o símile tensivo empregado pelo poeta, num processo de aproximação e afastamento, de reconfigurações de uma mesma fonte cósmica. Em Cabral, os níveis de predicação resultam num processo de caracterização pluridimensional do devir.

Na primeira estrofe do livro *Cão Sem Plumas*, notaremos a comparação entre o rio e cão e o rio e a espada. Para que se entenda como aspectos de traços formais de do devir dos objetos do entorno constituam o plano de expressão do rio em seu devir pluridimensional, que manifesta ações, formas e comportamento desses objetos. Para compreendermos esse processo de manifestação pluridimensional, temos que observar as duas escolhas sintáticas que constituem a forma da estrutura do enunciado do primeiro verso “A cidade é passada pelo rio”, que são a escolha do verbo passar e a estrutura da oração, na voz passiva. O verbo passar incorpora todos os movimentos no campo da horizontalidade, portanto, a horizontalidade como virtualidade terá como espaço tensivo predominante o rio, que é o sujeito paciente e receberá ação de passar de tudo que tem movimento em relação a ele. O rio se metamorfoseará nesses seres decorrente da apreensão do movimento de novas materialidades e modalizações incorporadas a partir do elo traço comum com a horizontalidade. Na aproximação entre o cão e o rio, nota-se a escolha do verbo passar em detrimento de atravessar, que nos remete ao modo como o rio atravessa a cidade, de uma forma que se assemelha com o cão, que caminha pela a rua, conforme o segundo e terceiro verso “A cidade é passada pelo rio / como uma rua / é passada por um cachorro”. Nota-se a intensificação da horizontalidade, comum ao rio, a rua e a cidade. Para entendermos o sentido órfico do verbo passar é necessário descrevermos os modos do cão passear pela rua, que é

descrever os advérbios que caracterizam a ação de caminhar e serão deslocados para caracterizar o movimento do rio. Consequentemente, por virtualidade, o movimento do rio incorpora o caminhar do cão, modificando sua substância, tornando-se cósmico. Podemos listar de imediato alguns advérbios: lento, rápido, com leveza, com fome, com ventre, cansado, com patas, balançando rabo, andando em ziguezague, de cabeça baixa, de cabeça elevada. Tais modos também nos remetem, por sugestão, como rio atravessa a cidade, transformando -se num cão, que será o espaço tensivo em sua dinâmica formal e de movimento.

Analisemos a seguir primeira estrofe, que se desmembra em dois símiles, um entre o rio e o cão e o outro, entre o rio e a espada:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

Observa-se a comparação entre duas orações na voz passiva por meio do conectivo como. Podemos deduzir, num primeiro momento, que o símile acontece entre os elementos dinâmicos, entre o cachorro e rio, que exercem uma ação sobre os elementos estáticos, a rua e a cidade. Um traço comum entre todos eles é a horizontalidade, que vai sofrer uma tensão no modo como será acentuado o contraste entre estático e dinâmico. Nesse sentido, o primeiro símile está no emprego do mesmo verbo para os distintos agentes da passiva, entre o cão e a espada. O segundo símile é desencadeado pela exigência implícita dos advérbios de modo do cão passar, sugeridos pelo conectivo como. Os símiles são construídos com esse processo de atualização virtual os advérbios que geram várias percepções do rio como cão, conforme o desenvolvimento dessas possibilidades virtuais a seguir:

A cidade é passada famintamente pelo rio como uma rua é passada pelo cão.

A cidade é passada com ventre pelo rio como uma rua é passada pelo cão.

A cidade é passada de cabeça baixa pelo rio como uma rua é passada pelo cão.

A cidade é passada com patas pelo rio como uma rua é passada pelo cão.

Entretanto, na estrutura sintática do símile ocorre a elipse do advérbio, ou seja, toda a analogia se dará de forma implícita por advérbios de modo. Por isso, há uma tensão no campo do sentido, em que os advérbios se tornam virtualidades em forma de incógnitas, ou seja, para cada analogia cria-se um campo espacial que resulta em uma imagem deformada, decorrente dos modos de caminhar do cão incorporados pelo rio, e para cada modo uma duração, uma imagem. Cada imagem será mantida de forma efêmera, configurando a segunda instância predicativa, que é a existência, que se dá pela preservação da duração da analogia, demarcada pela temporalidade, desembocando na tensão entre presença e ausência, que segundo Fontanille e Zilberberg: “Realmente, o par [ser/não ser] só é pensável, de um ponto de vista semiótico, na perspectiva de um devir, ou de uma transformação em relação com um parecer que manifesta; “o não ser” é, portanto, apenas a “a outra” extremidade de uma direção que atravessa o “ser”...”(2001, p.157). Em seguida, desencadeia a terceira predicação que corresponde à extensão, ou seja, a espacialidade em que se pode fixar e depreender um fluxo de sentidos temporários. Em síntese, o símile é tensivo porque sua estrutura analógica é situada na lembrança, na sugestão, que necessita da atualização das virtualidades dos vários advérbios em imagens deformadas do rio em cão, a partir da focalização momentânea entre um advérbio e outro, transformando o rio em sucessivos espaços tensivos. Associado ao símile tensivo, em que as analogias se dão no campo da sugestão, está o sublime. Nota-se que o poeta explora a construção de um pensamento sem enunciado, conforme a ideia de sublime do filósofo grego Longino, cuja caracterização do sublime seria o contato com uma experiência com a escala do infinito, construindo espaços imaginários de forma efêmera, que escapam da compreensão humana, como aqui, em que o rio cão, com suas patas, caminhando pela cidade,

Analisemos o segundo símile adverbial, que acontece com outro enunciado na voz passiva, que tem como sujeito paciente a fruta e a espada como agente da voz passiva, que pratica a mesma ação de passar. Agora os advérbios que caracterizam o verbo passar, que é a ação que a espada pratica sobre a fruta, também são de traços que expressam a materialidade do devir da espada, que se manifestam no devir e na materialidade do rio. Para entendermos esses traços, temos que listar os modos como uma fruta é passada por uma espada: cortante, brilhante, dividindo, afiada, laminada, rápida, lenta, longa, firme. Podemos imaginar os possíveis símiles, que serão os espaços tensivos que surgirão no campo da analogia entre o movimento do rio e o movimento da

espada, recriando, conforme analisado anteriormente, uma cadeia de símiles tensivas, construídas pelas três instâncias da predicação do devir. A seguir, o desenvolvimento do símile desenvolvido com os advérbios que estariam na sugestão:

A cidade é passada laminamente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada afiadamente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada divididamente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada cortantemente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada lentamente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada rapidamente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada firmemente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada longamente pelo rio como uma espada numa fruta.

A cidade é passada brilhantemente pelo rio como uma espada por uma fruta.

Podemos depreender uma característica órfica, que consiste na manifestação de uma devir utilitário em outro ser não utilitário, uma vez que o sentido contrário não teria a mesma deformação cósmica, que seria o movimento do infinito para o finito, do não utilitário para o utilitário, sentido que é combatido pela Arte Moderna, na qual o orfismo de Cabral se insere. Também podemos observar que nesses últimos versos, há a elipse do conectivo *como* e do verbo *passar*. Para analisarmos o efeito dessa elipse, devemos reconstruir os versos como seriam:

como uma fruta

é passada por uma espada.

Agora reescrevendo os versos na forma original:

uma fruta

por uma espada

Com as elipses, o poeta aciona a sobreposição e atualização de todos advérbios e modalizações sobre o devir do rio, inclusive as do cão. Na extensão, todas as substâncias, movimentos e matérias são expressas simultaneamente, criando um dinamismo tensivo em todas direções, como a espessura de cão ou uma faca orgânica, ambos formando um único fluido, que desencadeia sucessivas nuances tensivas, cósmicas, como a cidade que se torna a laranja por onde passa o rio cão faca. Nesse sentido, o orfismo em Cabral privilegia o devir no seu pêndulo poético. Nota-se que o

poeta explora novamente a experiência com o sublime, sugerindo escalas de espaços sem limites, na forma gigantesca do rio como espada e cão, acentuando na esfera da sugestão uma dimensão horizontal de infinita grandeza na pluridimensionalidade do seu devir.

Na estrofe a seguir, a analogia privilegia as partes internas do cão, portanto, aparentemente mais estática em detrimento dos aspectos do movimento. Consequentemente, a tendência da analogia estaria na sugestão de adjetivos que exploram relações de espaço e de forma. Nota-se uma nova forma de construir sintaticamente a estrutura do símile, desenvolvida com o emprego da conjunção coordenada alternativa *ora* associada ao verbo *lembrar*, cujo sentido não significa lembrar de uma memória passada, mas enxergar o presente de forma analógica, como o rio parece no momento.

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão

Continuando coma a análise da estrutura do símile no verso 1, “O rio ora lembrava”, termina com um verbo transitivo e que exige complemento. As possibilidades de seu complemento são os versos seguintes, resultando num paralelismo semântico de associação do rio com os órgãos do cão, como a língua, o ventre e os olhos. A língua é um órgão sensorial que percebe a forma, a dimensão, a textura, a temperatura e o sabor dos alimentos. Sobre algumas descrições externas da língua do cão: fica pendurada, é pontiaguda, balança, é densa, inerte, tem seção longitudinal que se assemelha a calha do rio e se desprega do fundo da boca, etc. Nota-se a infinidade de aspectos espaciais e formais da língua, que repercutirão nas deformações da aparência do rio como língua, mantidas temporariamente pela analogia, numa incessante tensão da presença e da ausência de muitos planos de expressão, que seriam manifestados tanto nas escalas do micro quanto na escala do macro, obtidos com aproximação e distanciamento do olhar. As analogias entre o rio e o ventre do cão, e entre o rio e o olho do cão, remete-nos ao mesmo processo de aproximação e distanciamentos sucessivos, que resultariam na criação de infinitos espaços tensivos na superfície do rio deformada em língua, em ventre e olhos, e juntamente revelando novos aspectos e

devires, cujas imagens se manifestariam tanto na microescala como na grande escala da paisagem. Consequentemente, o sublime se instala diante da experiência com essa paisagem, quando a língua, o ventre e a superfície interna do olho do cão se agigantam como formas variantes do rio. Se o rio é a língua, a cidade é a cabeça do cão, ou seja, analogia nos leva para outras construções cósmicas. Nota-se que o poeta cria planos de expressão sublimes, construindo espaços imaginários que escapam dos limites da compreensão humana, transformando o rio em órgãos, criando superfícies inéditas que sugerem sucessivos espaços tensivos a partir de aspectos e múltiplos devires de coisas do entorno que se manifestam de forma cósmica na materialidade do rio.

Na estrofe a seguir, comprovaremos hipótese órfica da analogia sugerida pelo título “Cão sem plumas”. Dando sequência as analogias entre o rio e o cão, há a relação entre a camada de pelo que cobre o cão e a superfície do rio, ou seja, aproximação por traços de proteção. O rio é comparado a um cão sem plumas, uma incógnita que será desvendada no nível das analogias, gerando novas incógnitas, porque os traços em comum estarão sempre na sugestão. Para entendermos os aspectos formais que estarão no centro dessa analogia, devemos depreendê-los do seu devir e dos aspectos, ou seja, propriedades como aquecimento, proteção; aspectos físicos como liso, macio, pontiagudo, paralelo, vertical, inclinado, refletivo, etc. Na sequência, analisemos os elementos comuns, que no rio tenha algo do devir dos aspectos do pelo.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Nos primeiros versos temos a chuva azul e a brisa da água que cobrem o rio como pelo; a “fonte cor – de -rosa” pode ser uma camada fina de água que cobre o solo, quando ainda não virou calha de rio. Os peixes de água nos remetem às configurações dos movimentos de superfície da água, que lembram peixes ou o peixe mesmo na condição de pelos como cardumes, ou seja, os pelos manifestando o devir dos peixes, como diferentes formas de nadar. O “cântaro” e o “copo” tem a mesma função, conter água, mas em proporções diferentes e que dão um formato vertical a água, como um pelo. Nesse sentido, que os aspectos comuns entre esses objetos são vários, mas os que

predominam são os de cobertura, verticalidade e horizontalidade, ou seja, aspectos espaciais.

Para depreendermos dessa analogia o que venha a ser um cão sem plumas, temos que analisar novamente alguns detalhes dessa analogia. Conforme as estrofes anteriores, as analogias demonstraram que o rio incorporou muitas aspectos e devires do cão. Como a chuva é escassa no Nordeste, ele fica sem cobertura, sem seu pelo de chuva e há a ausência de brisa, sua outra pelugem, por questões climáticas. Podemos deduzir que sua materialidade mudou em função de condições ambientais, repercutindo em alguma modificação no seu ecossistema ou tornou-se inviável talvez para beber água, ter peixe, que não esteja tão límpido e puro como era na fonte. Outra questão que podemos refletir, para compreender o enigma do título, é por meio do desenvolvimento da forma reversa do título como “Cão em Plumas”. Com a preposição “em” no sentido de lugar, notamos que se chovesse no cão rio, estaria na chuva, se tivesse brisa, estaria nela. Em ambos os casos, há a relação de contenção, como se o rio estivesse em lugar protegido, embaixo da chuva ou da brisa, como cão é contido pela camada de pelo. E em relação ao título “Cão sem plumas” devemos concluir como uma condição oposta, o rio cão sem proteção, sem chuva, sem brisa, sem pelos, “sem plumas”. A princípio, respondemos alguns porquês do rio se parecer com um “Cão sem Plumas” e o orfismo em João Cabral, cujo pêndulo poético é marcado por um movimento incessante de reconfigurações espaciais, formais e de modalizações do rio, além de transformá-lo em um enigma, num discurso oracular, com o próprio título “Cão sem Plumas”.

