

## ORFEU, MITO E POESIA

### ORPHEUS, MYTH AND POETRY

Luciano Marcos Dias Cavalcanti<sup>1</sup>

**RESUMO:** O Orfismo atravessou o tempo e o seu mito foi reinterpretado por vários poetas. Sua influência iniciou-se em Píndaro, Pitágoras, Platão até alcançar a era moderna, quando foi reinterpretado por vários poetas. Nesta lírica, Orfeu, o primeiro poeta, leva à poesia os seus significados característicos: a magia, o canto, o ritmo e a melodia; elementos intrinsecamente ligados à sua mitologia. Neste texto, pretendemos estudar o significado do mito de Orfeu e a sua estreita relação com a criação poética. Nesse sentido, a poesia e o mito são encarados como atividades intercambiáveis.

**Palavras-chave:** Orfeu. Mito. Poesia

#### Introdução

O Orfismo atravessou o tempo e o seu mito foi reinterpretado por vários poetas. Sua influência iniciou-se em Píndaro, Pitágoras e Platão. Chegou até a era cristã e, em seguida, foi se apagando. Assim, passou-se a reinterpretar a sua própria figura pelos teólogos judaicos e cristãos, pelos hermetistas, pelos filósofos do Renascimento até alcançar a era moderna, quando foi reinterpretado por vários poetas. Nesta lírica, Orfeu, o primeiro poeta, leva à poesia os seus significados característicos: a magia, o canto, o ritmo e a melodia; elementos que estão intrinsecamente ligados à sua mitologia. Assim podemos observar nos *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duino* de R. M. Rilke, em Apollinaire, em *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*. No Brasil, a presença do mito de Orfeu pode ser notada na poesia de Jorge de Lima, em seu monumental: *Invenção de Orfeu*, como também em seu poeta irmão, Murilo Mendes, que representou em vários poemas de sua obra a figura do citaredo trácio: “Despedida de Orfeu”, publicado em *Parábola*, livro no qual o poeta também dedica outro poema ao primeiro poeta: “Orfeu desolado”. Assim como os poemas: “Novíssimo Orfeu” de *As metamorfoses* e “Exergo” de *Convergência*. Carlos Drummond de Andrade visitou o mito grego em seu “Canto órfico”, publicado em *Fazendeiro do ar*. Há também o poema *Orfeu da concepção*, de Vinícius de Moraes que transpôs a história do mito grego para o

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP, professor do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), e-mail: prof.luciano.cavalcanti@unicor.edu.br

cenário da favela brasileira, etc. Esta pequena enumeração da presença do mito de Orfeu na poesia moderna evidencia sua permanência e importância para a criação poética. Neste texto, pretendemos estudar o significado do mito de Orfeu e a sua intrínseca relação com a criação poética. Nesse sentido, a poesia e o mito são encarados como atividades intercambiáveis.

## 1 Mito e poesia

Os mitos nos atingem principalmente através da memória coletiva, veiculado seja por meio da tradição clássica e/ou arcaica dos povos primitivos ou por sua transposição para uma forma literária, o que possibilita a sua permanência, seu desenvolvimento e sua atualização. Através da literatura é possível constatar a permanência do mito, seja em suas categorias ou nas suas identidades de categorização. No entanto, como afirma Jabouille,

a versão literária de um mito não é o mito – o mito é a estrutura profunda e universal que sustenta a narrativa –, a análise das materializações é importante não só para conhecer os hipotéticos “universais” psicológicos como para compreender, de uma forma integradora, os elementos caracterizantes de cada momento e de cada lugar da história, que se reflete, naturalmente, nas obras literárias contemporâneas. (JABOUILLE, 1993, p. 21).

Dessa maneira, há no mito um caráter especificadamente estético, no sentido de que a mitologia pode ser vista como a matéria que se originou tudo, o “elemento primário”, terreno e modelo para a poesia. A volta da mitologia na literatura moderna aponta para captação do essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade, etc. Além desses pressupostos, podemos dizer que quando um poeta recorre ao mito em seus textos, na verdade, está em busca de um elemento intemporal e exemplar para o drama do homem no seu tempo.

Mircea Eliade chama a atenção para o fato de que o termo *mito* recebeu historicamente variadas interpretações. Os eruditos do século XIX o consideravam “fábula”, “invenção” e “ficção”; os modernos, como era compreendido pelas sociedades arcaicas, contrariamente, o considera uma “história verdadeira”, que transporta consigo um caráter sagrado e exemplar. O mito carrega uma multiplicidade de significados, situação que se torna uma tarefa difícil encontrar

uma definição única que abarque sua complexidade significativa. Nesse sentido, o estudioso apresenta uma definição que, para ele, parece menos imperfeita e mais ampla.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros tempos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras (grifos do autor – ELIADE, 1998, p.11).

