

## De bits a crises, novos retratos de Orfeu no entre-milênios

## From Bits to Crises, New Portraits of Orpheus in Between the Millennia

Antônio Donizeti Pires\*

O mito de Orfeu está presente na literatura brasileira desde o Quinhentismo, quando nossa primeira figura de proa, José de Anchieta (1534-1597), foi alcunhado "Orfeu Brasília". Feito o registro, advirto que não pretendo elaborar aqui um catálogo das controversas migrações de Orfeu na Era Clássico-Colonial ou na Era Nacional-Moderna de nossa poesia, em busca dos muitos retratos que de Orfeu pintaram os poetas, aproximando-o inclusive do violeiro/poeta sertanejo e de pássaros nativos como o sabiá e o uirapuru.

\* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Araraquara).

Para o momento, pensei no músico resgatado da canção “Orfeu” (datada de 1982-1990), de José Miguel Wisnik (CD *Ná e Zé*, 2015), e no “Orfeu” homossexualizado de Thiago Pethit (CD “Queda e ascensão de Orfeu da Consolação”, 2018). Porém, dado o meu desconhecimento musical – e o meu precário manejo das teorias intersemióticas do próprio Wisnik –, resolvi ater-me a três poemas publicados no entre-milênios XX e XXI, nesta ordem: o haicai que abre *Digitais* (1990), de Bith; o poema “Orfeu”, de Cristiane Rodrigues de Souza, em *Todo poema é de amor* (2019); e o poema de abertura de *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade* (2005), de Chico César.

Cada um, em sua releitura e reescritura pessoal do mito (menos ou mais crítica, mas necessariamente desconstrutora), evidencia não apenas a des-função do poeta nos dias que correm, mas é também um modo de resistência à liquefação do mundo contemporâneo e suas instituições, pois o artista recusa ser conivente com o entretenimento barato que tudo constrange – o que é patente, a meu ver, no trabalho dos cinco artistas citados acima.

### **Primeiro poema**

*Digitais* (1990) é o livro de haicais que Wilberth Salgueiro (sob o apodo “Bith”) fez publicar em sua “ida e vivida” juventude, mais precisamente aos 26 anos, quando ainda morava no Rio de Janeiro. O livro, segundo o próprio autor em comunicação por e-mail, guarda ressonâncias de Paulo Leminski e “[...] suas *boutades*, muito oriundas dos efeitos sonoros [...]”, que logo completam e adensam os sentidos do poema. Sim, eu tendo a concordar com a riqueza dos efeitos sonoros, mas já enfatizo que os haicais de Salgueiro nada devem ao à-vontade ou ao desleixo caprichoso (ou seria capricho relaxado?) de Paulo Leminski, cujos haicais, desde os anos 1980, parecem ter criado “escola” no Brasil, para o bem e para o mal. No caso de Salgueiro, os 45 haicais de seu livro são rigorosíssimos, dentro da tradição consagrada de 5-7-5 sílabas poéticas, com

algumas rimas ocasionais sempre reforçadas pelo trabalho com as camadas sonoras (melopecas) e visuais (fanopeicas) do texto, as quais (já se disse) vão adensando os sentidos e os jogos logopeicos que tal poesia culta (contracultural e vincadamente urbana) se esmera em projetar. Vejamos, por exemplo, o poema-homenagem ao grande patrono do haikai, Matsuo Bashô (1644-1694), e a releitura muito pessoal que nosso poeta faz de um arquivamoso poema seu:

um tal de bashô  
acima das bananeiras  
nu, seu palco nô (BITH, 1990, [s. p.]).

rã que vai depressa  
pula a poça, ri à beça  
não caio mais nessa (BITH, 1990, [s. p.]).

No primeiro, o enlaçar poesia e teatro nô (requintada tradição teatral que já combinava poesia, canto, música e pantomima), e ao colocar o mestre no alto, “acima das bananeiras” e, supostamente, acima de seu próprio séquito de seguidores e discípulos, faz ressaltar a vida andarilha, pautada pela humildade, o desapego e a simplicidade, que o poeta japonês, renunciando à sua casta de samurai, escolheu viver como monge junto à natureza, segundo esclarece o estudioso brasileiro Rodolfo Witzig Guttilla (2009, p. 8-9, grifos e aspas do autor):

Em sua jornada de autoconhecimento, Bashô eleva o haikai à condição de *kadô* (ou ‘caminho da poesia’), infundindo a visão de mundo zen em sua criação, herança do confucionismo e do budismo de estirpe *Mahayana* – principalmente a crença na interdependência de todas as coisas da natureza, as grandes e as pequenas. [...] Sua escola ficará conhecida por *Shomôn*, ou ‘escola de Bashô’.

No segundo haikai, o diálogo com a tradição se faz pelo humor e algum deslocamento de sentido (o que era um velho tanque de peixes, por exemplo, vira uma rele poça; e o riso da rã – rascante – é de mofa e ironia). Com isso, o poeta sai pela tangente ao não querer filiar-se aos muitos admiradores brasileiros

(entre os quais Haroldo de Campos, Leminski e Décio Pignatari) que traduziram o famosíssimo haikai de Bashô, que aqui ofereço em versão abalizada de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi:

O velho tanque –  
 Uma rã mergulha,  
 Barulho de água. (BASHÔ, 1996, p. 89).

Voltando à associação “Bashô” / “bananeira” / “máscara teatral”, esta parece ser uma constante na poesia-homenagem ao poeta japonês, conforme se tem inclusive no pernambucano Pedro Xisto (1901-1987), autor de requintados haicais que partilham com os de Bith o apreço pela exploração da massa sonora:

bananeira em leque  
 ah só no jardim bashô  
 uma sombra leve (XISTO, 2008, p. 103).

a máscara nô  
 o retrato de bashô  
 (o cacto enflorou) (XISTO, 2008, p. 104).

Em nota aos poemas, Marcelo Tápia, o organizador da antologia de Xisto, *Lumes*, afirma que Bashô, “[...] sepultado no jardim de um templo, [era] chamado pelo nome de certa bananeira [...]” (TÁPIA, 2008, p. 103).