No poema “O mar e o canavial” o poeta desenvolve a analogia entre os devires do canavial, do mar e a batida do pilão. O canavial ao manifestar devires alheios que mudam sua substância, torna-se uma fonte cósmica.

O MAR E O CANAVIAL

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

Na primeira estrofe há a comparação entre os devires do mar e do canavial “O que o mar não aprende do canavial: / a veemência passional da preamar; / a mão-de-pilão das ondas na areia, moída e miúda, pilada do que pilar”. Constata-se que a modalização derivada do emprego do pilão, que é a ferramenta de triturar grão por meio da batida, é incorporada na percepção do ritmo do avanço da cana, como peças verticais que vão socando o chão. A esses devires absorvidos pelo movimento do canavial, como batida do pilão, é associado ao devir da “preamar” sobre a areia. O canavial manifesta devires alheios que mudam sua substância, tornando-se mista de pilão e mar. O pêndulo poético é caracterizado por metamorfoses de espaço da cana, como o chão que vira areia do mar, do mar que se move como batida de pilão, como avanço da cana, tornando-se uma fonte cósmica. Entretanto, nos versos anteriores não ocorre o fenômeno órfico “O que o mar sim aprende do canavial: / a elocução horizontal de seu verso; / a geórgica de cordel, ininterrupta, / narrada em voz e silêncio paralelos”. Nota-se que os aspectos do canavial que se deslocam para o mar são metáforas sonoras de outros objetos e não verbos modais, portanto, a substância do mar não se modifica e não se manifesta como canavial. Na última estrofe o poeta retoma o orfismo ao explorar a relação entre os devires do mar e do canavial.

O que o canavial sim aprende do mar;
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

Nos versos “O que o canavial sim aprende do mar; /o avançar em linha rasteira da onda; / o espraiar-se minucioso, de líquido, / alagando cova a cova onde se alonga” é a parte órfica, porque o devir do canavial é descrito como sendo o mesmo do mar, que é desdobrado nas modalizações caracterizadas pelos verbos “avançar”, “espraiair” e “alongar”, assim como os advérbios de modo “em linha rasteira da onda”, “minucio e líquido”, “cova a cova onde se alonga”, que se deslocam para caracterizar as formas de movimento do canavial. Dessa forma, o canavial torna-se mar. Na segunda parte da estrofe, nos versos “O que o canavial não aprende do mar: / o desmedido do derramar-se da cana; / o comedimento do latifúndio do mar, / que menos lastradamente se derrama”,

percebe-se que o mar se torna canavial por meio de um aspecto espacial, o da escala do latifúndio. No verso “o desmedido derramar-se da cana” nota-se que o devir da cana é expresso pelo devir do mar, retomando a cosmologia da estrofe anterior. O orfismo nesse poema não apresenta enigmas como no poema “Cão sem plumas”, que seria uma das temáticas órficas que aparece na obra do poeta. Nota-se que os advérbios que caracterizam a modalização do mar são os mesmos que caracterizam a modalização do canavial.

No poema “Jogos frutais” é um exemplo em que a semântica é órfica, mas o objeto investido com essa semântica, que é uma mulher, não se torna uma fonte cósmica. Para essa reflexão, empregou-se os caminhos de uma análise semiótica do poema por Antonio Vicente Pietroforte, professor de semiótica da USP São Paulo.

No poema “Jogos Frutais” o poeta interage com uma mulher de forma metafórica. Explora por meio do tato e do paladar relações de textura e de sabor, como se fosse uma fruta. No poema predomina o símile por comparação de qualidades, de textura e sabor, e não por ações modalizadoras, de forma que o objeto mulher é investido de valor semântico da fruta e não sofre modificações no seu devir. Ela se mantém mulher e não uma fonte cósmica, não atinge o sublime. É diferente de Rilke sobre a condição da fruta, que somente passa a existir quando o sujeito que a consome, a converte em sabor, que se expande com a psique. O poeta constrói uma semântica de relações a partir de uma experiência com um repertório de frutas do Nordeste. Sobre a semiótica empregada pelo poeta, ressalta Pietroforte:

A investigação semiótica mostra que o enunciador do poema em sua descrição, sistematiza o universo das frutas de acordo com dois critérios: um tátil, que distingue frutas duras e frutas moles, e um gustativo, que distingue sabor que dura e sabor passa rápido. O que há de comum nesses dois critérios? No que diz respeito ao sabor, o que dura tem aspecto durativo; contrariamente ao que dura, tem aspecto pontual. Assim está distribuído o sabor durativo da mangaba e o pontual da pitanga. Quanto ao tato a fruta dura mantém suas linhas, como manga e mangaba, e a mole se derrama, como jaca e o jenipapo. A fruta dura, porque permanece, tem aspecto durativo e a mole, porque se derrama, tem aspecto pontual. Pode-se deduzir, portanto, uma axiologia baseada na aspectualização articulada em torno de categorias aspectual *durativo vs pontual*. Essa categoria, por sua vez, recebe investimento tônico de modo que as frutas não são sistematizadas apenas de acordo com a duratividade e a

pontualidade de seus sabores ou texturas, mas também de acordo com sua intensidade. Embora de sabor durativo, a fruta é avaliada também com a intensidade desse sabor: muito doce, como o sapoti e a sapota, muito picante, como o tamarindo e o maracujá, ou pouco marcante, como o mamão. Também o tato passa por essa avaliação: há a mangaba, que deixa visgo e borracha, e a pitanga, que não permanece. Portanto, as frutas lexicalizadas são suportadas por uma rede de relações construída em torno de articulações da categoria aspectual *durativo vs. pontual*, sobredeterminada pela categoria da tonicidade *tônico vs. átono* (Pietroforte, 2017, p.60).

Deve-se investigar de que forma o eu lírico explora o corpo da mulher a partir da semântica das texturas e sabores, para verificar se em algum momento há orfismo no poema. Para exemplificar as categorias semióticas acima, podemos deduzir que o mamão tem textura duradoura e sabor durativo, e o jenipapo, tem textura mole e sabor pontual. Escolhemos alguns trechos do poema para análise.

No trecho a seguir, verifica-se a relação entre superfície dura e superfície mole e as correspondências com as frutas:

Tens de uma fruta aquele
tamanho justo;
não de todas, de fruta
de Pernambuco.

Mangas, mangabas
do Recife, que sabe
mais desenhá-las.

És um fruto medido,
bem desenhado;
diverso em tudo da jaca,
do jenipapo.

Não és aquosa
nem fruta que se derrama
vaga e sem forma.

Estás desenhada a lápis
de ponta fina,
tal como a cana-de-açúcar

que é pura linha.

[....]

Da pitomba possuis
a qualidade
mucosa, quando secreta,

de tua carne.

Também do ingá,
de musgo fresco ao dente
e ao polegar.

A princípio deve-se categorizar as frutas e em relação à textura e ao sabor. A jaca é de superfície mole e de sabor duradouro, o jenipapo é mole e de sabor duradouro. A manga é dura e pode ter sabor variável, quanto verde é pontual, e madura de aspecto duradouro. O ingá tem sabor duradouro porque é doce e textura mole e macia. Nota-se que o elemento comparativo mantém a mulher como uma unidade denotativa. A única incógnita que é formulada pelo eu lírico é a variação de textura de sua pele, que aciona o campo interpretativo de texturas, relacionado às frutas. Não há o acionamento do pêndulo poético, uma vez que é por meio do toque na pele que desencadeia a relação com as frutas. A oscilação de texturas entre a maciez da pelugem do jenipapo e a dureza duradoura como a da manga, de superfície lisa, demonstra que o toque capta a transição de texturas de um trecho a outro em regiões diferentes do corpo. A intensidade do toque e o modo como interage com a pele, interfere na oscilação semântica da correspondência entre textura e fruta. Os toques percorrem as partes do corpo, obedecendo a uma lógica de relação das partes em relação ao todo, para que se tenha um mapeamento das diferentes texturas e sabores em relação às regiões moles e duras, ásperas e lisas. Portanto, não ocorre a deformação das frutas em mulher e nem da mulher em fruta, atingindo outras experiências estéticas diferentes da órfica. No orfismo, o objeto perde sua identidade e passa a manifestar a de outro, que o modifica.

Nas estrofes a seguir ocorre a aspectualização da perna da mulher em relação à textura e a rigidez:

És tão elegante quanto
um pé de cana,
despindo a perna nua
de dentre a palha.
E tens a perna
do mesmo metal sadio
da cana esbelta.

O mesmo metal da cana
tersa e brunida
possuis, e também do oiti,
que é pura fibra.
Porém profunda
tanta fibra desfaz-se
mucosa e úmida.

Nota-se que a perna não vira canavial e se mantém como perna, metonímia do corpo da mulher, porque o investimento semântico para caracterizar a superfície lisa e dura das pernas é associada à rigidez da cana, que tem relação com a dureza do aço e ao mesmo tempo, de uma materialidade que lembra o oiti. São texturas e rigidez sentidas pelo tato. O poeta ao se referir a uma parte específica do corpo, impede qualquer deformação órfica. Embora predomine a experiência sinestésica com a superfície figurativa, mantém-se uma relação de comparação e não de fusão entre objetos distintos.

Nas próximas estrofes, a mulher é investida com uma semântica do sabor que implica uma relação entre a duração e pouca duração, em que o sabor mais doce é mais durável e o sabor menos doce, menos durável, pontual.

Fruta que se saboreia,
não que alimenta:
assim descrevo melhor
a tua urgência.

Urgência aquela
de fruta que nos convida
a fundir-nos nela.

Tens a aparência fácil,
convidativa,
de fruta de muito açúcar
que dá formiga.

E tens o apelo
da sapota e do sapoti
que dão morcego.

A intensidade do sabor durável de fruta doce oscila entre o das frutas “sapota” e “sapoti”, que atraem morcego e outras formigas. A princípio, o sabor não está associado à dimensão psíquica. Nos versos “de fruta que nos convida / a fundir-nos nela” o verbo convidar está na esfera das relações pessoais e o verbo fundir difere do verbo saborear, que desvia a percepção para uma rede de relações mais ambíguas em relação ao campo semântico das frutas, distante desse universo. Podemos concluir que os verbos não estão no sentido conotativo e a palavra “fruta” é uma metáfora, não um símbolo que expressa

uma unidade cósmica. A relação entre o eu lírico e o objeto mulher se mantém como mimese do real.

No próximo trecho, ocorre variação do psicológico conforme amadurecimento da mulher, de romântica para racional, cujas nuances oscilam. O exemplo é a contradição entre textura e sabor da fruta. A imprevisibilidade da correspondência entre sabor e textura cria tensões diversas, aproximando contrários, cujo sabor doce deixa sensação oposta. Como nos versos “Aumentas a sede como / como fruta madura / que começa a corromper-se / no seu açúcar” e na estrofe anterior “Também mangaba, / deixas em quem te conhece / visgo, borracha”. Nota-se no aspecto tátil de nuance duradoura, áspera, mas o sabor é doce, de psicologismo dócil. E o contrário na estrofe posterior “Jamais pitanga, / que lava a língua e a sede / de todo estanca”. A mulher como fruta revela na sua pele oscilações de texturas que se correspondem com sabores em oposição, como um psicologismo que varia da pureza ao sarcasmo, da ingenuidade a sedução. Segundo Pietroforte, é o caso da convergência de valores semânticos em oposição, como na união entre durável e pontual, na experiência com o sabor. Nas estrofes seguintes essa convergência se acentua “_Ácida e verde, porém / já anuncias / o açúcar maduro que / terás um dia”, verifica-se o sabor pontual de pouca duração “ácida e verde” com sugestão de doce, que configura uma duração maior no pontual. Nos versos “E vem teu charme / do leve sabor de podre / na jovem carne”, observa-se a tensão entre a duração e o pontual, resultante da convergência. O sabor doce e permanente é mantido sobre nuances de repulsa, porque nele há um gosto leve de sabor podre, pontual, de pouca duração. Nota-se essa convergência nos versos “Ao gosto limpo do caju, / de praia e sol, / juntas o da manga mórbida, / _sombra e langor”. Logo, a caracterização do psicológico permanece e não ocorre a alteração entre corpo e mente. Não há deformação cósmica do objeto mulher.

Sobre o orfismo em João Cabral de Melo Neto, depreendemos mais critérios sobre a caracterização de uma poesia órfica que explore a semântica plástica. Quando o poeta explora o símile entre modalizações de objetos distintos ocorre a poesia é órfica, entretanto, quando a símile é por meio de qualidades não espaciais, a poesia atinge outras dimensões estéticas que se distanciam de uma poesia cósmica. A crítica insere o poeta na Geração de 45 e explorou um orfismo diferente do orfismo grego, conforme estudados em trechos do poema “Cão sem Plumas”, publicado em 1950, mesmo ano que Haroldo de campos publica sua obra inaugural *O auto do possessor*.

6.4 O ORFISMO EM ORIDES FONTELA

Orides Fontela nasceu em São João da Boa Vista (SP) no ano de 1940 e faleceu em Campos de Jordão (SP) em 1998. Mudou-se em 1967 para a capital paulista, onde cursou filosofia na Universidade de São Paulo. É autora dos livros de poesia *Transposição* (Instituto de Espanhol da USP, 1969), *Helianto* (Duas Cidades, 1973), *Alba* (Roswitha Kempf, 1983), *Rosácea* (Roswitha Kempf, 1986) e *Teia* (Marco Zero, 1996).

Há muitos estudos sobre a poesia de Orides Fontela e com investigações sobre as fontes com quem ela dialoga, como a filosofia e poetas como João Cabral de Melo Neto, dentre outros. Nosso estudo tem como objetivo contextualizar sua produção poética, a princípio sobre alguns poemas da obra *Transposição* (1969), na esfera das temáticas órficas deste trabalho. Portanto, não é nosso foco retomar as várias linhas de análise sobre a obra de Fontela, mas quando necessário, para refletir sobre como contribuem com o orfismo. Para estudo escolhemos os poemas “Arabesco”, “Ludismo”, “Mãos”, “Fala”, “Dispersão”, “Sensação”.