Pelo caráter simbólico que carrega, o mito pode ser considerado manifestação artística e geradora de arte. Em todas as civilizações os mitos são fontes de inspiração para os mais diversos tipos de expressões artísticas, assim como as fantasias e criações imaginárias dos sonhos são também estímulos à atividade artística. Ao se relacionar com o mito a literatura tende a explicar, a clarificar e desenvolver o mito de que havia nascido de forma fragmentária e, por vezes, pouco coerente. Desse modo, o mito se dilui de suas características originais para transformar-se em vários gêneros literários, torna-se lenda, saga, fábula, conto, etc. “O *sermos mythicus*, enquanto linguagem simbólica permite (...) dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir. Ou dizê-las de outra maneira.” (JABOUILLI, 1993, p.44). Assim, a literatura está estreitamente associada à dimensão mítica, no sentido de que uma das fortes marcas da natureza literária, como a do mito, é promover o encontro do indivíduo com a memória profunda (*anamnese*) da cultura. Situação que permite ao homem pensar sua vivência individual e coletiva e questionar tanto o seu próprio destino, como o da humanidade.

É também significativo o modo semelhante em que tanto o mito quanto a literatura vão conceber o tempo e o espaço. O tempo mítico consiste na competência de resgatar o passado, revocá-lo. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, que no mito se revela tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. No espaço mítico, a literatura pode chegar a lugares

impossíveis, podendo se configurar por um modelo simbólico nos remetendo a um lugar ancestral da cultura.

Outra importante característica do mito que podemos relacionar com a literatura refere-se à transformação do caos em cosmos, que pode ser considerada a própria essência do mito. De acordo com Mielietinsky, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo de modo que ele procure encontrar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético. (MIELIETINSKY, 1987, p.196)

Para Mielietinsky, no século XX, ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura quer como “fenômeno artístico” quer como “visão de mundo” diretamente relacionado ao seu tempo que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a História da humanidade abalando toda sua estrutura social. É por isso, nesse “caos”, que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar os limites “histórico-sociais” e “espaços-temporais” o que acarretou a ela um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

Ernest Cassirer aponta para o alto poder da palavra no universo mítico das cosmogonias, chegando mesmo a ser comparada ao poder dos deuses, ou mesmo, maior que eles. Ao analisar a relação entre linguagem e mito, o teórico assinala a possível origem comum da consciência mítica à consciência linguística no sentido de que ambas as linguagens assentam-se na mesma concepção mental: o pensamento metafórico.

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai despendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consoma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas. (CASSIRER, 1985, p. 106)

Desse modo, como as metáforas, o mito exerce a função de fazer falar os níveis mais profundos do ser humano. Por meio da expressão simbólica o homem pode vislumbrar seus questionamentos mais íntimos, que também são universais.

Este mecanismo de fazer falar o incognoscível, desejo do homem de todos os tempos, se realiza plenamente na criação artística. Mas, o mais importante para expressão literária não é a ideia de que os mitos são metáforas do comportamento humano, mas o modo que a linguagem será trabalhada pelo escritor, por meio da elaboração de metáforas e imagens que busquem o conhecimento original, na tentativa de expressar em “verbo” um tipo de conhecimento que é oculto aos homens. É também por causa desse desejo, intrínseco ao homem, que uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem desse tempo. Em um mundo caracteristicamente fragmentado e complexo os artistas aspiram, por meio da visão mítica, a reconquista da unidade perdida.

Dessa forma, a linguagem poética não se limitará apenas a um papel comunicativo. Ela supera esse caráter pragmático, utilitário que deseja contar algo. Ela quer reviver a experiência primeira da nomeação das coisas do mundo, como nos primórdios. Esta experiência é essencialmente poética, inaugural e anuncia um novo mundo, ilumina o mundo sombrio em que vivemos e anuncia um mundo extraordinário e que contém uma “plenitude inacessível”. Este narrar inaugural é *poiesis*, fundação de um novo mundo. “A palavra originário significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência.” (HEIDEGGER, 2010, p.199). Desse modo, para Heidegger, em um sentido essencial, a própria linguagem é *poiesis*.

Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia, a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis* em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis*. (HEIDEGGER, 2010, p. 189)

Para Heidegger, inversamente do que se poderia pensar, a linguagem possui o homem e não o contrário. E este só se realiza enquanto tal pela linguagem, pois “a linguagem é a morada do ser”. No entanto, o homem, no cotidiano, inverte essa relação. De modo que ele passa a usar a linguagem em vez de deixar-se manifestar por ela. Desse modo, o sentido original da palavra é ocultado e sua poesia desaparece. Para o filósofo, só a linguagem poética é capaz de desautomatizar a palavra de seu uso banal e fazer reaparecer sua originalidade. Nesse sentido, podemos dizer que a linguagem poética e/ou original, como concebida por Heidegger, se assemelha ao mito, concebido como origem, pois o mito também funda/cria um mundo como qualquer obra de arte.