Depois da escola de Bashô e do período clássico da poesia japonesa (entre nós profusamente estudados por Paulo Franchetti *et al.*, em conhecida antologia), há várias outras que lhe sucederam, sendo que a tradição nipônica mais moderna do haikai foi sistematizada por Massoka Shiki (1867-1902), fundador da escola Nippon-ha (1892), cujo conjunto de regras, além de reforçar a brevidade do tradicional poema, inclui: o número máximo de 17 sílabas (ou fonemas) distribuídas em três versos de 5-7-5 sílabas, respectivamente; a referência à estação do ano (ou *Kigô*); a ausência de rimas; a exploração das onomatopeias; e, por fim, segundo Guttilla (2009, p. 10, grifo e aspas do autor), o bom haicaísta

deve “[...] explicitar o *kireji*, partícula expletiva que pode introduzir uma pausa, denotar a dúvida ou a emoção do poeta diante do acontecimento que inaugura o poema – tal como a interjeição ‘ah!’ na sintaxe ocidental.” Esse conjunto de regras foi gradativamente apropriado pelos poetas brasileiros, cabendo a Monteiro Lobato, em 1906, a publicação pioneira do artigo “A poesia japonesa” (no jornal *O minarete*, de Pindamonhangaba, SP), seguido da tradução de seis haicais.

Como tais problemas ultrapassam o âmbito deste trabalho, registro apenas que o poeta-crítico Marcelo Tápia fecha a citada antologia de Xisto com um posfácio, “Súbitos de luz”, em que avalia a poesia do autor (mais conhecido por sua adesão à vanguarda concretista e ao experimentalismo visual, e menos como haicaísta) e faz um périplo interessante sobre as origens do haikai e seu gradativo abasileiramento. Tal périplo também é feito pelo acima referenciado Guttilla, na esclarecedora introdução que escreve à antologia *Boa companhia: haicais* (2009).

A atitude de Bith (que não comparece na antologia de Guttilla) é uma homenagem ao patrono japonês, evidentemente, mas outros poetas e artistas (Augusto dos Anjos, Salvador Dalí, Drummond, mais o haicaísta Kobayashi Issa...) também são convocados transversalmente no livro.

Outros dois haicais de Salgueiro que vale a pena comentar são os seguintes:

sem idas nem vindas  
qualquer haikai recomeça  
no fim das três linhas (BITH, 1990, [s. p.]).

por dentro da esgrima  
pulo a rima rara, mínima  
lágrima tão ímã (BITH, 1990, [s. p.], negrito meu).

O primeiro, um claro, tautológico e irônico metapoema, mas que sugere um protocolo de leitura que vai, volta e revolve o texto, enquanto o segundo é um primor sonoro, seja nas rimas externas e internas em “i” (grifadas no texto, por mim), seja na rima interna em “a” (“rara” e “lágrima”), seja no fato de a palavra

“rima” estar contida em duas palavras-chave do poema, “esg-rima” e “lág-rima”). Logo, os sentidos (no plural, pois estamos diante de um poema polissêmico) vão se acendendo no rastro musical dos vocábulos. E tais sentidos podem pressupor a luta vã do poeta com as palavras; a luta ordinária pela sobrevivência; a polissemia da própria esgrima enquanto esporte, combate, luta, discussão; a presença fálica do sabre (espada ou florete) que se usa na esgrima. Enfim, o haikai ainda pode ser dividido em dois segmentos, “por dentro da esgrima / pulo a rima rara” (ou seja, a urgência da luta leva o poeta a se valer de qualquer arma que esteja à mão); e “mínima / lágrima tão ímã” (sendo este segmento uma metáfora para “rima rara” – lágrima, fagulha minúscula que atrai com força e requer a atenção do poeta).

O exposto até aqui nos leva para a “orelha” de *Digitais*, assinada por Italo Moriconi, que muito bem ressalta alguns aspectos seminais dos haicais de Bith, já destacados aqui: o ludismo de linguagem, o laconismo, a lacuna (no sentido de condensação, densidade e/ou sugestão, e não de falta), a presença também lacônica de outros escritores: “Lúdicos e lacônicos são os poemas de Bith. [...] A rota da contralinguagem levou ao beco do oriente [...] Como a dos orientais, a arte de Bith é uma arte de lacunas. [...] perpassam por esses poemas fantasmas de outros escritores. Outras escritas” (MORICONI, 1990, [s. p.]).

Dentre tais “fantasmas de outros escritores”, avulta Orfeu, o protótipo de todos os poetas (em sentido platônico). É o primeiro poema do livro e assim se realiza como profissão de fé e de linguagem do jovem poeta:

orfeu que não visse  
a tolice que fez: **eu**  
retiro o que **eurídice** (BITH, 1990, [s. p.], negrito meu).

O haikai está todo amarrado pelas rimas externas e internas em “i”/“is”, toantes e consoantes (“visse” / “tolice” / “retiro” / “Eurídice”), e pela aliteração das sibilantes, como a referendar a presença/ausência da amada (e/ou da própria

poesia). Presença/ausência que se reduplica nos ecos que unem os nomes dos dois amantes, “Orfeu / Eurídice”, cuja separação é abismada por um outro “eu” que enuncia e anuncia, de modo irônico, o resultado da desobediência de Orfeu: o abandono, a segunda morte e a perda definitiva de Eurídice, conforme se tem na narrativa mítica. Por outro lado, o que não se tem, na mesma narrativa mítica, é a explicação e os motivos pelos quais é vetado ao poeta “não olhar para trás”, o que redundava na desobediência aos deuses infernais, Hades e Perséfone: seria o interdito uma punição a Orfeu por ele ter subvertido, a princípio, a organização do espaço/reino de Hades com o encanto de sua poesia/música, provocando inclusive a suspensão momentânea das penas máximas exemplares de um Sísifo, um Tântalo, um Íxion?

Muito já se escreveu sobre tal embate órfico-infernal decorrente da catábase órfica, mas, para resumir a questão, pode-se pensar que a desobediência de Orfeu é realmente o mais importante, pois, ao suscitar a dúvida, a desconfiança, o espanto e a interrogação, acaba por suscitar também o nascimento da arte e da filosofia, a afirmação e a resistência do artista, e mesmo a consciência de que tudo, na vida humana, é contingente e passageiro, pois perde-se, ao ganhar, como se ganha ao perder: “Ganhei (perdi) meu dia [...]” (ANDRADE, 2012, p. 47), resume a “Elegia” de Carlos Drummond de Andrade.