No poema “Arabesco”, a poeta explora o tema da geometria depreendida da natureza e com ela, recria novas proporções, novas progressões espaciais, criando novas geometrias, um “texto labiríntico”. Podemos estabelecer que tal caminho lembra as abstrações feitas por Piet Mondrian com as copas das árvores, que resultou em ritmos geométricos que fundiam a geometria das folhas e dos galhos. Com essas geometrias extraídas da natureza, resulta um poema como uma superfície em forma de mosaico, em que a poeta explora, no campo do sentido, tensões espaciais entre profundidade e plano, convergindo para a poética do cubismo. As possibilidades de representação dessas relações geométricas, entre plano e profundidade, que não se esgotam, cria um pêndulo de resignificação de uma mesma origem. Entretanto, surge nessa linha plástica uma discussão que nos remete à dúvida sobre se devemos caracterizar essa poesia a partir do princípio cósmico da poesia órfica, que seria a expressão das modalizações, aspectos formais e espaciais de um ser por meio de outro, ou considerar que nesse poema surge outra questão sobre o orfismo puro, que seria a expressão do pêndulo poético para recriar o mesmo princípio plástico nas suas possibilidades expressivas, como uma linguagem pura que se assemelha à linguagem da música, dialogando de fato com a linha de Guillaume Apollinaire em relação à arte abstrata, uma vez que Fontela parte do

cubismo para criar geometrias abstratas com flores, em movimentos que exploram a quarta dimensão.

ARABESCO

A geometria em mosaico
cria o texto labirinto
intrincadíssimos caminhos
complexidades nítidas.

A geometria em mosaico
cria o texto labirinto
intrincadíssimos caminhos
complexidades nítidas.

A geometria em ondas
plano de minúcias vivas
a geometria toda em fuga
e o texto como em ondulante.

A geometria em florido
a geometria toda em fuga
plano de minúcias vivas
e o texto como em primavera.

A geometria em florido
plano de minúcias vivas
e o texto como em primavera.
a geometria toda em fuga

A geometria em florido
plano de minúcias vivas
a geometria toda em fuga
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza
além dos planos no infinito
e o texto pleno indecifrado
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude
a primavera.

Na primeira estrofe, a poeta explora a percepção da geometria plana de um mosaico “A geometria em mosaico / cria o texto labirinto / intrincadíssimos caminhos / complexidades nítidas”. Sua complexidade é analogicamente semelhante ao labirinto. O labirinto pode ter vários formatos, dependendo do desenho do mosaico, que fica na

sugestão, que nesse caso tem como tema a primavera e nos remete à geometria das flores de forma individual ou em conjunto. Como é no plano, sua complexidade é nítida. Veremos que na segunda estrofe, a poeta transpõe o jogo labiríntico dessa geometria plana para forma espacial, cuja complexidade não é nítida, criando a tensão entre plano e profundidade, ou seja, cria um texto labiríntico em quatro dimensões, composto de perspectivas espaciais em movimento e em todas as direções. Entretanto, a tensão do poema reside em reconstruir a dificuldade da transposição da primeira organização da percepção, que é o mosaico plano, para depois descer o olhar em suas perspectivas. O poema gravita em torno desse processo de leitura, de reconfigurações sucessivas das relações entre plano e profundidade, desencadeando no pêndulo poético, que nos remete ao modelo em que a geometria abstrata se compara com a música no sentido órfico, que se multiplica de acordo com suas próprias leis geométricas de configuração. Pode-se estabelecer a relação órfica com o pensamento de Valéry e Apollinaire sobre o orfismo na Arte Moderna. Entretanto, temos que verificar a sintaxe que gera esse pêndulo de reconfiguração do referencial geométrico, como uma incógnita que tem na semântica essa tensão, entre plano, forma, profundidade e movimento, que se alternam com dominâncias na percepção espacial em movimento.

Na segunda estrofe, inicia-se com a isotopia temática do primeiro verso, substituindo o referencial plano “Geometria em mosaico” para o espacial “Geometria em florido”. No primeiro verso “A geometria em florido” nota-se a elipse do verbo, que pode ser de estado ou de movimento, como estar, crescer, se multiplicar, estrutura -se, molda-se, que está no universo da percepção. Portanto, o verbo elíptico tem sentido órfico, porque cria a efemeridade, modificando-se a cada instante da percepção, criando uma fonte cósmica, mas como uma variação do modelo grego que explora a aproximação de contrários ou seres distintos. Nota-se a fonte cósmica plástica, que se aproxima da arte abstrata, na linha de Apollinaire e Valéry, ou seja, não é caso de uma semântica plástica para expressar o cosmo grego. Tal elipse cria a ambiguidade da classe gramatical do sintagma nominal “em florido”, que pode ser adjetivo, advérbio ou complemento nominal, e desencadeia o movimento pendular de transição entre um sintagma nominal e um sintagma verbal, um estado de tensão órfico. O segundo verso é a reescrita do primeiro, um retorno do olhar para a fonte cósmica. A forma de significar esse olhar exige uma linguagem do signo motivado, representado por símbolos. Nota-se a correspondência entre símbolos “Geometria em florido” com “Plano de minúcias

vivas”. É uma correspondência que expressa o movimento pendular do modo de olhar. No primeiro verso, é a extensão, e no segundo, é o foco. Esse movimento de aproximação e distanciamento, de extensão e foco, é o movimento simultâneo que avança e recua sucessivamente nos estágios de evolução dessas percepções, tendendo a lógica da música, resultando em uma autonomia de criar variações nas relações entre plano e profundidade. Essa ordem geométrica é uma incógnita a ser decifrada, como um vaticínio, cuja decifração é visualizar a linguagem de seu labirinto, sua ordem complexa. O terceiro e o quarto verso representam um estágio superior da música que se forma nos dois versos anteriores. No terceiro, em vez de “A geometria em florido” do primeiro verso, tem-se “a geometria em fuga”, que é o símbolo que expressa a música conforme analisamos, cuja autonomia é o tema da última estrofe.

Conforme se deduziu, a ordem geométrica é uma incógnita a ser decifrada, como um vaticínio. Com a decifração cria-se outra incógnita, uma nova ordem que se destaca como uma música, com ritmos próprios. Nota-se que a última estrofe se refere a esse estágio avançado da percepção da primavera, que se desprende de forma autônoma como uma música, como na arte abstrata. Nos dois primeiros versos “A ordem transpondo-se em beleza / além dos planos no infinito”, observa-se essa autonomia, de algo que se desprende e transpõe o infinito, como o som.

Os dois últimos versos é o retorno a um estágio da percepção, na qual se forma outra fonte cósmica, que incorpora a outro fenômeno, a da geometria do fogo expressa na imprecisão da ordem geométrica da primavera, que representa o estágio de transição entre o plano da onipresença e o plano de imanência, quando o olhar se afasta e se aproxima, cuja imprecisão de articulação da trama geométrica se torna orgânico, pela dificuldade de manter a constância do foco, momento de sua indecifração. Tal estágio é representado nos versos “e o texto pleno indecifrado / em mosaico flor ardendo”. Nota-se que no último verso a música geométrica da primavera incorpora ritmos orgânicos que lembram fogo, tornando -se mais enigmática. Observa-se que nesse trecho do poema ocorre o emprego da semântica plástica para expressar o cosmo grego, que aproxima seres diferentes. Pode-se depreender que quantos mais a cosmologia se ressignifica ao absorver outros fenômenos de movimento, recria o domínio do caos original como nos versos “O caos domado em plenitude / a primavera”.

O poema “Ludismo” retoma a ideia de mosaico como labirinto complexo. Entretanto, é um mosaico feito de peças de um brinquedo quebrado. Como serão

reagrupados ao acaso, podemos estabelecer que a iniciativa dessa ideia dialoga com os princípios do ready made. de Marcel Duchamp e da colagem, que empregam elementos de diferentes origens e contextos, e os une segundo critérios que não obedecem a lógica. Fontela explora como ato poético a destruição como o princípio do ready made, que é desestabilizar a relação tradicional entre signo e objeto, deslocando o objeto de sua função utilitária para outra simbólica, adquirindo sentidos enigmáticos. O extremo dessa atitude estética é a junção de objetos de forma aleatória, criando uma unidade dissonante, que obriga a mente a buscar uma lógica, que é inexistente, forçando-a na investigação de infinitas possibilidades, resgatando o pensamento órfico, do olhar primitivo, que neutraliza as diferenças. É uma arte mental, que aciona a velocidade da mente no modo de associar, chegando a ponto de não encontrar lógica nenhuma que justifique, instaurando o mundo sem sentido. Tal condição dessa estética, pode-se associar com o orfismo ao recriar o grau zero da criação, retornando ao caos original, de mundo sem sentido. A poeta recria essa condição, da reflexão das possibilidades de junção que não se esgotam, subvertendo a lógica da relação entre o todo e as partes. O poema “Ludismo”:

LUDISMO

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

As peças são outros jogos:
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade: mais lúcido.

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.

O princípio do ready made é representado em duas etapas, a primeira na atitude da destruição e instauração do grau zero, do mundo sem sentido, do retorno ao caos original “Quebrar o brinquedo / é mais divertido”. Na segunda instância, com os fragmentos do brinquedo, destituídos e sem função utilitária, como nos versos seguintes “As peças são outros jogos: / construiremos outro segredo. / Os cacos são outros reais / antes ocultos pela forma / e o jogo estraçalhado / se multiplica ao infinito / e é mais real que a integridade: mais lúcido”. Nota-se que o poema é um manual de instrução de um processo artístico.

Na segunda estrofe, nota-se a possibilidade das escolhas ao acaso, resumida nos versos “Mundos frágeis adquiridos / no despedaçamento de um só. / E o saber do real múltiplo / e o sabor dos reais possíveis / e o livre jogo instituído / contra a limitação das coisas / contra a forma anterior do espelho”. Percebemos uma enumeração de pensamentos cósmicos “real múltiplo”, “reais possíveis”, “livre jogo”, que acionam o pêndulo poético, de ressignificação da origem para vários caminhos possíveis. O último verso é um enigma, porque o espelho em vez de refletir a realidade concreta, reflete a realidade órfica. O termo ao acaso é só ilustrativo e coerente com a contextualização do poema, com procedimentos estéticos do dadaísmo, da colagem e do ready made, que encerram atitudes da destruição da relação entre signo e objeto, conforme a última estrofe “Quebrar o brinquedo ainda / é mais brincar”. O poema explora o orfismo dissolvido na Arte Moderna. Entretanto, é outro exemplo que nos obriga à reflexão sobre o modo que a cosmologia é expressa. Novamente nota-se que não é o cosmo grego expresso por uma semântica plástica, porque a junção de elementos que deveriam ser distintos, pertence ao mesmo objeto. No entanto, a criação do grau zero da criação, do retorno ao mundo sem sentido e suas possíveis reconfigurações que não obedecem à lógica da razão, é uma temática órfica que está na ideia do produto artístico dessa arte, de origem Dadá e na linha de Marcel Duchamp.

O poema “Mãos” dialoga com o tema órfico da percepção pelo tato. A percepção pelo tato consiste num processo associativo que interliga a geométrica das coisas associadas as suas materialidades, como textura, temperatura e humidade. A mão contém memórias de índices do tato, que em conjunto se combinam criando cosmologias, ao tentar restituir unidades com esses índices. Entretanto, a relação entre eles é aguda, cuja arbitrariedade das relações não obedece a qualquer lógica.

Com as mãos nuas
lavar o campo:

as mãos se ferindo
nos seres, arestas
da subjacente unidade

as mãos desenterrando
luzesfragmentos
do anterior espelho

com as mãos nuas
lavar o campo:

desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue.

. O sentido do verbo “lavar” associado com o advérbio de instrumento “com as mãos” é o tema órfico do poema, que prepara o cultivo, que são os inéditos sentidos. O modo de lavar “a mão se ferindo nos seres” é uma espécie de manipulação que se assemelha à atitude de quebrar brinquedos, como no poema “Ludismo”. É uma espécie de coleta ao acaso, mas de qualquer coisa, como superfície, interioridades, conhecimentos pelo tato. Essas coisas são incógnitas “arestas da subjacente unidade”, que significa conhecer de dentro para fora, das partes dissociadas de seu todo. O sentido registra uma infinidade índices de objetos que sugerem totalidades de outra ordem, pertencentes a camadas de sentido de outros fragmentos. Na estrofe “as mãos desenterrando / luzesfragmentos /do anterior espelho” demonstra a ideia de resgate de um mundo anterior ao espelho, mundo das cosmologias, que não seriam captadas pelo espelhamento, mas pelo pensamento. O sentido de “luzesfragmentos” é órfico, porque luzes significa sentido, orientação simbólica, a relação entre as luzes, entre os sentidos. Na última estrofe “desnudar a estrela essencial / sem ter piedade do sangue”, a poeta transforma o mundo concreto do chão em céu, uma vez que os sentidos emitidos pelos fragmentos tocados pela mão criam a hipótese da formação de constelações, que são as organizações cósmicas. A “estrela essencial” é o conhecimento que explora todos os sentidos. O sentido de “sangue” significa o desbravamento do homem primitivo, que conhecia o mundo correndo riscos, quando não diferenciava os opostos, porque conhecia o inédito pelo que ele tinha do outro. O poema retoma a ideia dos poemas anteriores, da relação de fragmentos de origem diversas, encontrados ao acaso.