Ao se tratar da linguagem primordial não podemos deixar de mencionar o Gênesis bíblico, não como verdade revelada, mas como um campo simbólico da civilização ocidental e na sua relação com a linguagem criadora. Nesse sentido, o texto bíblico nos apresenta a linguagem como veículo místico que propicia a criação por meio do verbo. Nela está registrado o primeiro momento da criação, momento que está diretamente relacionado com a linguagem e o aparecimento do homem no mundo. Dessa forma, como observa Frye, a “palavra” bíblica, “inclusive o logos do Evangelho de João, estão solidamente enraizados na fase metafórica da linguagem, quando a palavra era um elemento do poder criativo. Segundo o Gênesis, 1:4, ‘Deus disse, faça-se a luz; e a luz se fez’. Ou seja, a palavra foi agente da criação que levou a coisa a ser.” (FRYE, 2004, p.42). Nesse sentido, é sugestiva a semelhança da palavra bíblica com a linguagem mitológica dos primórdios. Do mesmo modo, a poesia que deseja resgatar este mundo original se utilizará da metáfora como meio de criação do poético. De modo que, nesse sentido, poderíamos dizer que a literatura é descendente direta da mitologia. A poesia, como o mito, “recria algo que, na sociedade, é primitivo e arcaico” (FRYE, 2004, p.64). Dessa maneira, como aponta Benjamin,

o ritmo da criação da natureza (conforme o Gênesis, 1) é: Haja...\_ Ele fez (criou) \_ Ele chamou”, no início e no fim dos atos, aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. Este começa com a onipotência criadora da linguagem, por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia. Ela é aquilo que cria, e perfaz, ela é palavra e nome. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e palavra de Deus é saber por ser nome. “E Deus viu que isso era bom”, isto é: ele o conheceu pelo nome. A relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro *meio* do conhecimento. Isso quer dizer: Deus tornou as coisas cognoscíveis ao lhes dar nomes. Mas o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece. (BENJAMIN, 2011, p. 61)

Segundo Benjamin, Deus não criou o homem pela palavra, não o nomeou e nem o submeteu a ela. Mas o ofereceu a mesma linguagem que utilizou para criar o mundo. Assim,

o homem é aquele que conhece na mesma língua em que Deus cria. Deus criou o homem à sua imagem, criou aquele que conhece à imagem daquele que cria. É por isso que, quando se diz que a essência espiritual do homem é a linguagem, essa frase precisa de uma explicação. Sua essência espiritual é a linguagem, em que ocorreu a criação. A criação começou na palavra, e a essência linguística de Deus é a palavra. Toda linguagem humana é tão só reflexo da palavra no nome. (BENJAMIN, 2011, p. 62)

Dessa maneira, podemos notar que a linguagem comum do homem não é a mesma palavra criadora divina. É nesse sentido, que o homem desejoso de retomar essa linguagem criadora do início dos tempos redimensionará a linguagem comum transfigurando-a em linguagem poética. O homem se transformará em poeta, semideus e demiurgo.

## 2 Orfeu

O mito de Orfeu é assim contado: *Orfeu desceu ao mundo subterrâneo para resgatar sua amada e companheira Eurídice, que havia morrido ao ser mordida por uma serpente. Com seu canto e o dedilhar da lira, conseguiu comover os senhores do mundo subterrâneo de maneira que lhe devolveram a companheira, embora sob a condição de que ele não deveria voltar-se para olhá-la enquanto não tivesse alcançado a superfície. Forçado, porém, pela dívida e pela saudade, ele desobedeceu esta proibição e por isso, Eurídice, que de fato o seguia, teve de voltar*

*para o mundo subterrâneo enquanto ele retornou sem a companheira: é nessa forma que se encontra a saga, primeiramente em Virgílio (Culex 268-295) e Geórgias (1, 454 até 503)*<sup>2</sup>.

Em uma das muitas versões do mito Orfeu tenta voltar ao inferno, mas o barqueiro Caronte não o permite. Com a perda definitiva de Eurídice, o Poeta então resolve nunca mais se relacionar com nenhuma outra mulher. As *Mênades*, enfurecidas com esta atitude de extrema fidelidade à memória da esposa, o matam, despedaçando seu corpo. Punindo o crime das mulheres trácias, os deuses devastaram-lhe o país com uma grande peste. A devastação só se cessaria quando fosse encontrada a cabeça do vate. Após as buscas um pescador a encontra no rio Meles, na Jônia, em perfeito estado de conservação, onde foi erguido um templo em sua honra, cuja entrada era proibida às mulheres.

