

## A ORFEU, DOIS POEMAS DA ESTRANGEIRA

### TO ORPHEUS, TWO POEMS FROM THE FOREIGNER

Antônio Donizeti PIRES<sup>24</sup>

**RESUMO:** A poesia de Dora Ferreira da Silva (1918-2006), de modo *sui generis*, atualiza o Orfismo milenar, seja pela reiterada presença do mito de Orfeu, a presidi-la; seja pelos poemas dedicados aos principais mitos do panteão órfico (verdadeiros “hinos” a Dioniso, Ártemis, Hécate e, sobretudo, Apolo, Deméter e Perséfone Koré); seja pela adesão da poeta aos postulados dessa milenar tradição de conhecimento poético e esotérico. Este estudo almeja, a partir do exposto, o estudo crítico-analítico de dois poemas de Dora dedicados propriamente ao ciclo mítico do vate lendário: “Orfeu” (de *Uma via de ver as coisas*, 1973) e “Canto órfico” (de *Poemas da estrangeira*, 1995).

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Mito e poesia; Orfeu e Orfismo; Análise e interpretação.

**ABSTRACT:** *Dora Ferreira da Silva's poetry (1918-2006), in a sui generis way, renovates the millenary Orphism by the reiterated presence of Orpheus myth, by the poems dedicated to the main Orphic Pantheon myths (genuine 'hymns' to Dionysus, Artemis, Hecate and mainly to Apollo, Demeter and Persephone Kore) or by the poet's adherence to the postulates of this millenary tradition of poetic and esoteric knowledge. This study aims the analytical-critical study of two Dora's poems which were dedicated to the mythical cycle of the legendary poet: 'Orpheus' (from Uma via de ver as coisas, 1973) and 'Orphic chant' (from Poemas da estrangeira, 1995).*

---

<sup>24</sup> Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: [adpires@fclar.unesp.br](mailto:adpires@fclar.unesp.br)

*KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Myth and poetry; Orpheus and Orphism; Analysis and interpretation.*

A paulista Dora Ferreira da Silva (1918-2006) iniciou sua trajetória poética na década de 1940, mas só começa a publicar nos anos 70: seu primeiro livro, *Andanças* (Prêmio Jabuti, 1970), colige poemas de 1948 a 1970, e é logo seguido de *Uma via de ver as coisas* (1973); *Menina seu mundo* (1976); *Jardins/Esconderijos* (1979); *Talhamar* (1982; Menção Honrosa do Pen Centre); *Retratos da origem* (1988); *Poemas da estrangeira* (1995; Prêmio Jabuti, 1996). Estes sete volumes foram juntados, em 1999, na *Poesia reunida* (Prêmio ABL de Poesia, 2000), à qual a poeta acrescentou os inéditos *Poemas em fuga* (datados de 1997). À *Poesia reunida* vieram somar-se *Cartografia do imaginário* (2003) e *Hídrias* (2004); e após a morte da artista vieram a público *O leque* (2007), *Appassionata* (2008) e *Transpoemas* (2009). Além de poeta, Dora foi ensaísta, editora da revista *O cavalo azul* (anos 70) e tradutora (são célebres suas traduções das *Elegias de Duíno*, de Rilke, e dos poemas que acompanham a *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, além de ter vertido para vernáculo poemas de San Juan de la Cruz, Angelus Silesius, T. S. Eliot ou D. H. Laurence, bem como parte considerável da obra do psicanalista C. G. Jung).

Publicada, a obra de Dora Ferreira da Silva desde o princípio chamou a atenção de seus pares (José Paulo Paes, Ivan Junqueira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade), de parte da crítica (Euryalo Cannabrava, Nogueira Moutinho, José Augusto Seabra, Constança Marcondes Cesar) e do filósofo tcheco Vilém Flusser, que viveu no Brasil, conviveu com Dora (ela própria foi casada com o filósofo Vicente Ferreira da Silva), traduziu-lhe alguns poemas para o alemão e a ela dedicou estudos onde acentua a importância do símbolo e do sagrado em sua poesia, chegando a afirmar que seus poemas são preces que conectam, simbolicamente, o eu-lírico ao transcendente e ao atemporal, e não às coisas ou aos objetos do mundo. Embora estes, a meu ver, acabem tocados pela premência de comunhão, revelação e transcendência que são patentes na poesia de Dora, nutrida pela adesão a um conhecimento solar órfico (conforme postula

José Paulo Paes) onde sobressaem o canto, o cantar e o cântico de chamamento dos homens à essência.

No ensaio inédito “O canto órfico de Dora Ferreira da Silva”<sup>25</sup>, pude encetar os seguintes movimentos: a) avaliei parte da fortuna crítica dedicada à artista, compulsada em sua *Poesia reunida*; b) percorri sua obra com vistas à análise do modo *sui generis* por que a poeta paulista atualiza o orfismo, seja pela reiterada presença de Orfeu em sua poesia, a presidi-la; seja pelos poemas dedicados aos principais mitos da teogonia órfica (verdadeiros hinos a Dioniso, Ártemis, Hécate e, sobretudo, Apolo, Deméter e Perséfone Koré, comparáveis, em clave dialógica **sacro-intertextual**, aos anônimos *Hinos órficos* atribuídos a Orfeu); seja pela adesão da poeta aos postulados dessa milenar tradição de conhecimento poético e esotérico, mormente em seus aspectos solares, luminosos, apolíneos; c) analisei mais demoradamente “Órfica”, evidente metapoema que detém um significado expressivo no conjunto da obra da autora, pois aparece em *Uma via de ver as coisas* (1973), *Poemas da estrangeira* (1995) e *Hídrias* (2004); d) salientei que a premência de comunhão, revelação e transcendência características da poesia de Dora também se revela em seu apreço pelas outras artes (a música, sobretudo, mas também a escultura, a pintura, a dança, a cerâmica); em sua voluntária participação na família poética tutelar de Rilke, Hölderlin, Blake, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade; em sua perfeita equação entre os aspectos inspirados e artesanais da poesia, uma vez que sua concepção poética (discernível em incontáveis metapoemas) inclui a ideia de poesia como canto e revelação, acúmulo de vivências pessoais, forma específica de conhecimento intuitivo e prazer estético – e menos um programa a ser racionalmente cumprido. Ou seja, a obra da autora, neste particular, parece apontar para a impossibilidade da originalidade e da novidade romântico-vanguardista a qualquer custo, bem como acusa sutilmente a instrumentalização da linguagem e da própria poesia lírica, na modernidade: pois, para além de **coisas materiais e concretas**, racionalmente construídas, a linguagem e a poesia servem, à autora, como **canto propiciatório**, meio de ligação com o sagrado, forma eficaz e efetiva de conhecimento superior, que ultrapassa o apenas conceitual. Tal

---

<sup>25</sup> PIRES, A. D. O canto órfico de Dora Ferreira da Silva. **Inédito**. Araraquara, SP: digitado, 2010.

concepção poética é claramente perceptível no poema que abre *Jardins/Esconderijos*, “Poetas e insetos”:

Gravamos nas folhas (como insetos)

signos arbitrários

futuros dicionários

para aprendizes de símbolos.

O céu é transparente como

as lentes dos óculos

e a terra se adorna

como as belas mulheres.

Subimos a escada platônica

descemos a escada plutônica

escrevendo entre dois amores

a modo de insetos nas folhas

para gerar sem fim

outras flores

outras fomes.