No poema “Dispersão” o poeta reconstitui a presença da memória das aves no céu. Nessa condição, o espaço do céu ganha dimensões cósmicas, porque adquire um corpo híbrido. Portanto, ler o céu é dar medidas simbólicas ao infinito. Tais medidas se dão pelos ecos dos sons do voo e pela memória da imagem da rota das aves no céu. Atribui ao infinito diferentes escalas de percepção, criando a tensão entre a presença e ausência, como expressão do efêmero por meio da analogia. Tais escalas são as incógnitas cósmicas.

DISPERSÃO

As aves se dispersaram
em céus mais infinitos

criaram distâncias exatas
linhas puras de ser no tempo

fugiram em palpitações
de nitidez absoluta

além da aparência perderam-se
intactas, na existência.

Na primeira estrofe “As aves se dispersaram / em céus mais infinitos”, nota-se uma primeira espacialização do céu pela palavra dispersão, criando várias rotas. Entretanto, as rotas se ligam a algo inatingível, a própria ave, que continua desenhando o próprio infinito sumindo no horizonte. O infinito é construído por essa relação de conter algo concreto que não se vê, que se liga a memória de seu início até a sua desapareição. É uma conceituação do infinito, confirmada nos versos “criaram distâncias exatas / linhas puras de ser no tempo”. Outra dimensão espacial do infinito será por linhas tracejadas virtualmente pelo som das palpitações do coração das aves, que cria a extensão da linha virtual, cujo traçado é marcado tanto pelo ritmo da batida do coração quanto das asas que ficam implícitas, ou seja, compõe-se por sugestão. Podemos depreender o sentido da música órfica em Valery com a sobreposição de ritmos, que se articulam segundo analogias que se dão na esfera da abstração. São relações que nos remetem à concepção cósmica dos pitagóricos, na qual as coisas existem quando há um princípio matemático por trás. O método da desconstrução do objeto em partes, como nos poemas anteriores, ocorre com a ave em seus aspectos. Esses aspectos são deduzidos do seu devir, desdobrados da ação de voar. Fontela torna a relação mais complexa ao dimensionar o infinito por meio desses aspetos. A construção do infinito é

dada por um ritmo da música associada à geometria das características da ave, como um mecanismo que marca um ritmo invisível de uma linha com batidas do coração e de asas, uma linha que cria ecos em todas as direções, em expansão. A alternância das dominâncias recria a dimensão cósmica, ora a batida do coração reconstrói a linha, e vice-versa, criando a extensão do infinito a cada instante, cuja medida é vivida de acordo com a presença cósmica. No último verso, o paradoxo órfico “além da aparência perderam-se / intactas, na existência”. É a reconstituição da presença pelas relações. Nota-se que a poeta tem como inspiração a leitura cósmica do mundo, que passa por uma desconstrução do objeto em partes e cada parte adquire uma modalização própria e migra para compor com outros todos de partes distintas, vindas das mais distantes regiões do real, como do infinito do céu, da geometria, dos sons, do voo e dos índices da ave.

O poema “Sensação” retoma o tema do canto da ave transformado em fonte cósmica, na medida que se corresponde com outros sentidos. Verificaremos que Fontela se inspira no orfismo de Cruz e Souza, porque explora a sinestesia como visão poética.

SENSAÇÃO

Vejo cantar o pássaro
toco este canto com meus nervos
seu gosto de mel. Sua forma
gerando-se da ave como aroma.

Vejo cantar o pássaro e através
da percepção mais densa
ouço abrir-se a distância
como rosa
em silêncio.

Na primeira estrofe, o canto do pássaro é recriado na esfera psicológica, no interior da psique do eu lírico como nos versos “Vejo cantar o pássaro / toco este canto com meus nervos”. O canto é percebido como sabor, de forma sinestésica, associando sentidos como audição e paladar. O sabor do ritmo do canto é o enigma que se forma, conforme o verso “seu gosto de mel. Sua forma / gerando-se da ave como aroma”. O canto da ave é visto como o uma fonte cósmica de perfumes. É o mesmo tema da linha cósmica do poema anterior, mas nesse caso, em vez do infinito do espaço externo, recria o infinito do universo interior, cujo canto ecoa como sabor e se expande sobrepondo

aromas. A poeta dialoga com o orfismo de Cruz e Sousa, que percebe o mundo de forma sinestésica, cosmológica.

Na última estrofe o canto do pássaro é empregado para dimensionar o infinito “Vejo cantar o pássaro e através / da percepção mais densa / ouço abrir-se a distância / como rosa / em silêncio”, mas o dimensiona não como uma dispersão de linhas cósmicas e invisíveis, como no poema anterior, mas como o fenômeno do desabrochar de uma flor. Há a retomada da experiência da “Geometria em flor”, porque o som se geometriza e se espacializa em uma forma, criando outra música, de modo paradoxal, de uma canto sem som, um enigma ou vaticínio como no verso “ouço abrir-se a distância / como rosa / em silêncio”. A poeta continua expressando na linha órfica de Sousa. Os últimos versos o eu lírico explica de forma metalinguística seu olhar órfico “Vejo cantar o pássaro e através / da percepção mais densa”. Nota-se que a substância do infinito é o som cósmico do pássaro, como uma densidade geométrica em expansão, lenta como o desabrochar de uma rosa, atingindo o sublime, na força da sugestão por uma construção espacial imaginária que escapa dos limites da compreensão humana. Observa-se que neste poema o referencial órfico de Fontela dialoga com Cruz e Sousa e de forma mais ampla, conforme nos poemas analisados, com o orfismo dissolvido na Arte Moderna.

6.5 O ORFISMO EM ABGAR RENAULT

Abgar de Castro Araújo Renault (1901-1995) é um poeta mineiro. Foi professor, educador, político, poeta, ensaísta e tradutor. Pertenceu à Academia Mineira de Letras, à Academia Municipalista de Letras de Belo Horizonte, à Academia Brasileira de Letras; ao Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Stanford, Califórnia, EUA, e foi Presidente da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa de Belo Horizonte. Quinto ocupante da Cadeira 12, eleito em 1º de agosto de 1968 na sucessão de J. C. Macedo Soares e recebido em 23 de maio de 1969 pelo Acadêmico Deolindo Couto. Presidiu a Academia Brasileira de Letras em 1993. É autor de uma vasta produção poética: *A Princesa e o Pegureiro*, *Sonetos Antigos*, *A Outra Face da Lua*, *A Lápide sob a Lua*, *Sofotulafai*, *Cristal Refratário*, *Íntimo Poço*, *Thanatos e O Rio Escuro*.

A obra poética de Abgar Renault é um exemplo do emprego de vários estilos literários como recurso expressivo. Sua linguagem incorpora traços do romantismo, do

parnasianismo, simbolismo, surrealismo e da poesia concreta, além da intertextualidade com poetas de diferentes períodos literários. Oliveira considera Renault um poeta pós-moderno: “[...] como textualização do vivido, e como testemunho da sucessão de estilos que, percorrendo momentos significativos da poesia brasileira, fazem da poesia de Abgar Renault um vasto painel pós-moderno”. (2003, p.133)

Para identificarmos as linhas órficas que aparecem em seus poemas, foram escolhidos para análise os poemas “Périplo” e “Névoa” do livro *A princesa e o peregrino*, e do livro *Outra Face da Lua*, os poemas “Soneto onírico”, “Lembrança” e “Ante uma estátua”.

No soneto “Périplo” poeta expressa suas impressões sobre o caráter e o espírito de uma mulher, que o afetam como se estivesse diante de uma natureza hostil. O eu lírico investe seu objeto de interesse, que é compreender o caráter da mulher, com uma semântica extraída da natureza.

PÉRIPLO

Sopraste a rocha, aluíste o parapeito,
em tuas mãos o todo despenhou-se,
como si de ar e espuma feito fosse
para teu sonho e brinco e teu efeito,

e teu reinado súbito plantou-se,
imensamente, num deserto estreito,
cobrindo a areia morta de seu peito
de azuis ovelhas e de trigo doce.

Teu poderio chove em ondas frias
e em reversivo oceano se dilata.
Parada, a mesma noite de ontem vela.

Cego caos, com seus seres e seus dias,
prossegue, doendo, a silenciosa, abstrata
circunavegação da tua estrela.
(Renault, 1990, p.20)

Na primeira estrofe, o poeta expressa ações da mulher sobre o mundo externo, cujo efeito de destruição é metaforizado na esfera do sublime. O eu lírico não deforma a mulher de forma cósmica.

Na segunda estrofe, o caráter da mulher é retratado de forma ambígua, por meio da imagem de uma natureza que expressa por símbolos, a conciliação entre frieza e

empatia, morte e vida, esterilidade e amorosidade. A imagem é projetada na superfície do corpo e a pele é metaforizada. A incoerência do seu funcionamento manifesta a linguagem do surrealismo, expressando dimensões psíquicas nos componentes irrealis dessa paisagem, como nos versos “cobrindo a areia morta de seu peito / de azuis ovelhas e de trigo doce”. Logo, o corpo da mulher não sofre uma transformação cósmica, tornando-se um suporte e a paisagem uma pintura sobre seu corpo.

Na terceira estrofe e na quarta estrofe, o orfismo surge a partir da conversão da dimensão psíquica da mulher nas forças da natureza. É um exemplo de orfismo de estética romântica, porque a natureza expressa o estado de espírito da mulher de forma cósmica “Teu poderio chove em ondas frias / e em reversivo oceano se dilata”. Nota-se que imagem corresponde ao movimento do espírito, em direção ao infinito. Em contraposição ao movimento, o caráter estático representado pela lua, que “vela” sua morte em vida, na dimensão da solidão e da angústia. Os dois estados convivem na mulher. A “lua” se corresponde com “areia morta” e com o adjetivo “fria” de chuva, criando forças de queda e em contraposição às forças de expansão. A chuva converte as forças de queda, como a angústia, em forças de expansão, na fúria do mar. O poeta cria a oscilação entre queda e ascensão com as forças da natureza, representando um ciclo psíquico de altos e baixos, transformando a chuva e o mar no corpo da mulher, cujas ações da natureza representam seu caráter intempestivo.

A última estrofe é iniciada pelo símbolo “cego caos”, que retoma o ciclo de altos e baixos da semântica cósmica da estrofe anterior e intensifica o caráter intempestivo da mulher, expandindo-o analogicamente para tudo o que representa forças sem controle. O verbo e o advérbio “prosseque, doendo” predicam “cego caos” e “a silenciosa abstrata circunavegação da tua estrela”. O advérbio “doendo” ressignifica o estado de angústia associado ciclo de ascensão e queda. Nota-se a presença do simbolismo com imagens cósmicas que se correspondem. O símbolo “silenciosa circunavegação da sua estrela” se corresponde com o significado do título “Périplo”, que é viagem em torno de um país ou de um continente, e se corresponde com “cego caos”. A mulher se manifesta por modalizações da natureza e por analogias espaciais que modificam a substância do seu corpo feminino, tornando-se o caos manifestado de diferentes formas enigmáticas. Nota-se um orfismo romântico e simbolista.

No poema “Névoa” pode-se depreender a presença do orfismo no simbolismo e no surrealismo que predomina no poema. O poeta recria a relação afetiva não correspondida ou mal resolvida, com uma mulher na esfera cósmica.

NÉVOA

Entre som, esta cor, estas areias,
as curvas do horizonte, seio e rito,
tantos mármore, musicais e aldeias;
o azeite, o vinho, o pão; o calor e o frio;

as estradas, os ninhos, as colmeias
e a luz, o olhar no sonho do navio,
que vai sonhando as horas e as sereias,
e rasga espumas, ventos e o vazio,

tudo se apaga em névoa de pobreza;
sopram frautas distâncias de tristezas,
perdendo altura montes, aves, sólios;

vacila o dia e fecha-se a paisagem:
em céu e terra cumprem sua viagem
corpo e sombra de ausência dos teus olhos
(Renault, 1990, p.37)

Na primeira estrofe o poeta descreve os fragmentos de memórias de experiências do dia absorvidas de forma sinestésica “Entre som, esta cor, estas areias / as curvas do horizonte, seio e rio”. A semântica sinestésica desses fragmentos invade a estrofe seguinte com o mesmo ritmo, mas o tom dessas memórias adquire uma atmosfera melancólica, expressada no último fragmento, que sugere memórias de desejos não correspondidos “o olhar no sonho do navio, / que vai sonhando as horas e as sereias, / e rasga espumas, ventos e o vazio”, no qual podemos depreender que estar “entre” esses fragmentos se corresponde com “o olhar do sonho”. As imagens são mantidas sem conexão, mas se fundirão na próxima estrofe e formam uma atmosfera órfica.

Na terceira estrofe do soneto, com o avanço da noite como memória, esses fragmentos sinestésicos sobrevivem como substâncias da névoa, expressas no simbolismo do verso “sopram frautas de tristezas”. O verbo “soprar” tem sentido ambíguo, porque a palavra “frautas” como instrumento musical de sopro é uma forma cósmica que representa o som das memórias e reconstitui novas imagens sinestésicas

com elas. Podemos deduzir, que soprar não emite sons, mas imagens. O verso reconstrói a forma cósmica da névoa por meio da sinestesia, que é recriada a cada sopro, acionando o pêndulo poético de reconfiguração dessas imagens cósmicas.

Na última estrofe “vacila o dia e fecha-se a paisagem: / em céu e terra cumprem sua viagem / corpo e sombra de ausência dos teus olhos” há uma ambiguidade expressa pela dúvida de quem vê e de quem é olhado, como se fossem o mesmo. O poeta cria o pêndulo poético ao reconfigurar a névoa como olho, que manifesta devires diversos. A imagem final é surrealista e cósmica, expressando uma ambiguidade espacial e de devires.

