

Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente¹

Antônio Donizeti Pires

Universidade Estadual Paulista/Araraquara

RESUMO: Muitos são os atributos que perfazem o ciclo mítico de Orfeu, o mais importante dos poetas lendários da Grécia antiga: ele, além de amante devotado (pois desceu ao Hades em busca da amada Eurídice) e protótipo de poeta lírico (em termos ideais platônicos), teria sido o fundador do culto de mistérios que leva seu nome, o orfismo. Tema recorrente na literatura e nas artes ocidentais, sobretudo a partir das obras dos latinos Ovídio e Virgílio, o mito de Orfeu, em seus aspectos mítico-poéticos, vinca a poesia brasileira desde a Colônia e atinge inusitada voga a partir dos anos 40/50 do século XX, quando pode encharcar-se de certos aspectos místico-religiosos (Jorge de Lima; Murilo Mendes; Dora Ferreira da Silva). Na contemporaneidade, os perfis de Orfeu continuam seu périplo pela poesia brasileira, em obras recentes de Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006), Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006) ou Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). A partir de tais obras tentar-se-á dar um corpo (embora metamórfico) ao contraditório Orfeu.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi publicada na revista eletrônica *Texto Poético* n. 11 (2º semestre de 2011), órgão de divulgação do GT Teoria do Texto Poético (Anpoll), disponível em: <www.textopoetico.com.br>.

PALAVRAS-CHAVE: Adriano Espínola – *Praia provisória*. Geraldo Carneiro – *Balada do impostor*. Rodrigo Petronio – *Venho de um país selvagem*. Poesia e mito. Orfeu e orfismo.

ABSTRACT: Many are the attributes that make up the mythical cycle of Orpheus, the most important legendary poet of ancient Greece: besides being a devoted lover (he descended into Hades to rescue his beloved Eurydice) and prototype of lyrical poet (in terms of platonic ideals), he is also said to have been the founder of the cult of mysteries named orphism after him. A recurring theme in western literature and arts, mainly after the Latin Ovid and Virgil's works, the Orpheus myth, in its mythical-poetical aspects, is present in Brazilian poetry since the colonial period and reaches unexpected popularity from the 40s/50s (20th century), when mystic-religious aspects were introduced (Jorge de Lima; Murilo Mendes; Dora Ferreira da Silva). Nowadays, the profiles of Orpheus continue to be present in Brazilian poetry in recent works of Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006), Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006) or Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). Based on these works we aim to give the contradictory Orpheus a body (though metamorphic).

KEYWORDS: Adriano Espínola – *Praia provisória*. Geraldo Carneiro – *Balada do impostor*. Rodrigo Petronio – *Venho de um país selvagem*. Poetry and Myth. Orpheus and Orphism.

O primeiro Orfeu

O “célebre Orfeu” é dos mais enigmáticos de todos os mitos do panteão grego. A começar por seu próprio nome, que Salomon Reinach, no começo do século XX, liga ao adjetivo grego *orphnos*, “[...]”

que significa obscuro” (BRUNEL, 2005, p. 766). Pierre Brunel, no verbete que escreve sobre Orfeu para o *Dicionário de mitos literários* (2005), também enfatiza que o mito é por demais complexo, “[...] pois é um feixe de contradições.” (p. 766). Tal “feixe de contradições” parece advir “[...] das representações multifárias de Orfeu como poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo”, conforme postula Gabriela Guimarães Gazzinelli em *Fragmentos órficos* (2007, p. 32).

Segundo os manuais de Mitologia, Orfeu, filho da musa Calíope e do rei trácio Éagro (ou filho de Apolo e de Calíope, em algumas versões), é o mais famoso e importante poeta lendário da Grécia², cujo panteão inclui ainda Tâmiris, Museu, Lino, Aríon, Anfíon. O atributo mais geral do mito órfico (a sedução pelo canto, que a todos e a tudo enfeitiçava, levando-os a acorrer para junto do bardo, para ouvi-lo) completa-se com os quatro mitemas³ fundamentais que perfazem o ciclo mítico⁴ (a narrativa, a história) de Orfeu: a) a fabulosa viagem ao lado dos Argonautas, em busca do Velocino de Ouro; b) o casamento infeliz com a ninfa Eurídice, que, vitimada por uma serpente, logo lhe é usurpada pela morte; c) a conseqüente catábase de Orfeu ao Hades, aonde vai para tentar reaver a esposa do mun-

² Jacyntho José Lins Brandão (1990, p. 26) afirma que a fonte mais antiga a referir-se a Orfeu é o poeta líbico de Regió (séc. VI a. C.), “[...] o qual fala do *onomaklytôn Orphén* (fr.26, Adrados), isto é, do ‘renomado Orfeu’”.

³ Utilizo o conceito “mitema” para indicar cada um dos episódios que compõem o relato mítico, que, no caso de Orfeu, julgo mais acertado ser composto pelos quatro principais.

⁴ A expressão “ciclo mítico” é inspirada em Pierre Grimal, que utiliza as variações “ciclo dos olímpianos” e “ciclos heroicos”: nestes, estuda os heróis exemplares Hércules, Ulisses, Teseu e Jasão, mas não Orfeu, que é apenas referido como o companheiro cantor dos Argonautas (GRIMAL, 1983, p. 68; p. 71).

do dos mortos e de onde regressa ainda mais martirizado porque a perde pela segunda vez por causa de sua desobediência aos deuses infernais; d) finalmente, a violenta morte de Orfeu, estraçalhado pelas enciumadas bacantes da Trácia (a versão mais difundida).