(SILVA, 1999, p. 137).

O poema, em versos livres e brancos e sutil musicalidade (apoiada inclusive nas rimas ocasionais, toantes e consoantes), é um claro programa do ideário estético de Dora, pois une inspiração e construção: escreve-se para gerar, moldar “outras flores” (as ausentes de todos os buquês, diria Mallarmé) e “outras fomes”, que questionem inclusive a flor real e a fome material imediata, nem sempre satisfeita. Assim, apoiado

na comparação do trabalho necessário (e natural) do poeta com o do inseto, o texto exacerba tanto a fragilidade e a delicadeza da escrita, a criação dos “signos arbitrários” (os símbolos) e o próprio tipo de leitor que lhe convém (“aprendizes de símbolos”), quanto o movimento (simbólico, de ligação) do poeta entre o mundo ideal platônico, inteligível (“Subimos a escada platônica”), e o mundo humano, sensível (onde é patente não a valorização da realidade imediata – ou esta, de aparência fugidia, é apenas degrau para o Arcano –, mas a realidade essencial, sagrada, que somente o conhecimento órfico pode proporcionar – “descemos a escada plutônica”).

Compreende-se, pelo exposto, que a **poesia-oração** de Dora Ferreira da Silva, ao fundamentar-se no sagrado, apresenta ao menos cinco faces interdependentes, amalgamadas no todo do poema e discerníveis pela análise: a) **inspiradamente**, a poeta considera-se um **veículo** para a Poesia, que através dela se manifesta; b) tal postura revela o poeta como um oficiante do obscuro, um **iniciado** nos mistérios, um adepto da **sabedoria ancestral órfica** (que lhe é revelada, inclusive, como epifania); c) a presença divina não está apenas na tematização dos deuses e mitos gregos como Perséfone ou Orfeu, do Deus cristão, da figura de Cristo, dos anjos, dos santos ou dos ícones de São Francisco, mas numa visão que, assumindo o **panteísmo**, os insere na natureza (que é uma força telúrica, manifestada através de realidades como o sol, o mar, o rio, a flora, a fauna, a montanha, ou através da adesão aos quatro elementos – terra, fogo, ar e água); d) este conjunto de qualidades evidencia que a poesia da autora ultrapassa a mera tematização do sagrado, pois **se quer sagrada** (ou melhor, **mítico-telúrico-sagrada**), concatenada a realidades atemporais, essenciais, trans-humanas; e) enfim, sua poesia ultrapassa a simples experiência místico-religiosa, pois se configura efetivamente em poemas construídos e representa, nos quadros do orfismo, a plena integração de seus dois deuses cultuais mais importantes, Apolo e Dioniso.

No ensaio citado pude constatar, através da análise, os variados modos por que estes dois deuses do panteão órfico atravessam a obra inteira de Dora Ferreira da Silva, ao lado de Perséfone e Deméter, bem como evidenciei as incontáveis reminiscências, alusões e ressonâncias de Orfeu na poesia da artista, sempre tomado como força tutelar a presidi-la: “A irrupção do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz cantar.” (SILVA, 2004, p.28; poema “A Sibila”). Para este ensejo, a fim de aprofundar a

compreensão do orfismo personalíssimo da autora, pretende-se fazer o estudo de dois poemas seus dedicados propriamente ao ciclo mítico de Orfeu. São eles: “Orfeu” (de *Uma via de ver as coisas*, 1973) e “Canto órfico” (de *Poemas da estrangeira*, 1995). O segundo, embora publicado posteriormente, também é de 1973, razão por que me valho dele para iniciar a análise:

## 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,  
intumesce o caule da lira adormecida – sua floração  
desponta e craveja as trevas com seu pólen.

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.

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.



(1973)

(SILVA, 1999, p.307-308).

Poema longo, “Canto órfico” está disposto em quatro partes, e cada uma delas apresenta estrofação irregular, em quantidade ou em número de versos (na parte I, tem-se quatro estrofes de 6, 4, 6 e 5 versos; na II, quatro estrofes de 7, 7, 6 e 2 versos; na III, duas estâncias de 5 e 6 versos; na IV, duas de 5 e 1 verso, respectivamente). A primeira parte apresenta o total de 21 versos; a segunda, 22; a terceira, 11; a quarta, 6 (o que totaliza 60 versos): esta disposição formal indica que o poema mantém do princípio ao fim seu tônus dramático, em consonância com a dor, a incerteza, a angústia e a precária esperança de Orfeu: aquelas se adensam, em *crescendo*, nas partes I e II, são amainadas nas três estrofes finais da parte II (o canto do bardo faz rebrotar a vida no Hades e ainda comove Perséfone, que lhe devolve a amada) e mais ainda pela vaga esperança de reconquista (parte III), mas esta se frustra por culpa do próprio Orfeu, que olha para trás e desobedece ao interdito da deusa infernal (parte IV). O acúmulo dramático das partes I e II (28 versos) é ilusoriamente sofreado nas três estâncias finais da parte II (15 versos) e na parte III (11 versos), para então atingir seu ápice no desfecho trágico-patético inevitável da parte IV (6 versos), cujo monóstico final sintetiza a equação vida/amor x falta/morte, condição de Orfeu e base fundamental da poesia lírica: “Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.” A tensão dramática é evidente, portanto, já no número de versos que compõem, na estrutura do poema, os polos do conflito: 28 versos (parte I e primeira estrofe da parte II) x 26 versos (estâncias 2, 3 e 4 da parte II e parte III), em doloroso desenlace na brevidade concentrada da parte IV (6 versos).

As estrofes compõem-se de versos livres e brancos, em vários dos quais (talvez para dar relevo à laceração do poeta) se constata o acúmulo de ações ou objetos pela supressão das vírgulas (“A lira calou-se meus dedos tremem”; “Espinhos pedras cipós / de ácidos venenos”; “As áspero ao inerme / a música tange e enleia.”). A musicalidade dos versos é sutil, e sua base rítmica livre e quebrada tem o apoio expressivo mais das aliterações e das assonâncias, inclusive em rimas toantes interna e externamente aos versos, com destaque para a vogal “i” (“pássaros”; “metais”; “lira”; “regurgita”; “túnica”; “música”; “travessia”; “neblina”; “enegrecida”; “Eurídice”), e menos das

rimas consoantes, também internas e externas (“emudece”; “endurece”; “pranto”; “canto”; “Consumidas”; “conduzida”). Um exemplo flagrante (que revelaria, na estrutura do poema, a débil esperança de Orfeu em resgatar a amada) está em toda a parte III, em que o caminhar de Eurídice para fora do Hades, acompanhando Orfeu, parece tropeçar nas oclusivas surdas (“p”, “t”, “c”) e sonoras (“b”, “d”, “g”), nas constrictivas fricativas surdas (“f”, “s”, “ss”, “c”, “ch”) e sonoras (“v”), ou ainda na nasal sonora “m” e na vibrante “r” (embora as vogais nasais e as fechadas “u”, “o”, “e”, no trecho, sejam menos usadas que as límpidas e abertas “a”, “e”, “o” e “i”, são elas, combinadas com as aliterações, que adensam a dificuldade da empreitada e fragilizam a esperança do poeta lendário): “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.”