A *boutade* se faz presente no poema de Bith em vários níveis, tanto na apropriação do dito popular (“que não visse” / “eu retiro o que disse”), quanto na instauração da dúvida: qual a tolice de Orfeu? Olhar para trás? Perder Eurídice? O que retirar/libertar do Hades: a mulher, a poesia ou o quê? Isto, claro, se aproveitamos a divisão segmentada do poema, ultrapassando a versificação 5-7-5; se cremos que o “eu” do sujeito lírico foi transferido a Orfeu; e se violentamos o segmento com o acréscimo de dois sinais de pontuação (uma vírgula e uma interrogação final): “eu / retiro o que, eurídice?”. Como se vê, mais uma vez tem-se o deslizar constante da massa sonora a aplainar e a multiplicar os sentidos do poema, cuja concisão se perfaz sob o estímulo de duas tradições, a japonesa e a grega.

“Profissão de linguagem”, escrevi acima, ou de “contralinguagem”, segundo Moriconi, o que inclui necessariamente a contracultura que vincava com força aqueles moços e moças que se aceitaram herdeiros imediatos dos (e das) poetas marginais dos anos 70. E que, no caso de Bith, foi fortemente impactado pela lição de Maurice Blanchot (1987, p. 173) condizente a Orfeu, em *O espaço literário*:

E tudo se passa como se, ao desobedecer à lei, ao olhar Eurídice, Orfeu não tivesse feito mais do que obedecer à exigência profunda da obra, como se, por esse movimento inspirado, tivesse realmente roubado ao Inferno a sombra obscura, a tivesse, sem o saber, trazido para a luz clara da obra.

Referende-se, depois dos comentários rápidos a uns poucos haicais de Bith, que todos os 45 poemas de seu livro mereceriam uma análise mais detida – assim como o livro *Digitais* está a merecer uma segunda edição caprichada! Afinal, conforme enfatiza Lawrence Ferlinghetti (2023, p. 29) no recém-lançado *Poesia como arte insurgente*, “Três linhas quaisquer não fazem um haicai. É preciso uma epifania para fazê-lo acontecer”. Epifania do belo? Epifania do maravilhoso? Epifania do sublime? Epifania do divino em toda a sua glória, poder e esplendor? Sim, sem dúvida, mas também epifania do feio e do asqueroso, do grotesco e do diabólico, em toda a sua glória, poder e esplendor, como aprendemos já com Cruz e Sousa, e que em Bith se amalgamam e se refinam em saboroso humor e saborosa ironia.

## Segundo poema

*Todo poema é de amor*, o segundo livro de Cristiane Rodrigues de Souza, compõe-se de 81 poemas, distribuídos irregularmente em sete partes ou seções: a primeira, “Penélope é partida”, contém 28 textos; a segunda, “Passagens”, 15; a terceira, “Desabrigo”, 8; a quarta, “Todo poema é de amor” – que dá título ao

livro – apresenta 9 poemas; a quinta, “Histórias de amor”, 8 composições; a sexta, “A origem de Ítaca”, 12; a sétima, “Penélope é partida (ou lua em sagitário)”, contém apenas um texto. Todos os 81 poemas do livro são elaborados em versos livres e brancos e, por conseguinte, se valem de estrofação irregular, apresentam rimas muito ocasionais e são rarefeitos no que diz respeito aos sinais de pontuação, como se tem, aliás, nos livros de Salgueiro e Chico César. Estes, como o de Cristiane, também se valem majoritariamente das minúsculas, o que parece ser (a falta de pontuação, o corte abrupto do verso, o uso acentuado das minúsculas) um aspecto formal expressivo da poesia contemporânea. No caso da paulista, a exceção fica por conta de alguns antroponímicos (Kaváfis, Davi, Oscar...), nomes de cidades (Tebas, Araraquara...) ou mitos clássicos (Penélope, Orfeu, Eros ou Dionísio – assim grafado pela autora), mas nem isso se percebe nos livros de Salgueiro e Chico César, que grafam todo e qualquer nome próprio em minúsculas.

Nos três livros, as redes intertextuais se tecem de modo muito pessoal: se Cristiane se vale mais dos colegas contemporâneos para extrair suas epígrafes (duas gerais, de abertura, e uma específica para cada uma das sete seções), Salgueiro e César têm uma relação mais difusa com a tradição e com os próprios contemporâneos. No caso do último, é óbvio que as referências musicais estão sempre presentes. No caso dos três, um nome consensual é o de Carlos Drummond de Andrade. Dentre os três, é na poesia da paulista que se encontra mais nítida a preocupação com a questão social, em poemas como “o catador de papel balança a carroça”, “Decalque” ou “Ancestral”. Na sexta parte do livro, inclusive, vários poemas vão descarnar a situação histórico-social, familiar e pessoal da mulher sob os reveses do patriarcado brasileiro, no passado e no presente.

*Todo poema é de amor* abre-se com prefácio de Alcides Villaça, “Águas do instante”, em que o crítico enfatiza a força da água (ou das águas), doce ou salgada, como elemento simbólico primordial do livro, sobretudo em seu estado líquido corrente. Amplo e simbólico seria também o sentido de “amor” e as “[...]

experiências sempre distintas [...]” (VILLAÇA, 2019, p. 13) que açula, podendo significar, carnal e afetivamente, “[...] o amor em que os seres se buscam e se abraçam [...]”, mas também “[...] o amor que liga cada pessoa ao cerne de uma experiência sensível.”, neste caso (acrescento eu) se aproximando da ideia do “quinto elemento”, o Eros-motor que comandaria a máquina do Universo, propalando e harmonizando os quatro elementos. Villaça (2019, p. 13) destaca ainda que a poesia de Souza é “[...] dividida entre os apelos do cotidiano [...] e da inclinação dos mitos clássicos [...]”, notadamente na releitura que ela faz de Penélope e de Dioniso (aqui, via Hilda Hilst). Em outros termos, é como se tal poesia se sustentasse entre as demandas urgentes do hoje e a volatilidade dos atemporais mitos clássicos, há muito desgastados de seus sentidos originários. Por isso, afirma Villaça (2019, p. 16): “Orfeu se representa nesta poesia, não apenas como tema focado, mas sobretudo como um sinal de perda que retorna em cenários de uma unção degradada [...]”.

