

humanitas



Vol. XXXIII – XXXIV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS, XXXIII-XXXIV



MCMLXXXI-MCMLXXXII

COIMBRA

MOTIVOS CLÁSSICOS NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA : O MITO DE ORFEU E EURÍDICE *

Os mitos gregos são, todos o sabem, uma presença continuada na cultura europeia, que nem a época medieval interrompeu completamente. Exemplos de situações humanas extremas, matéria de alegoria, motivo de embelezamento literário, artístico ou musical, para tudo têm servido. O homem do séc. XIX, e sobretudo o do nosso tempo, encontra neles campo de reflexão interminável, quer se situe no ângulo de visão psicanalítico, quer no antropológico, quer no sociológico ou no da história da religião. Não vamos aqui reabrir um debate sobre uma questão que é alheia ao nosso propósito. O que nos interessa considerar é o facto, por todos reconhecido, de os mitos gregos terem assumido na literatura ocidental contemporânea um papel de relevo tal, que se tornaram indissociáveis de muitas das obras-primas da actualidade. Para já não falar do *Ulysses* de James Joyce e do de Kazantzakis, e de tantos poemas de Rilke, de T. S. Eliot, de Ezra Pound, de W. B. Yeats, de W. H. Auden, há toda uma série de autores franceses, como Giraudoux, Sartre, Montherlant, Cocteau, Gide, Camus, Anouilh, que renovaram temas clássicos, cada um à sua maneira. Nessa corrente ocupam também lugar alguns dos melhores poetas portugueses contemporâneos, como já mais do que uma vez tenho procurado demonstrar. Será interessante seleccionar um mito dos mais conhecidos — o de Orfeu e Eurídice — e três dos poetas

* Lição proferida, em 20 de Abril de 1982, no âmbito do II Curso de Actualização de Línguas e Literaturas Clássicas, organizado pelo Instituto de Estudos Clássicos e pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

actuais dentre os mais representativos — Gomes Ferreira, Miguel Torga e Sophía de Mello Breyner — para analisarmos os diversos aproveitamentos dados à história do Cantor da Trácia.

Até que ponto o mito de Orfeu é antigo, não se sabe dizer. O seu nome não surge antes do séc. vi a. C., num fragmento de um poema de Íbico (25 Page), de que só restam estas palavras: *ὄνομάκλυτον Ὀρφήν* («o inclito Orfeu»). Mas, pela mesma altura, ele aparece representado numa métopa do Tesouro de Sícion em Delfos, na expedição dos Argonautas (1). Se esta associação é antiga, então Orfeu ascende aos primórdios da cultura grega, e é mesmo anterior à *Odisseia* que fala da nau de Argos por todos celebrada (*Ἀργὸν πᾶσι μέλουσα* — XII. 70). Um poeta helenístico que, séculos depois, se inspirou no tema, Apolónio de Rodes, chegou mesmo a contar que as Sereias acabaram por serem vencidas pelo canto de Orfeu, o que foi a salvação dos Argonautas (2). Também esta questão da antiguidade do mítico citaredo é assunto que tem sido muito discutido (3) e terá talvez ainda que ser todo revisto, se continuarem a aparecer novos dados. Efectivamente, não longe do tempo em que Simónides cantava (fr. 62 Page) (4):

τοῦ καὶ ἀπειρέσιτοι
 πωτῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,
 ἀνὰ δ' ἰχθύες ὄρθοι
 κνανέον ἕξ ὕδατος ἄλ-
 λοντο καλᾷ σὸν ἀοιδᾷ.

um papiro do séc. iv a. C., ainda não totalmente publicado, mas já parcialmente conhecido, comentava uma teogonia pré-socrática cujos ensinamentos por duas vezes declara derivarem de Orfeu. Refiro-me, é claro, ao famoso Papiro de Derveni, encontrado em 1962. Esta

(1) Esta parte da lenda é confirmada por Píndaro, *Píticas* X. 313-315.

(2) *Poema dos Argonautas* IV. 893.

(3) Cf., por exemplo, o discutido livro de Robert Böhme, *Orpheus. Das Alter des Kithareden*. Berlin, 1953, e a recensão que dele fizemos em *Humanitas* V-VI (1953-1954), XI-XV.