A cabeça sagrada do cantor passou a servir de oráculo. Se a *lira* do poeta, a qual após longos incidentes, foi parar na ilha de Lesbos, berço principal da poesia *lírica* da Hélade, a psique do cantor foi elevada aos Campos Elísios, aqui no sinônimo da Ilha dos Bem Aventurados ou do próprio Olimpo, onde, revestido de longas vestes brancas, Orfeu canta para os imortais. (BRANDÃO, 1996, p.143).

Orfeu se originaria da Trácia, ao norte da Grécia, nas vizinhanças do monte Olimpo, filho da musa Calíope e de Oeagro, um rio da Trácia, e, segundo uma versão, seria filho do próprio Apolo. (TRINGALI, 1990, p.16). De acordo com Junito de Souza Brandão, o sentido etimológico permanece sem definição: “ORFEU, em grego *Ὀρφεύς* (orpheús); por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citaredo trácio, ao menos por etimologia popular, com *ὄρφυος* (orphnós), ‘obscuro’, *ὄρφνη* (órphone), ‘obscuridade’, mas não se conhece, realmente, a etimologia do herói”. (BRANDÃO, 1996, p.141). De acordo com a tradição, Orfeu sempre esteve associado ao mundo da música e da poesia, pois era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas, e de Oeagro. Destacava-se como cantor e tocador de lira. Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando a todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Ele é, pois, herói da paz e não da guerra. Cumpre notar que, além da harmonia divina de sua música e de seu canto, revelava aos homens os mistérios de uma nova

---

<sup>2</sup> Trecho retirado do verbete – Orfeu: Arte e palavra, 1989, p. 87.



religião. Orfeu se notabilizou como músico, poeta, cantor, teólogo, um herói civilizador, na concepção de Horácio (TRINGALI, 1990, p.10): “De retorno do Egito, divulgou na Hélade a ideia da *expição das faltas e dos crimes*, bem como os cultos de Dionísio e os mistérios órficos, prometendo, desde logo, a imortalidade a quem neles se iniciasse”. (BRANDÃO, 1996, p.142 – grifos do autor).

Orfeu participou da aventura dos argonautas, que pretendiam, sob a chefia de Jasão, conquistar o velocino de ouro, guardado por um dragão. Cada argonauta levava como apoio uma virtude que lhe era específica. Desse modo, Orfeu ingressa com o poder mágico de sua lira e de seu canto capaz de conter as discórdias dos homens e da natureza e também ingressa nessa viagem como sacerdote e chefe espiritual, além de, com o seu canto, fornecer estímulo e ritmo aos remos. Esse episódio foi narrado por Apolônio de Rodas (séc. III a.C.) em sua obra denominada *Argonáutica*. Em seu primeiro livro, Apolônio mostra o antigo poeta sentado na proa do navio cantando sua teogonia. Como observa Brandão, “os temas da viagem como forma de conhecimento e do canto como revelação do conhecimento estão aí presentes.” (BRANDÃO, 1990, p.34).

O mito de Orfeu e as manifestações do espiritismo órfico subsistem através de seus motivos, temas e arquétipos nas mais diversas áreas artísticas, com singular predileção na literatura e na música. Em um sentido amplo, a arte órfica é concebida como criação livre e não como imitação.

O orfismo também vai se associar ao cristianismo<sup>3</sup>.

Acredita-se num contato entre ambos os movimentos e, senão influências, ao menos analogias inúmeras. A filosofia grega teria penetrado no cristianismo

---

<sup>3</sup> É interessante notar que essa relação do cristianismo com o orfismo será aparente na obra de Jorge de Lima, Murilo Mendes (por meio da teologia paulina, que os liga ao plano físico e real e não somente ao metafísico) e também em outros poetas, como por exemplo em Apollinaire que em seu *Bestiário* juntamente aos grandes temas órficos (a poesia, o amor e a morte) relaciona o mito de Orfeu a Cristo. Em uma nota a seu *Bestiário* o poeta se refere assim a Orfeu: “Quando Orfeu tocava e cantava os animais vinham voluntariamente escutar seu canto. Baseado na magia ele adivinhou o futuro e o previu cristianamente a vinda do Salvador”. Desse modo, Apollinaire relaciona Orfeu a Cristo e ao poeta trazendo para este três características importantes: a de mágico, profeta e visionário, cujo canto é capaz de transformar o mundo. Além disso, Apollinaire em quatro momentos dá o nome de Orfeu a seus poemas e em um deles o relaciona diretamente à figura de Cristo: *ORFEU* “Que teu coração seja isca e céu, piscina!/Pois pescador, peixe de água doce ou salina/Pode igualar-se por sua forma e sabor,/Ao peixe divino, JESUS, Meu Salvador?” (APOLLINAIRE, 1997).