O sutil trabalho de construção e de sentido está também nos versos paralelísticos da terceira estrofe da parte I, que evidenciam a fonte do sofrimento de Orfeu e a fonte de sua própria poesia: “Ai de mim sem as pérolas do pranto / ai de mim sem as pérolas do canto.” Constata-se, por estes versos, que na primeira parte tem-se a voz do ancestral Orfeu, enquanto nas três últimas o eu-lírico atemporal, narrador privilegiado, adentra o Hades, acompanha o desenrolar das ações e nos conta/revela, em reescritura piedosa e aderente, a sempiterna presentificação do mito. Tal presentificação é clara nos tempos verbais (presente do indicativo) que vão vincando, principalmente, os três primeiros segmentos do poema. Este se ancora, sobretudo, em verbos de ação, embora representativos, em sua maioria, de ações negativas: “não ousou forçar outra canção”; “o canto emudece”; “o pão endurece”; “tateiam agora como cegos perdidos de seu canto” (parte I); “Perséfone em seu trono desvia o rosto”; “o citaredo depõe a lira” (parte II). Interessa observar, contudo, que no final da parte II e em toda a parte III, os verbos de ação (sempre no presente do indicativo) se tornam mais positivos, reiterando o amor e a dedicação que movem Orfeu e, claro, a transformação que seu canto/música opera em Perséfone e em todo o sombrio Hades, que refloresce: “dos olhos de Orfeu escorre o pranto / e dessedenta a garganta do Hades. / O infecundo fecunda-se, abrem-se pétalas, /

intumesce o caule da lira adormecida – sua floração / desponta e craveja as trevas com seu pólen. // [...] a música tange e enleia. [...] Eclodem cálices e um só pedido regurgita” (parte II, estrofes 2, 3 e 4); “os olhos cintilam / [...] em seus lábios um nome desperta [...] Cantam rios ventos murmuram / [...] a chuva lava as pedras / [...] a pálida flor caminha.” (parte III).

Todavia, coerente com o afirmado acima, a parte IV (de desenlace do drama que dilacera Orfeu), se ancora em tempos verbais do passado (mais-que-perfeito – “fora”; futuro do pretérito – “levaria”; pretérito perfeito – “desfez”, “perdeu”, “ocultou”, “se tornaram”), cujos verbos voltam novamente a enfatizar as ações negativas, de perda, angústia e luto irremediáveis: “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.” Tais verbos e tais tempos verbais (o pretérito perfeito, sobretudo), conclusivos, como que fecham para sempre a ação e a história mítica, embora apontem para seu presente perpétuo (afinal, está-se no terreno do mito), circularmente atando o último verso da parte IV com o primeiro da estrofe de abertura da parte I: “A lira calou-se”.

As quatro partes de “Canto órfico” compõem, com clareza, a narrativa mítica dos sofridos amores de Orfeu e Eurídice; narrativa a que subjaz o poder (órfico) da poesia, revelado em várias passagens do alusivo metapoema. Atendo-nos, por ora, à narrativa, recordemos rapidamente o ciclo mítico completo de Orfeu, pois o poema de Dora Ferreira da Silva privilegia apenas um de seus mitemas constitutivos:

Segundo os manuais de Mitologia, Orfeu, filho do deus Apolo e da musa Calíope (ou desta com o rei trácio Éagro, em algumas versões), é o mais célebre e importante poeta lendário da Grécia, cujo panteão inclui ainda Tâmiris, Museu, Lino, Aríon, Anfíon. O canto mavioso de Orfeu fazia com que os elementos da natureza, as feras e os homens parassem para ouvi-lo, seduzidos pelo divino dom do belo rapaz. Este aspecto mais geral completa-se com os três mitemas fundamentais que perfazem o ciclo mítico do semideus: a) a viagem ao lado dos Argonautas em busca do Velocino de ouro, quando sua função é tanger a lira e cantar a fim de afastar as muitas ameaças da empreitada; b) o casamento com a ninfa Eurídice, a morte desta e a catábase de Orfeu

ao Hades, onde, através da beleza de seu canto consegue comover e demover os deuses infernais, que lhe devolvem a esposa com a condição de que não olhe para trás (mas o poeta infringe o interdito, Eurídice desaparece nas trevas para sempre e Orfeu volta a terra desolado); c) a própria morte do vate, estraçalhado pelas enciumadas bacantes da Trácia (a versão mais difundida).

Dos três mitemas, o primeiro (épico) foi tema e motivo de várias epopeias, como as anônimas *Argonáuticas órficas* (atribuídas ao próprio Orfeu) e os poemas de Apolônio de Rodes ou de Valério Flaco; os outros dois mitemas (mais líricos e dramáticos) nos legaram, desde o período helenístico grego e mormente a partir da obra dos poetas latinos Ovídio e Virgílio, uma pletora considerável de poemas líricos, poemas dramáticos, dramas, tragédias, tragicomédias, comédias, contos e romances, óperas, pinturas, esculturas, filmes... Embora óbvio, penso ser importante destacar que os três mitemas fundamentais que constituem o mito de Orfeu se coadunam perfeitamente aos três grandes gêneros literários (Épico, Lírico, Dramático), com privilégio das interseções entre o Lírico e o Dramático, e menos destes com o Épico. No caso de Dora Ferreira da Silva, seu poema reescreve, mais uma vez, o segundo mitema (a história dos sofridos amores de Orfeu e Eurídice), e esta preferência atesta sua dedicação exclusiva à poesia lírica – o que se completa com a tematização da morte de Orfeu (terceiro mitema) no próximo poema. Ambos os aspectos, somados, evidenciam que é da junção dos dois mitemas que se nutre e se justifica a poesia da autora, o que vem de encontro à considerável importância que a figura de Orfeu, poeta lírico exemplar, desempenha no todo de sua obra poética.

Por privilegiar a narração dos amores baldados de Orfeu e Eurídice, é natural que se possa extrair do poema “Canto órfico” alguns princípios fundamentais da narratividade: a) o tempo cronológico (evidente no desenrolar das ações de perda, tentativa de resgate e desenlace); b) o tempo psicológico (evidente na caracterização do angustiado Orfeu); c) o tempo mítico (no qual a narrativa desemboca, pois, circularmente, sua função é presentificar, mais uma vez, a história do mito, seus valores constitutivos e sua origem e condição de presente perpétuo); d) o espaço onde se desenrolam as ações (o ambiente soturno onde se encontra Orfeu, cuja desolação é similar ao sentimento do amante; o Hades, que se transforma pela ação do músico divino; a saída do Hades); e) a perspectiva do ponto de vista ou focalização (na primeira

parte do poema, o próprio Orfeu; nas demais, uma voz lírico-narrativa que conhece a história e se compadece da desdita dos amantes); f) enfim, a caracterização, sempre dramática, das personagens que atuam na narrativa (Orfeu, Eurídice e Perséfone). Com tais recursos (equilibrados com os propriamente poéticos) é que se rememora e se reescreve, a modo de exemplo, a história do infeliz amante, em que amor e morte, sofrimento e perda, ausência e luto convergem para o aprendizado e para o conhecimento mais dilacerador, através dos componentes poesia e música: na parte I, a desolação de Orfeu após a morte de Eurídice; na segunda, sua catábase aos Infernos, que se transformam pela ação poética e de onde ele consegue resgatar a amada (parte III); na quarta e última, a desobediência do semideus ao preceito de Perséfone de que não olhe para trás acarreta-lhe a perda definitiva, a segunda morte de Eurídice (“Ele a perdeu mais uma vez / para sempre avançando para a morte como se vida fora.”). Devolvido a terra, Orfeu entrega-se ao sofrimento e à solidão mais extremos, pois enfim está completo o conhecimento de si mesmo e o conhecimento da essência da poesia lírica: embora calada a lira, “Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.” Num sentido simbólico (órfico e metapoético) pode-se dizer que Eurídice (a Poesia) é encontrada fugazmente, mas sua apreensão (no poema) se concretiza na geminação indissociável entre vida/morte, falta/completude, desejo/ausência, voz/texto escrito.