(4) «Inúmeras, as aves voavam sobre a sua cabeça e os peixes, em pé, saltavam das águas de anil do mar, ao som do seu belo canto».

atitude didáctica está, aliás, em plena consonância com os versos de Aristófanes em *As Rãs* (1030-1034) (5):

Ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρὴ ποιητὰς ἀσκεῖν. Σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς
ὡς ἀφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.
Ὅρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,
Μουσαῖος δ' ἔξακέσειε τε νόσον καὶ χρῆσμούς, Ἑσίοδος δὲ
γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὄρας, ἀρότους

Mas, voltando ao motivo do poder da música, que é um dos aspectos mais salientes do mito, a seguir a Íbico temos Ésquilo (*Agamémnon* 1628-1632), a referir que Orfeu, com a sua voz, levava atrás de si a Natureza. Este poder aparece-nos pela primeira vez transposto para o além, em ligação com a figura de Eurídice, na *Alceste* de Eurípides (357-362), ou seja, em 438 a. C. A alusão é breve, demasiado breve para sabermos se o êxito fora completo ou se já então surgira aquele motivo que se tornou célebre, da segunda perda da mulher amada, porque o poeta não soube vencer a ânsia de olhar para ela, antes de regressar à luz do dia (6).

As lendas foram-se multiplicando em volta de Orfeu. No Livro IX da *Descrição da Grécia* (30.4-12), Pausânias dá umas poucas de versões regionais, depois de começar por prevenir o leitor (7):

Πολλὰ μὲν δὴ καὶ ἄλλα πιστεύουσιν οὐκ ὄντα Ἑλλήνες...

Se fôssemos estruturalistas, teríamos de ter em conta todas essas «falsidades» e mais ainda outras, que omitimos por brevidade, para conhecermos o mito. Mas o que dele nos interessa reter são as «cristalizações» — para usar a terminologia de Walter Burkert — que lhe advieram do seu tratamento por dois dos maiores poetas latinos. Pois foram essas, efectivamente, as que estiveram na base de todas as versões modernas. Referimo-nos, como é evidente, ao *epyllion*

(5) «É assim que os poetas devem exercitar-se. E repara, desde início, como esses poetas nobres se tornaram úteis! Orfeu ensinou-nos os mistérios e a abstenção do crime; Museu, a cura das doenças e os oráculos; Hesíodo, os trabalhos da terra, a estação dos frutos, a lavoura».

(6) Cf. A. M. Dale, *Euripides: Alcestis*, Oxford 1954 (reimpr. 1978), p. 80.

(7) «Há muitas falsidades em que os Gregos acreditam...».

do final das *Geórgicas* de Virgílio (IV. 453-527) e ao começo dos Livros X e XI das *Metamorfoses* de Ovídio.

Porque vamos precisar destes dados, recordemos sumariamente a sequência narrativa de cada um deles.

Em Virgílio, temos um prelúdio, em que Eurídice, ao fugir de Aristeu, recebe a mordedura mortal de uma serpente; choram-na as Driades e as montanhas, e Orfeu tenta consolar-se com o canto e a lira. A parte central é a catábase de Orfeu, com os motivos do avançar das sombras, a cessação dos terrores e das penas infernais (abrandamento das Euménides, de Cérbero, paragem da roda de Ixião), ante a beleza da música, e a ascensão até à luz; depois, o momento em que o cantor olha para a amada, que lhe fala ainda, lamentando-se e estendendo as mãos, para logo ter de partir na barca estígia. O epílogo é o canto doloroso de Orfeu, que durante sete meses atrai até os tigres e os carvalhos, a sua não-aceitação de outra mulher, pelo que sofre a vingança das Ciconcs, que, nas bacanais, o dilaceram, enquanto a cabeça do poeta, rolando no Hebro, clama ainda por Eurídice.

Nas *Metamorfoses*, Ovídio tinha de competir com o frémito de humanitarismo (como o daquele formoso verso: «*Ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes*» — *Geórgicas* IV. 489 (8)), com a sobriedade de Virgílio. A motivação da mordedura de Eurídice é suprimida, mas a catábase é enriquecida (como não podia deixar de ser no retórico poeta de Sulmona) com a argumentação desenvolvida no canto de Orfeu aos reis do Hades e com a multiplicação do motivo da suspensão dos suplícios (Tântalo, Ixião, Danaides, Sísifo), a que não falta, a acompanhá-lo, o choro das Euménides. No momento de olhar para trás, repete-se o motivo do estender das mãos de Eurídice, mas a sua voz já não é mais do que um *vale*, pois «de que havia de queixar-se, senão de ser amada?» (X. 61). O desespero de Orfeu é amplificado com comparações míticas, com as suas preces vãs e tentativas de atravessar de novo o rio; permanece na margem sem comer e durante três anos não aceita as mulheres que o procuram, e, em vez disso, ensina a amar os jovens na flor da idade. Reaparece o tópico da atracção do seu canto sobre as árvores, as feras, a Natureza; e esse canto desdobra-se em histórias que ocupam todo o resto do livro (maneira caracteristicamente ovidiana de ligar os seus temas); o dila-

(8) «Loucura perdoável — soubessem os Manes perdoar».

ceramento pelas mulheres da Trácia, sobre quem a sua música não têm poder, o lançamento ao Hebro da cabeça, transportada pelas águas até à costa de Lesbos, o pranto da Natureza pelo poeta, a sua segunda descida aos Infernos, onde «olha, em segurança, para Eurídice», formam o começo do Canto XI.