Os poemas “Soneto onírico”, “Lembrança” e “Ante uma estátua” formam uma sequência no livro *Outra Face da Lua* (1952) e são uma demonstração da variação de linguagens poéticas e estéticas. O “Soneto onírico” é um poema surrealista. O conceito de sonho no Surrealismo está relacionado ao livre trânsito das ideias, que resultam em uma arte de imagens insólitas e ambíguas, resultante de construções alógicas que aproximam coisas opostas sem explicação, motivadas pelas leis do inconsciente. Os recursos expressivos de construção dessas imagens insólitas têm amplo referencial na Arte Moderna, conforme ressalta Argan:

Do ponto de vista da técnica, o Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos fotográficos e cinematográficos, quer na produção de objetos “de funcionamento simbólico”, afastados de seus significados habituais, deslocados (o ferro de passar cheio de pregos, a xícara de chá forrada de pele). Todavia, também se utilizam as técnicas tradicionais, principalmente entre os artistas mais interessados no conteúdo onírico das figurações, seja porque, sendo de uso corrente, prestam-se muito bem à “escrita automática”, seja porque a normalidade ou o mesmo a banalidade da imagem isolada ressalta a incongruência ou o absurdo do conjunto (como quem narra as coisas mais incríveis da maneira mais normal e aparentemente objetiva) (ARGAN, 1992, p.361).

É partir da análise que depreenderemos quais recursos estéticos do Surrealismo são mais presentes e quais expressam uma cosmologia que tenha um dinamismo órfico. É um exemplo de poema que nas estrofes ocorre oscilação entre surrealismo órfico e um surrealismo sem orfismo.

SONETO ONÍRICO

No rumo do corrupto firmamento
a chuva chove a sua chuva inata
e o cavalo de som de negro vento
verticalmente voa e se arrebatava

Entra a palavra azul num pensamento,
e um silêncio de vozes se destaca,
crescem mares no tanque do momento,
surge de cada canto uma cascata

Sombras intertextuais desfilam nuas,
Carregando verônicas de luas
nas caprichosas mãos de lírios e árias.

Prados viúvos se vestem de namoro
e se abrem as flores guarda-chuvas de ouro
sob o sol das piscinas planetárias
(Renault, 1990, p.106)

Na primeira estrofe, o espaço celestial do firmamento sofre a dessacralização. O firmamento é o espaço celeste visível em que se localizam os astros, a abóboda celeste, o céu e as estrelas. Na cosmologia bíblica, o firmamento é a barreira cósmica criada por Deus no segundo dia da criação do mundo, com o objetivo separar as águas primordiais em proporções superiores e inferiores, para que a terra seca pudesse aparecer. Nota-se uma tensão de movimentos contrários de ascensão e de queda nos versos iniciais “No rumo do corrupto firmamento / a chuva chove a sua chuva inata”. A incógnita está no “rumo” como local da chuva. A movimento de ascensão “rumo” é ressaltado nos versos finais “e o cavalo de som de negro vento / verticalmente voa e se arrebatava”. O movimento do vento é cósmico, porque no seu devir manifesta o de um cavalo, cujo efeito é de encontro com o firmamento, de conotação religiosa “verticalmente voa e se arrebatava”. O movimento do cavalo em direção ao céu lembra um anjo. É um tipo de orfismo que aparece em Cruz e Sousa, cuja simbolização manifesta uma espiritualização de transcendência. Nota-se uma oposição semântica entre “corrupto firmamento” e “arrebatava”, que resulta na dessacralização do céu, na condição do auto arrebatamento. É a ironia surrealista, uma vez que objeto cavalo, como anjo é insólito, não tem lógica. A dinâmica da imagem é cósmica e nos remete às temáticas da transcendência vazia que Friedrich destaca em Baudelaire.

Na segunda estrofe há o diálogo com a criação do mundo, da organização do mar em relação à terra, no sentido de firmamento na esfera cristã, como nos versos

“crescem mares no tanque do momento, / surge de cada canto uma cascata”. A contextualização espacial é a mesma da primeira estrofe, no céu, mas na dimensão onírica “Entra a palavra azul num pensamento, / e um silêncio de vozes se destaca”. A cor azul no sintagma “palavra azul” transforma a “palavra” em objeto, uma vez que recebe a cor como um adorno ou escultura. A palavra entra em seu pensamento e se expande como um espaço infinito pela cor azul, significando a imagem de Deus diante de uma multidão que silencia, sendo objeto concretizado pela cor azul. Nota-se como a palavra “tanque” se corresponde com planeta, e configura o momento da criação. Portanto, tanque é o objeto de funcionamento simbólico que transborda e cria o oceano, é o gesto de Deus. Na estética do irracional, o tanque lembra um objeto de funcionamento simbólico, deslocado de sua função utilitária. O poeta explora ambiguidades espaciais e de função, beirando o absurdo. Não há orfismo, porque o recurso surrealista predominante é reconfiguração do espaço de forma incongruente, fechado em si mesmo, que não absorve relação de sentido com nada, somente expressa o absurdo.

A penúltima estrofe compõe com a anterior uma ambiguidade temporal, a da cena da crucificação de Cristo inserida na mesma imagem da criação do mundo “Sombras intertextuais desfilam nuas, / Carregando verônicas de luas / nas caprichosas mãos de lírios e árias”. A palavra “verônica” significa a imagem do rosto de Jesus estampada num pano ou a mulher que limpou o rosto de Jesus durante a Via Sacra. Pode-se deduzir que, no verso “carregando verônicas de luas”, seria a imagem de Cristo estampada na lua ou mulheres ocultas carregando a lua como sendo véu de Verônica, com a imagem do rosto de Cristo. A sobreposição temporal entre o início da criação do mundo e morte de seu criador, implica em uma coexistência espacial enigmática nos interstícios de um mundo em criação. Como o momento do firmamento é criado obedecendo as leis do inconsciente, as sombras são as primeiros projeções das formas orgânicas e inorgânicas de um mundo em criação, na qual ambas projetam suas sombras uma na outra. Como estão em sucessivos movimentos e em todas as direções como procissões, podemos indagar que seja o próprio inconsciente. Nota-se que o campo semântico explorado lembra uma dimensão irônica que nos remete às atitudes dadaístas de destruição da cultura. Entretanto, a imagem não é cósmica, porque se reconhece na configuração espacial a imagem uma narrativa bíblica, predominado a analogia figurativa.

Na última estrofe, o recurso da incoerência espacial expressa o fim do período do firmamento de forma dissonante, ou seja, a terra e a água se sobrepõem de forma que não se ajustam “Prados viúvos se vestem de namoro / e se abrem as flores guarda-chuvas de ouro / sob o sol das piscinas planetárias”. Nos dois primeiros versos a relação entre prado e floração mantém espacialmente a ordem real, mas investidos de significados metafóricos, como o verbo “vestir” com sentido de florescer. O advérbio de instrumento “de namoro”, caracteriza o modo como se veste. O que predomina é a incongruência espacial sugerida entre “Prados viúvos” e “piscinas planetárias” como se ocupassem o mesmo lugar sob o sol ou distantes no infinito. Observe a correspondência entre “crescem mares no tanque do momento, / surge de cada canto uma cascata” da primeira estrofe com “sob o sol das piscinas planetárias” da última estrofe, ambas as imagens tornam o mar flutuante, sem função, surgindo em lugares sem lógica, que não admitem analogias pela arbitrariedade das imagens, não constituindo formas cósmicas. Dessa forma, os prados também se tornam flutuantes no infinito. Forma-se um pêndulo de aproximação e dissonância, não de sentido, mas de ajuste espacial, que não se resolve pela lógica racional nem religiosa, adentra-se na dimensão do absurdo.

Conclui-se que no “Soneto onírico” predomina do surrealismo as construções espaciais incoerentes, representando o espaço onírico, cujas imagens não admitem analogias, não manifestam devires nem aspectos racionais. É uma dimensão do surrealismo sem orfismo. Entretanto, na primeira estrofe há o diálogo com o orfismo de Cruz e Souza, tanto em relação à influência de Baudelaire, como na forma de tornar o ambiente natural em uma cosmologia de transcendência.

No poema “Lembrança” o poeta emprega uma aproximação antitética que resulta na coexistência de movimentos contrários, como um congelar que esquenta:

LEMBRANÇA

As neves longas do Aconcágua estão
fervendo no meu coração.
(Renault, 1990, p.106)

. Embora o poeta aproxime forças contrárias, sejam de modalizações ou de aspectos, o coração continua sendo um órgão metafórico da região central do sentir. Entretanto, o limite desse poema ser órfico e não ser órfico é tênue, porque cria-se um pêndulo entre forças de expansão expressadas pelo calor e seu devir “fervendo” para

expressar uma contração, o congelar. Essa tensão é resolvida na última estrofe do poema a seguir, em que é reescrito com uma solução órfica.

No poema “Ante uma estátua” eu lírico caracteriza a beleza de uma mulher e os efeitos dela sobre ele. O poeta filtra essa beleza por meio de um olhar parnasiano, romântico e simbolista. Notaremos que, dependendo do modo de olhá-la, emprega uma escola literária que mais se adequa.

ANTE UMA ESTÁTUA

Teu silêncio de mármore gelado
samente mármore de gelo encerra
sem presente, futuro, nem passado
e o teu gosto sem dom chama, e desterra

É alheio a esse ar de sonho: foi buscado
à alva distância de neblina que erra
entre as águas feridas no relvado
e o tom de lua imóvel sobre a terra

E tão ausente teu olhar vazio,
que não sabem teus olhos se este rio
que vês e o rio que com eles olhas

Triste voo anoitece a terra baça:
por tua neve e por teu gelo passa
tal silêncio de sombras entre folhas
(Renault, 1990, p.106)

Na primeira estrofe o poeta é parnasiano e simbolista, ao investir a beleza da mulher com uma semântica dos aspectos de uma estátua grega. Expressa de forma sinestésica o aspecto estático “Teu silêncio de mármore gelado / somente mármore de gelo encerra”. Esses símbolos se correspondem com o movimento de expansão e retração dos versos finais “sem presente, futuro, nem passado / e o teu gosto sem dom chama, e desterra”. Nota-se um estado de angústia, no qual não faz sentido o presente, nem o passado, nem o futuro. É uma beleza paradoxal, que avança e recua, seduz e esfria “[...] chama, e desterra”. Os opostos se neutralizam em uma dimensão estática, que expressa vida e morte na mesma intensidade. Os símbolos empregados pelo poeta dão ênfase ao estado para a morte, como ausência de conexão com o mundo. Nessa estrofe não ocorre a deformação da mulher em uma forma cósmica.

Na segunda estrofe a caracterização desse estado de angústia é explorado com a linguagem romântica, em que a natureza expressa nuances sentimentais “É alheio a esse ar de sonho: foi buscado / à alva distância de neblina que erra / entre as águas feridas no relvado / e o tom de lua imóvel sobre a terra”. Nota-se a adjetivação da dor, de desolação e solidão da natureza. Esta se mantém na mimese com o real, mas transmite um psicologismo em que o eu lírico a ressignifica para expressá-lo. Nota-se o índice de dor “águas feridas no relvado” que lê a margem do rio com uma relação de atracamento, como uma briga na qual se ferem. A conexão entre o chão e o céu noturno é dada por uma atmosfera de dor e morte como no verso “e o tom de lua imóvel sobre a terra”. Entre o chão dorido e a atmosfera de morte da escuridão se insere uma incógnita, que é a neblina que não encosta nem no chão e nem na lua, mas manifesta essa atmosfera de dor e morte. A nuvem expressa a angústia da mulher, do ser para morte de Heidegger, que vive um mundo sem sentido, seu olhar ausente, na sua frieza. É um exemplo de romantismo sem orfismo.

Na terceira estrofe a atmosfera estática e fria, configura a angústia por paradoxo, no qual o poeta conceitua o olhar por ideias opostas “E tão ausente teu olhar vazio, / que não sabem teus olhos se este rio / que vês e o rio que com eles olhas”. Observa-se como o poeta emprega linguagens diferentes para expressar a mesma mulher de vários ângulos de visão.

Na última estrofe há uma diferença entre as estrofes anteriores, que a torna órfica. Há uma ambiguidade entre o emprego do pronome “tua” que se refere simultaneamente a mulher e a natureza, assim como o verbo “voar”, que significa no poema o avanço do crepúsculo como atmosfera que expressa a indiferença da mulher como o crepúsculo é indiferente ao dia, que o cobre de sensações “baças”, que significa morena, sombria, escura, embaçada, sem brilho, enevoadada, sem cor. Depreende-se que o pronome “tua” se refere a “neve” e o “gelo” sobre a terra, remetendo-nos aos aspectos sinestésicos da primeira estrofe “Teu silêncio de mármore gelado / somente mármore de gelo encerra”. Deduz-se que a superfície noturna é seu corpo, que sugere ser a cordilheira do “Aconcágua” do poema “Lembrança”. É a recriação do poema anterior de forma órfica. Nesse sentido que sentir o frio noturno em contado com as geleiras da montanha é a relação com mulher, observa-se que o poeta atinge o sublime. Dessa forma, sua pele é coberta pela vegetação e transmite a mesma atmosfera de frieza “tal silêncio de sombras entre folhas” como nos versos iniciais do poema “Teu silêncio de mármore gelado / somente mármore de gelo encerra”. Nota-se correspondência com o

silêncio expresso de forma parnasiana na primeira estrofe e de forma simbolista na última estrofe. A atmosfera estática e fria do silêncio da indiferença da mulher, conforme o título do poema “Ante uma estátua” é recriada no poema em todas as estrofes, com linguagem e intensidades diversas. Na primeira estrofe o poeta é parnasiano e simbolista, mas não é órfico. Na segunda estrofe é romântico e não órfico. Na terceira estrofe se expressa por paradoxo para expressar um sentimento e na última estrofe, é simbolista é órfico.