Chama a atenção, em “Canto órfico”, a presença de Perséfone a reinar sozinha no Inferno (“Perséfone em seu trono desvia o rosto. / [...] A deusa estende a destra / pesada de anéis: ‘Vai, não perturbes [...]’”), quando se sabe que ela e Hades é que dividem o governo do sombrio reino dos mortos. Como também se sabe, ela foi raptada brutalmente pelo deus subterrâneo, desde então vivendo com ele o ciclo outono/inverno e voltando a terra no ciclo primavera/verão (por ocasião do florescimento, do plantio e da colheita), quando goza da companhia de sua mãe, Deméter. Ambas são deusas antiquíssimas, ligadas ao cultivo da terra: Deméter, que aparece como a principal divindade do culto de mistérios de Elêusis, teria ensinado aos homens o cultivo do trigo; Perséfone encarna o ciclo das estações e, por conseguinte, o ciclo da vida e da morte.

O episódio do rapto de Perséfone é relatado por Dora Ferreira da Silva num belo poema de *Hídrias*, “Hades” (que consta também de *Poemas da estrangeira*, mas com variantes): “[...] Tocara-te Amor / e tremias sob a Lua sublevada. Flores / perfumaram teu reino. Embora tristonha em seu trono, / Perséfone era o bem que te faltava.”

(SILVA, 2004, p.55). O poema “Perséfone”, do mesmo livro, também narra o episódio e apresenta a moça como rainha infernal, reinando na companhia de Hades:

A Lua testemunhou teu rapto, quando  
 colhias violetas e anêmonas. Para onde foste,  
 arrancada à campina pelo sombrio Amante?  
 Nem tu sabias do tenebroso percurso sob a Terra,  
 antes tão doce, nem da dança para sempre traçada  
 e nela teu passo aprisionado, coroada por Hades  
 com grinalda de romãs pesadas. Kóre Perséfone, rainha,  
 não dos vivos e da campina em flor, mas das sombras frias.

(p.54).

Não obstante ela apareça, neste e nos demais poemas (“Hades”, de *Hídrias*, e “Canto órfico”, de *Poemas da estrangeira*), como rainha subterrânea, pode-se dizer que são os aspectos mais luminosos e primaveris que são explorados por Dora na composição da deusa, o que se constata percorrendo-se sua obra e verificando-se o epíteto fundamental com que ela qualifica Perséfone, que é quase sempre “Koré” (também grafado “Kóre” ou “Coré”), ou seja, moça, jovem, adolescente. No geral do trabalho da poeta paulista, isto evidencia que a deusa Perséfone (ao lado de Apolo e do próprio Orfeu) é a principal divindade feminina do panteão órfico por ela forjado poeticamente, sobretudo porque Perséfone atualiza (e ritualiza) os aspectos cíclicos da natureza e, por conseguinte, da vida e da morte que afetam todos os seres. No caso particular do poema “Canto órfico”, constata-se que a catábase de Orfeu ao Hades dá-se em pleno outono/inverno, pois coincide com o momento em que a deusa está reinando: isto é de suma importância na economia geral do poema, uma vez que é a morte, a desolação (da terra e de Orfeu), a angústia e a perda que se constroem em poesia.

Inicialmente, parece haver certa similaridade entre as duas moças, Perséfone e Eurídice, que têm seus destinos violentamente alterados pelo Fado em plena primavera: aquela é raptada por Hades no momento em que colhia flores; esta é ceifada pela morte

(picada por uma serpente, na versão mais difundida) no momento em que também colhia flores com as amigas. O casal Orfeu e Eurídice, do mesmo modo, parece refazer, mítica e ritualmente, o caminho traçado pelo casal infernal. Porém, tais similaridades iniciais não se sustentam ao contrapormos o mundo divino/natural ao mundo humano/cultural: a deusa (eterna, imortal) passa a reinar seis meses no Hades, em companhia do esposo, enquanto a ninfa Eurídice (humana, mortal) é trasladada ao Hades para sempre. Ainda que o esposo a resgate dos mortos pelo dom mavioso de seu canto, a curiosidade malsã de seu olhar, infringindo o interdito pelos deuses do Averno, o leva a perder definitivamente a esposa amada. Em compensação, efetiva-se aqui a diferença maior entre os dois planos: no divino/imortal/natural, Perséfone permanece a reger, seja ao lado do esposo ou da mãe, os ciclos ritmados da Natureza, pouco passíveis de mudança; no plano humano/mortal/cultural, a perda irremediável de Eurídice possibilita a Orfeu o auto-conhecimento e o conhecimento (“Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.”), que, mesmo dolorosos, são transmissíveis aos homens, seja pela poesia, seja pela revelação de nosso destino final, seja pela instauração dos mistérios órficos, seja pela possibilidade de mudança e transformação. Ainda se está, obviamente, no terreno simbólico do mito, do mítico e da mitologia, mas deve-se considerar que os mortais Orfeu e Eurídice são mais concernentes à esfera da vida, da cultura e do mundo humano do que Hades e Perséfone (co-imperadores e guardiães da morte, no além-túmulo): isto faz do poeta lendário um herói civilizador à altura do cultuado Prometeu, pois o fogo material e imaterial da Poesia, por aquele dado aos homens à custa da própria morte (sua e da amada), é tão importante quanto o fogo material com que o Titã presenteou os homens, nos tempos recuados da Origem.

O poema “Canto órfico” traz a data, entre parênteses, de 1973, embora só tenha sido publicado em 1995, em *Poemas da estrangeira* (até onde se pôde averiguar). A indicação, por certo, o irmana com o “Orfeu” publicado em *Uma via de ver as coisas* (1973), e ambos se complementam na tematização de aspectos conhecidos do ciclo mítico de Orfeu e Eurídice. Embora escritos ambos pela altura de 1973, não se pode precisar qual poema é posterior ao outro – ou se foram escritos no mesmo momento –, mas a leitura se enriquece (e a dimensão mítica se completa) se acoplarmos “Orfeu” a “Canto órfico”, uma vez que aquele parece iniciar-se exatamente onde este se conclui, pois na composição publicada em 1973 o tema é a solidão do vate após a volta do

Hades, que culmina com sua morte pelas bacantes da Trácia. Este ritual simbólico, que se atualiza na feitura do novo poema que se lê (conforme quer a voz lírica), ressalta o recorte metapoético mais claro de “Orfeu”, em relação a “Canto órfico”, e, ao mesmo tempo, novamente testemunha a adesão de Dora Ferreira da Silva aos arcanos ancestrais da poesia órfica, inclusive através da valorização dos dois mitemas mais líricos e dramáticos (amor, perda, morte e nascimento da Lírica) que perfazem o ciclo mítico do bardo lendário. Leia-se o poema “Orfeu”, para posteriores considerações:

## I

Canto canções  
para os que morreram.  
Doces animais acorrem  
para ouvir o canto  
e me acolhem  
nos quietos corações:  
pomba, pavão,  
pássaros de beira d’água,  
cervos, esquilos  
e a Árvore.  
Vem a pantera, agora mansa.  
Sob as folhas vivas  
sustenho na mão a lira.  
É isso a solidão.