Ao elemento essencial e certamente inicial da história — a magia exercida pelo canto — vem juntar-se o do terrível binómio *mors-amor*, duas potências ambas invencíveis. Compreende-se que um drama com estes ingredientes não tenha cessado de atrair os artistas. Adesão, ironia, distorção, recriação, de tudo encontramos. Efectivamente, o mito foi tratado vezes sem conta e de inúmeras maneiras em diversos países, na poesia, na música, nas artes plásticas, desde a Idade Média aos nossos dias, e com particular relevo no nosso século (9). (Não esqueçamos, à passagem, a sua demorada presença em Sá de Miranda, na «Fábula de Mondego» e a quase obsessão que ele parece ter representado para Camões (Ode III. 36-60, Elegia II. 106-130; e cf. Elegia III. 79-84, Canção II e *Os Lusíadas* VII. 29 e X. 5).

As composições que vamos analisar situam-se entre 1946 e 1972. Neste período de tempo, cada um dos autores voltou mais do que uma vez ao tema. Cremos, por isso, que será mais instrutivo tratá-los separadamente, e, como foi Miguel Torga quem abriu a série, principiaremos por esse.

Orfeu parece ser, para Miguel Torga, acima de tudo, sinónimo de poeta. Assim se explica o título de um dos seus livros, *Orfeu Rebelde*, bem como a própria poesia da colectânea que tem essa designação (pp. 10-11), e ainda o final do «Memorando», inserto em *Diário VI* (pp. 144-146), além de muitos outros passos dispersos (10). É essa sinonímia que está no íntimo do poema «A Orfeu» (*Odes*, p. 7),

(9) Veja-se uma enumeração não-exaustiva (falta, por exemplo, o belo poema de Rilke, «Orpheus, Eurydike, Hermes»), na edição comentada de *Eurydice* de Jean Anouilh, por Rambert George (Paris, 1958). Sobre o tratamento medieval do mito, vide John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages* (Harvard University Press, 1970).

(10) E.g. «Orfeu cansado» (*Diário VII*, p. 28), «O silêncio de Orfeu» (*Diário VII*, p. 57), «um pobre Orfeu de S. Martinho de Anta» (*Diário VI*, p. 120). Retomamos aqui algumas afirmações feitas no nosso artigo «Os mitos clássicos em Miguel Torga», *Colóquio / Letras* n.º 43 (Maio de 1978), 20-32.

onde o motivo das cordas da lira é aproveitado para uma bela imagem que sugere a tensão do acto criador:

*Das tuas mãos divinas de Poeta
herdei a lira que não sei tanger;
por eleição ou maldição secreta,
tenho uma grade para me prender.*

*Cercam-me as cordas, tensas de emoção,
versos de ferro onde me rasgo inteiro.
Mas do fundo da alma e da prisão,
obrigado, meus Deus e carcereiro!*

É ainda como sinónimo de poeta, em busca da poesia — aqui identificada com Eurídice — que se imagina esta catábase de transparente simbolismo (*Diário VI*, p. 122), a condenar o desprezo a que a arte é votada:

*Desço aos Infernos sem nenhuma esperança.
O que morreu no coração dos deuses
nunca mais ressuscita.
Pode animá-lo o fogo da paixão;
do outro lado da desilusão
o próprio morto já não acredita.*

*Eurídice não volta a ser na terra
o que foi algum dia.
O seu nome, que o sol não alumia,
é o cansaço divino a dormir.
Toda a corte do céu deixou de amar
não só os poetas, mas a poesia.*

Mas o motivo da catábase ressurgirá ainda umas poucas de vezes. Numa delas, Eurídice identifica-se, como no mito, com a mulher amada. Mas, neste caso, trata-se de uma situação inversa da tradicional: Eurídice foi causa de uma desilusão terrível. Por isso os condenados dos infernos regressavam às suas penas. Mais ainda, o próprio poeta se identifica com eles: Sísifo, Tântalo, as Fúrias.