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

Se, de um lado, o cristianismo repudia o panteísmo, a mentapsicose, em compensação aceita a existência de um além, o pecado original, o dualismo do corpo e alma, sendo o corpo o cárcere da alma e este mundo um vale de lágrimas; a divisão do homem em uma parte boa e outra má, o aspecto titânico e dionisíaco, traduzido por São Paulo no antigo testamento o “homem novo” e o “homem velho”.

Entre ambas as religiões se faz presente o mesmo ideal de salvação e de purificação servidas por uma estrutura eclesiástica. (TRINGALI, 1990, p. 22).

Uma das grandes questões que o mito de Orfeu nos apresenta é o fato do citaredo ter olhado para trás antes de terminar sua “missão”. Por que ele teria agido assim? Por achar que estava sendo enganado pelos seres infernais? Por saudades de sua amada? Por não acreditar em sua punição? Por não conter o desejo de ver Eurídice? Por impaciência? Por imprudência? A respeito dessa questão é interessante notarmos a posição de Maurice Blanchot e o modo como ele a relaciona ao ato da criação artística.

ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ela a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar para fazê-la viver mas ter viva a plenitude de sua morte.

Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação. Olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece. (BLANCHOT, 1987, p. 172).

Para o crítico, o artista cria somente a partir de uma *falta*<sup>4</sup>, se ele está completo a necessidade de criação desaparece. Orfeu só pode continuar a cantar se não tiver consigo a sua musa, caso contrário cala-se. Mas de forma dialética e problemática surge a questão: como se salvar dessa situação se mesmo o artista em criação sofrerá por causa da ausência da amada? Talvez para se livrar desse conflito a única saída seja privilegiar o humano ao criador. Mas essa solução findaria o seu canto e, para Orfeu, esta não é uma boa saída, pois representaria o seu próprio fim.

Blanchot continua sua reflexão apresentando o seguinte argumento:

O erro de Orfeu parece estar, então, no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz Orfeu uma sombra e não o liberta, vive e soberano, senão no espaço da medida órfica. Sim, isso é verdade: somente o canto de Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o “infinitamente morto” que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessário ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna. Orfeu é culpado de impaciência. Seu erro é ter querido esgotar o infinito, pôr um termo ao interminável, não sustentar sem fim o próprio movimento do seu erro. A impaciência é a falta de quem quer subtrair-se à ausência de tempo, a paciência é o artifício que procura dominar essa ausência de tempo fazendo dela um outro tempo, medido de outro modo. Mas a verdadeira paciência não exclui a impaciência, está na sua intimidade, é a impaciência sofrida e suportada sem fim. A impaciência de Orfeu também é, portanto, um movimento correto: nela começa o que virá a ser a sua própria paixão, sua mais alta paciência, sua morada infinita na morte. (BLANCHOT, 1987, p. 173).

---

<sup>4</sup> A “falta” é um sentimento universal e inerente ao ser humano e especialmente ao artista, assim Valéry o descreve: “Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la – e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa. Vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seus organizadores. O que há de mais extraordinário para se tentar conceber, e o que pode haver de mais ‘poético’ para se fazer do que essa força irreduzível que é tudo para cada um de nós, que coincide exatamente conosco, que nos movimenta, que nos fala e é falada em nós, que se transforma em prazer, dor, necessidade, desgosto, esperança, força ou fraqueza, dispõe valores, torna-nos anjos ou bestas conforme a hora do dia?” (VALÉRY, 1999, p.81).

Maurice Blanchot vê no olhar de Orfeu o próprio cerne da inspiração criadora e, em Eurídice, o centro convergente para o qual a arte, o desejo, a morte e a noite parece dirigir-se. Portanto, a obra nasce da “falta” e da inspiração arrebatadora, e a procura de Orfeu representa o percurso perigoso que o artista empreende em busca da criação.

O grande estudioso da escrita de Orfeu, Marcel Detienne, classificou-a como caracteristicamente inventiva e polifônica.

O Orfeu do séc. IV a.C. era uma voz que não se assemelhava a qualquer outra. Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens e dos deuses mas sempre em intenção de um grupo humano, a voz de Orfeu começou além do canto que recita e canta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de exceção é marcado por dois traços: um designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem. Quanto a outra singularidade, ela é apontada nos *Persas* de Timóteo pela relação de engendramento: a lira de Orfeu não é um objeto técnico, construído, fabricado como o de Hermes que é orientado para o espaço socializado da música (festas e banquetes) ou para a atividade de arquitetônica como o instrumento dado pelo deus de Anfión, a lira-arquiteto que põe as pedras no lugar na construção da muralha. Muito ao contrário, foi Orfeu quem engendrou e procriou a lira ou a cítara. Sua atividade era a do *teknóin* e não do *tektáinestha*. O canto de Orfeu jorra como uma encantação original. Ela se canta mais em seus efeitos que em seu conteúdo. (...) Desde que a voz de Orfeu penetrou no mundo dos homens, para além do primeiro círculo dos guerreiros trácios, ela se escreveu, fez-se livro e foi escrita múltipla. (DETIENNE, 1991, p. 88).