## II

Colheu a flor – o Poema –  
arrancou-o à resina da vida  
e entre as páginas prendeu-o



debatendo-se, vivo.  
 A fonte alimentou-o nas águas.  
 E a mão o feriu  
 para dispersá-lo  
 e, nele, o coração.

### III

Sob a Árvore chamas,  
 sem que os lábios falem.  
 Eis o cervo, a pantera,  
 a áspide, o pássaro,  
 o boi ruminando sombra:  
 ramos dispersos,  
 bebem o orvalho da música,  
 reunidos nas cordas  
 de teu claro  
 coração.

(SILVA, 1999, p.93).

Graficamente, vê-se que o poema, em versos livres e brancos, compõe-se de três estrofes irregulares (de 14, 8 e 10 versos, respectivamente), numeradas em algarismos romanos. A irregularidade das estrofes e dos versos (mais curtos, em relação ao anterior) afeta a massa sonora do poema, que então se ampara num ritmo livre e oscilante, que parece pendular entre as rimas consoantes nasais, fechadas (“canções”; “corações”; “pavão”; “solidão”; “mão”; “coração”; “coração”), e as rimas toantes ocasionais, mais claras e abertas, em “a” (“animais”; “pássaros”; “d’água”; “Árvore”; “páginas”; “águas”; “dispersá-lo”; “Árvore”; “lábios”; “falem”; “áspide”; “pássaro”; “orvalho”; “claro”) e “i” (“ouvir”; “esquilos”; “vivas”; “lira”; “resina”; “vida”; “vivo”;

“feriu”; “reunidos”), que perpassam todo o poema, interna e externamente aos versos. A sonoridade clara e vibrante se adensa com o “e” e o “o” abertos de alguns vocábulos, em rimas toantes internas ou externas (“acorem”; “acolhem”; “cordas”; “cervos”; “pantera”; “dispersos”; “bebem”). Além das assonâncias e das rimas ocasionais, há a aliteração da oclusiva surda “p” em toda a extensão do texto: esta, na segunda estrofe, em embate com a vibrante sonora “r”, as constrictivas fricativas surda (“f”) e sonora (“v”) e a líquida constrictiva lateral “l” (presente também nos encontros consonantais “lh” e “fl”), protagoniza um intenso jogo sonoro (de arrebatamento e violência, dir-se-ia, e ápice sonoro do poema), com apoio nas rimas toantes em “i”, “a” e “o” fechado, além das nasais “en”, “ão” e “an”: “Colheu a flor – o Poema – / arrancou-o à resina da vida / e entre as páginas prendeu-o / debatendo-se, vivo. / A fonte alimentou-o nas águas. / E a mão o feriu / para dispersá-lo / e, nele, o coração.”

O adensamento da massa sonora, na segunda estrofe, pode significar duas coisas: por um lado, a morte de Orfeu violentamente esquartejado pelas bacantes da Trácia (o terceiro mitema de seu ciclo mítico), pois, arrancado “à resina da vida”, ele teve seus pedaços dispersos (sua cabeça, mesmo separada do corpo, ainda cantava) atirados no rio Hebro, cuja corrente termina por levá-los ao mar, que enfim os deposita numa praia da ilha de Lesbos, onde o semideus recebe homenagens fúnebres e lhe erguem um monumento (não por acaso a ilha é o centro da poesia lírica, na Grécia antiga). Por outro lado, a explosão sonora do segmento em referência parece iluminar a concepção metapoética de Dora Ferreira da Silva segundo a qual o poema válido e substancial é flor colhida/arrancada da “resina da vida” e das experiências vivenciais, existenciais e afetivas do poeta (por isso o ritual da morte de Orfeu se atualiza no trabalho de criação do texto e inclusive no ato de leitura): o poema vivo, mesmo preso “entre as páginas”, debate-se porque vivo e nutrido nas águas primordiais, que correm sempre (embora, nunca as mesmas). Este conceito denota que a poesia, para a artista, é dom divino, e que o poeta é veículo inspirado para a manifestação da força motriz que é a Poesia (consustanciada, no caso, na figura prototípica de Orfeu). Todavia, consoante se tem demonstrado, o caráter divino/inspirado da poesia de Dora pressupõe o trabalho consciente com a palavra, a linguagem e a forma estruturante, sempre pondo em relevo a construção sutil da musicalidade (clara referência a Orfeu, uma vez que, na Origem, poesia e música não se dissociavam).

A reiterada leitura de “Orfeu” nos induz a separar a composição em duas partes: na primeira (estrofe I), o eu-lírico empresta sua voz ao ancestral Orfeu, quando então este tece considerações sobre o próprio canto, de lira em punho, e enumera os animais que o rodeiam; na segunda parte, o eu-lírico assume o discurso para noticiar a morte de Orfeu e teorizar sobre o trabalho poético (estrofe II), bem como o legado atemporal do vate mítico (estrofe III): tal legado também diz respeito à voz lírica que enuncia no presente, e por isso “a Árvore” simbólica se mantém na estrofe I e na III. A clara filiação do poeta presente (moderno-contemporâneo) a seu ancestral mítico, prototípico, está no perfeito jogo de vozes que se estabelece entre ambos: na primeira, Orfeu diz de si; na terceira, o eu-lírico diz de Orfeu, mas entre um e outro se estabelecem diferenças substanciais de dicção, tempo, espaço, tónus dramático, concepções de vida/cosmovisão e enumeração dos animais que cercam o bardo lendário, conforme revela a atenta releitura do poema: “Canto canções / para os que morreram. / Doces animais acorrem / para ouvir o canto / e me acolhem nos quietos corações: / pomba, pavão, / pássaros de beira d’água, / cervos, esquilos / e a Árvore. / Vem a pantera, agora mansa. / Sob as folhas vivas / sustenho na mão a lira. / É isso a solidão.” (parte I; estrofe I). Nesse momento inicial, vê-se que o texto de Dora privilegia os dados mais gerais do ciclo mítico de Orfeu, ou seja, seu dom celestial de cantar e comover/demover os homens, as feras, os elementos da natureza. Mas a harmonia já está quebrada, pois o poema privilegia, na verdade, o momento em que o poeta lendário, de volta do Hades (depois da perda irreparável de Eurídice), lamenta profundamente sua sorte, sua solidão e a inutilidade de seu canto; ele então se cala a fim de que se cumpra a narrativa mítica (sua morte violenta, como se tem logo na segunda estrofe – por isso a voz lírica presente assume a enunciação). Interessante frisar, aqui, a mansidão e a delicadeza dos animais que se acercam do bardo (pomba, pavão, pássaros aquáticos, cervos, esquilos e “a pantera, agora mansa”), bem como “a Árvore”: todos acorrem para ouvi-lo e acolher seu canto “nos quietos corações”. Com isso, a ferocidade se transfere para o plano humano, ou seja, para as bacantes que logo estraçalharão o mestre cantor (estrofe II).