Por isso, talvez, a estranheza com que se lê o poema de Cristiane, constante da segunda seção da coletânea, “Passagens”:

“Orfeu”

sol entre galhos  
 pneus na neve do cerrado  
 balanço de discos voadores  
 sol  
 homem rastafári perto de aranhas anacondas  
 tatoo na trilha com cheiro de ervas  
 boto músculo de peixe  
 canto d’água voz de correnteza  
 boca com palavras que as mãos guardam  
 como passarinho (SOUZA, 2019, p. 68).

O próprio título da seção, “Passagens”, mais a exuberância do cenário claramente tropical e algo artificioso, poderia apontar para a “unção degradada” entrevista por Villaça. Porém, o espaço ensolarado em excesso (em que pese a presença absurda da “neve do cerrado”), se pinta um Orfeu completamente alheio aos mitemas da narrativa mítica tradicional, não deixa de rodeá-lo de animais os mais

diversos (aranhas, anacondas, boto, peixe, passarinho) e de propagar o encantamento órfico pela música/palavra, evidente nos três últimos versos: “[...] canto d’água voz de correnteza / boca com palavras que as mãos guardam / como passarinho”. Sob o sol excessivo, pois, a água corredia torna-se canto, o qual pode ser personificado no passarinho-Orfeu, de extrema delicadeza, amparado pelas mãos em concha.

Além do encantamento órfico primevo, acrescido de um grão de pimenta, pode-se considerar que o encantamento erótico se adensa no poema com a presença do boto (cor-de-rosa?), cuja lenda envolve metamorfose (o animal deixa seu elemento e transforma-se num belo homem), sedução e gravidez de mulheres e posterior abandono, com a volta do encantado ao fundo das águas.

O cenário do texto é vincado ainda pelos “pneus na neve do cerrado” em contraponto ao “balanço de discos voadores”. A que vem tais imagens contraditórias? Completariam as imagens primordiais antitéticas do sol (seco, diurno, quente) e da água (úmida, noturna, fria), cada qual sob a ação de seu movimento característico, mas simbólicas do masculino e do feminino? Ou abonariam os outros dois pares antitéticos “aranhas” e “anacondas”, que ao chulo populacho representam, respectivamente, o sexo feminino e o masculino? Tal Orfeu exótico teria vindo do sol? Seria filho do sol, elemento que aparece primeiro “entre galhos” e depois, quase no centro do poema, em verso único (o quarto), é deslocado e, sozinho, passa a ocupar o centro da linha? Ou esse Orfeu supostamente negro teria descido dos discos voadores, vindo de algum lugar incerto e não sabido?

Os versos do poema, em estrofe única (uma décima), surgem soltos, jogados, vincados por certa enumeração quase caótica, contrariando a lógica do discurso e da narratividade. É como se cada verso valesse por si mesmo, ao final compondo um mosaico ou um quebra-cabeças com vazios evidentes, pois apenas entre os versos 9 e 10 tem-se alguma solução de continuidade e consequência, propiciada pelo elemento de comparação. Tudo isso atravanca a leitura e torna obscura a compreensão do poema. Aliás, essa busca de um hermetismo difuso e

recorrente, à modo de enigma ou adivinha, parece ser a tônica de parte considerável da lírica contemporânea.

Contudo, uma possível interpretação do poema pode estar na imagem do “homem rastafári”, muito provavelmente negro e obviamente apegado a toda uma cultura, um saber e uma religiosidade **rastafári**, movimento religioso judaico-cristão surgido na Jamaica na década de 1930, entre negros camponeses descendentes de africanos escravizados. Estes, após a coroação de Ras Tafari (1892-1975) como imperador da Etiópia, sob o nome oficial de Haile Selassie, passaram a cultuá-lo como a reencarnação de Jesus Cristo ou como a própria representação de Deus (Jeová ou Jah) na Terra. Os fundamentos de tal crença estariam no livro etíope *Kebra Negast*, que nomeia Selassie o herdeiro de uma dinastia real que remonta à etíope Rainha de Sabá e ao Rei Salomão de Israel, filho de Davi.

Inspirados pela visão política do ativista jamaicano Marcus Garvey (cujo pan-africanismo começou a ser veiculado a partir de 1925), os rastafáris acrescentam, ao judaico-cristianismo, uma consciência pan-africana. Valorizam, portanto, a ancestralidade e as tradições do continente-mãe, creem que os etíopes são o povo eleito de Deus e por isso o divinizado Selassie os repatriará de volta à Etiópia, uma vez que o rastafári tem raízes na Igreja Ortodoxa Etíope, o ramo mais antigo do Cristianismo na África. Além de rejeitarem em bloco a “Babilônia” (ou seja, o “mundo ocidental”), os adeptos do rastafári preconizam algumas leis e costumes, que incluem: a abstenção do consumo de carne (suína, sobretudo) e de bebidas alcoólicas; o uso de ervas naturais na alimentação e na medicina; o uso de comida fresca (não processada); o uso sacramental da maconha (*Cannabis sativa*); a desaprovação de modificações corporais; a proximidade com a natureza; o uso de penteados vistosos e emaranhados (os chamados *dreadlocks*); a identificação com as cores verde, dourado e vermelho (representativas da bandeira da Etiópia), utilizadas em roupas, acessórios e objetos de decoração etc. Como se sabe, o movimento foi internacionalmente difundido através das atitudes e letras musicais dos artistas do Reggae (Bob

Marley à frente), gênero musical surgido nas favelas da Jamaica na década de 1970<sup>1</sup>.

Depois de tais esclarecimentos, os pontos que estavam soltos vão adquirindo algum sentido, no que concerne, por exemplo, aos discos voadores ou ao sexto verso, “tattoo na trilha com cheiro de ervas” (*tattoo* é tatuagem, em inglês, mas a sonoridade nos aproxima de mais um animal exótico e característico nosso, o “tatu”). Ademais, a crença rastafári de tal Orfeu supostamente negro, devido a algumas de suas predições (vegetarianismo, não derramamento de sangue, pureza corporal...), guardadas as distâncias e as proporções, pode ser aproximada da antiga religião de mistérios, o Orfismo, que teria sido fundada pelo lendário poeta grego. Este, a meu ver, seria um ponto de entendimento possível do poema (mais a figura completamente remodelada de Orfeu, claro), conquanto as duas seitas (ou movimentos, ou religiões) sejam completamente diferentes e anacrônicas entre si.