O ecletismo estético de Renault nos oferece outras complexidades de análise do orfismo em diferentes estilos de linguagem e reforça a hipótese de que o orfismo não está associado a uma linguagem específica, mas uma forma de percepção da realidade de forma cósmica ou a partir da atualização de temáticas referentes à historiografia órfica.

6.6 O ORFISMO EM CECÍLIA MEIRELES

Cecília Meireles (1901-1964) foi uma poetisa, professora, jornalista e pintora brasileira. Foi a primeira voz feminina de grande expressão na literatura brasileira, com mais de 50 obras publicadas. Com 18 anos estreou na literatura com o livro "Espectros". Participou do grupo literário da Revista Festa, grupo católico, conservador. Dessa vinculação herdou a tendência espiritualista que percorre seus trabalhos com frequência. Embora mais conhecida como poetisa, deixou contribuições no domínio do conto, da crônica, da literatura infantil e do folclore. Em 1919, Cecília Meireles lançou seu primeiro livro de poemas, "Espectros", com 17 sonetos de temas históricos. Em 1922, por ocasião da Semana de Arte Moderna, ela participou do grupo da revista "Festa" ao lado de Tasso da Silveira, Andrade Muricy e outros, que defendiam o universalismo e a preservação de certos valores tradicionais da poesia. Ainda em 1934, a convite do governo português, Cecília viajou para Portugal onde proferiu conferências divulgando a literatura e o folclore brasileiros. Entre 1936 e 1938, Cecília lecionou Literatura Luso-Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1938, o livro de poemas “Viagem” recebeu o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras. Era seu reconhecimento oficial como poetisa. Em 1940 Cecília lecionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas. Proferiu conferência sobre Literatura Brasileira em Lisboa e Coimbra. Publicou em Lisboa o ensaio "Batuque, Samba e Macumba", com ilustrações de sua autoria.

Alfredo Bosi contextualiza Cecília Meirelles como uma poeta de vertente intimista e que emprega imagens para traduzir seu mundo interior. Essa forma de pensar por imagens é uma linha que atravessa sua poesia e tem raízes no simbolismo conforme ressalta Bosi: “Cecília esteve próxima do círculo de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, compartilhando com eles o culto a Cruz e Sousa e a Alphonsus, então na penumbra; e por certo, há ressonância de ambos em seus versos, *Nunca Mais* e *Poema dos Poemas* e *Baladas para El-Rei*”. Meirelles, em fase mais madura, se afasta dessa filiação e sofre influência de poetas da modernidade de vertente neossimbolista:

Mas há outro neossimbolismo, aquele de que fala Cecil Bowra em *The Heritage of Symbolism*, filiado às sondagens líricas de um Antônio Machado, de um Lorca, de um Rilke, de um Tagore, que conceberam a poesia como “sentimento transformado em imagem”, para usar a fórmula idealista de um Croce. Nas palavras da própria Cecília Meireles, “a poesia é um grito transfigurado” (Bosi, p. 493).

Analisaremos do livro *Viagem*, que ganhou o primeiro prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras em 1938, os poemas “Epigrama 3”, “Renúncia”, “Pausa”, “Grilo” e “Epigrama 4”.

No poema “Epigrama 3” Meireles explora símbolos para expressar uma metafísica em torno do tempo na esfera da universalidade. Há dois tempos que se contrapõem, o da vida e o da morte.

EPIGRAMA 3

Mutilados Jardins e primaveras abolidas
abriram seus miraculosos ramos
no cristal em que pousa minha mão.
(Prodigioso perfume!)
Recompuseram-se tempos, formas, cores, vida
Ah! Mundo vegetal, nós humanos, choramos
Só de incerteza da ressurreição
(Meireles, 1982, p.33)

O tempo da vida é expresso pelos símbolos “mutilados jardins” e “primaveras abolidas” que expressam a negatividade do movimento do tempo. Podemos deduzir que há um solo inadequado para o plantio, no sentido conotativo. Esse tempo se desenvolve em uma condição especial, dentro de um cristal, que é o solo fértil, para onde migram esses símbolos. Constitui-se uma unidade simbólica nova, mas não cósmica, porque na questão espacial contextualizada, o caminho é inverso do percurso cósmico, indo do

infinito para o finito, ao tornar o cristal um objeto que cabe nas mãos. O significado do desenvolvimento do tempo expresso no verso “abriram seus miraculosos ramos” se corresponde com o verso “(Prodigioso perfume!)”. Nota-se a sinestesia para expressar a substância do tempo, mas na esfera da ideia, conforme ressaltada pela crítica quando empresta de Croce o princípio do sentimento transformado em imagem. O desenvolvimento do tempo evolui de uma representação sinestésica para uma sequência figurativa “Recompuseram-se tempos, formas, cores, vida”. A transição de um solo infértil para um solo fértil se corresponde conceitualmente, de forma indireta, com o tema da metempsicose. O solo infértil é local de espera para a ressurreição na esfera cristã, portanto, os símbolos iniciais do tempo negativo, estático, podem corresponder no final do poema com essa condição da alma. O “cristal” é o símbolo que expressa o momento ressurreição, do juízo final. Por outro lado, na esfera do mundo vegetal, é um caminho de renascimento constante, como na esfera órfica, em que as almas renascem em estágios diversos, também no mundo vegetal. Nesse poema, se há algum tema órfico seria o da contraposição entre cristianismo e orfismo, mas não na esfera da concepção cósmica da realidade.

Essa linha metafísica, dentre os vários poemas em que é recorrente, ocorre no poema “Renúncia”:

RENÚNCIA

Rama das minhas árvores mais altas,
deixa ir a flor! que o tempo, ao desprendê-la,
roda-a no molde de noites e de abas
onde gira e suspira cada estrela.

Deixa ir a flor! deixa-a ser asa, espaço,
ritmo, desenho, música absoluta,
dando e recuperando o corpo esparso
que indo e vindo, se observa, e ordena e escuta.

Falo-te, por saber o que é perder-se.
Conheço o coração da primavera,
e o dom secreto do seu sangue verde
que num breve perfume existe e espera.

Verti para infinitos desamparos
tudo que tive no meu pensamento
Era a flor dos instantes mais amargos.
Por onde anda? No abismo. Dada ao vento.
(Mereles, 1982, p. 58)

No poema a árvore é o símbolo da esperança ou do sonho, e a flor, que nasce dela, está condicionada à lógica da esfera psíquica e sofre metamorfoses em formas que obedecem a movimentos condicionados pelas leis de ordem onírica “que indo e vindo, se observa, e ordena e escuta”. Essas formas têm a natureza da “música absoluta”, mas são formas que resultam de um livre trânsito do pensamento, que as gera sem lógica aparente. Quando a semântica extraída da natureza é empregada para figurar estados psíquicos no contexto subjetivo, migrando do exterior para o interior, não ocorre orfismo, mas o contrário, quando há a deformação da natureza real, pode ocorrer a cosmologia órfica. Na primeira estrofe, o poeta é simbolista e na segunda estrofe é surrealista. Na terceira e na quarta estrofe predomina a estética romântica, porque o subjetivismo é projetado na natureza real, que expressa o estado interior do poeta “Verti para infinitos desamparos / tudo que tive no meu pensamento / Era a flor dos instantes mais amargos. / Por onde anda? No abismo. Dada ao vento...”. Nota-se que os versos se correspondem de forma metafísica com o título “Renúncia”. Como são os sentimentos expressos na natureza e não modalizações do ser decorrentes desse estado interior, os trechos finais do poema também não são órficos.

No poema “Pausa” o eu lírico contextualiza o entardecer como avanço de um estado de morte, porque associa com a tristeza que sente nesse período. É um momento melancólico, que se corresponde com um fenômeno da natureza. A noite é constituída como memórias de símbolos do dia, que se mesclam com os ruídos da noite, e formam de forma cósmica a manifestação de um “grilo” na escala do sublime. Nesse poema predomina a subjetividade projetada na natureza e não o inverso, quando a natureza é empregada para expressar fenômenos psíquicos, adequando-se às leis do inconsciente.

PAUSA

Agora é como depois de um enterro.
Deixa-me neste leito, do tamanho do meu corpo,
junto à parede lisa, de onde brota um sono vazio.

A noite desmancha o pobre jogo de variedades.
Pousa a linha do horizonte entre minhas pestanas,
e mergulha silêncio na última veia da esperança.

Deixa tocar esse grilo invisível
- Mercúrio tremendo na palma da sombra-
deixa-o tocar a sua música, suficiente
para constatar todo o arabesco da memória...
(Mireles, 1982, p.59)

Nota-se na última estrofe o simbolismo órfico, que transforma os índices da natureza, filtrados pelos órgãos do sentido, em uma memória que se combina em unidades sinestésicas, que lembra um “grilo invisível”. É um grilo cujas imagens acústicas nos remete às formas cósmicas manifestantes, com aparências diversas, como imagens cósmicas de Orfeu. Na terceira estrofe, nos versos “Pousa a linha do horizonte entre minhas pestanas, / e mergulha silêncio na última veia da esperança”, depreende-se que o eu lírico passará a contemplar a noite como uma esperança diurna que precisa continuar durante a noite, mas na esfera da memória, resgatando do dia as conexões com a natureza noturna, em que predomina os sons e remete à novas imagens acústicas formadas sinestesicamente com as memórias do dia, absorvendo os índices da noite. No verso “Deixa tocar esse grilo invisível”, a esperança se concretiza de forma cósmica, como nos versos seguintes “- Mercúrio tremendo na palma da sombra- / deixa-o tocar a sua música, suficiente / para constatar todo o arabesco da memória...”. Observa-se a percepção cósmica do “mercúrio” como substância da sombra e que se somará à substância cósmica do “grilo invisível”. Mantidas pela memória, as fontes cósmicas do dia e permanecem durante a noite, recombina-se na forma do eu lírico refletir sobre seu momento. É o sentido da música de Baudelaire resumida no princípio da “floresta de símbolos”.

No poema a seguir o conceito “floresta de símbolos” é empregado para construir uma infinidade de percepções cósmicas da natureza por meio da sinestesia, que constituirá a natureza órfica da noite, como memórias empregadas para decifrar os sons noturnos de forma sinestésica. O “grilo” é a música cósmica noturna na escala do sublime.

GRILO

Máquina de ouro a rodar na sombra,
serra de cristal a serrar estrelas...

Caem pedaços de sono entre os silêncios,
em grandes flores, mornas e dóceis,
com o peso e a cor de vagas borboletas.

Rostos de espuma, nomes de cinza,
- a vida sobe nos caules de noite, pouco a pouco.

Máquina de ouro tremendo no ar de vidro,
cortando o broto das palavras rente à boca...

Desmanchando nos dedos arquiteturas que iam parando...

E livros de imagens que o vento compunha, illogicamente.

Ah! Que é dos ramos de estrelas finamente desprendidas,
pela sonora lâmina que estás vibrando sempre, sempre?

Que é das noites extensas, de ares mansos de alegrias,
Sem ruas, sem habitantes, sem solidão, sem pensamento?

Que é das mãos esperando o amanhecer definitivo
e caídas também na corrente do tempo?
(Maireles, 1982, p.62)

O tempo noturno é construído pelas memórias cósmicas do dia, que se entrelaçam para formar a música da “floresta de símbolos” noturna, como na sequência de versos “Caem pedaços de sono entre os silêncios, / em grandes flores, mornas e dóceis, / com o peso e a cor de vagas borboletas” e nos versos da estrofe seguinte “Rostos de espuma, nomes de cinza, / - a vida sobe nos caules de noite, pouco a pouco”. A constituição do tempo cósmico noturno vivido pelas memórias cósmicas do dia, que avançam a noite, é expresso pelo questionamento sobre o sentido da noite “Que é das noites extensas, de ares mansos de alegrias, / Sem ruas, sem habitantes, sem solidão, sem pensamento?”. Deduz-se que o “grilo” é uma fonte cósmica que ganha sentido noturno. As memórias cósmicas do dia “florestas de símbolos” é campo semântico empregado para identificar os sons noturnos por meio de novas recombinações de símbolos. O poema explora o orfismo no simbolismo.

No poema “Epigrama,⁴ o tema da tristeza é expressado por meio de uma semântica que explora relações com a natureza marinha. Nas duas estrofes o elemento comum que une as imagens é o movimento da água, de um lado o choro e de outro o movimento do mar. É no modo como o poeta aproxima os dois universos e verificaremos se ocorre a percepção cósmica.

EPIGRAMA 4

O choro vem perto dos olhos
para que a dor transborde e caia.
O choro vem quase chorando
como a onda que toca a praia

Descem dos céus ordens augustas
e o mar chama a onda para dentro
O choro foge sem vestígios,
mas levando náufrago dentro.
(Maireles, 1982, p.43)

Na primeira estrofe notamos traços do romantismo, porque a natureza expressa seu estado de espírito. O emprego do elemento comparativo “como” nos versos “O choro vem quase chorando / como a onda que toca a praia”, é para aproximar o traço comum do movimento da água, com o objetivo para dar uma intensidade da dor, representada pelas tensões que lágrima expressa. Na segunda estrofe ocorre a expressão cósmica dessa tristeza, porque não há o emprego do elemento comparativo, que resulta em uma metafísica órfica, como um mecanismo psíquico da dor que expressa a intensidade do fluxo das lágrimas nos versos “e o mar chama a onda para dentro / O choro foge sem vestígios, / mas levando naufrago dentro”. Podemos perceber que o movimento de queda da onda incorpora modalizações psíquicas como mergulho do eu lírico para dentro de si, tornado o mar a alma ou o corpo, “as ordens augustas” se correspondem com a fé do eu lírico. O “naufrago” é a condição do eu lírico, submerso em suas tristezas, que retorna para o lugar de origem, o lugar da dor. O verbo “foge” tem sentido cósmico, porque significa chamar e incorpora, dessa forma, no devir do choro o devir do mar, como um processo de expansão do finito para o infinito. Neste poema identificamos nuances do orfismo no romantismo.