A estância III do poema, conforme já salientado, faz a ligação do poeta presente, que fala/escreve, com o poeta mítico, e mostra como o legado órfico, estilhaçado, é recolhido/compreendido na também dispersa modernidade: “Sob a Árvore chamas, / sem que os lábios falem. / Eis o cervo, a pantera, / a áspide, o pássaro, / o boi

ruminando sombra: / ramos dispersos, / bebem o orvalho da música, / reunidos nas cordas / de teu claro / coração.” Os animais que comparecem sob a grande Árvore, agora, talvez já não sejam tão mansos (além da pantera, sem qualificativos, mantêm-se o cervo e o pássaro – este também sem predicados –, e acrescentam-se a áspide e “o boi ruminando sombra”): se, na primeira parte, o canto de Orfeu é acolhido pelos animais em seus próprios “quietos corações”, vê-se que agora “bebem o orvalho [disperso] da música” e restam como “ramos dispersos, / [...] reunidos nas cordas / de teu claro / coração.”, ou seja, no coração-lira (metonímia de poesia/música) de Orfeu. O que era unidade e harmonia, na estrofe I, se quebrou, pois efetivada a morte de Orfeu e a dispersão de seus pedaços (estrofe II), efetiva-se também a metamorfose do mito em outra coisa (no caso, a poesia e o canto). Seu sacrifício, porém, não é em vão, pois ele sobrevive, na memória fragmentada de seus seguidores presentes, feito símbolo maior da poesia lírica (o coração-lira). Na lenda, conforme visto, a cabeça de Orfeu cantava sempre, levada pelas águas do Hebro até o mar; no poema de Dora, a ênfase é dada ao coração, que, segundo se crê, é a morada do sentimento e da emoção (por isso a palavra aparece, com sentidos aproximados, nas três estrofes do poema). Entretanto, o cantar lírico não pode ater-se apenas ao que vem do coração e da inspiração, pois precisa da razão ordenadora para efetivar o que é balbucio e intuição em texto sintática e semanticamente construído: assim, vê-se que o eu-lírico, dotado da capacidade intuitiva de apreensão/inspiração/sentimento, é também dotado de capacidade técnica/poética de construção e ordenamento do texto, com isso dando voz ao que resta de Orfeu, que chama (inspira) “Sob a Árvore”, mas “sem que os lábios falem.” O chamamento pode ser vago, obscuro e irracional, a princípio (dionisíaco); mas com trabalho e técnica torna-se pensamento legível e inteligível (como dá a ver o “claro / coração” – apolíneo – nos versos finais do poema). Ser capaz de ouvir o chamado divino e, ao mesmo tempo, dispô-lo em versos harmônica e semanticamente construídos: eis o trabalho do esfacelado poeta moderno, segundo a concepção cristalina de Dora Ferreira da Silva.

É por isso que os vocábulos “Poema” (estrofe II) e “Árvore” (estrofes I e III) estão grafados em maiúsculas. Entretanto, se o afirmado logo acima ilumina o primeiro (“Poema”), resta avaliar o sentido do segundo (“Árvore”) na economia da composição. Ainda que não levemos em conta o codificado nos vários dicionários de símbolos disponíveis, é preciso considerar com eles, em primeiro lugar, que os sentidos mais

claros de “árvore” referem-se à vida, ao ser humano e, mais que tudo, à ligação entre estes e o céu e a terra, o mundo divino e o ctônico, o homem e o divino, Apolo e Dioniso (pois a árvore – que no poema é expressamente identificada pelo pronome definido “a” –, ao mesmo tempo em que aprofunda suas raízes na terra, nutrindo-se, demanda sua fronde para o céu, buscando luz – aqui, denotativa e conotativamente considerada). Isto é coerente com a poesia-pensamento de Dora, para quem o poeta (ou poeta-árvore) simbolizaria a ligação mítica (e mística) entre os vários mundos conhecidos e/ou intuídos: o divino, o humano e o subterrâneo. Tal ligação é sempre fundamentada em Orfeu, protótipo mesmo do poeta lírico (cuja ação se atualiza no presente), por ser ele quem circulou pelas três instâncias e quem recebeu de seus dois deuses cultuais mais importantes (Apolo e Dioniso) a possibilidade de ver/presenciar/ouvir tais realidades e transmutá-las em corpo escrito (o poema).

Além disso, sabe-se que Orfeu, no relato mítico, sempre repousa, a tanger sua lira na companhia dos animais, sob uma árvore (o que é atestado pela vasta iconografia dedicada ao poeta lendário); ou a árvore, dada a sedução do canto órfico, torna-se capaz de mover-se até o bardo, para ouvi-lo. Seja como for, é de salientar-se que o sagrado, na poesia de Dora, ancora-se grandemente na natureza em harmonia, no telúrico, no panteísmo – ou seja, a natureza é morada dos deuses, e “a Árvore” sob a qual Orfeu mora/descansa, e de onde chama o poeta, estaria nesta categoria. A concepção mítico-mística da natureza esposada pela artista a muitos pode parecer anacrônica, mas se reveste de um atualíssimo sentido crítico ecológico, pois enceta um brado eloquente (ainda que sutil e delicado, como é praxe em sua poesia) contra o desmatamento, o desequilíbrio ecológico e o desmando e o desrespeito com que a ganância contemporânea vai se apropriando de todos os bens naturais do planeta. De modo similar, penso que pode ser entendido nessa chave de crítica ecológico-ambiental o modo por que a poeta vale-se dos quatro elementos (terra, água, ar e fogo): estes são tematizados constantemente por ela e, atualizados, têm seus sentidos ampliados, pois passam a significar mais que a adesão da poeta às milenares questões órficas.

A conexão das estrofes I e III (poeta mítico/poeta presente) é evidente, inclusive, no nível construtivo, pois ambas se valem do mesmo tempo verbal (presente do indicativo), embora com poucos mas significativos verbos de ação (“canto”; “acorem”; “acolhem”; “vem”; “sustenho” – estrofe I; “chamas”; “falem”; “bebem” – estrofe III).

Tal presentificação se dá também, na última estância, pelo uso da partícula “Eis”, pelo gerúndio (“o boi ruminando sombra”) e pelos participios adjetivados (“dispersos”; “reunidos”). Por seu turno, a estrofe II é toda construída no pretérito perfeito (cujos verbos de ação evidenciam a morte/metamorfose de Orfeu em símbolo poético: “Colheu”; “arrancou”; “prendeu”; “alimentou”; “feriu”). A segunda parte (repita-se) indica ainda que “o Poema” (metaforizado em “flor” colhida e arrancada “à resina da vida”) é esse objeto que se **perfaz** continuamente de linguagem e na linguagem, mas sempre vincado pela vida vivida e pelo dom divino da inspiração.

Em suma, tem-se (de acordo com a interpretação proposta): na primeira parte do poema (estrofe I), pela voz de Orfeu, a constatação de um cosmo perfeito e harmônico (ou **ingênuo**, a preferir-se o termo de Schiller), em equilíbrio e comunhão de todas as forças e instâncias da vida e da morte (a natureza, o céu, a terra, os deuses e os homens, o mundo dos mortos), onde é garantida uma alta função social/ritual ao poeta; na segunda parte (estrofe II), o eu-lírico presente assume a voz enunciativa para dar conta da morte violenta de Orfeu e, com isso, da ruptura desse mundo coeso primordial (positivamente, a voz lírica sugere que a morte do bardo se atualiza/ritualiza em seu próprio trabalho inspirado de composição); ao final da segunda parte (estrofe III), a voz lírica presente constata o legado de Orfeu no mundo contemporâneo e em sua memória canta ainda, pois do Orfeu esquartejado resta a lira-coração simbólica da poesia lírica. Com isso, o poeta presente (**sentimental**, a preferir-se o termo de Schiller; ou romântico e cindido, em desarmonia consigo mesmo e com o cosmo) ata-se em elo com o passado e com o perdido (e com o obscuro que liga céu e terra), embora seu canto não mais detenha a sabedoria, o alcance e o poder do canto primordial de Orfeu.