O mesmo vezo de obscuridade e hermetismo vinca outros poemas do livro. Para ficar apenas na seara que nos concerne, veja-se o transcrito abaixo:

“Tebas”

muros seguem o cheiro da erva  
e à sombra úmida da terra  
escondem morangos cafés carambolas

portões antigos  
no chão claro mato caído  
disfarçam caramujos pernilongos cobras cegas

longe os ônibus lentos  
buscam conservatórios amores  
levando meninas que guardam em potes o cheiro da cidade  
(SOUZA, 2019, p. 116).

---

<sup>1</sup> Informações condensadas a partir do verbete “Rastafári” (INFOPEDEIA, 2003-).

Tebas, como se sabe, é a célebre “Tebas das sete portas”, cenário de um dos mais belos e famosos conjuntos de tragédias gregas (o ciclo de Édipo e seus filhos, sobretudo na pena de Sófocles), mas nenhuma menção ao problema tem-se no poema – a não ser que o termo “meninas” refira-se às filhas de Édipo, Antígona e Ismene, que acompanham o pai no exílio em Colono. Mas também não há menção alguma ao poeta Anfion (mais um lendário, ao lado de Orfeu, Arion, Museu, Tâmiris e outros), que teria feito as pedras se moverem com o poder da música de sua flauta e, com isso, erguido as muralhas da cidade de Tebas. Aqui (mais do que no poema anterior), guarda-se do mito apenas o nome de batismo, e este se perde e/ou se esvazia e/ou se transmuta sob a ação de elementos bem diversos da origem, segundo aponta o mesmo Alcides Villaça no prefácio. Seria tal esvaziamento – que se faz acompanhar, conforme visto, da busca de um hermetismo oco e obscuro – a contribuição maior que se pode esperar daquela poesia contemporânea que corteja e assedia a tradição clássica?

### Terceiro poema

Diferente estratégia se dá com o terceiro Orfeu em análise. Aqui, não se tem um eu lírico (masculino ou feminino) nomeando Orfeu sob os escombros da tradição (Bith), ou repassando o título e os atributos órficos a um praticante rastafári (Souza). Ao contrário: imbuído das qualidades originárias do mito (ou da precária herança recebida), o sujeito lírico se nomeia “órfão bisneto de orfeu”, e com essa atitude acaba por pleitear a si o incerto legado do ancestral bisavô. Se este é infeliz no amor devido à dupla perda de Eurídice, vê-se que o neto recupera o gozo e a alegria amorosos nos braços de sua musa urbana, segundo se tem já no primeiro poema de *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade* (2005), do compositor e poeta Chico César:

seu poeta preferido  
bem antes de ser ferido

já era ferido antes  
 não visitou as bacantes  
 as nereidas e as ninfas  
 quis beber de sua linfa  
 esperou e não morreu  
 esse poeta sou eu  
 de lira desgovernada  
 deliro musa amada  
 órfão bisneto de orfeu (CÉSAR, 2005, p. 13).

O poema, sem título, é numerado com o arábico “1”, assim como ocorre em todos os outros do livro, que perfaz o total de 141 textos, escritos sempre na mesma medida métrica: estrofe única de onze versos, em redondilhas maiores, e o mesmo sistema de rimas AABCCDDEED.

No poema, além da filiação milenar ao mito órfico, pode-se perfilhar o sujeito lírico a bisneto do poeta e abolicionista Luiz Gama (1830-1882), uma vez que este, no poema “Lá vai verso!”, valoriza a cultura africana, a beleza da mulher negra e seu próprio talento de poeta satirista negro:

[...]  
 Ó Musa de Guiné, cor de azeviche,  
 Estátua de granito denegrado,  
 Ante quem o Leão se põe rendido,  
 Despido do furor de atroz braveza;  
 Empresta-me o cabaço *d’urucungo*,  
 Ensina-me a brandir tua marimba,  
 Inspira-me a ciência da *candimba*,  
 Às vias me conduz d’alta grandeza.

[...]  
 Quero que o mundo me encarando veja  
 Um retumbante *Orfeu de carapinha*,  
 Que a Lira desprezando, por mesquinha,  
 Ao som decanta de Marimba augusta;  
 E, qual outro Arion entre os Delfins,  
 Os ávidos piratas embaindo –  
 As ferrenhas palhetas vai brandindo,  
 Com estilo que preza a Líbia adusta.  
 [...] (GAMA, 2018, p. 49-50, grifos do autor).

Tal aproximação, evidentemente, não considera que César seja um poeta satírico e que sua musa, em *Cantáteis*, seja uma mulher negra. Ao contrário. Mas a

perfilhação se justifica por causa da etnia dos dois poetas, aos quais se somam um Cruz e Sousa e um Ricardo Aleixo, entre tantos outros.

No poema de Chico César, endereçado à musa, o eu lírico se considera “seu poeta preferido”. Tal musa parece ter negaceado a corte do sujeito poético, que a ela chega depois de uma longa espera e uma árdua conquista: “esperou e não morreu”. De todo modo, ele se preserva para a escolhida: “quis beber sua linfa” e “não visitou as bacantes / as nereidas e as ninfas”. Ainda que ferido por essa nova musa, afirma que “bem antes de ser ferido / já era ferido antes”, sugerindo que outros amores, no passado, podem tê-lo machucado metaforicamente. A partir do oitavo verso, o sujeito para de referir-se a si em terceira pessoa e assume quem é: “esse poeta sou eu”, isto é, alguém que está em transe, que delira (é um poeta inspirado?), que tem a “lira desgovernada” e, além disso, semelha estar desamparado, sem pai nem mãe (“órfão”), apenas sob a benesse do longínquo mito de Orfeu, de quem é “bisneto”. Por isso, talvez, o apego à “musa amada”, figura fundamental que sustenta e é sustentada pela rima interna “lira” e “deliro”: inclusive, a vogal “i”, acesa feito uma vela, está presente em outros vocábulos do poema, como “ferido” (duas vezes), “quis” e “preferido” (que já contém, potencialmente, a terceira ocorrência de “ferido”), além das nasais “ninfas” e “linfa”.