Em todas as quatro situações sobressai o Orfeu portador da lira, cujo canto soberbo (música e palavra; construção e sentido; som e imagem) encanta as feras terrestres e os elementos naturais; os animais domésticos e os fabulosos (o unicórnio e o dragão, conforme inúmeras pinturas medievais); os homens e os próprios deuses. Destes, os reis do mundo subterrâneo, Hades e Perséfone, são seduzidos pelo divino dom do vate, enquanto as Sereias são vencidas por ele no Canto IV da epopeia *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. De fato, em sua catábase, é pela supremacia do canto que Orfeu consegue comover e demover os deuses infernais, que lhe devolvem a amada com a condição de que não olhe para trás: porém, o poeta infringe o interdito, Eurídice desaparece nas trevas para sempre (a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas) e Orfeu volta à terra desolado.

Associados os quatro mitemas do ciclo mítico de Orfeu aos tradicionais gêneros literários, constata-se que o primeiro é vincadamente **épico**, tendo sido objeto de várias epopeias e poemas épicos, como as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes (séc. III a. C.), *A Argonáutica* de Valério Flaco (séc. I d. C.), ou a anônima *Argonáuticas órficas* (séc. IV d. C.), atribuída ao próprio Orfeu. Os outros três mitemas oscilam, por natureza, entre o **lírico** e o **dramático**: assim, o doloroso e fatal amor de Orfeu e Eurídice, a frustrada descida do poeta ao Hades e sua posterior morte violenta, por esquarteramento, fizeram brotar, desde o período helenístico grego, mas principalmente a partir de Ovídio e Virgílio, uma pletora de poemas líricos, poemas

dramáticos, óperas, tragédias, tragicomédias, comédias e filmes, além de pinturas, esculturas, mosaicos, peças de cerâmica, contos, romances, histórias em quadrinhos... No Brasil, conquanto o mito seja mais explorado como tema e/ou motivo, praticamente do Barroco ao Parnasianismo (em poemas esparsos de Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga, Olavo Bilac, Raimundo Correa...), é preciso salientar que Orfeu já rendeu a nossos artistas algumas obras de incontestável qualidade, como o poema dramático *Orpheu* (1923), de Homero Prates, ou o belo e inclassificável *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, ou a “tragédia carioca” *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes (adaptada para o cinema por Marcel Camus, em 1959), além de experiências diversas entre nossos principais modernistas e contemporâneos. No que tange a uma **cosmovisão órfico-poética** (afeita a um veio considerável da melhor poesia da modernidade – de Novalis, Nerval e Mallarmé a Pessoa, Rilke e Faustino, entre tantos outros), considero que esta começa a se esboçar entre nós por volta do Simbolismo, notadamente com a obra de Cruz e Sousa. Este, ainda que não tenha composto nenhum poema dedicado ao ciclo mítico de Orfeu, seria um dos únicos a ter sua obra impregnada por certos anseios caros ao atemporal **pensamento órfico-poético** universal (que, em termos modernos, gradativamente se adensaria a partir do Romantismo-Simbolismo internacional), seja na qualidade de Eleito, Tradutor, Maldito ou Exilado na Terra, saudoso das verdadeiras realidades essenciais, mas sempre disposto a revelar aos homens uma verdade substancial; seja pela consciência crítico-construtiva que sempre dispensou ao poema e aos problemas da poesia.

Orfeu, fundador religioso: o místico, o mítico e as demandas da poesia

Além dos aspectos mais gerais, afeitos aos dicionários e tratados de Mitologia, outros problemas avolumam o “feixe de contradições” que é Orfeu, pois se crê que ele teria fundado um culto de mistério e de iniciação que leva seu nome, o orfismo: o fato, improvável segundo Brunel (2005, p. 766), obscurece ainda mais a figura do poeta-amante, pois é outra camada traiçoeira que se acrescenta ao terreno movediço que sustenta a sua biografia de mito, de personagem (na poesia épica) e de fundador religioso. De todo modo, em acertados termos mais realísticos, Junito de Souza Brandão afirma, no segundo volume de sua *Mitologia grega*:

Se Orfeu é uma figura integralmente lendária, o Orfismo é rigorosamente histórico. [...] havia na Hélade, desde o século VI a. C. ao menos, uma escola de poetas místicos que se autodenominavam *órficos*, e à doutrina que professavam davam-lhe o nome de *Orfismo*. Seu patrono e mestre era Orfeu. Organizavam-se, ao que tudo indica, em comunidades para ouvir a ‘doutrina’, efetuar as iniciações e celebrar seu grande deus, o primeiro Dioniso, denominado Zagreu (BRANDÃO, 2011, p. 160; grifos e aspas do autor).

Vê-se, pelo excerto, que o culto órfico de mistério elegeu Dioniso como seu deus principal, talvez pelo fato de este ter tido duplo nascimento e dupla vida: o primeiro Dioniso (ou Dioniso Zagreu, filho de Zeus e Perséfone) foi trucidado e devorado ainda menino pelos Titãs, e de seu coração salvo por Atena, segundo variantes,