Em Meireles o orfismo aparece dissolvido nas escolas literárias que influenciam sua forma de se expressar e que são identificadas pela crítica como as que apresentam uma tradição órfica. Verificamos que o poeta transita entre o romantismo, o simbolismo e o surrealismo. Entretanto, baseando-se no critério da percepção cósmica, como acontece nos poetas analisados anteriormente, o poema pode apresentar trechos órficos e não órficos na mesma linha estética

7 CONCLUSÕES

O estudo sobre o orfismo na poesia brasileira consistiu na contextualização dos poetas no referencial das temáticas órficas no contexto da tradição clássica e da modernidade, porque não ocorre na crítica literária uma diferenciação entre orfismo grego e orfismo moderno e a intertextualidade entre ambos, como critérios mais abrangentes para a classificação e identificação do orfismo dissolvido na obra de poetas diferentes de períodos literários. Dessa forma, a vertente do cristianismo primitivo identificado na poesia brasileira foi situada no contexto da historiografia órfica, com o estudo dos influxos do orfismo no cristianismo, cujas tensões sincréticas são reatualizadas na poesia religiosa brasileira. Na linha clássica ocorre um caminho oposto na relação entre cristianismo e orfismo. A crítica reconhecia a absorção do orfismo pelo cristianismo em Mendes e Lima com critérios dissociados do fenômeno do período helenístico, em que rituais e dogmas órficos moldaram rituais cristãos, que resultou como expressão artística e ideológica no sincretismo religioso. Entretanto, conforme depreendeu-se, na poesia brasileira ocorre de forma paralela um outro fenômeno, o do sincretismo dissonante com ênfase na tradição clássica e da restituição da identidade de Orfeu como a divindade do tempo da modernidade, perspectiva presente em Rilke, Ramos e Campos. Com a diferenciação entre essas duas linhas, a do cristianismo primitivo e a clássica, verificou-se que o segundo livro *Véu do Tempo* (1941), da obra *Metamorfoses* de Murilo Mendes, necessitou de uma nova contextualização como pertencente a um sincretismo dissonante, semelhante ao que aparece posteriormente na linha clássica que privilegia orfismo em relação ao cristianismo, em função de apresentar influência da obra de Rilke ao privilegiar temáticas do orfismo grego relacionadas à constituição da identidade Orfeu. O canto “Audição de Orfeu” do Livro *Invenção de Orfeu de Jorge de Lima* foi contextualizado na linha do sincretismo dissonante, e como momento de ruptura do poeta com o sincretismo religioso, que conciliava cristianismo e orfismo, quando considerado um poeta cristão. Foi possível deduzir que essa ruptura que ocorre com Lima sofre influência de Rilke e da linha clássica da Geração de 45 em relação ao orfismo.

As temáticas do orfismo grego que aparece em Rilke, Ramos e Campos foram analisadas e contextualizadas a partir de tópicos importantes da historiografia do

orfismo, estudados desde as temáticas órficas desenvolvidas por Orfeu como fundador de teogonias e cosmogonias, da influência do orfismo na filosofia grega e na formação das bases filosóficas e de rituais do cristianismo, bem como o diálogo do orfismo com tragédia grega, o discurso oracular, Eros e sublime. Detectou-se nesses poetas uma ampla gama de temas universais do orfismo dissolvidas na cultura grega, que não foram contemplados nem por Murilo Mendes e Jorge de Lima, na totalidade de suas obras.

Após reconstruídas as linhas órficas da poesia brasileira, contextualizou-se o orfismo de Cruz e Sousa em relação ao orfismo grego e moderno, uma vez que é o primeiro poeta considerado órfico pela crítica literária por ser simbolista. Depreendeu-se que o poeta ocupa um lugar privilegiado no orfismo brasileiro, porque dele ressoou os caminhos da expressão órfica presentes no orfismo grego e moderno da poesia brasileira. É detentor de um orfismo particular de influência de Baudelaire, de forma que a partir de Souza estudou-se outra vertente do orfismo, a derivada do simbolismo. Essa diferenciação foi possível por meio da comparação com outras linhas órficas estudadas nesta pesquisa.

Na linha do orfismo puro, os estudos demonstraram novos critérios de análise da poesia órfica, porque muitos poetas exploram uma semântica plástica derivada da Arte Moderna associada a um ecletismo de estilos e dialogam com o orfismo de forma diversificada. Entretanto, baseando-se no critério de que o poeta para ser órfico deve atingir a percepção cósmica, identificou-se que não basta a incorporação de conquistas semânticas das artes plásticas à percepção poética, para um poeta ser considerado órfico. Se a semântica plástica não for empregada para expressar uma percepção cósmica, a poesia não expressa o orfismo puro.

Sobre a atualização específica do Mito de Orfeu, verificamos que os poetas retomam o mito não se restringindo somente à sua narrativa e incorporam acréscimos literários como forma de desenvolvimento de sugestões implícitas dos textos clássicos e também, com a exploração de intertextualidades e diálogos com outros referenciais da historiografia do orfismo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia*. São Paulo: Martins, 1955.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia Vária*. São Paulo: Editora: Martins, 1947.
- ANDRADE, Fábio de S. A. *O Engenheiro Noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*. Tradução e apresentação de Álvaro Faleiros. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1997.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris: Figuière, 1913.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio. *História da Arte Italiana: Da Antiguidade a Duccio*, Volume I. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BARBIERI, Pedro. 'HEIAEN Δ' ΏΣ: Uma cosmogonia órfica nas Argonáuticas? PhaoS-Revista de Estudos Clássicos, 2016, p. 5-21.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Editora Martins, 1943.
- BERNABÉ, Alberto. "Orfismo y cristianismo", en M. López Salvá. I. Sanz Extremeño - P. de Paz Américo (eds.), *Los orígenes del cristianismo en la literatura, el arte y la filosofía* (I), Madrid, Dykinson, 2016, 17-31.
- BERNABÉ, Alberto. *Hieros logos: poesia órfica sobre os deuses, a alma e o além*. São Paulo: Paulus, 2012.
- BERNABÉ, Alberto. *Platão e o orfismo*. São Paulo: Annablue Clássica, 2011.
- BRANDÃO, Jacyntho José Brandão. Orfismo no mundo helenístico. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990, p.25-34.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Miologia: História de Deuses e Heróis*. 26ª edição. Tradução de David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2002.

CAMPOS, Milton de Godoy. *Antologia Poética da Geração de 45*. São Paulo: Clube da Poesia, 1966.

CAMPOS, Haroldo. *Auto do Possesso*. São Paulo: Clube da Poesia, 1950.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador* in: BATTCOCK, A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CHENEY, Sheldon. *História da Arte*, Volume II. Tradução de Sérgio Milliet, São Paulo: Editora Edifício Mário de Andrade.

FONTANILLE, Jacques; ZIBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldemir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFCH/USP, 2001.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 15 edição. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1993.

HEIDEGGER, M. *Ser e o Tempo, parte II*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 2000.

IVO, Ledo. *Modernismo e Modernidade*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, Ltda., 1972.

LEITE, Guacira Marcondes Machado Leite. O mito de Orfeu na modernidade poética francesa. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990, p.67-78.

LIMA, Jorge. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

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

MELO, Alberto Lopes. José Paulo Paes e a anatomia do poema. 2006. 89f. (Dissertação de Mestrado em Letras) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. 2006.

MENDES, Murilo. *As Metamorfoses*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MEIRELES, Cecília. *Viagem / Vaga Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MILANO, Dante. *Poesias*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

MOISÉS, Massaud. *O Orfismo: o Culto da Sensação*. Todas as Letras, v.1, p. 15-24, 1999.

NEVES, Sérgio Manuel Valadas. *Orfismo entre a religião e a arte*. Quintana: revista do Departamento de História da Arte, (20), 2021. ISSN-e: 2340-0005

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora LTDA, 2003.

PAES, J. P. *Poesia completa*. Apresentação de Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REALE, Giovanni. *Pré-socráticos e Orfismo*. Tradução de Marcelo Perini. São Paulo: Loyola, 1992.

RENAULT, Abgar. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RILKE, Reiner Maria Rilke. *As Elegias de Duino e Sonetos a Orfeu*. Tradução, prefácio e seleção de Paulo Quintela. Porto: Editora O Oiro do Dia, 1983.

RODES, Apolônio. *A Argonáutica*. Tradução: Fernando Pinto Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, L. DA, 1989.

ROCHA, Wesley Thales de Almeida. *Corpo e alma: a tensão entre os contrários na poesia de Murilo Mendes*. Revista Crioula, maio de 2011, nº9

TORRES, Ana Maria Ferreira; GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Rilke traduzido no Brasil: um breve levantamento bibliográfico de antologias*. Estação Literária. Londrina, v. 24, p. 148-165, jul./dez. 2019.

SOUSA, Cruz. *Poesias completas: broquéis, faróis, últimos sonetos*. São Paulo: Publifolha, 1997.

TRINGALI, Dante. *O Orfismo. Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990, p.15-24.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VEIGA, Paulo E. B. *O mito de Orfeu e Eurídice no Livro IV das Geórgicas de Virgílio: tradução e notas*. Rónai Revista de estudos clássicos e tradutórios, v. 6, n. 1. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2018.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VIRGÍLIO. *Geórgicas III*. Organização Matheus Trevizam. Traduções de António Feliciano de Castilho e Matheus Trevizam. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

NÁPOLI, Juan T. *El mar y la tempestade: um tópico literario desde el yambo de las mujeres de Semónides de Amorgos a la Andrómaca de Eurípedes*. Letras Clássicas, revistas usp.br, n.12, p.9-24, 2008.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora LTDA, 2003.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIETROFORTE, Antonio *Vicente*. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Editora contexto. 2017.

ROQUE, Maura Voltarelli. *O diálogo com o invisível na poética do entrelugar de Dora Ferreira da Silva*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2014, 179f.

SOARES, Cleber Éderson. *A linha clássica na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da Silva Ramos: um diálogo com a Tragédia Grega, o Discurso Oracular, o Orfismo, Eros e Sublime*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, 2018, 145f.

APÊNDICE 1: MITO DE ORFEU EM OVÍDIO

A História de Orfeu e Eurídice

Depois Hímen foi embora dali, vestido com um manto cor de açafraão,
 Voando pelo céu, e tomou direção
 Do país de Ciconian, onde a voz
 De Orfeu o chamava. Foi para lá,
 É verdade, mas não levou consigo palavras auspiciosas,
 Nem rostos alegres, ou bons presságios. Seu archote
 Crepitava e enchia os olhos de fumaça; quando balançado,
 Não brilhava: ruim como eram os presságios,
 O final foi pior: a noiva ia andando
 Pelo gramado, acompanhada de suas náiades,
 Quando uma serpente picou seu tornozelo, e ela se foi,
 Orfeu pranteou-a no mundo superior,
 E para tentar livrá-la do mundo das sombras,
 Ousou descer até Stix, passando o portal
 Que os homens chamam de Tenarian. Pelos fantasmas ali residentes,
 Espíritos dos enterrados, ele passou, e chegou até o rei
 Daquele triste reino, e até Perséfone,
 Sua consorte, e tocou suas cordas, e cantou:
 “Deuses do mundo subterrâneo, para quem
 Todos nós mortais nos apresentamos, se eu posso falar
 Sem artifício, a verdade pura e simples é esta:
 Eu vim aqui não para ver o sombrio Tártaro,
 Nem para intimidar o monstro de três pescoços,
 Descendência de Medusa, com sua cabeleira de serpentes. Eu vim
 Pela minha esposa, de quem anos de vida foram tirados
 Pelo veneno de uma cobra. Gostaria de poder
 Suportar isso; tentei. Mas o amor venceu.
 O deus daqui de baixo é famoso no mundo lá de cima,
 Mas aqui não tenho certeza de que sua fama é tanta. Acho que deve ser,
 Ou então é mentira aquela antiga história
 De um rapto, e de como ele juntou
 Vocês dois. Mas por estes seus domínios
 Tão cheios de medo, esta imensa confusão
 Pelo silêncio que impera em seu vasto reino, eu lhes imploro,
 Recriem a vida de Eurídice, que lhe escapou cedo demais.
 A vocês, nós todos, pessoas e coisas pertencemos.
 Mais cedo ou mais tarde, para cá
 Vamos todos vir, nossa última morada
 E são vocês que detêm
 O mais longo domínio sobre a humanidade.
 Eurídice voltará de novo para ser sua súdita,
 Depois da maturidade; eu estou pedindo

Um empréstimo, e não um presente. Se o destino negar
 Eu também não quero voltar; triunfaremos
 Os dois na morte”.

Suas palavras e sua música
 Fizeram os pálidos fantasmas chorar: a roda de Ixon
 Ficou parada, os abutres de Titios pararam de comer seu fígado,
 Tântalo não mais tentou chegar até a água.
 As filhas de Belo descansaram em seus túmulos,
 E Sísifo subiu numa rocha para ouvir o poeta e músico.
 Essa foi a primeira vez, no mundo inteiro,
 Em que as Fúrias choraram. Nem o rei nem sua consorte
 Tiveram autoridade suficiente para negar o que ele pedia,
 então a chamaram,
 Eurídice. Ela estava lá, mancando um pouco
 Por causa do ferimento na perna, com as novas sombras do Inferno.
 E Orfeu a recebeu, mas um acordo
 Foi firmado: ele não deveria, no caminho de volta,
 até que passasse Averno,
 Olhar para trás, ou o que conseguiu teria sido em vão.