O historiador continua seu argumento revelando melhor o caráter polifônico da escrita de Orfeu:

Uma exegese ativa mostra que Orfeu diz e pensa sempre o que é correto, que o sentido das palavras usadas concisamente por Orfeu enunciando o mundo existiu desde o tempo em que as coisas se separaram ocasionando o nascimento do mundo e de suas partes. O canto de Orfeu provocou o crescimento de interpretações exegéticas que passaram a existir, que eram partes integrantes do discurso órfico. Uma escrita polifônica, um livro com muitas vozes.

Havia então no orfismo uma escolha de escrita, uma vontade plural tão profunda quanto à renúncia ao mundo dos outros, aos valores políticos e religiosos da cidade. Com efeito, a salvação que se cultivava no meio dos puros e dos intelectuais se efetuava também por meio de uma literatura; ela era ganha por meio da escrita que coincidia de maneira absoluta com o gênero de vida

órfico, uma escrita que contava o triunfo de Orfeu sobre a morte e o esquecimento. Os iniciados letrados se transformavam em pessoas afeitas ao livro mas na rejeição do mundo, edificando para elas uma biblioteca secreta em torno da voz única. (DETIENNE, 1991, p. 89).

Outro elemento que caracteriza a escrita de Orfeu é seu princípio noturno. De acordo com Detienne, no pensamento órfico a grande divindade oracular é a noite recebedora do saber mântico mais alto. Finalizando a configuração dos órficos, Detienne conclui que estes eram “renunciantes” e buscavam a idade de ouro;

ao tempo dos começos, o gênero de vida órfico se queria proibido e absolvido do sangue derramado nos altares, recusa radical do alimento encarnado em conjunto, e inseparavelmente, dos valores da cidade, de seu sistema religioso com divindades distintas, com deuses diferenciados, com a separação necessária entre os deuses e a espécie humana. Recusa sem concessões e que se declarava sem rodeios pela condenação da refeição sangrenta e do laço social que instituíam na cidade o sacrifício de uma vítima animal no altar e a comensalidade subsequente num banquete de carnes. (DETIENNE, 1991, p. 94-95).

Diferentemente do mito de Prometeu, considerado o herói cultural que representa o esforço laborioso, a produtividade, o progresso ligado ao “princípio da realidade”, Orfeu representa o polo oposto. Segundo afirma Herbert Marcuse, no clássico *Eros e Civilização*,

Orfeu e Narciso (como Dionísio, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se convertem em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. A literatura conservou a sua imagem. Nos Sonetos a Orfeu: (Rainer Maria Rilke)<sup>5</sup>. (MARCUSE, 1978, p. 148).

---

<sup>5</sup> Este poema de Rilke segue a citação de Marcuse: “Quase uma donzela, acercou-se tremula/Dos supremos êxtases do Canto e da Lira veio/e, brilhando claramente através de seus véus primaveris, /aninhou-se em meu ouvido, onde fez seu leito,/e dormiu em mim. Tudo estava no seu sono:/as árvores que me encantavam, a fascinante atração/das distâncias mais remotas, os profundos prados,/e toda a magia que me inundava./Dentro de seu sono, o mundo. Vós, ó deus cantante,/como a haveis aperfeiçoado para que não desejasse/o despertar? Vede/Eis que se ergue e dorme./Onde está a sua morte?”.

Para Marcuse, a linguagem de Orfeu representa a “*Diminution des traces du péché originel*” e se fundamenta contra a labuta sofrida na dominação e na renúncia.

As imagens de Orfeu e Narciso reconciliam Eros e Thanatos. Relembra a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas libertado – uma liberdade que desencadeará os poderes de Eros agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza. Esses poderes são concebidos não como destruição, mas como beleza. É suficiente enumerar as imagens reunidas, a fim de circunscrever-se a dimensão a que elas se encontram vinculada; a redenção do prazer, a paralisação do tempo, a obsessão da morte, silêncio, sono, noite, paraíso – o princípio do Nirvana, não como morte, mas como vida. Baudelaire dá a imagem de tal mundo em dois versos: “Aí, tudo é ordem e beleza./Luxo, calma e voluptuosidade”. (MARCUSE, 1978, p. 150).

Marcuse acredita que a experiência órfica rompe com a oposição do homem à natureza. O ser é “experimentado como gratificação”, revelando-se tal como são, belos, não só para seus observadores, mas para si próprios.