Zeus pôde fecundar Sêmele, a mãe do segundo Dioniso, o deus da vinha, da embriaguez, da inspiração e do teatro, como o conhecemos. Reza a lenda que dos restos misturados de Dioniso Zagreu e dos Titãs (então fulminados por Zeus, em vingança) nasceram os homens, filhos do céu e da terra ao mesmo tempo. Em relação ao segundo Dioniso, sua prevalência nos rituais órficos talvez se deva à metamorfose simbólica que este deus representa, pois através da embriaguez, da inspiração e da suspensão temporária da razão, infundiria em seus adeptos o entusiasmo e a possessão divina, e este estar-com-o-deus (ou estar-no-deus) seria também preparatório para os fins últimos (salvacionistas) do orfismo. Enfim, a assimilação Orfeu/segundo Dioniso talvez tenha se efetivado porque os dois são originários da Trácia, uma região mais selvagem e primitiva da Grécia, embora os violentos rituais do culto dionisíaco contradigam a proibição de derramamento de sangue por parte dos órficos (por isso se insiste no aspecto simbólico da assimilação e da metamorfose). Por outro lado, tais fundações órficas (mais afeitas à origem da tragédia ou da filosofia) não se aplicam quase nada a um poema épico como as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes: primeiro, porque a figura divina fundamental do poema é Apolo – e não Dioniso –, e isto vai muito bem numa literatura extremamente requintada, racional e solar como a do período helenístico, que neste particular acopla os muitos atributos do deus com o próprio papel civilizador e esclarecedor de Orfeu. Em segundo lugar, ainda que o cosmopolita período alexandrino tenha testemunhado a difusão acentuada do orfismo como religião, está-se muito distante dos arcaicos e formadores séculos VI e V a. C., pois agora se acentua o culto religioso pessoal, híbrido, vincado pelos estudos e sumamente preocupado com o ser

humano (e não mais com os deuses intransigentes), colocando-se então, definitivamente, como um questionamento e uma crítica da religião oficial da pólis grega.

Prática ritual, secreta e iniciática, o orfismo difere do culto de Elêusis por ter deixado uma considerável tradição escrita e intelectual, que inclui tanto as inscrições tumulares e as fórmulas salvíficas (protopoemas órficos, dir-se-ia), quanto a redação de poemas cultuais (os anônimos *Hinos órficos*, atribuídos a Orfeu) e a interpretação e o comentário erudito de textos (comprova-o o “Papiro de Derveni”, encontrado apenas em 1962 e estudado por Gabriela Guimarães Gazzinelli, ao lado de outros documentos arqueológicos, em *Fragmentos órficos* [2007]). O orfismo é tido como prática civilizatória e de conhecimento esotérico que, através de regras rígidas de conduta, rituais de iniciação, regras de ascese, catarse e purificação, estudos e conselhos para o *post mortem*, buscava aparelhar o homem para o bem-viver e para o bem-morrer. Dentre seus outros preceitos conhecidos estão o vegetarianismo, o culto da natureza e a proibição de derramamento de sangue. A salvação do ser humano após a morte era o fim último das doutrinas órficas: por isso os iniciados eram sepultados com tabuinhas ou lâminas contendo fórmulas especiais que indicavam o reto caminho do reino da Bem-Aventura. Portanto, o orfismo, embasado em sua própria teogonia/cosmogonia, não excluía o ser humano, que na verdade estava no centro de seus interesses – por isso fala-se de uma antropogonia órfica, no sentido de que esta procurava revelar a origem mítico-divina do homem e também prepará-lo para a morte e para a busca da salvação além-túmulo, consoante já se afirmou. Neste sentido, o orfismo é condizente com as filosofias do período voltadas para o ser humano

(o Epicurismo e o Estoicismo), mas delas difere por voltar-se para a alma, o sagrado e a vida depois da morte. Brandão, em obra citada, acentua como essenciais ao orfismo a combinação de um tríptico aspecto (a cosmogonia, a antropogonia e a metempsicose), e o estuda demoradamente (2011, p. 163-179).

Sobre a origem divina da humanidade, reportemo-nos a Apolo e Dioniso, os dois mais importantes deuses do orfismo, notadamente pela relação dúbia que mantêm com Orfeu: este, filho de Calíope (a mais importante das nove musas), de Apolo recebe o dom da música e da poesia, mas é a Dioniso que os rituais místéricos órficos acabam por recorrer, embora não sejam absolutamente claros os motivos pelos quais isto se deu. Em outros termos, a assimilação do antiquíssimo culto de Dioniso (cujas raízes estão na Grécia arcaica) pelos mistérios órficos, talvez tenha se efetivado somente por razões simbólicas: historicamente, portanto, pode-se aventar a hipótese de que nos sécs. VI-V a. C. o velho culto dionisíaco (inclusive para ser aceito em cidades de ponta como Atenas) tenha passado por uma transformação radical, incorporando alguns mitemas (a catábase de Orfeu ao Hades, sobretudo) e os significados mais refinados do mito: o canto revelador e a música, a fidelidade e a dedicação amorosa, a sabedoria, a prerrogativa civilizatória, uma vez que, entre os ideais da educação grega (a harmonia, a concórdia, o equilíbrio), estava a perfeita articulação de poesia e música (palavra e canto, coral ou monódico; uso de instrumentos; dança e movimento). Por outro lado, o mais correto talvez seja considerar que o orfismo, como hoje o conhecemos, é de fato um culto novo, nascido nos sécs. VI-V a. C. sob os auspícios do poeta mítico, em cuja elaboração/condensação de princípios foram aproveitados (simbolicamente, insista-se) ritos

tradicionais gregos (entre os quais, resquícios do culto dionisíaco) e de outras civilizações, bem como ensinamentos filosóficos, pretensões poético-literárias e a escolha de uma antropogonia específica.