Os dois então seguiram pelo caminho que levava
 ao mundo superior, num silêncio absoluto,
 Andando por despenhadeiros envoltos em trevas,
 Em meio a nuvens escuras como breu.
 Já estavam chegando perto das terras lá de cima,
 Quando Orfeu, com medo de que Eurídice pudesse tropeçar,
 ansioso por vê-la,
 Olhou para trás amorosamente. Ela tinha desaparecido um instante.
 Foi ele ou ela que estendia os braços tentando
 Segurar ou ser segurado, não conseguindo agarrar nada
 A não ser o vazio? Morrendo pela segunda vez,
 Eurídice não poderia reprovar o esposo.
 Do que reclamar? De uma coisa apenas:
 Ele a amava. Ele mal conseguiu ouvi-la gritar
Adeus! quando se foi.
 A dupla morte
 Aturdiu Orfeu. Como o homem que virou pedra
 Ao olhar para Cérbero, ou como casal
 Olenos e Letea, que ficou petrificado, mas com os corações tão unidos
 Que um compartilhou a culpa do outro, e que a montanha de Ida,
 Onde os rios correm, ainda mantém ali, ambos, juntos,
 Assim também ficou o coração de Orfeu: petrificado.
 Foram em vão suas preces e sua ânsia
 De cruzar o rio mais uma vez; o barqueiro Charon,
 Que deveria levá-lo de volta, afastou-se e
 Deixou-o ficar ali. Por sete dias Orfeu ficou sentado
 Na margem, as vestes imundas, sem tocar
 Em qualquer comida. Infortúnio, tristeza e lágrimas
 Era o que o sustentava. Por fim, reclamando

Que os deuses do Inferno eram cruéis, foi embora.
 Passou por Rodope e Hemo, fustigadas pelo vento norte,
 E por ali ficou três anos. Viveu sem mulher,
 Não se sabe porque o casamento significa má sorte
 Ou porque havia feito tal promessa. Muitas mulheres
 Quiseram o poeta para si, muitas
 Ficaram magoadas com sua rejeição. Seu amor era dado
 Apenas para juvenzinhos, e ele contou aos trácianos
 Que aquele era o melhor caminho: *desfrute a primavera,*
Colha as primeiras flores!

Havia uma colina, e nela
 Uma extensa planície, toda verde, mas sem
 A sombra verde mais escura, e quando o cantor
 Ali chegou e correu os dedos pelas cordas de sua lira
 A sombra se aproximou para ouvir. Vieram o carvalho,
 E vários álamos, e as delicadas tília,
 As faias, o loureiro virginal, e a aveleira
 Que se quebra facilmente, a cinza que os homens
 usam para segurar as lanças,
 O brilhante pinheiro prateado, o azevinho curvado
 Pelo peso de seus frutos, o amigável plátano,
 O bordo cujas folhas mudam de cor, e os salgueiros,
 Que amam a água dos rios. E também o lótus,
 Que tem simpatia pelas lagoas, e o buxo verde veio,
 Os esbeltos tamariscos, e a murta e o viburno.
 Com suas frutinhas azuis-escuras, e a dócil hera.
 Cachos e uva, os olmos, todos carregados, as videiras,
 As árvores de sorveira, os pinheiros, e o arbusto
 Que dá fruto vermelho; a palmeira, triunfo do vitorioso,
 O pinheiro de tronco liso com sua vasta copa,
 Apreciada pela mãe dos deuses desde Atis
 Abandonou sua forma humana e tomou outra, igual a essa árvore.
 O cipreste de ponteira em forma de cone se juntou a eles,
 agora uma árvore,
 Mas anteriormente um menino amado do deus Apolo,
 O senhor da lira e da Harpa. (Ovídio, 2003, p.201)

A seguir, a segunda parte do poema do Mito de Orfeu, que inicia o Livro Onze
 de *Metamorfoses*:

A Morte de Orfeu
 Então. Com seu canto, Orfeu levou as árvores,
 Os animais e as pedras a segui-lo, contemplá-lo,
 As loucas mulheres de Ciconianas, velocinos lançados
 Sobre seus peitos enlouquecidos, o viram
 Do alto de uma colina, enquanto ele juntava sua canção
 À música da lira. Uma delas, suas tranças
 Balançando no ar, exclamou: “Olhem lá!
 Eis o nosso desprezado!” e lançou uma seta

Direto na boca que cantava, mas a ponta
 Passou de raspão, fez apenas uma marca, e não machucou. Uma e outra
 Podia levantar uma pedra, mas essa, durante seu voo,
 Foi conquistada pela doce harmonia da música,
 E caiu ao seus pés, como se pedisse perdão.
 Mas ainda assim a campanha belicosa prosseguiu,
 não havia limite para aquelas mulheres:
 Sua fúria cega imperava. Mesmo assim, todas as armas
 Teriam sido abrandadas pela música do cantor,
 Não fosse por outra orquestração: flautas
 Estridentes, trombetas, tambores,
 Batidas nos peitos e berros, de modo que a lira
 Foi vencida, e as pedras
 Mancharam-se de vermelho com o sangue do cantor, não mais ouvido
 No meio daquela balbúrdia. Todos os pássaros,
 Inúmeros, fugiram, e as serpentes encantadas,
 O comboio de animais, a glória de Orfeu os seguiram.
 As bacantes roubaram o espetáculo. Suas mãos ensanguentadas
 Voltaram-se contra o poeta; vieram comprimindo-se umas nas outras,
 Como pássaros que veem uma coruja assustada por causa da luz do dia;
 Cercaram-no como fariam
 Os cães de caça com o veado morto.
 Correram atrás dele, bateram-no
 com seus bastões enfeitados com folhas verdes,
 E não adequadas a esse propósito;
 Algumas jogaram sobre ele torrões de terra,
 Ramos arrancados da árvore; outras jogaram pedras,
 E tudo o mais que encontraram
 e que pudesse servir de instrumento para a sua loucura.
 Não longe dali, um grupo de bois
 Arava o campo, guiado pelos camponeses. Os animais sulcavam,
 Relutantes, a terra, e os homens,
 suados devido ao esforço exigido pelo trabalho,
 Ante a investida daquele exército de loucas, fugiram,
 Deixando atrás de si enxadas, ancinhos, picaretas.
 Mas todos foram apanhados por essas mulheres,
 que mataram, primeiro, o boi
 Que ousou abaixar os chifres à vista delas, num breve desafio.
 Esse foi dilacerado, membro por membro. E então as mulheres
 Voltaram-se para Orfeu, que estendeu
 Suas mãos para elas, suplicante, e cuja voz,
 Pela primeira vez, não comoveu a ninguém.
 Elas o golpearam até que ele caiu,
 E pelos seus lábios, aos quais até as pedras ouviram,
 Aos quais o coração dos animais respondia,
 Seu espírito encontrou o caminho para o vento.

Os pássaros choraram por ele, e também os animais,
 As rochas duras, as árvores que sempre vinham
 Ouvir sua canção, todos lamentaram. As árvores

Balançaram até perder as folhas, como se fossem mulheres
 Arrancando seus cabelos, e os rios
 Transbordaram, e suas náíades e dríades
 Vestiram-se de luto. Os braços do poeta ficaram espalhados pelo chão,
 No mesmo local onde haviam sido arrancados
 com tanta crueldade e loucura.
 Mas o rio Hebro levou sua cabeça e sua lira
 E enquanto deslizavam lentamente pela correnteza,
 A lira produzia sons de lamento, e a língua murmurava
 Alguma coisa em triste harmonia, e as margens ecoavam
 Esse cantar: Perto do mar bem longe
 Da nascente, elas chegaram, na cidade, na cidade de Lesbos,
 E ficaram presos no chão, perto de Metimna.
 Uma serpente investiu contra aquela cabeça, mas Apolo a impediu,
 congelando suas mandíbulas.
 E a alma de Orfeu fugiu para dentro da terra, e chegou
 Aos lugres pelos quais já havia passado anteriormente.
 Perambulando pelos
 Campos dos abençoados, encontrou Eurídice,
 Lado a lado, eles passeiam agora. Orfeu a segue
 Ou caminha à frente dela, e pode, com total segurança,
 Olhar para trás em busca de sua Eurídice.

Mas baco exigiu castigo para tanto mal.
 Lamentando a perda de seu cantor, confinou aquelas mulheres,
 Todas aquelas que viram o assassinato, numa floresta,
 Amarrou seus pés com raízes e as empurrou bem fundo
 Para dentro da terra. Como um pássaro que se debate
 Quando apanhado numa armadilha,
 E acaba apertando ainda mais o laço que o aprisiona.
 Assim também as mulheres trácianas, agarradas ao solo,
 Presas, e em desespero terror, contorceram-se,
 Lutando ferozmente para se soltar,
 Mas as raízes as prendiam. Olhavam para seus dedos
 Das mãos e dos pés, suas unhas, e viam uma casca cobrindo
 As suas pernas; tentaram golpear as coxas
 Com as mãos aflitas, e golpearam um carvalho; seus seios
 Eram carvalho, e carvalho seus ombros e seus braços.
 (Ovídio, 2003, p.221)

APÊNDICE II: MITO DE ORFEU EM VIRGÍLIO, GEÓRGICAS IV

É a ira de uma divindade que te persegue; pagas os grandes atentados: o pobre Orfeu, de nenhum modo, se os destinos não se opõem, alivia a ti estas penas por causa do teu comportamento, e se enfurece severamente por causa da esposa raptada. De fato,

aquela menina, prestes a morrer, enquanto fugia de ti precipitada através dos rios, não viu diante dos pés na relva densa a feroz cobra que vigiava as margens. Mas o coro de mesma idade das Dríades encheu de clamor as montanhas supremas; os cumes rodopeus choraram, e os altos pangeus, e a terra marcial do Reso, e também os Getas, e também o Hebro, e também Oritia ateniense. Ele, procurando aliviar o amor dorido, com o casco oco a ti, ó doce esposa, a ti consigo no litoral deserto, a ti com o dia nascente, a ti com o poente cantava. Penetrou nas gargantas do Tênaros, entrada profunda de Dite, e no bosque obscuro sob o negro temor; e dirigiu-se aos manes, ao rei temível e aos corações que não sabem se abrandar com as súplicas dos homens. Mas, comovidas pelo canto, as sombras tênues e os espectros dos carentes de luz acorriam das moradas profundas do Érebo, assim como muitos milhares de aves se escondem nas folhagens, quando Vésper ou a chuva de inverno as espanta dos montes, assim também mães, varões e corpos de heróis magnânimos, que deixaram a vida, e meninos e meninas solteiras, e os jovens colocados nas fogueiras, diante das faces dos pais. Em torno deles, a lama negra, o caniço horrendo do Cócito e a lagoa desagradável de água parada os encerra, e o Estige espalhado nove vezes os retém. Além disso, os próprios recintos e também os abismos mais profundos da morte pararam, e as Eumênides, entrelaçadas de serpentes azuis nos cabelos, detiveram-se, e Cérbero²⁴, desejando abrir, segurou as três bocas; também o giro da roda de Ixião, com o vento, cessou. E, já prosseguindo, de todo acidente se evadira, e Eurídice restituída vinha para a superfície seguindo atrás (pois Prosérpina tinha imposto esta lei), quando uma loucura súbita, que decerto deveria ser perdoada, se os manes soubessem perdoar, tomou o incauto amante: parou e para a sua Eurídice, já sob a luz, olhou esquecido, ai!, e vencido pela paixão. Nesse momento, todo o esforço se perdeu, e a lei do cruel tirano foi infringida, e três vezes se ouviu um estrondo nos lagos do Averno. Ela disse: “Qual, ó Orfeu, arruinou a mim, mísera, e a ti? Qual tamanha loucura? Eis que os destinos cruéis, pela segunda vez, me chamam de volta, e o sono encerra meus olhos em lágrimas. E, agora, adeus: sou levada envolta por uma noite sem fim e estendendo a ti as inválidas mãos, ai!, já não sou mais tua.” Disse e subitamente fora das vistas, como o fumo misturado às tênues brisas, afastou-se em sentido contrário e não mais o viu agarrando inutilmente as sombras e, além disso, desejando dizer muito; e o barqueiro do Orco não mais permitiu a ele atravessar a lagoa interposta. O que faria? Para onde se dirigiria, uma vez que a esposa lhe fora duas vezes raptada? Com que lamentação comoveria os manes? Quais deuses, com a voz? Ela, decerto, já fria, navegava na barca estígia. Dizem que ele chorou durante sete meses

inteiros, um a um, sob um rochedo elevado, junto às águas do Estrimão deserto, e que recordou tais fatalidades nas frias cavernas, abrandando os tigres e movendo os carvalhos pelo seu canto. Tal qual a triste Filomela sob a sombra do choupo lamenta os filhotes perdidos, os quais o cruel lavrador, tendo visto, retirou-os implumes do ninho. Ela, porém, chora durante a noite e, pousando no ramo, restabelece o canto triste e enche vastamente as regiões com as lúgubres lamentações. Nenhum amor, nem himeneu algum dobraram-lhe o coração. Solitário percorria os gelos hiperbóreos, o Tânaís coberto de neve e as vastidões nunca desprovidas de gelos dos montes Rifeus, lamentando a Eurídice raptada e os favores inúteis de Dite. As matronas dos Cícones, rejeitadas por causa das exéquias, espalharam o jovem despedaçado pelos campos extensos, durante os ritos dos deuses e as orgias de Baco noturno. Então, como o éagro Hebro corresse levando no meio de sua corrente a cabeça separada do pescoço marmóreo, a própria voz e a frígida língua chamavam “Eurídice”, ah!, “mísera Eurídice”, ao fugir-lhe a vida; as margens repercutiam “Eurídice” por todo o rio. (Veiga, 2018, p.173)