O poema intitula-se «Eurídice» e está inserto em *Orfeu Rebelde* (pp. 62-63):

*Agora,
são as Fúrias
que me dilaceram.
O que de ti me deram
os deuses infernais,
não era teu.
Sombra dum sonho que já não vivias,
em vez de iluminar, enegrecias
o caminho de Orfeu.*

*E fitei-te nos olhos, luzes mortas.
Caronte abriu as portas
da minha perdição.
Todos os condenados,
libertados
no momento supremo do meu canto,
regressavam ao pranto
da condenação.*

*E eu próprio ia arrastar
a minha pedra de desassossego.
E eu próprio ia ter sede
e fome, eternamente.
Eu próprio recebia,
no espírito e na carne,
o beijo enraivecido
das Iras,
que não perdoam a nenhum mortal
as divinas mentiras
que o amor desmascara, por seu mal.*

Quatro anos mais tarde, uma composição com o mesmo nome, publicada em *Câmara Ardente*, reflecte uma situação oposta, em que outra Eurídice recebe esse nome na qualidade de mulher do poeta. O quadro é de harmonioso entendimento. Em vez da descida aos

infernos, temos o motivo sublinhado da melodia que embeleza a vida em comum:

*Diapasão que afina a minha lira,
a tua voz precede a minha voz.
Ouvir-te é começar
Não emudeças, pois, musa da vida!*

A catábase pode também transformar-se na descida ao seu próprio íntimo, como sucede em «Descida aos infernos», de *Orfeu Rebelde* (pp. 16-17) (11), não à procura / da sombra / dum amor perdido, mas porque é o repetido / aceno / do próprio abismo / que me seduz. Aí, em vez da magia da música, é a sua destruição, ante o horror do que em si mesmo descobre, sem esperança num céu que não aceita (12):

*E entro finalmente
no reino tenebroso
das minhas trevas.
Quebra-se a lira,
cessa a melodia;
e um medo triste, de vergonha e assombro,
gela-me o sangue, rio sem nascente,
onde o céu, lá do alto, se reflecte,
inútil como a paz que me promete.*

Os velhos temas do mito foram todos invertidos. Mas reaparecem noutros pontos. Até num conto de *Rua*, intitulado «Música», há um momento em que o cruzar dos olhares do jovem organista apaixonado e da amada inacessível, aproximação única de dois destinos que se não encontrarão mais, tem o sinete do tema do adeus irrever-

(11) Cf. «Descer dentro de mim à fundura do possível» — *A Criação do Mundo IV*, p. 17.

(12) Algo de semelhante — mas sem referência ao mito — subjaz ao complexo poema de Carlos de Oliveira, «Descida aos infernos» (1949), sobre o qual vide a fina análise de Eduardo Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, Lisboa, 1968, pp. 180-182.

sível que dá a sua pungência à história contada por Virgílio e por Ovídio:

Ela fixou-o durante algum tempo, terna e angustiadamente, a envolvê-lo numa onda de desejo e renúncia. Depois, passou, safu, e perdeu-se na rua.

Mas havia naquele encontro qualquer coisa que significava um adeus. Eurídice não pudera resistir mais, e aceitava a perdição, olhando o amado.

É esse mesmo aceno que os dois poetas latinos perpetuaram que se vislumbra ainda em «Saudade» (*Diário XI*, p. 132):

*Não digas,
 não acenes,
 não te lembres.
 Que se mantenha mudo, hirto e sem memória
 o nosso adeus eterno.
 E que o poeta, do seu negro inferno,
 cante como puder
 a trágica aventura de encontrar
 e perder, a sonhar,
 o teu corpo aberto de mulher.*

Nesta variedade de tratamentos, os temas fundamentais — o valor da poesia, a perenidade do amor, a invencibilidade da morte — entrecem-se em múltiplas voltas com os fios do velho mito. Vejamos agora o que com eles fizeram outros poetas.

Quatro composições, das quais três com o título de «Eurydice» (escrito à maneira grega), e todos tomando-a como motivo central, são as que sobre o tema encontramos em Sophia de Mello Breyner Andresen. A primeira figura em *No Tempo Dividido*, p. 16, mas o facto de mais tarde ter sido incluída, na *Antologia* editada pela Livraria Moraes, entre os poemas de *Dia do Mar*, leva-nos a supor que data de 1947 ou antes. A mesma colectânea, *No Tempo Dividido*, apresenta um soneto com idêntico título na p. 45. As outras duas pertencem, uma a *Coral* (1950, p. 91) e outra a *Dual* (1972, p. 14).