No Eros órfico e narcisista, essa tendência liberta-se: as coisas da natureza ficam livres para ser o que são. Mas para serem o que são, elas *dependem* da atitude erótica: só nela recebem seu *telos*. A canção de Orfeu pacifica o mundo animal, reconcilia o leão com o cordeiro e o leão com o homem. O mundo da natureza é um mundo de opressão, crueldade e dor, tal como o mundo humano, à semelhança deste, aguarda também sua libertação. Essa libertação é a obra de Eros. A canção de Orfeu desfaz a petrificação movimenta-as para que comunguem na alegria. (MARCUSE, 1978, p.151-152 – grifos do autor).

Marcuse conclui que as imagens órficas e narcisistas são as da grande recusa, e Orfeu “é o arquétipo do poeta como libertador e criador”, estabelecendo “uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua pessoa, arte, liberdade estão eternamente combinada. É o poeta da redenção, o deus que traz a salvação e a paz mediante a pacificação do homem e da natureza, não através da força, mas pelo verbo.” (MARCUSE, 1978, p.154).

Dessa forma, como nos explica Brandão, Baco será a divindade mais importante para os órficos<sup>6</sup>.

Um fragmento da tragédia euripídiana. (...), *Os Cretenses* (frag. 472), atesta a presença na ilha de Minos, terra das iniciações, da religião de Zargueu e, portanto, do Orfismo. O poeta nos apresenta um coro de adeptos de Zargueu, numa palavra, de iniciados órficos, que “era na noite” e se alegra “por haver abandonado os repastos cruentos”: “Absolutamente puro em minha indumentária branca, fugi da geração dos mortais; evito os sepulcros e me abstenho de alimentos animais; santificado, recebi o nome *bákkhos*”. Este nome, que é, ao mesmo tempo, o nome do deus, exprime a comunhão mística com a divindade, isto é, o núcleo e a essência da fé órfica. Bákkhos, Baco é, como se sabe, um dos nomes de Dionísio, que era, exatamente, sob seu aspecto orgiástico, a divindade mais importante dos órficos. Nome esotérico e sagrado, bákkhos, “baco”, servirá para distinguir o verdadeiro místico, o verdadeiro órfico, o órfico que conseguiu libertar-se de uma vez dos liames do cárcere do corpo. (BRANDÃO, 1996, p.168).

Se a lira de Orfeu é situada no berço da poesia lírica, como nos apontou Brandão (1996, p.143), nada mais equitativo que o parecer de Cassirer quando nos diz que a poesia lírica é a forma poética mais próxima do mito. Para o crítico,

a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. Os maiores poetas verdadeiramente líricos, por exemplo Höderlin ou Keats, são homens nos quais a visão mítica se desdobra novamente em toda a sua intensidade em todo o seu poder objetivamente. Esta objetividade desembarçou-se, porém, de toda coação objetual. O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta nem pela aquela. O que chega à expressão em tal poesia não é o mundo mítico dos demônios e deuses, nem a verdade lógica das determinações e relações abstratas. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como o mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo de puro

---

<sup>6</sup> De acordo com Dante Tringali (1990, p.15), o orfismo é uma religião de Baco reformada de acordo com o espírito de Apolo. Nesse sentido, há diferenças entre o orfismo e o dionisismo que merecem ser apontadas. Para Jacinto J. L. Brandão, “é preciso esclarecer que o orfismo participa do dionisismo mas não se confunde com ele. É difícil distinguir os detalhes em que se diferenciam, mas fica claro que, tratando do mesmo deus, pregam práticas diferentes. O ritual basilar do dionisismo consiste na omofagia, isto é, na prefiguração de um animal pelos fiéis tomados de furor báquico, no seu esfacelamento e na ingestão de sua carne crua. Assim, o fiel assimila o deus, assinala de forma concreta pela divindade. Ora, o orfismo proíbe todo derramamento de sangue. O fiel deve alimentar-se apenas de coisas inanimadas, pois qualquer morte repete o sacrilégio dos Titãs ao matarem e ingerirem Dionísio.” (BRANDÃO, 1990, p.31).

sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta atualidade. A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despejam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta libertação não se produz porque a mente abandona a casa sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria auto-revelação. (CASSIRER, 2000, p.115-116).

Desse modo, a utilização do mito antigo permite apreender dois objetivos artísticos: rejuvenescer uma forma e, transcendendo o tempo, ascender ao eterno. Acrescenta-se a isso, o fato de que os mitos representam a expressão poética e simbólica das perguntas essenciais do homem: De onde viemos? Para onde vamos? O que faremos?

O nosso século presenciou o retorno dos mitos por causa de uma série de fatores como o desenvolvimento da Psicologia de Freud e Jung: o primeiro viu o mito pela perspectiva dos complexos individuais; o segundo, pela perspectiva do inconsciente coletivo. Somado a isso, a Primeira e Segunda Guerras Mundiais desestabilizaram o homem moderno colocando em risco sua própria sobrevivência. Nesse sentido, a revisitação do mito de Orfeu pode ser entendida como uma tentativa de buscar respostas para o homem de nosso tempo.