Sobre a “lira desgovernada”, eu pensaria que tal desgoverno (ou “desconcerto”, se nos lembramos de Camões) pode aplicar-se mais ao sentimento amoroso hiperbólico que vinca o sujeito lírico (como se tem em outros poemas do livro), e menos à fatura e à construção do próprio texto poético, que é rigorosamente arquitetado: por ser bisneto de Orfeu, o eu lírico sabe, detém o conhecimento, a maestria e a técnica de construir bons poemas, objetos de linguagem a um só tempo música e palavra (som, sentido e imagem), conforme autoproclama a voz poética no texto “5”: “[...] nada tinha de onde venho / lenho que arde sozinho / beba comigo do vinho / da arte do meu engenho” (CÉSAR, 2005, p. 16). Aliás, a clara e evidente linhagem a que se filia o eu lírico (é um poeta órfico) é um *topos*

clássico recorrente, por exemplo, entre nossos árcades, e aqui aparece atualizado num contexto urbano marcante, conforme se verá.

As imagens referenciais às outras três entidades da mitologia grega (bacantes, nereidas e ninfas), além da musa, merecem alguma consideração: as **bacantes** (as tresloucadas companheiras rituais de Dioniso) não são, no texto, as Mênades enciumadas da Trácia que, num acesso de fúria, mataram e esquartejaram Orfeu, mas um apelativo genérico para caracterizar mulheres sedutoras quaisquer, embriagadas ou não. **Nereidas** são as 50 filhas (ou 75, segundo Kury [1990, p. 279]) de Nereu e Dóris, antigas divindades marinhas. Dentre essas belas ninfas do mar Egeu, benfazejas aos navegantes, encontram-se Tétis, mulher de Peleu e mãe de Aquiles, e Anfitrite, esposa de Poseidon. No poema, performariam outro grupo de jovens sedutoras, de que foge o eu lírico por fidelidade à sua musa. O terceiro grupo que o sujeito lírico desdenha é o das **ninfas**, tidas por divindades secundárias, não imortais, mas de vida longevíssima e com alguns dons divinos (a profecia, a cura, o dom de enlouquecer quem as observasse). Sua aparência era de mulheres muito jovens e belas, as quais personificavam as fontes, os rios e os lagos (as Náíades), as montanhas (as Oréades), as árvores (as Dríades ou Hamadríades) e o próprio mar (as Nereidas). Das Dríades ou Hamadríades conta-se que nasciam com as respectivas árvores que personificavam, com elas se alegravam (na primavera), se entristeciam (com a queda das folhas) e as protegiam de quem tentasse cortá-las (há menções a castigos impostos a malfeitores de árvores e bosques). A própria Eurídice, mulher de Orfeu, é uma ninfa (uma dríade), e este é um aspecto importante, mas sempre negligenciado pelos estudiosos, a se considerar em sua relação com Orfeu, pois se o poeta-cantor é um mito civilizador, que ensina a arte aos homens, sua companheira também o é, pois não deixa de advertir, simbólica e ecologicamente, para os perigos do desmatamento e das agressões diversas contra a natureza – atitude em que é seguida, de resto, por todas as ninfas lembradas aqui.

Por outro lado, as ninfas (pela beleza e pela extrema juventude) têm tido um papel crucial (e fatal) na literatura, na poesia e nas artes, alçadas agora à

condição de “ninfetas” que seduzem homens mais velhos e os levam à perdição<sup>2</sup>: é contra tal perigo que foge o sujeito lírico de Chico César, por honra à sua amada musa, conforme se tem no poema “34”: “[...] se ninfas apaixonadas / vêm uivar na minha porta / uso a palavra que corta: / ela tudo – vocês nadas” (CÉSAR, 2005, p. 34).

Conforme já explanei, nos 141 poemas do livro a verve de César nos cumula com o gosto do neologismo e da palavra-valise, como encontramos já no título e no subtítulo, respectivamente *Cantáteis* (“cantáveis”, “portáteis”) e “amozade” (junção de “amor e amizade”), conforme explica o compositor-poeta no posfácio, reportando-se ao “sentimento híbrido” que o moveu na escritura: “Escrevi *Cantáteis* como um canto de amor e amizade a uma mulher, uma musa paulistana” (CÉSAR, 2005, p. 105). É curioso que tal “sentimento híbrido”, de amor e de amizade, tenha suscitado “cantos elegíacos” ao poeta, os quais, também dubiamente, são um tanto eróticos e um tanto vincados pelo estado gozoso. A posse e o prazer, de um lado; mas, do outro, a perene sensação de falta. Eurídice presente, de um lado; mas, do outro, sempre escorregadia e suscetível de ser tragada de volta pela potência de Hades, sob qualquer dos sentidos próprios ou figurados que esta palavra/mito contém. Por isso, decerto, o difuso sentimento elegíaco, em que cabem a dor, a perda, o luto, a melancolia, a tristeza, o vazio existencial. Aqui (como em parte considerável da poesia contemporânea), aproveita-se o adjetivo derivado da forma poética “elegia”, que perdeu seus atributos fixos clássicos, como se sabe, mas que faz perdurar seus conteúdos essenciais sempre atrelados à própria brevidade da vida e dos prazeres humanos, sempre alhures, à passagem inexorável do tempo, aos percalços da roda da fortuna.

---

<sup>2</sup> Frise-se que a ninfa e os mistérios que a cercam, embora secundária na mitologia grega, tem exercido considerável e renovado fascínio, seja entre poetas e os romancistas Wladimir Nabokov (*Lolita*, 1955) e Mário Donato (*Presença de Anita*, 1948; *Galateia e o fantasma*, 1951), seja em estudos diversos: Agamben (2012), Calasso (2004), Roque (2021).