Parece-nos evidente, na primeira e na última, a identificação de Eurydice com a poesia. Na mais antiga, acumulam-se as imagens cósmicas de que a arte de Sophia se alimenta: a noite, o firmamento, o mar, as estrelas. Mas, por trás, está o motivo rilkeano da perda da existência, da caducidade do ser, até à imponderabilidade das metáforas finais:

*A noite é o seu manto que ela arrasta
sobre a trista poeira do meu ser
quando escuto o cantar do seu morrer
em que o meu coração todo se gasta.*

*Voam no firmamento os seus cabelos
nas suas mãos a voz do mar ecoa
usa as estrelas como uma coroa
e atravessa sorrindo os pesadelos.*

*Veio com ar de alguém que não existe
falava-me de tudo quanto morre
e devagar no ar quebrou-se, triste
de ser aparição, água que escorre.*

Com esta visão triste da poesia (logo dada nos dois primeiros versos), contrasta o momento de êxtase, de harmonia, com que termina um poema também rilkeano de *Dia do Mar*, «O Anjo»:

*E foi como se tudo se extinguisse,
como se o mundo inteiro se calasse,
e o meu ser liberto enfim florisse,
e um perfeito silêncio me embalasse.*

Nas suas mãos a voz do mar ecoa — dissera no verso 6 do poema que primeiro referimos. Este mesmo motivo das mãos e do mar é claramente aplicado a Eurídice-poesia, numa breve composição em que se afirma aquele sentimento que António José Saraiva e Óscar Lopes chamaram «a unidade do poeta com as coisas» (13). De novo

(13) *História da Literatura Portuguesa*, Porto, 1975, p. 1133.

confluem os seus motivos favoritos nestes quatro densos versos que poderiam contar-se entre as várias «Artes Poéticas» dispersas ao longo dos seus livros:

*O teu rosto era mais antigo do que todos os navios
no gesto branco das tuas mãos de pedra
ondas erguiam seu quebrar de pulso
em ti eu celebrei minha união com a terra.*

Os outros dois poemas espelham mais de perto o motivo do reencontro na catábase, logo desfeito. O que pertence a *Coral* combina, com aquele «metaforismo cristalino» de que fala Eduardo Lourenço (14), dois mitos em contraponto: o de Eurídice perdida na vastidão da praia com o de Endymion, que, pelo contrário, ressurgue com a própria Natureza:

*A praia lisa de Eurydice morta
as ondas arqueadas como cisnes
as espumas do mar escorrem sobre um vidro
num gesto solitário passam as gaivotas.*

*Endymion ressurgue dos destroços
os pinheiros gemem na duna deserta
o lírio das areias desabrocha
o vento dobra os ramos da floresta.*

Anos antes, em *Dia do Mar*, era precisamente Endímion que visionara numa praia abandonado | à luz, e pelos ventos destroçado, | e os teus membros rolaram nos oceanos. Endímion, por quem lutaram deuses desumanos, o amado de Selena, personificação do sol poente, é agora o símbolo de um renascer da terra, exposta aos ventos, mas resistente e animada da vida da sua própria vegetação, que teima em agarrar-se ao solo.

Esta solidão da praia longa e nua, varrida pelos ventos ou flagelada pela luz intensa, em que só o mar é uma presença móvel, faz parte do cenário de alguns dos mais belos poemas de Sophia de Mello Breyner (15).

(14) *Sentido e forma da poesia neo-realista*, cit., pp. 231-232.

(15) V. g. «Mar», «Meio-Dia» e «Paisagem», todos de *Poesia* (1944).

O mar reaparece na composição em que mais nitidamente se afirma o mito de Orfeu e Eurídice, o soneto da p. 45 de *No Tempo Dividido*, onde, aliás, as duas figuras míticas personificam claramente o patrono da poesia e a própria poetisa, numa busca incessante da beleza que termina em aniquilamento total — o mesmo sentido de aniquilamento que trespassa a maior parte dos poemas daquela colecção e culmina no que tem o título que serve de epígrafe ao livro:

*E agora ó Deuses que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
caminho nos caminhos onde o tempo
como um monstro a si próprio se devora.*

Mas oiçamos o soneto a que estávamos a referir-nos, porventura um dos mais expressivos exemplos do seu dizer de recorte nítido, «de linha pura e escultural», como lhe chamou António José Saraiva (16):

*Eurydice perdida que no cheiro
e nas vozes do mar procura Orpheu:
ausência que povoa terra e céu
e cobre de silêncio o mundo inteiro.*

*Assim bebi manhãs de nevoeiro
e deixei de estar viva e de ser eu
em procura dum rosto que era o meu
o meu rosto secreto e verdadeiro.*

*Porém nem nas marés, nem na miragem
eu te encontrei. Erguia-se somente
o rosto liso e puro da paisagem.*

*E devagar tornei-me transparente
como morta nascida à tua imagem
e no mundo perdida esterilmente.*

(16) *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1974, p. 221.