Se considerarmos o possível significado etimológico de ORFEU, apresentado anteriormente por Junito de Souza Brandão (1996, p.141) como “obscuro”, veremos que esse significado se ajusta perfeitamente à caracterização comumente dada à poesia moderna. Assim como a denomina Hugo Friedrich em seu livro, *Estrutura da lírica moderna*: “A lírica moderna europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de produtividade surpreendente.” (FRIEDRICH, 1991, p.15). Nessa acepção a obscuridade traz, de acordo com o crítico, o sentido de dissonância à lírica moderna.

Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”, observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão



dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Nesse sentido, a lírica moderna apresenta várias características que dificultam a sua compreensão – mas que enriquecem sua expressão artística: *seu caráter predominantemente metalinguístico* (a poesia que fala dela mesma); *o rompimento da ideia da linearidade do tempo cronológico* (o tempo mecânico e o relógio, são símbolos odiados da civilização técnica – o tempo interior será o abrigo de uma lírica que se esquiva à realidade opressora); *a supressão da diferença entre fantasia (sonho) e realidade* (anteriormente concebida por Rousseau – só a fantasia traz a felicidade; acrescido a esta o conceito de fantasia ligada à criatividade); *o privilégio da forma ao conteúdo* (a poesia consiste na linguagem, enquanto conteúdo permanente em sua insolubilidade); *o caráter mágico da poesia* (a linguagem deixa de ser um veículo apenas de comunicação, o poema passa a ser criado por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como fórmulas mágicas); *a poesia é caracteristicamente feita através do trabalho poético* (nela pode comparecer “a embriaguez do coração”, mas é considerado apenas mero material poético. O ato que conduz à poesia é o trabalho, a construção sistemática de uma arquitetura.), etc.

Hugo Friedrich conta que Mallarmé afirmou, numa conversa, que a poesia perdeu o seu caminho a partir da “grande aberração de Homero”, e quando perguntado sobre os precedentes do grande autor épico respondeu: Orfeu. O crítico recorreu a um tempo distante, a figura do primeiro poeta, para o qual razão e imaginação é uma mesma coisa. “Talvez o fizesse porque percebia um parentesco com a arte poética órfica, ou talvez também porque a primordialidade desejada de sua própria linguagem lírica o impelia a torná-la compreensível, aludindo à origem mítica mais longínqua da poesia.” (FRIEDRICH, 1991, p.139).

**ABSTRACT:** The Orphism crossed time and your myth was reinterpreted by various poets. His influence began in Píndaro, Pitágoras, Platão until the modern era, when it was reinterpreted by several poets. In this lyrical, Orpheus, the first poet, leads to poetry their characteristic meanings: the magic, the corner, the rhythm and the melody; elements intrinsically linked to your mythology. In this text, we intend to study the meaning of the myth of Orpheus and the intrinsic relationship with your poetic creation. In this sense, poetry and myth are seen as interchangeable activities.

*Revista Literatura em Debate*, v. 12, n. 22, p. 176- 194, jan.-jul. 2018. Recebido em: 29/08/2017. Aceito em: 02/11/2017.

**Keywords:** Orpheus. Myth. Poetry

## Referências

APOLLINAIRE, Guillaume. *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu* (Trad. e Apres. Álvaro Faleiros). São Paulo: Iluminuras, 1997.

*ARTE E PALAVRA: ORFEU*. Fórum de ciências e cultura UFRJ-IDEA (Vol.4) Rio de Janeiro: UFRJ/FCC, 1984.

BENJAMIM, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. (Org. e apres. J. M. Gagnebin. Trad. de Susana Kampff e Ernani Chaves). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

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

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1996.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. (Trad. J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man). São Paulo: Perspectiva, 2000.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. (Trad. Pola Civelli) São Paulo: Perspectiva, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. (Trad. de Flávio Aguiar) São Paulo: Boitempo, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. (Trad. de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro). São Paulo: Edições 70, 2010.

JABOULLE, Victor. “Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental”. In: *Mito e literatura*. Mem Martins, Portugal: Inquérito, 1993.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma introdução filosófica do pensamento de Freud*. (Trad. Álvaro Cabral) Zahar editores. Rio de Janeiro: 1978.

*Revista Literatura em Debate*, v. 12, n. 22, p. 176- 194, jan.-jul. 2018. Recebido em: 29/08/2017. Aceito em: 02/11/2017.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. (Trad. Paulo Bezerra) Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

TORRANO, Jaa. “Estudo”. In: HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. (Trad. de Jaa Torrano) São Paulo: Iluminuras, 1995.

TRINGALI, Dante. “O Orfismo”. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp. 1990

VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. e Int.: João Alexandre Barbosa – Trad. Maiza Martins de Siqueira – Posfácio. Aguinaldo Gonçalves) São Paulo: Iluminuras, 1999.