Todavia, se o passado, o perdido, o desencantamento do mundo presente e a excessiva mecanização da vida fazem permear de tons elegíacos a poesia de Dora Ferreira da Silva (como é perceptível nos dois poemas em apreço), é bem verdade que, por outro lado, sua atitude se engrandece ao recompor poeticamente o passado e o perdido, através da recuperação mítica (e mística) de valores e concepções sempre desdenhadas pela razão moderna, ordenadora. É nesse sentido que considero suas relações anacrônicas com os mitos, em geral, e com o mito de Orfeu, em particular (como vim considerando até aqui), bem como suas relações com o chamado **orfismo** (sobre o qual passo a explicar mais detalhadamente).

Segundo a tradição (além de todas as façanhas aqui enumeradas e estudadas, a partir dos poemas de Dora), Orfeu teria ainda fundado o culto de mistérios que leva seu nome (orfismo), prática ritual, secreta e iniciática que se assemelha ao culto de Elêusis, mas deste difere por ter deixado uma considerável tradição escrita e intelectual, que incluía 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).

Se a primeira referência literária ao mito de Orfeu aparece no séc. VI a. C. (ele é, para o poeta Íbico de Regió, “um nome célebre”), pode-se dizer que no séc. V a. C. já existe um movimento religioso órfico plenamente constituído, que adquirirá foros de universalidade e cosmopolitismo a partir do período helenístico. O orfismo, embasado em sua própria teogonia e cosmogonia, nem por isso exclui o ser humano, que na verdade está no centro de seus interesses – por isso fala-se de uma antropogonia órfica, que revela a origem divina do homem e também o prepara para a morte e para a busca da salvação além-túmulo. Condizente com as filosofias do período voltadas para o ser humano (o epicurismo e o estoicismo, mas destes diferindo por voltar-se para a alma e o sagrado), o orfismo é uma prática civilizatória e de conhecimento esotérico que, através de regras rígidas de conduta, de rituais de iniciação, de estudos e de conselhos para o *post mortem*, buscava aparelhar o homem para o bem-viver e para o bem-morrer. Dentre seus preceitos mais conhecidos estão o vegetarianismo, o culto da natureza, os rituais de purificação e a proibição de derramamento de sangue, bem como a crença na metempsicose e na origem divina da humanidade.

Sobre este particular, reportemo-nos a Apolo e Dioniso, os dois mais importantes deuses do orfismo, notadamente pela relação dúbia que mantêm com Orfeu: este, como já se disse, é filho de Apolo e Calíope, e do pai recebe o dom da música e da poesia. No entanto, os cultos órficos de mistério elegeram Dioniso como seu deus principal, talvez pelo fato de ele 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 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 supressão 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 do orfismo, embora os violentos rituais do culto dionisíaco contradigam a proibição de derramamento de sangue por parte dos órficos.

Por isso, aventa-se que somente por razões simbólicas o mito de Orfeu foi assimilado, nos mistérios órficos, ao antiquíssimo culto de Dioniso, cujas raízes estão na Grécia arcaica. Historicamente, pode-se levantar a hipótese de que nos sécs. VI-V a. C. o culto dionisíaco 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. O mais correto, porém, é 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 teogonia e de uma cosmogonia particulares (que diferem da *Teogonia* de Hesíodo). Enfim, tudo isto evidencia o caráter letrado e intelectual do orfismo, pois o afasta dos cultos de mistério tradicionais e o insere em seu próprio tempo histórico, tempo este já marcado (ao contrário do período arcaico) pelo extremo uso da razão e do questionamento filosófico. Assim, como **culto religioso pessoal e cosmopolita**, híbrido, sumamente preocupado com o ser humano (e não mais com os deuses intransigentes), o orfismo é um questionamento e uma crítica da religião oficial da pólis grega (e é por isso, aliás, que encontra o ápice de sua difusão durante o período helenístico e globalizado da cultura grega, a partir do séc. IV a. C.).

Reportando-nos novamente aos dois Dionisos, constata-se que ambos estão no centro dos cultos órficos devido a similaridades com a narrativa mítica de Orfeu (em seu terceiro mitema). Pois a versão mais conhecida da morte de Orfeu reúne, sacra e ritualmente, os dois Dionisos: estraçalhado pelas bacantes da Trácia (as mulheres



desvairadas que acompanham o segundo Dioniso), a morte violenta do poeta atualiza o esquiteamento do primeiro Dioniso, o Zagreu, pelos Titãs. E penso que o trabalho do poeta órfico contemporâneo re-atualiza, sacra e ritualmente, o triplo acontecimento mítico e místico (como é evidente no “Orfeu” de Dora): exilado neste mundo vincado pela barbárie e consciente de sua dupla origem sagrada e profana (portanto, simbolicamente esquiteado), a voz poética que é revelação e canto, ao encarnar o protótipo platônico do poeta ideal (Orfeu), encarna também seus mistérios cultuais dionisíacos. Com isso, indica que a superação da miséria humana não está condicionada à razão pura, mas ao questionamento desta e à abertura do homem para um saber mais primordial, veiculado pela própria poesia e/ou pelas diversas ciências herméticas e esotéricas, formas de conhecimento outras que, subterraneamente, têm nutrido a humanidade há milênios. Apenas este caminho nos conduziria à verdadeira depuração alquímica, ao ouro e ao sol da Poesia: mas esta, simbólica e miticamente representada por Apolo, pressupõe então que ele é parte fundamental no processo, pois é Apolo quem guia o poeta em sua consciência de alguém dotado de talento e capacidade **poiética** de construção de um objeto novo, estético e ético, que revela para si e para os outros homens a sempiterna **novidade** (tal qual se dá, mais uma vez, no poema “Orfeu”).

Ambos os deuses, Apolo e Dioniso, amalgamados na estrutura essencial da poesia e, claro, no próprio orfismo, também estão atados de modo inextricável no *Fedro* platônico, onde se discorre sobre as quatro **manias** ou **loucuras** divinas<sup>26</sup>: 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 (a qual também é inflamável nos rituais dionisíacos).

Segundo Giorgio Colli, em *O nascimento da filosofia*, 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, artesão, racional) e **dionisíaco** (noturno, inspirado, emocional). A própria poesia de Dora Ferreira da Silva, conforme a linha de análise

---

<sup>26</sup> O filósofo, pela boca de Sócrates, pouco discorre sobre a loucura humana, que coloca no simples plano das enfermidades físicas.

aqui adotada, nega que tal caráter dicotômico seja estanque, mas sim interdependente e complementar, em mais de um sentido.

Antes de concluir a análise dos dois poemas da autora paulista, devo assinalar que a complexidade do mito de Orfeu e dos problemas a ele ligados, em meus estudos sobre o ciclo mítico de Orfeu e sobre o orfismo (PIRES, 2009), têm me levado a considerar que se pode pensar em pelo menos dois orfismos: um **orfismo místico-religioso** (que pode tingir-se de filosofia) 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 mítico e do lendário, do rito de iniciação e da escatologia, além de encharcar-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** englobaria não apenas aquelas produções poéticas atribuídas a Orfeu (os anônimos *Argonáuticas órficas* e *Hinos órficos*), 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-se a linha divisória entre um e outro, pois há poetas que deliberadamente confundem, em seu trabalho, crenças órficas aliadas à tematização de aspectos do ciclo mítico de Orfeu (em nosso caso, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Dora Ferreira da Silva estão entre estes); 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; Dante Milano; a tragédia carioca de Vinicius de Moraes); 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 na poesia colonial, nem por isso deixa de surgir no século XX).