A musa carnal do poeta, a compositora e cantora Tata Fernandes, é mais de uma vez nomeada nos poemas: no 64º, por exemplo, ela é “tata do tatuapé [...]” (CÉSAR, 2005, p. 55). Ainda que nominativo de uma mulher real, o apodo pode ser elevado, sem prejuízo, ao panteão das musas que têm norteado e desnortado os poetas, desde os tempos mais remotos: Tata ficaria muito bem, portanto, entre suas iguais Marília, Lídia, Glaura, Natércia, Nize, Caterina, Mira Celi, Anarda... Tal assunção, penso eu, é um modo de referendar certo veio mítico e/ou mitológico que permeia a coletânea inteira, seja em relação à Antiguidade greco-romana (a musa, mais genérico, e variações como “musassim” – p. 39 –, “poemusa” – p. 49 – ou “intimidade musaica” – p. 64; mas também Vênus, Afrodite, Eros, Netuno, Fauno, Harpias...), seja em relação às matrizes afro-indígenas da cultura brasileira (Iara, Oxóssi), seja em relação às fatais mulheres-mito do cinema moderno (Ava Gardner, Claudia Cardinale, Marylin Monroe...), às vezes de mistura com elementos da natureza, como no poema “13”:

a luz da eletricidade  
não brilha nem a metade  
da briluz que é seu brilho  
[...]  
raio que ilumina a testa  
das estrelas de cinema  
ouvi o canto da ema  
era você: aquelesta (CÉSAR, 2005, p. 22).

Segundo Chico César, os 141 poemas do livro foram escritos em 1993, “num só fôlego, como seria mais heroico” (CÉSAR, 2005, p. 105), mas no posfácio de 2005 (p. 106) ele amplia os significados da obra:

Esse distanciamento também me faz ler *Cantáteis*, e talvez seja essa leitura mais fecunda hoje, como um canto de afeto abismado à cidade de São Paulo. Suas surpresas, sua teia, o fascínio inevitável que exerce sem compaixão por quem aqui chega. Sua eroticidade e seu tanatos. Um canto de amor a [*sic*] São Paulo mulher, hermafrodita, grávida de si mesma e das pessoas que recebe.

O labor intenso do livro acarretou uma espécie de mão dupla: se este deriva da intensa *flânerie* do poeta por ruas, avenidas e bairros de São Paulo (sobretudo da zona oeste), à qual se somam viagens de trem, ônibus, táxi e metrô, exigiu também que ele afinasse seu deambular ao compasso do descobrimento e do conhecimento gradativos de suas duas musas, isto é, as nomeadas Tata Fernandes e a urbe paulistana. Ambas bem concretas, dir-se-ia, mas que tipo de conhecimento órfico (ou infernal, ou paradisíaco, ou meramente humano) a mulher de carne de osso e a “selva de pedra” podem propiciar ao poeta que as percorre e tenta alcançá-las e penetrá-las?

Por conseguinte, a atitude e o trabalho de César ecoam vários outros poetas que vagaram/vagabundearam pela cidade de São Paulo (e tantas outras!), de Mário e Oswald de Andrade a Roberto Piva, por exemplo, mas sua atitude tem algo do trafegar incansável de outro poeta contemporâneo, Adriano Espínola, cujos *Táxi* e *Metrô* sinalizam a catábase órfica por vários (e quase intransitáveis) espaços urbanos em constante transformação:

[...]
   
 Orfeu mestiço, vou descendo as escadarias do céu e do inferno,
   
 revivendo tudo o que vejo e toco: [...] (ESPÍNOLA, 1996, p. 74).

O compositor e poeta Chico César, originário de Catolé do Rocha (PB, onde nasceu em 1964), vai para a capital paraibana estudar Jornalismo aos 16 anos, e se muda para São Paulo aos 21. Escusado frisar que sua origem nordestina (pessoal, familiar, social, cultural...) permeia vários dos poemas de *Cantáteis*, como o “34”: “sêneca não sou – eu chico / rio tão nordestinico [...]” (CÉSAR, 2005, p. 34); no “49”, o eu lírico afirma “[...] sou coco do catolé [...]” (p. 45); no último poema (“141”), parece unirem-se os dois polos (o nordestino e o paulistano) vivenciados pelo poeta, com ambos os contextos vincados pela presença reiterada e aliterante da musa:

vim de catolé num voo  
para lhe encontrar no zoo  
dos bichos grilos falantes  
agora não é mais antes  
antes não será depois  
aqui e lá somos dois  
a cidade e a mata  
viaduto e catarata  
cateretê dance hall  
a lua dentro do sol  
tata tata tata tata (CÉSAR, 2005, p. 103).

Pelas transcrições já se perceberam os jogos de palavras, os duplos sentidos, os neologismos, as palavras-valise, as onomatopeias, os (e)feitos lúdicos e a sonoridade farta (rimas, aliterações, assonâncias, repetições, anáforas...) que César explora em seus textos escritos, conforme se tem ainda nos versos finais do poema "75": "[...] caiaque na cachoeira / caia aqui na ribanceira / amor cajá já maduro" (CÉSAR, 2005, p. 62). Para além da elucidação de todo o trecho, chamo a atenção para o último verso, que metaforicamente define o amor como a doce fruta "cajá já maduro", a ponto de ser colhido, e que, com suas "[...] docices de mel [...]" (poema "81", p. 65), caia já, imediatamente, no colo do enamorado. Tal apego à massa sonora da língua/linguagem poética por certo é útil para a música cantada, uma vez que Chico César é dos mais festejados compositores da atual MPB: aliás, basta ouvir-se qualquer canção sua para sermos levados pela sonoridade exuberante da palavra e da instrumentação musical. Embora não seja de interesse deste trabalho, é bom frisar que o poeta, no posfácio de 2005, afirma que estava "[...] colocando melodia [nos poemas do livro] com o intuito de ouvi-lo e vê-lo transformado em cantata." (p. 106). Sinceramente, não sei o resultado de tal intuito, bastando-me, para o momento, emendar estas notas sobre o trabalho do artista com as camadas sonoras da palavra e da voz, prenes de significação. Assim como o são as imagens afetivas que Chico César explora a partir da mixagem de estratos vários das culturas letradas, das culturas massivas e daquelas mais afeitas à sua origem, as orais e populares nordestinas.

Em complemento a este último ponto, considero que uma análise mais acurada dos poemas de *Cantáteis* (o que não é possível agora), precisaria apurar de que modo – e até que ponto – a forma poemática escolhida por César (a estrofe de 11 versos redondilhos, com um sistema de rimas fechado) estabelece diálogos e correlações com a plural tradição da poesia dita popular do Nordeste brasileiro, cuja riqueza inclui, por exemplo, o romance de cordel, a própria forma lírico-narrativa “romance” (ou “rimance”), a requintada poesia de um poeta semianalfabeto tal Patativa do Assaré, e ainda o repente e a cantoria em suas várias modalidades.