Em relação aos dois Dionisos, constata-se que ambos estão no centro dos cultos órficos devido a similaridades com a narrativa mítica de Orfeu (em seu quarto mitema). Pois a versão mais conhecida da morte de Orfeu reúne, sacra e ritualmente, os dois Dionisos: esfaqueado pelas bacantes da Trácia (as mulheres desvairadas que acompanham o segundo Dioniso), a morte violenta do poeta atualiza o esfaqueamento do primeiro Dioniso, o Zagreu, pelos Titãs. E penso que o trabalho do poeta órfico, moderno e/ou contemporâneo, re-atualiza, sacra e ritualmente, o triplo acontecimento mítico e místico: exilado neste mundo vincado pela barbárie e consciente de sua dupla origem sagrada e profana (portanto, simbolicamente esfaqueado), a voz poética que é revelação e capacidade **poiética** de se perfazer em canto (dons solares de Apolo), também encarna os mistérios culturais noturnos dionisíacos, parte complementar do processo de construção e comunicação poética. Ainda que, para o estágio atual de nossa civilização, poesia e música tenham se separado e se tornado atividades “de especialistas”, ética e esteticamente diferenciadas, é um tanto evidente que na concepção órfica de poesia potencializam-se as mútuas relações analógicas entre ambas. Afinal, a concretude da palavra **é** som e sentido (música e significado para os ouvidos, a alma, o coração e a mente, em seus vários estratos de constante erosão e sedimentação), mas tal concretude da palavra se perfaz também em corpo e movimento, imagem e pensamento, inspiração e construção rigorosa.

Por certo, isto explica porque ambos os deuses, Apolo e Dioniso, estejam tão amalgamados, mítica e misticamente, na estrutura essencial da poesia lírica e, claro, no mesmo orfismo e nas próprias origens da filosofia grega. Pois Apolo e Dioniso também estão atados de modo inextrincável no *Fedro* platônico, em que se discorre sobre as quatro manias ou loucuras divinas⁵: a) a divinatória ou profética, dom de Apolo; b) a poética, atributo das musas (por sua vez, ligadas a Apolo); c) a mística ou mistérica, atribuída a Dioniso; d) a erótica, sob os auspícios de Afrodite e Eros, mas também inflamável nos rituais dionisíacos.

Assim, conforme postula Giorgio Colli em *O nascimento da filosofia* (1996), Apolo e Dioniso reinam absolutos na esfera da loucura divina, esgotando-a. Em termos órficos, isto é da maior relevância, pois ressalta que as dúbias relações de Apolo e Dioniso com Orfeu devem precaver-nos contra uma visão simplista de conhecida dicotomia (que paga seu tributo à razão cartesiana): apolíneo (solar, arte-são, racional) e dionisíaco (noturno, inspirado, emocional). A poesia de autores nossos como Murilo Mendes, Jorge de Lima (o caso mais exemplar, no Brasil, de amálgama dos postulados órficos e cristãos), Dora Ferreira da Silva e Rodrigo Petronio, entre outros, nega que tal caráter dicotômico seja estanque, mas sim interdependente e complementar, em mais de um sentido.

Devo assinalar, finalmente, que a complexidade do mito de Orfeu e dos problemas a ele ligados, como a questão da poesia órfica e do orfismo, têm-me levado (PIRES, 2009) a considerar que se pode

⁵ O filósofo, pela boca de Sócrates, pouco discorre sobre a loucura humana, que coloca no simples plano das enfermidades físicas.

pensar em pelo menos dois orfismos, em termos ideais de método e estudo: um orfismo místico-religioso e um orfismo mítico-poético, mais estrito. O primeiro é resultante do culto de mistérios supostamente fundado por Orfeu e toca as raias do sagrado e do divino, do rito de iniciação e da escatologia, além de tingir-se de filosofia (principalmente a pré-socrática, a platônica e a neoplatônica) e de influenciá-la reciprocamente, ao menos nos primeiros tempos. Por seu turno, o orfismo mítico-poético, mais afeito ao relato mítico, englobaria não apenas aquelas produções poéticas atribuídas a Orfeu (os tardios e anônimos *Hinos órficos* e *Argonáuticas órficas*, do séc. IV de nossa era), mas a vasta produção literária (épica, lírica e dramática) que advém do mito e que teve larga fortuna no decorrer da cultura ocidental, até os dias de hoje. Na prática, talvez seja impossível demarcar a linha divisória entre um e outro orfismo, no passado e no presente: a) no passado, porque as duas obras atribuídas a Orfeu são evidentemente anônimas, sendo que os *Hinos órficos*, de clara função ritual e propiciatória, são poemas dedicados aos deuses do panteão órfico – como estes, outros inúmeros poemas foram atribuídos ao poeta lendário, talvez porque seu nome era garantia de autoridade e conhecimento público; b) no presente, porque há poetas que deliberadamente confundem, em seu trabalho, crenças órficas aliadas à tematização de aspectos do ciclo mítico de Orfeu ou que imiscuem tais crenças ditas pagãs a crenças católico-cristãs (em nosso caso, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dora Ferreira da Silva e Rodrigo Petronio estão entre estes)⁶; c) ainda presentemente,

⁶ Estabelecendo uma rápida correlação entre “a)” e “b)”, frise-se que em vários de nossos poetas moderno-contemporâneos há verdadeiros hinos a Orfeu e ao panteão antigo dos deuses apreciados pelo orfismo, como é patente em poemas de Dora Fer-

outros há que não abraçam os postulados órficos, mas em dado momento de sua obra se voltaram para o problema (Carlos Drummond de Andrade nos anos 50, no belo “Canto órfico” de *Fazendeiro do ar*; ou a “Elegia de Orfeu” de Dante Milano; ou a tragédia carioca de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*); d) muitíssimos outros há, ainda, que apenas se valem do mito de Orfeu (ou de Orfeu e Eurídice) como tema e motivo de suas obras (sendo mais comum no período clássico-colonial, nem por isso deixa de surgir no séc. XX, como nas árias dedicadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos à morte de Orfeu). Em suma, há inúmeras variantes brasileiras nessa constante (inconstante) reescritura/apropriação/intertextualização do mito de Orfeu, que tanto pode ser sacralizado (um Rodrigo Petronio), quanto parodiado, degradado e destituído de suas funções de poeta luminar (um Geraldo Carneiro).