Em geral, pode-se dizer que o orfismo místico-religioso está mais estudado (pois é interdisciplinar e envolve saberes hauridos da Mitologia, da Religião, da História, da Antropologia, da Arqueologia, das Artes etc.), e que o orfismo mítico-poético tem sido estudado principalmente do ponto de vista da Literatura Comparada, por autores que se preocupam em rastrear, nesta ou naquela literatura, a presença do mito de Orfeu (ou Orfeu e Eurídice) apenas como tema e motivo, neste ou naquele período literário. Faltam, portanto (inclusive no Brasil), estudos que busquem aproximar devidamente as duas formas de orfismo e que evidenciem seus pontos de contato e de repulsão.

No que tange à poesia de Dora Ferreira da Silva, também é quase impossível deslindar-se o **orfismo místico-religioso** e o **orfismo mítico-poético** (o que torna sua lírica um dos casos mais significativos de orfismo, na poesia brasileira contemporânea): o segundo é evidente, por exemplo, nos dois poemas que tenho aqui analisado (pois ambos exploram aspectos da narrativa mítica, como tema e motivo); mas a contraparte místico-religiosa das duas composições ajuda a alicerçar a cosmovisão geral que embasa toda a poesia da autora, de inegável índole sagrada.

Assim, em “Canto órfico”, do ponto de vista do orfismo místico-religioso, Eurídice seria a Alma do poeta, que a encontra depois de um périplo acidentado pelo desconhecido além-túmulo, conquanto sempre corra o risco de perdê-la novamente (por isso, nos cultos de iniciação e mistério órficos, a importância da catábase de Orfeu aos Infernos, pelo que simboliza de aprendizado, e a importância de ritos e preceitos de boa conduta, em vida, para se assegurar a salvação *post mortem* e o reto caminho do reino da Bem-Aventura). Este último aspecto não é tão evidente no poema, mais representativo do orfismo mítico-poético estrito. No entanto, o “Canto órfico” da artista, já pelo título, partilha de certo arsenal de conhecimento salvífico-esotérico: o poema, canto de revelação e aprendizado (em que se imbricam poesia, vida e morte), aponta para a necessidade de sondagem das realidades mais essenciais, perenes e transcendentais, pois estas são as verdadeiras e ultrapassam a fugidia/aparente realidade das coisas e dos seres do mundo, sempre sujeitos à morte inexorável.

Por seu turno, o poema “Orfeu” (em sua estrofe I), mais que tematizar o divino atributo do bardo lendário (a sedução pelo canto), parece-me mais encharcado dos postulados esotéricos do orfismo místico-religioso, a se considerar seus dois versos iniciais: “Canto canções / para os que morreram.” Estes, conquanto possam se referir a Eurídice (cuja ausência definitiva leva o poeta a reconhecer que “É isso a solidão.”), estão a salientar, também, que tal canto pode ser tido como revelação propícia aos homens: afinal, Orfeu esteve no reino *post mortem* e por isso detém uma nova sabedoria que pode ajudá-los na salvação e na propícia condução de suas almas à última morada. O eu-lírico de Orfeu ressalta que canta “para os que morreram.” – Eurídice, sem dúvida, mas este cantar também pode ser de acompanhamento da alma dos mortos aos Infernos, pois a Orfeu também é associado o epíteto de **Psicopompo** (literalmente, o que conduz

a alma dos mortos ao Hades – geralmente atribuído a Hermes, que não por acaso surge no poema anterior de Dora acompanhando Eurídice na mansão dos mortos: “Conduzida por Hermes a pálida flor caminha.”).

Ambos os aspectos se complementam porque, quer se veja Orfeu do ponto de vista mítico, quer do ponto de vista místico, ele é sempre associado à morte. Violenta, a morte da esposa o leva ao Hades, de onde ele retorna ainda mais completamente só (porque a perde pela segunda vez, definitiva). Violenta, sua própria morte pelas mãos das bacantes dilacera seu corpo e o arremessa para longe da pátria. Porém, os postulados do orfismo místico-religioso querem ultrapassar a narrativa mítica (já simbólica em seus sentidos propriamente mitológicos) e a dotam de novos significados: de torna-viagem do Hades, Orfeu vem coroadado de saberes secretos, que revela aos homens para salvá-los; o encontro fugaz com Eurídice, no Hades, seria o encontro fugaz com a alma, sempre frágil e a ponto de perder-se para sempre; o périplo de sua cabeça cantante, pelas águas do rio Hebro e depois pelo mar, perfaria o caminho da alma após a morte, em busca do reino da Bem-Aventura (onde, segundo se constata em variantes da lenda, ele finalmente pôde unir-se a Eurídice); por último, é pela morte e através da morte que Orfeu dá aos homens a poesia lírica, sob os auspícios de Apolo e Dioniso.

Por isso a interpretação (mítico-poética e místico-religiosa) dos dois poemas órficos da artista de Conchas ancorou-se no fato de que Orfeu é, indubitavelmente, um mito ligado à morte, à perda, à ausência, à falta, à carência – motivo por que é o patrono da Lírica e o protótipo (ideal) do Poeta lírico.

Porém, a modo de conclusão, fique registrado, em abono da artista, que o conhecimento advindo de Orfeu e tudo o que lhe diz respeito, ainda que doloroso, permite aos homens o abandono da caverna onde estão encerrados (para usarmos mais uma alegoria platônica). É por esta razão que em sua poesia tal conhecimento é positivo e solar, de propícia revelação, e está apoiado na tutela dos deuses Apolo e Perséfone, sobretudo, bem como na delicada musicalidade que perpassa, em particular, os dois poemas em apreço, em que a cristalina e aberta sonoridade das assonâncias em “a” e “i” faz incidir uma nova luz (um novo sentido) sobre o coração-lira de Orfeu.

## REFERÊNCIAS

COLLI, G. **O nascimento da filosofia**. Tradução de Federico Carotti. 3.ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

FLUSSER, V. Nascimento do poema. In: SILVA, D. F. da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999. p. 416-420.

\_\_\_\_\_. Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, D. F. da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999. p. 421-425.

GAZZINELLI, G. G. (Org. e tradução). **Fragments órficos**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

[ORFEU]. **Argonáuticas órficas. Himnos órficos**. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987. p. 63-247 (Biblioteca Clásica Gredos, 104).

PAES, J. P. A presença do sagrado, numa obra plena e sensível. In: SILVA, D. F. da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999. p. 410-413.

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** [2009]. Araraquara, SP: Laboratório Editorial, 2009. p. 341-368.

PLATÃO. **Fedro, o de la belleza**. 6.ed. Traducido del griego por Maria Araujo. Prólogo de Antonio Rodriguez Huescar. Buenos Aires: Aguilar, 1968.

SILVA, D. F. da. **Hídrias**. Apresentação de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Poesia reunida**. Apresentação de Gerardo Mello Mourão. Textos críticos de Ivan Junqueira et al. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999.

Artigo recebido em 08/08/2010

Aceito para publicação em 05/10/2010