A fim de termos mais subsídios para a discussão dos procedimentos técnicos e construtivos de Chico César, vale a pena frisar que seu livro mais recente, *Versos pornográficos* (2015), composto de um “prólogo” e mais 24 poemas numerados e intitulados, é praticamente todo vazado em versos livres e brancos, mas o autor surpreende sua “cara leitora” (CÉSAR, 2015, p. 13) com um “20. Primeiro soneto” (decassílabo, rimado nos moldes petrarqueanos ABBA ABBA CDC DCD). E também com um saboroso haicai intitulado “11. Minueto”, que logo transcrevo e ao qual apporto alguns comentários para fechar circularmente este trabalho de apresentação geral:

sem sono um soneto  
 num minuto um minueto  
 amar: espanto e espeto (CÉSAR, 2015, p. 27).

Amar é espanto, é vigília, é dança, é compor poemas, é ser torturado pelo “espeto” em dantesco fogo infernal e, claro, pressupõe o carnal “espeto” em constância erótica, para o bem da amada (do amado) e do amante...

No que tange à estrutura do poema, à primeira vista, vê-se que ele apresenta três versos de 5-7-6 sílabas bem escandidas, totalizando 18 (o que é plenamente aceito na tradição abasileirada do haicai, que admite entre 17 e 21 fonemas). Porém, “sem forçar a barra”, pode-se dizer que no segundo verso também se

contam 6 sílabas poéticas, se se tiver o cuidado de fazer a elisão em “minueto” (“mi-nue-to”), ao invés de pronunciar a palavra com hiato (“mi-nu-e-to”): neste caso, tem-se então as 17 sílabas costumeiras do haikai, forma poética do Extremo Oriente que os brasileiros adoram subverter, burilar e guardar com zelo em seus armazéns de antropofagias.

### Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra; Fundação Bienal, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar*. Posfácio de Silvano Santiago. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CÉSAR, Chico. *Versos pornográficos*. Prefácio de Márcio-André. Ilustrações de Sári Szántó. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.

CÉSAR, Chico. *Cantáteis*: cantos elegíacos de amozade. Xilogravuras de João Sánchez. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

DONATO, Mário. *Presença de Anita* [1948]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DONATO, Mário. *Galateia e o fantasma*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.

ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito*: táxi-metrô. Prefácio de Eduardo Portella. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

FERLINGHETTI, Lawrence. *Poesia como arte insurgente*. Tradução e prefácio de Fabiano Calixto. São Paulo: Ed. 34, 2023.

FRANCHETTI, Paulo (Org.). Seleção e tradução de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti. *Haikai*: antologia e história. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

GAMA, Luiz. *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. Organização, apresentação e notas de Ligia Fonseca Ferreira. 1. reimpressão revisada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2018.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig. Haicai, haicais (ou como o mais importante poema japonês foi abasileirado). In: \_\_\_\_\_. (Org., sel. e intr.). *Boa companhia: haicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 7-22.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig (Org., sel. e intr.). *Boa companhia: haicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita* [1955]. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Publifolha, 2003.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Record, 19\_\_.

RASTAFÁRI. In: INFOPEDIA: dicionários Porto Editora. Porto: Porto Ed., 2003-. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$rastafari?uri=lingua-portuguesa/rastafari](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$rastafari?uri=lingua-portuguesa/rastafari)>. Acesso em: 31 out. 2023.

ROQUE, Maura Voltarelli. *Amar, depois de perder: uma poética da ninfa*. Campinas: Ofícios Terrestres, 2021.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Todo poema é de amor*. São Paulo: Laranja Original, 2019.

TÁPIA, Marcelo. Súbitos de luz. In: XISTO, Pedro. *Lumes: uma antologia de haicais*. Seleção, textos e notas de Marcelo Tápia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2008. p. 109-125.

VILLAÇA, Alcides. Águas do instante: prefácio. In: SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Todo poema é de amor*. São Paulo: Laranja Original, 2019. p. 12-18.

XISTO, Pedro. *Lumes: uma antologia de haicais*. Seleção, textos e notas de Marcelo Tápia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2008.

RESUMO: O mito de Orfeu está presente na literatura brasileira desde o Quinhentismo, quando nossa primeira figura de proa, José de Anchieta (1534-1597), foi alcunhado "Orfeu Brasílico". Mais afeito à poesia, por tradição, mas tangenciando a música, o teatro e o cinema, Orfeu conheceu uma voga inusitada entre nós, notadamente depois do Modernismo histórico (1922-1945). Para o momento, resolvi ater-me a três poemas publicados no entre-milênios XX e XXI: o haicai que abre

*Digitais* (1990), de Bith; o poema "Orfeu", de Cristiane Rodrigues de Souza (em *Todo poema é de amor*, 2019); e o poema de abertura de *Cantáteis* (2005), de Chico César. Cada um, em sua releitura e reescritura pessoal do mito, evidencia não apenas a disfunção do poeta nos dias que correm, mas é também um modo de resistência à liquefação do mundo contemporâneo e de suas instituições, pois o artista recusa ser conivente com o entretenimento barato que tudo constrange.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea. Mito de Orfeu – Tema literário. Análise poética.

**ABSTRACT:** The myth of Orpheus has been present in Brazilian literature since the 16th century, when our first leading figure, José de Anchieta (1534-1597), was nicknamed "Brazilian Orpheus". More inclined to poetry, by tradition, but touching on music, theater and cinema, Orpheus experienced an unusual vogue among us, especially after the historical Modernism (1922-1945). For the moment, I've decided to stick to three poems published between the 20th and 21st millennia: the haiku that opens *Digitais* (1990), by Bith; the poem "Orfeu", by Cristiane Rodrigues de Souza (in *Todo poema é de amor*, 2019); and the opening poem of *Cantáteis* (2005), by Chico César. Each one, in its personal re-reading and re-writing of the myth, highlights not only the poet's disfunction in this day and age, but is also a form of resistance to the liquefaction of the contemporary world and its institutions, as the artist refuses to be complicit with the cheap entertainment that constrains everything.

**KEYWORDS:** Contemporary Brazilian Poetry. Myth of Orpheus – Literary Theme. Poetic Analysis.

Recebido em: 18 de outubro de 2023  
Aprovado em: 23 de outubro de 2023