Em geral, pode-se dizer que o orfismo místico-religioso está mais estudado (inclusive porque interdisciplinar), e que o orfismo mítico-poético tem sido estudado principalmente do ponto de vista da Literatura Comparada, por autores que se preocuparam em rastrear,

reira da Silva dedicados a Perséfone Koré ou a Hécate, a Apolo ou a Dioniso (SILVA, 2004). Tais hinos, além de “apresentarem” o deus – ou deusa – segundo as várias versões de seu nascimento, constituição e atributos gerais, “atualizam” o louvor, a gratidão e certos pedidos a esta ou àquela divindade. O diálogo intertextual mais evidente e imediato, a meu ver, é com os anônimos *Hinos órficos*, mas a prática é muito ancestral e inclui os famosos *Hinos homéricos* (superiores, por várias medidas, aos *Hinos órficos*, mas tão anônimos quanto estes) e os hinos que inúmeros poetas (um Calímaco, por exemplo, no período alexandrino da literatura grega) escreveram em homenagem aos deuses pagãos, com maior ou menor fervor religioso, ou apenas enquanto exercício poético de erudição e diálogo com as fontes poético-mitológicas. Seja como for, esta dimensão da pesquisa é aqui apresentada apenas como hipótese futura de trabalho, mas substancial porque já nos referenda a impossibilidade de deslindarmos rigorosamente os dois tipos de orfismo.

nesta ou naquela literatura, a presença do mito de Orfeu (ou de Orfeu e Eurídice) principalmente como tema e motivo, neste ou naquele período literário (por exemplo, o estudo de Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española* [1948] ou o de H. B. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique*, [1970]). Faltam, portanto (principalmente no Brasil), estudos que busquem aproximar devidamente as duas formas de orfismo e que evidenciem seus aspectos característicos e seus pontos de contato e/ou de repulsão.

Tal lacuna é suprida, em grande parte, pela obra organizada por Alberto Bernabé e Francesc Casadesús, intitulada *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, publicada na Espanha em 2008: seus dois volumes, com quase 2000 páginas, reúnem pesquisadores de várias nacionalidades e oferecem perspectivas atualizadas sobre Orfeu, sobre os orfismos que dele derivam e das intrincadas relações destes com a Filosofia; com a Escatologia, a Religião, a Magia e a Mitologia; com a Antropologia e a Arqueologia; com a História e a Geografia; com a Poesia, a Literatura e as artes iconográficas (pintura, escultura, mosaico, cerâmica...). Os estudos são da maior importância porque enfatizam que a milenar questão órfica (inclusive aquela ligada à poesia lírica), na sua complexidade, envolve saberes hauridos de várias fontes (inter ou multidisciplinares, inclusive contraditórias; contemporâneas e/ou recuadas no tempo e no espaço), e portanto alimenta-se de problemas universal e atemporalmente humanos como mito e religião, paganismo e cristianismo, hermetismo e idealismo, poesia e música, conhecimento esotérico e conhecimento filosófico. Este amálgama intrincado tem como característica básica, na modernidade, não apenas a presença luminosa de Orfeu como símbolo do poeta lírico (que é, desde o Romantismo-Simbolis-

mo, demiurgo, vate, profeta, tradutor, iniciado, eleito...), mas como índice de resistência do artista decaído que, mesmo sem função na alienante sociedade capitalista, apropria-se do mito (inclusive degradando-o) para evidenciar o seu conhecimento e a sua aptidão únicos, sem paralelo entre os bens de consumo imediatamente úteis.

Uns novos perfis de Orfeu

O ciclo mítico de Orfeu atinge inusitada voga no Brasil a partir dos anos 40/50 do séc. XX, motivada talvez pela maior divulgação dos poetas Fernando Pessoa e Rainer Maria Rilke entre nós. Na contemporaneidade estilhaçada, os perfis contraditórios de Orfeu continuam seu périplo pela poesia brasileira, em obras recentes de poetas tão díspares entre si como Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006), Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006) ou Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). Cada um a seu modo continua a dar corpo ao lendário Orfeu e a dotá-lo de novos e imprevistos significados, como se verá.

Adriano Espínola e Geraldo Carneiro são da mesma geração, nascidos ambos em 1952: Espínola, em Fortaleza; Carneiro, em Belo Horizonte. Ambos vivem no Rio de Janeiro, sendo que Espínola, formado em Letras, é doutor pela UFRJ com tese defendida sobre Gregório de Matos: professor universitário, ensinou na UFC e atualmente trabalha, como professor-visitante, na UFRJ. Por seu turno, Carneiro ligou-se desde cedo à MPB e ao teatro: a rápida apresentação do autor, na antologia *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, o dá como “Estudante de Letras e letrista de música popular” (1976, p. 205), já com um livro publicado àquela altura, *Na busca do sete-estrela*, mas não pude averiguar se nosso poeta con-

e se perdeu no carnaval de Creta
Penélope, a paixão secreta,
não esperou o The End da Odisseia
e foi passar o último weekend
nos subúrbios de Pompeia
e agora, Orfeu?
o que fazer senão espairecer
ser e não-ser o coração romântico
de Troia
sonhando precipícios
ao sol de um balneário de quimeras?
(CARNEIRO, 2006, p. 90).