A identificação da poetisa ou da própria poesia com Eurídice é, como acabámos de ver, a tónica que soa nesta orquestração dos motivos da Natureza que lhe são caros, e nos quais parece diluir-se sem esperança.

Muito diferente é a utilização feita por José Gomes Ferreira, numa série de poemas de «Encruzilhada», datados de 1949-1950, em «Idílio de Recomeço», de 1951, e «Elementos», de 1954-1955, todos publicados em conjunto em *Poesia IV*, e ainda de «Noruega», compostos em 1964-1965 e reunidos em *Poesia VI*.

Nesta espécie de «diário íntimo» (17) que é a obra em verso de Gomes Ferreira, a catábase de Orfeu é um tema recorrente, centrado na segunda morte de Eurídice, que assume um sentido de auto-destruição, a conduzir a um novo renascer. Pode, pois, dizer-se que ilustra as palavras do autor: «O meu tema favorito (o de ressurreição) com que sempre sonhei desde a mais tenra idade» (*Memória das Palavras*, p. 177). De resto, como escreveu de forma lapidar Eduardo Lourenço, ele é o «poeta da auto-contradição liricamente vitoriosa» (18). É neste sentido que deverá interpretar-se, segundo julgamos, o poema III de «Encruzilhada», cuja rubrica é «tema do Orfeu assassino»:

*Toda a noite acompanhei a tua viagem, Orfeu,
de fogo em fogo,
de melodia em melodia,
até o centro da Construção das Trevas.*

*Ah! e com que volúpia te vi de novo estrangular
a tua Eurídice
calada para sempre,
morta para sempre
— melodia
que só oculta no silêncio
atravessa as pedras ...*

(17) A expressão é de António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, cit., p. 218. Na nota preambular de *Poesia I*, é o próprio poeta que esclarece ter optado por «atirar para o público com todos os meus papéis e papelinhos, diários incompletos, naufrágios de Poemas Dramáticos, improvisos nos cafés, nos eléctricos, etc.».

(18) *Tempo e Poesia*, Porto, 1974, p. 215.

*E agora, Orfeu,
raiz do avesso,
vejo-te regressar lentamente à superfície da Terra,
com as mãos desfeitas em flores de orvalho
no fogo consumido.*

*Amanhece.
O planeta é de vidro.*

Note-se o efeito produzido pela alternância entre o tema da destruição e da violência (*de fogo em fogo, te vi de novo estrangular | a tua Euridice | calada para sempre | morta para sempre*) e da escuridão (*o centro da Construção das Trevas*) e o da música e da luz (*de melodia em melodia, melodia | que só oculta no silêncio | atravessa as pedras, as mãos desfeitas em flores de orvalho*) até à apoteose final (*Amanhece | o planeta é de vidro*).

No poema VIII da mesma série, a rubrica aponta veladamente para o mito («Andei com tantas mortas pelos caminhos do vento»); partindo embora da imagem da *velha fonte do caminho | — espelho de líquenes | onde só as lágrimas viam os meus olhos*, que continua na *cauda rude de um cavalo líquido | sepulto no segredo das pedras | — a galope em busca dos cavernas | onde o sol se faz sombra*. O *segredo das pedras* é bem o eco da *melodia | que só oculta no silêncio | atravessa as pedras*. E *Orfeu | raiz do avesso a regressar lentamente à superfície da terra* é agora o poeta que se fixou no seu grande motivo: *Orfeu | na raiz da Terra*. A fonte, por sua vez («em que longes encontrei esta fonte» — diz a rubrica também) parece um eco distante do poema IV de «Panfleto contra a paisagem» (*Poesia I*, pp. 75-76), que começa:

*Ó ninfa sonâmbula
com boca de musgo,
a fingir de fonte
no rumor do vale:*

O poema XX de «Encruzilhada», sub-intitulado ironicamente «madrigal no itinerário do Orfeu», é uma nova versão do «tema do Orfeu assassino», vista em momento anterior à perdição de Euridice. A composição vive de uma série de contrastes, em que as metáforas se cruzam, mediante o processo, já reconhecido por Alexandre Pinheiro

Torres (19), de «qualificar substantivos (e não o adjectivo puro) ligando-os pela preposição *de* e abrindo caminho às mais amplas relações determinativas» — para exprimir a esperança e o sofrimento de que é feito o amor, em cujo fundo se perfila o motivo da destruição:

*Ai dos olhos em que as andorinhas nunca tentaram entrar
por céu de confusão.*

*E onde o musgo das lágrimas não apodrece
os subterrâneos do coração.*

*Mas aí também do amor que não embale
a sombra de um punhal.*

Diferente é a tonalidade da n.º XLV, «Canção do itinerário de Orfeu», embora sem abdicar do sarcasmo final. O símbolo da pureza (as açucenas) projectado nos astros, o motivo do olhar combinado com o da música (numa imagem em que há também oximoro e aliteração) desaguam bruscamente numa visão macabra em que se reflecte o tema da morte:

*Que açucenas te voavam pelos cabelos
— para as estrelas
cheirarem
tão bem?*

*Tu que afinal trazias nos olhos,
como todas as mulheres,
uma flauta de silêncio secreto
tocada
por um esqueleto.*

No n.º XLIX é já a agonia do próprio Orfeu. O poema responde ao anterior, retomando as metáforas das flores e dos perfumes:

Os cadáveres imaginam-se flores.

*Os espectros, não.
Pairam nos perfumes,
contornos de nuvens
respiração dos poços ...*

(19) *Vida e obra de José Gomes Ferreira*, Lisboa, 1975, p. 133.

Depois
 — como tu agora —
 diluem-se lentamente
 na segunda morte
 dos mortos.

Aqui, o primeiro verso recorda, naturalmente, ao leitor habitual de Gomes Ferreira, a sua atitude de recusa às belezas naturais, ou seja, daquilo que Alexandre Pinheiro Torres chamou, servindo-se da terminologia de Curtius, «a desmitificação do *locus amoenus*» (20). Lembrem-se, entre tantos, os poemas VIII e IX de «Melodia» (*Poesia I*, pp. 24-25) e, no mesmo volume, todo o «Panfleto contra a paisagem».

O n.º LII, tomando dois motivos característicos do mito de Orfeu — a capacidade de seduzir a própria Natureza inerte com o seu canto e a descida aos infernos — reformula-os num sentido completamente diferente. Agora o poeta procura as entranhas da Terra para nela se aniquilar, com ela identificado; e esse gesto vai tão longe que é como um processo de regressão do bicho ao seu casulo, que, para não participar na beleza, corta as asas:

Foi contigo, Orfeu,
 — com tua boca de acordar pedras —
 que aprendi a procurar a melodia da morte
 não no céu,
 mas no fundo mais cego
 de só haver Terra
 — calor de casulo.

*(Morte. Bicho que corta as próprias asas
 para não aumentar o azul.)*

Eco distante — e distinto — do poema que vimos há pouco, o que termina

Orfeu
na raiz da Terra

(20) *Op. cit.*, p. 286. Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa hoje*, Lisboa, 1973, p. 44, retomando uma expressão do próprio poeta, fala de «cachos de imagens» e, noutro ponto (p. 45), de «saturação de imagens e metáforas de que se fazem os seus poemas».

e que exemplifica a afirmação do autor em *Imitação dos Dias* (p. 102): «Sim, Poesia é a expressão da Terra. Nada tem a ver com o além-Céu».

Em «Idílio de Recomeço» pairam nalgumas composições as figuras míticas cujo rasto vimos procurando em José Gomes Ferreira. O primeiro poema — com um começo que faz lembrar o fr. 90 Page de Simónides (o súbito entorpecimento da Natureza fascinada pelo canto de Orfeu) — termina pela caricatura impiedosa da condição do poeta, a custo redimida pelo adjectivo final: *lago do Orgulho Podre deitado ao comprido / ... onde agora só se ouve bater um coração fundo de peixes e de limos / no peito de lodo oculto / do poeta ardente.*

Um desenho de Júlio que desconhecemos, mas em que certamente figuravam as pessoas do poeta e da amada voando nas nuvens, sugeri-lhe as composições n.ºs VIII e IX. A evocação é breve e retoma a antítese morte / vida, realidade / sonho, que Orfeu e Eurídice simbolizam para ele.

Dos três versos que constituem o n.º XVIII de «Elementos», talvez nada pudéssemos afirmar, se não fora a rubrica «Orfeu», que ilumina o sentido a dar a «lira» e nos assegura que, mais uma vez, o cantor mítico foi tomado como símbolo da poesia, aqui talvez localizada num contexto político e social que o oprime:

Sofres?

Respira.

Não há outra lira.