O poema (em longos versos livres e brancos, em estrofe única de rimas ocasionais) faz uma miscelânea de mitos clássicos gregos, de obras literárias gregas e de várias culturas e civilizações, antigas e contemporâneas, como a indicar que é dos cacos das várias tradições, embaralhadas, que ele se nutre. Porém, a tradição é um peso que esmaga o eu-lírico, que então se recusa a ocupar o lugar (a representar o papel) de poeta luminar, prototípico, que tem cabido ao lendário Orfeu. E é através do humor e da ironia, do rebaixamento do legado clássico e da mistura de registros elevados e baixos (formais, linguísticos, de conteúdo) que o poeta afasta de si a ilusão e a tentação “de ser o mais perfeito semideus / da nova geração”, negando-se à alta função e com isso renegando-a. Porém, atente-se para o fato de que a voz lírica, ao invés de lamentar a perda de função do poeta na sociedade contemporânea, ou a perda da aura,

ou o divórcio entre poesia e sociedade (como faria um poeta mais propriamente **moderno**), vale-se de coisas caras a esta mesma sociedade (carnaval, anglicismo, consumismo, subúrbio, balneário, rapidez de comunicação, verniz cultural, turismo, conhecimento apenas informacional, superficial e barato) para legitimar a sua demissão da condição de mito. Por outro lado, pode-se considerar que o poeta demite-se dessa condição porque, além de não aprovar sua massificada realidade social, também não concordaria com seu momento presente, imediatamente pós-ditadura militar (o poema aparece em 1988): ou seja, o poeta não se quer arauto de um regime desprezível, e por isso se desqualifica ao desqualificar o passado mítico. Assim, o reiterado “E agora, Orfeu?”, com que o sujeito lírico dialoga com o conhecido poema de Drummond, não quer dizer que o homem comum, histórica e socialmente condicionado, foi substituído pelo mito atemporal, mas que o poeta, novo Orfeu irremediavelmente mergulhado num tempo-espaço sempre problemático, não tem como se eximir de responsabilidade ética e política. Finalmente, em termos estéticos, a ironia se adensa porque a voz lírica alardeia sua suposta falta de tato e preparo, pois não tem “gás” (inspiração) ou “savoir-faire” (conhecimento e habilidade, mas também esperteza e astúcia, o que pode incluir o específico conhecimento poético, em seus vários graus): ora, são justamente o “gás” e o “savoir-faire” que fazem com que o eu-lírico possa embaralhar, lúdica e ironicamente, os vários registros de seu poema (em moldes ainda devedores do ponto de vista amplo da Poesia Marginal, mas também daquele Modernismo que lhe serve de base: o de Oswald de Andrade ou o de Manuel Bandeira). Isto, ao mesmo tempo em que leva o sujeito lírico ao gozoso “espairecer”, o dota de um desconcertante e concomitan-

te “ser e não-ser”, a revelar-lhe (e a revelar-nos) a ambiguidade específica da poesia lírica, em geral, e a do poema em apreço – o que, em última instância, é espelho do “mundo misturado” e do “mundo caduco” no qual o poeta (Orfeu rebaixado) está fadado a viver. Em suma, as várias questões formais e de conteúdo, brevemente pinçadas e comentadas, ainda que muito generalizantes, dão a ver o estilo e a herança maior da poesia de Geraldo Carneiro.

Muito diferentes são a obra e o tratamento dado a Orfeu por Adriano Espínola, cujo trabalho poético surge em 1981, com *Fala, favela*, e prossegue com *O lote clandestino* (1982), *Trapézio* (1984), *Táxi* (1986), *Metrô* (1993), *Em trânsito: Táxi/Metrô* (1996; 2ª edição), *Beira-sol* (1997) e *Praia provisória* (2006). Poeta requintado, herdeiro das experiências e do rigor construtivo modernistas, nem por isso Espínola desdenha a tradição do verso, do metro e da forma fixa (o soneto decassílabo, o haicai), explorando em seu trabalho tanto os temas metafísico-existenciais quanto os sociais e contingentes. O poeta é, segundo Domício Proença Filho, “Cultor de uma poesia inquietamente multifacetada, marcadamente original, feita de imagens e ritmos múltiplos [...]” (2006, p. 17), cujo *modus operandi* pode ser flagrado no poema abaixo, de rara concisão construtivo-polissêmica:

Orfeu

dilacerado

(pelas trácias

do tempo)

o arco arcaico do meu peito

no entanto

se retesa

e soa

outra vez

(noutra voz)

vário

no leito

do canto

que não cessa

visionário

(ESPÍNOLA, 2006, p. 49).

O poema, ainda que em curtos versos livres e brancos, é vincado pelo rigor construtivo e pela intensa sonoridade, cujo apoio aliterativo está nas sibilantes (“s”, “ss”, “c”, “z”) e na fricativa “v”, ao lado das assonâncias e rimas do “a” aberto, seguido de perto pelo “e” e pelo “o” também abertos. Dir-se-ia que as quatro estrofes de 4-3-3-4 versos se espelham e se abismam, pois se tem um quarteto, dois tercetos e novamente um quarteto, como a indicar o movimento do eu poético contemporâneo em direção à origem e ao mito (e, por extensão, o próprio descenso do poeta atual ao Hades, conquanto talvez não haja mais Hades a adentrar ou Eurídice a ser salva). De todo modo, a disposição estrófica leva a pensar que tal movimento é positivo, de filiação e de afirmação da voz poética atual em relação a seu modelo arquetípico, pois não se tem, no poema, a depreciação

do mito de Orfeu e das coisas que lhe dizem respeito. Entretanto, seja dito que o texto, ao filiar-se à lendária tradição, faz questão de marcar sua diferença em relação ao modelo: assim, o poema, marcado pela síntese e pela concisão extremas, valoriza sobretudo o poeta e sua individualidade, e, por extensão, a fragmentada subjetividade lírica moderno-contemporânea e a configuração de um eu problemático (“vário”, dotado de “outra voz”, “visionário”), que, no entanto, ainda canta e escreve mesmo ameaçado “pelas trácias / do tempo”. A efusão da subjetividade problemática talvez destoe do rigor compositivo do texto, que por imposição moderna se quereria mais impessoal e ausente: entretanto, tal recuperação da voz que fala e de sua configuração no corpo e nos vários estratos significativos do poema tem sido uma recorrência importante na poesia mais atual. A composição de Espínola, se nos reportamos ao ciclo mítico de Orfeu, valoriza o quarto mitema com que o caracterizei, pois parte da imagem da morte violenta de Orfeu, trucidado pelas bacantes da Trácia, para refletir acerca do poeta presente: como se sabe, Orfeu morto tem seus pedaços recolhidos por Apolo, mas sua cabeça, sempre cantando, é levada pela corrente do rio Hebro, atinge o mar e finalmente chega às praias da ilha de Lesbos, onde lhe rendem homenagens fúnebres e erguem monumentos em sua memória. Ora, o poeta presente também foi esfaçalhado em sua integridade, pois tem “o arco arcaico do meu peito” “dilacerado” “pelas trácias / do tempo”, embora tal arco esteja tensionado e ressoando (“outra vez”, “noura voz”, “vário”, “visionário”) “no leito / do canto / que não cessa”. O adjetivo “trácias” refere-se, no poema, à origem das bacantes que assassinaram violentamente Orfeu, mas é possível questionarmos, a partir da metáfora, que novas “trácias” são essas que subjagam e

ameaçam a integridade do poeta e do poema, nos tempos sombrios que correm. Também é possível, pelo parentesco sonoro, lermos na expressão adjetiva e metafórica as “traças” e os “traços” do tempo, a marcar e a corroer a trajetória, a memória e a integridade do poema e do poeta. Os versos requerem ainda uma aproximação com o geral do poema de Geraldo Carneiro, uma vez que essas novas “trácias” (traças) a ameaçar contínua e cotidianamente o poema e o poeta, e a constrangê-los, podem ser a sociedade massificada, a política eleitoreira, a degradação e o consumo acrítico do mito, a corrosão dos valores. Num caso como no outro, a palavra de ordem é “resistência” (pensemos em Adorno ou em Alfredo Bosi), seja aderindo irônica e falsamente à futilidade vã da sociedade atual (Carneiro), seja afastando-se dela e compondo poemas de requintada e elevada carpintaria (Espínola).

Enfim, na estrutura do poema de Espínola os versos “(pelas trácias / do tempo)” estão entre parênteses (primeira estrofe), bem como a fala do poeta atual, “(noutra voz)” (terceira estrofe), como a indicar que o trabalho das trácias (das traças) e do poeta são similares, pois calcados na transformação ritual, na prática intertextual, no aproveitamento dos vários palimpsestos da cultura, na corrosão dos cacos e restos da tradição. Com isto, a composição de Espínola é perpassada por requintado matiz metapoético e metalinguístico, que então a insere numa tradição mais reflexiva, artesanal e cerebral da poesia moderno-contemporânea, diferente daquela abraçada por Geraldo Carneiro, poeta talvez mais instintivo e mais inspirado.

O paulista Rodrigo Petronio, nascido em 1975, é o mais jovem dos três poetas que aqui se perfilam ao lado de Orfeu: formado em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP, Petronio estreou em 2000,

com *História natural*, ao qual se seguiram *Pedra de luz* (2005) e *Venho de um país selvagem* (2009). Sua pequena mas densa obra chama a atenção, entre outros motivos, pelo sólido conhecimento poético e filosófico do autor, pelo manejo das formas tradicionais, das formas livres e dos ritmos da poesia em vernáculo, pela busca esmerada do sagrado e de suas manifestações simbólicas, pela requintada ejaculação barroco-surrealista de imagens que alimenta seu trabalho, pela recusa da velha razão cartesiana e pelo cansaço da novidade vanguardeira a qualquer custo. Do último livro de Petronio (composto por poemas mais curtos do que o anterior, *Pedra de luz*), pincemos o declaradamente órfico

Não conheço teu corpo: habito tua voz

Não conheço teu corpo: habito tua voz.

A noite é um som de galhos e se quebra.

Desperta o minério. Sonha alada dentro do cristal.

Abriga nossas faces. Desfaz toda distância.

Suprime o espaço que vai da ideia à treva.

Clareira e vazante. Esta foz nos precede.

A água gera uma água inaugural em sua taça.

És tu, pedra enredada entre as mãos das ervas.

Onde esculpo teu rosto feito de carícia e tempo.

Aqui vivemos o despertar da carne, presa e pétala.

Iluminados irrigamos estas árvores, somos sua linfa.

A madrugada tranquila, verde tergal, sonho aberto

Verga-se sobre os confins de nossos corpos e das éguas que

movem a Terra.

Sorvidos em um movimento puro, ela nos rega.
Assim a eternidade se entrelaça em nós.
Assim a plenitude não nos basta:
Animais, extraímos luz da luz na selva (PETRONIO, 2009, p. 50).

O poema também é construído em longos versos livres e brancos e em estrofe única de rimas ocasionais (toantes), como o de Carneiro, mas se está muito longe da cosmovisão que embasa a poesia do “marginal” mineiro-carioca. E se está também muito distante do rigoroso e cerebral processo construtivo de Espínola, pois o poema de Petronio, ao primar pelo acúmulo de imagens e pelo esmero rítmico-semântico de cada verso em particular (em detrimento do todo do texto, cuja compreensão fica comprometida), explora amiúde um símbolo que lhe é caro (a água; aqui de permeio com a terra e a noite). Já no primeiro verso do poema, a declaração peremptória “Não conheço teu corpo: habito tua voz” merece três considerações: a) revela que se está no terreno do mito (e, como já disse Fernando Pessoa, “O mito é o nada que é tudo” [PESSOA, 1998, p. 23]), daí a impossibilidade de dar-lhe um corpo ou de re-conhecer-lhe qualquer materialidade – a não ser o simbólico corpo-água de Orfeu, sempre vário e sempre sujeito à metamorfose proteica; b) liga a poesia ao mito, pois ambos agem como fundação e explicação do mundo; c) procede à filiação do próprio poeta que fala a Orfeu, pois é pela voz, pelo canto, pela poesia que é possível estabelecer, renovar e manter a ancestral relação. Além disso, o poema representa, claramente, uma adesão incondicional do artista aos princípios do orfismo místico-religioso, sob o primado de Dioniso, ao contrário dos outros

dois poemas, que se perfazem como exemplos do orfismo mítico-poético mais estrito. Enfim, o poema de Petronio aproxima-se de certa tradição da lírica luso-brasileira preocupada com o sagrado e o sublime e com a exploração, no verso, dos movimentos amplos da alma e da busca metafísica, calcados em forte imagética de herança surrealista – ou barroco-surrealista, como já se afirmou: assim, não é estranho ao jovem poeta o trabalho de Foed Castro Chamma, Dora Ferreira da Silva, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Roberto Piva ou Claudio Willer, entre nós, ou de portugueses como Herberto Helder e António Ramos Rosa.

À guisa de conclusão, registre-se que a obra em progresso dos três poetas, Geraldo Carneiro, Adriano Espínola e Rodrigo Petronio, irmana-se ao recuperar, para a nossa contemporaneidade esfacelada, os restos do também esquartejado Orfeu, que por isso permanece como representação simbólica válida de nosso próprio tempo. Por outro lado, o tratamento sintático e rítmico-semântico que os três conferem a seus poemas é muito diferente, o que poderia nos levar a refletir, apesar do risco da generalização, que as três maneiras perfariam três modos básicos da poesia brasileira mais contemporânea, na perspectiva, por exemplo, de um Domício Proença Filho. Contudo, como este é um ensaio também em progresso, de aproximação da obra dos três poetas (e de outros mais, porém sempre sob a batuta de Orfeu), é mister que consideremos, apenas, que os três parecem muito preocupados com o tratamento pessoal do **verso**, para além desta ou daquela tendência dominante, e para além de uma concepção escolar ou periodológica de verso e metrificação. Quer-se dizer que, sendo o verso o esteio básico da poesia lírica (em forma fixa ou livremente construída), está-se ainda sob o efeito daquela **crise**

de vers depreendida por Mallarmé em 1897: crise esta não superada pelo Concretismo e pela chamada poesia visual-experimental, mas que continua a nutrir os poetas mais interessantes de nossa época. E nada mais significativo, para estes, do que problematizar o próprio patrono da Lírica (o digníssimo Orfeu) na crise e na crítica que o verso instaura e re-instaura a cada novo poema.

Referências

ADORNO, T. W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.

BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coord.). *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008. 2 v.

BOSI, A. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 139-192.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 3 v. v. II.

BRANDÃO, J. J. L. O orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, S. M. S. (Org.). *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Unesp, 1990. p. 25-34.

BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

CABAÑAS, P. *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

- CARNEIRO, G. *Balada do impostor*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- COLLI, G. *O nascimento da Filosofia*. Tradução de Federico Carotti. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- ESPÍNOLA, A. *Praia provisória*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- FLACO, G. V. *Cantos argonáuticos – Argonáutica*. Tradução do latim, introdução e notas de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Coimbra: CECH, 2010.
- GAZZINELLI, G. G. (Org. e trad.). *Fragmentos órficos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GRIMAL, P. *A mitologia grega*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HINOS homéricos. Ed. e organização de Wilson Alves Ribeiro Jr. Tradução, notas e estudo de Edvanda Bovaniva da Rosa et. al. São Paulo: Unesp, 2010.
- HOLLANDA, H. B. de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- [ORFEU]. *Argonáuticas órficas. Himnos órficos*. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987. (Col. Biblioteca Clásica Gredos, v. 104). p. 63-247.
- PESSOA, F. *Mensagem*. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETRONIO, R. *Venho de um país selvagem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- PIRES, A. D. O obscuro e “renomado Orfeu” & problemas iniciais do orfismo. In: VOLOBUEF, K. (Org.). *Anais do I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura*. Araraquara: Laboratório, 2009. p. 341-368.
- PLATÓN. *Fedro, o de la belleza*. Traducido por Maria Araujo. Buenos Aires: Aguilar, 1968.

PROENÇA FILHO, D. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: _____. (Org.). *Concerto a quatro vozes*: Adriano Espínola, Antonio Cícero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006. p. 7-18.

RIFFATERRE, H. B. *L'Orphisme dans la poésie romantique*. Paris: Nizet, 1970.

RODAS, A. de. *Argonáuticas*. Introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996. (Col. Biblioteca Clásica, v. 227).

SILVA, D. F. da. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.

Recebido em 26 de junho de 2013

Aprovado em 1º de julho de 2013