Na série intitulada «Noruega», que faz parte de *Poesia VI*, José Gomes Ferreira deixa transparecer um estado de inadaptabilidade ao país nórdico em que, exercendo embora as funções de cônsul, se deve ter sentido um exilado, em termos que o situam na descendência espiritual de um Filinto Elísio a agredir nos seus versos os Holandeses que lhe deram refúgio (21). Estes sentimentos são muito evidentes no extenso Poema I, no termo do qual, após um violento requisitório

(21) Note-se que estes poemas, com a data de 1964-1965, se reportam a uma estadia que decorrerá de 1926 a 1931. Sobre o «atraso» na publicação dos seus versos, como uma forma de criar distanciação, veja-se Alexandre Pinheiro Torres, *Vida e obra de José Gomes Ferreira*, cit., pp. 70-72 (ilustrado com um quadro),

contra o país dos fiordes (... *hábitos exaustos / onde nem sequer há areia / para correremos descalços*), o tema da neve arrasta consigo o do frio e o do além *na funda superfície / do outro lado do frio / de onde sempre alguém nos chama*. Essa voz que nos chama pode ser a de Orfeu... E, de súbito, surge o tema da catábase invertido: mal chega ao inferno, *cravou a lira na cabeça, / esqueceu-se de Euridice / a dos «eternos retornos»*. A tónica da irreverência prossegue com o cantor trácio, não a arrastar as pedras com o seu canto, mas a *acordar os desejos das pedras*. Desvirtuamento satírico de um mito, para conclusão de um poema todo ele negativista, sarcástico, revoltado contra um *ordo rerum* que o seu feitio meridional não aceita? Desarticulação da história tradicional, à maneira de Gide, de Camus e outros? O mais interessante é que a atitude ferozmente crítica do legado tradicional já principiara na Antiguidade. Sem falar de um ou outro passo de Eurípides, espreita-nos o riso de Luciano ...

De resto, dir-se-ia que o contacto com uma nova mitologia lhe aguça a nostalgia da antiga. No n.º III aparece Prometeu e no XV Narciso; no X diz que vai começar a incluir na sua poesia os deuses escandinavos, o que leva a efeito nos n.ºs XII, XVI, XVII, XXVI, mas não sem que, no n.º XIX, os assimile aos deuses gregos.

Porém a peça mais notável, para o ponto de vista que nos importa agora, é a n.º XX, onde a inversão dos dados tradicionais é total, com uma liberdade comparável à de um Cocteau ou à de um Anouilh, mas, ao contrário destes, toda concentrada no círculo estreito de um poema, que tem o seu ponto de partida nos traços gerais do mito. Em vez da catábase de Orfeu, temos a anábase de Euridice; em vez da saudade que busca consolação na música, o adormecer do poeta, que a amada esquecida tenta em vão despertar:

*Foi Euridice
quem apagou voluntariamente o inferno
e de facho na mão
voltou à Terra
em busca de Orfeu ...*

*... que entretanto
crendo a mulher morta para sempre,
adormeceu
ao som do próprio canto.*

*E agora
bem viva, com a morte por intervalo,
Euridice, a triste que não chora,
tenta em vão acordá-lo.*

O mito revirado conjuga admiravelmente a ironia com a tragédia da limitação, da impotência do amor humano, que a si mesmo se destrói.

Julgamos ter mostrado com estes exemplos — para alguns dos quais, aliás, outras leituras serão possíveis — como o mito de Orfeu e Eurídice é quase obsessivo em três dos nossos maiores poetas contemporâneos, e como cada um deles o trata vezes sucessivas, refractando-o de modos diversos, pelo prisma da sua própria arte. Colocando a tónica ora sobre um, ora sobre outro dos seus tópicos — o poder da poesia, o da morte, o do amor —, convertendo Orfeu no símbolo da arte poética, identificando Eurídice ora com a poesia, ora com a mulher amada, ou subitamente rasgando toda esta teia de relações, como vimos no dois últimos poemas — a verdade é que a lenda se desmultiplica numa série de provas irrecusáveis da sua vitalidade.

Embora não acreditemos muito em estatísticas, talvez não seja desprovido de significado o facto de ser José Gomes Ferreira quem apresenta, até à data, maior número de ocorrências. Sendo, como já há pouco lembrámos, o poeta da auto-contradição, dir-se-ia que se compraz em torcer, retorcer e distorcer uma história em que as grandes forças da vida entram em conflito. Será por isso que Orfeu acompanha grande parte do que já atrás designámos por o seu diário em verso. Beleza, criação, destruição, aniquilamento — a sucessão destes momentos é captada de muitas formas, feita e desfeita, a partir dos dados tradicionais, ao sabor da livre criação do poeta, do próprio ritmo da vida.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA