

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Órfico Ofício de David Mourão-Ferreira

[Sinais de uma mitopoética órfica]

[Setembro de 2009]

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura

Orientação - Prof. Doutora Celina Silva

Autoria - Ana Maria Ferreira Soares

Resumo

Neste trabalho, pretendem-se apontar sinais sustentadores da hipótese que, num determinado momento da sua obra lírica e ensaística, nomeadamente na colectânea *Órfico Ofício*, o poeta maior de *Távola Redonda*, David Mourão-Ferreira, terá reatualizado uma mitopoética órfica, que concebe o ofício de poeta de acordo com arquétipos míticos, retomando a noção primeva de poeta-xamã - o oficiante de uma viagem iniciática, em busca dos mistérios interditos aos humanos.

Visa-se demonstrar a existência de marcas de uma concepção mítica no modo do autor perceber, estruturar e teorizar tanto a sua obra lírica, como o lugar do criador e da literatura no mundo, ora através de uma disposição argumentativa, ora através de práticas que parecem dar corpo intuitivamente a essa visão. Tendo como modelo a figura tutelar de Orfeu, pretende-se assinalar ainda marcas de uma crença numa «voz órfica», poderosa e reveladora, herdeira de uma escola de pensamento místico, que atribuía à palavra escrita os poderes mágicos do canto: imortalidade, divindade, união recuperada e sobretudo acesso ao indizível.

Palavras-Chave: Lírica, David Mourão-Ferreira, Orfismo, *Mythos*, Dionisíaco, ofício, ritual.

Abstract

In this work, it is intended to point out signs supportive of the hypothesis that at some point of his poetry work and essays, precisely in *Órfico Ofício*, the most famous poet of *Távola Redonda*, David Mourão-Ferreira, has reenacted an ancestral orphic mythopoetics, one that conceives the poetic arts according to mythic archetypes, returning to the primeval notion of shaman-poet, the priest of an initiatory journey in search of the forbidden mysteries.

The aim is to demonstrate the existence of a mythical mode of perceiving, organizing and theorizing both the author's lyrical work and the way he perceives the role of the artist in the world, sometimes through an array of argument, others through practices that appear to intuitively embody that vision. Modeled on the figure of Orpheus, we desire to mark out a belief in a powerful and revealing 'Orphic voice', heir to a mystical school of thought, which attributed the magical powers of the chant to the written word: immortality, divinity and recovered union, but especially access to the unspeakable.

Órfico Ofício de David Mourão-Ferreira

Sinais de uma mitopoética órfica

«Os sinais e os símbolos que o poeta utiliza são uma das provas mais seguras de que a linguagem é um meio para lidar com o indizível e com o inescrutável [...] Pedir ao poeta que fale a linguagem do homem comum, é como pedir ao profeta que esclareça as suas profecias.»¹

¹ Henry Miller, *O Tempo dos Assassinos*

Índice

<i>Dedicatória</i>	<i>ii</i>
<i>Agradecimento</i>	<i>ii</i>
<i>Resumo</i>	<i>iii</i>
<i>I. Introdução</i>	<i>- 1 -</i>
<i>II. Preâmbulo</i>	<i>- 13 -</i>
<i>2.1. O ressurgimento do mito</i>	<i>- 13 -</i>
<i>2.2. A Linguagem do Mito</i>	<i>- 19 -</i>
<i>2.3. Poeta num mundo mítico</i>	<i>- 24 -</i>
<i>2.4. Orfeu</i>	<i>- 27 -</i>
<i>2.5. O Orfismo</i>	<i>- 32 -</i>
<i>III. Sobre David Mourão-Ferreira</i>	<i>- 39 -</i>
<i>IV. A Emergência do Mythos na obra davidiana e Távola Redonda</i>	<i>- 43 -</i>
<i>V. Mitopoética órfica</i>	<i>- 50 -</i>
<i>VI. Recorrências órficas na obra davidiana</i>	<i>- 57 -</i>
<i>VII. Órfico Ofício</i>	<i>- 65 -</i>
<i>7.1. «Inscrições»</i>	<i>- 71 -</i>
<i>7.2. «Colar de Xerazade»</i>	<i>- 76 -</i>
<i>7.3. «Os Lúcidos Lugares»</i>	<i>- 79 -</i>
<i>7.4. «Horizontes»</i>	<i>- 83 -</i>
<i>7.5. «Testamento»</i>	<i>- 85 -</i>
<i>VIII. Conclusão</i>	<i>- 87 -</i>
<i>IX. Bibliografia</i>	<i>- 89 -</i>
<i>9.1. Bibliografia do autor</i>	<i>- 89 -</i>
<i>9.2. Bibliografia Selectiva sobre a Obra de David Mourão-Ferreira</i>	<i>- 91 -</i>
<i>9.3. Bibliografia Teórica</i>	<i>- 93 -</i>

I. Introdução

*Ceux qui parlent, avec l'aide de l'intuition, doivent puiser leur force de ce en quoi s'enchaînent toutes les choses, exactement comme la ville tire vigueur de la loi, et bien plus fortement encore.*²

Escrever é, para David Mourão-Ferreira, um ofício de amor, ideário anunciado na citação de Cecília Meireles³, usada como epígrafe do seu livro de poesia inaugural, *A Secreta Viagem*. Durante a recepção da obra, o leitor continua essa corrente de amoroso sentimento, tocando, lendo e refazendo o texto, enamorado, em silêncio, surpreendido, comovido, «fora do tempo», invadido por uma sensação de partilha profunda. Rilke, perene referência davidiana⁴, comprovada, nomeadamente, pelo conjunto de traduções, reconhece, quanto à abordagem de quaisquer obras de arte, que «só o amor pode prendê-las, conservá-las, ser justo para elas».⁵

Um trabalho académico rigoroso e objectivo impõe tradicionalmente a adopção de um certo distanciamento do objecto. Porém, pela atracção inicial, desejada minúcia de exame, ou obsessão de desvelamento, até mesmo pelo «encontro» entre o estudioso e o texto, é, porventura, também resultado de um percurso amador, tanto de busca de sintonias e particularidades, como alicerçado no prazer e na tragédia de nunca fielmente compreender. Seria falso negar que o primeiro apelo para o exame da obra lírica de David Mourão-Ferreira surgiu da poderosa impressão no decorrer da leitura, no prazer da partilha do momento extraordinário de síntese que é a poesia. Foram determinantes no interesse em analisar alguns vértices da sua obra diversas características marcantes: perfeição do ritmo e o domínio dos tropos, musicalidade depurada, aquilo a que Derrida chamaria «inseminação» por motivos e formas poéticas da cultura europeia, a experimentação e revitalização de modelos poéticos clássicos, interseccionados com preocupações de um cidadão consciente do seu tempo, bem como os momentos de íntima inspiração ou de angústia de um homem que, honestamente, «escreveu»⁶.

Como qualquer humano, também o investigador sente o impulso natural para criar mitos, referenciado por Jung, em *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, e cria a narrativa mítica pessoal dessa invulgar, mágica e indescritível descoberta que perdura no seu íntimo, emerge, eventualmente, no seu estilo e estrutura a sua visão do objecto. Por outro lado, será, naturalmente, nas actividades humanas que mais se debruçam sobre as questões menos apreensíveis pela Lógica, como as Ciências Humanas, a Religião e as Artes, designadamente a Literatura, que mais perduram não só a tendência

² Heraclitus, Héraclite d'Éphèse, Giorgio Colli, Patricia Farazzi, *La Sagesse Grecque*, Éditions de l'Éclat, 1992

³ «A arte de amar é exactamente a de ser poeta»

⁵ Rainer Maria Rilke, *Cartas a um Jovem Poeta*, Portugália Editora, Lisboa, sem data, p. 30

⁴ É Mourão-Ferreira que confirma esta influência, por exemplo, num conjunto de versos do poema «Dos Anos Quarenta» de *Os Ramos Os Remos*: «oh primeiras descobertas/do Proust do Thomas Mann/ do Rilke do Apollinaire»

⁶ verbo que D.M.Ferreira experimenta em *De Quem tem Medo Virginia Woolf? Ou o Ofício de Escrever*, publicado em *Discurso Directo*, em 1969, e que Urbano Tavares Rodrigues elege para o título *Ensaio de Escrever*.

para a mitopeia incrustada na genealogia da racionalidade humana, mas sobretudo a persistência ou renovação de um paradigma mítico que, misteriosamente, abarca a expressão das antinomias da contemporaneidade. Embora fosse lógico que a perpetuação dos relatos míticos ocorresse essencialmente no modo narrativo, é no discurso poético, intrinsecamente simbólico, que o modo mítico de conceber o poder da linguagem poética mais se cristalizou, na tradição ocidental.

Assume-se, neste trabalho, o propósito de destacar alguns indícios sustentadores da hipótese que também D.M. Ferreira, na sua viagem pessoal pela palavra, pela literatura e pela crítica, particularmente na colectânea *Órfico Ofício*, terá encontrado na cosmovisão mítica um *modo* de estruturar e compreender, assim como uma *forma* de expressar e representar. Não só reabilitou arquétipos míticos, criou também a sua própria narrativa mítica, na qual descobre um modo de se entender enquanto criador e ser humano.

Adopta-se, à partida, um percurso de análise teórica, num movimento de contínuo regresso ao texto, entendido como um objecto que ostensivamente ou em potência encerra sempre uma dimensão metatextual, i.e., uma poética. Visa-se demonstrar a existência de uma concepção mítica no modo do autor perceber, estruturar e teorizar tanto a sua obra lírica, como o lugar do criador e da literatura no mundo, ora através de uma disposição argumentativa, ora através de práticas que parecem dar corpo intuitivamente a essa visão. Preconiza-se como rumo uma estratégia de leitura individual, interdisciplinar e inquisitiva, apoiada numa bibliografia multidisciplinar, que corresponda, retomando um termo de D.M. Ferreira, à natureza «poligonal» da literatura e do próprio mito.

A cosmovisão mítica define-se, particularmente em David Mourão-Ferreira, como notaram já Vasco Graça Moura em *Várias Vozes* e Teresa Martins Marques, bem como dois académicos brasileiros, Juril Campelo e Gustavo Machado Costa, pela emergência da figura tutelar do poeta *eponymous*, Orfeu, e de toda uma escola de pensamento órfico, resultante da confluência entre os grandes ensinamentos orientais e ocidentais e que tem vindo a transformar e influenciar, a um nível nuclear, a cultura europeia e impregnou uma dada vertente da literatura do século XX. Várias características da visão órfica da poesia, da linguagem e do poeta são destacáveis ao longo da obra lírica do autor, bem como no conteúdo de alguns dos seus textos ensaísticos. Será o poeta, reflectindo sobre como se deverá entender a criação poética, numa entrevista, em *Discurso Directo*, que afiança:

«Sendo o homem um ser condenado a viver mergulhado no tempo, desta condenação tenta ele desprender-se, ou resgatar-se, através de inúmeros mitos de intemporalidade. A criação artística exprime, simultaneamente, essa condenação e este esforço. Assim, razão tinha Goethe ao afirmar que toda a poesia é «poesia de circunstância»; mas não menos certo estava Mallarmé, quando considerava, como «único dever do poeta», a «explicação órfica da Terra». Referia-se um à «condição» da poesia; o outro, à «missão». E a verdade é que só é grande a poesia que plenamente responde a estes dois requisitos.[...] A explosão só será completa na medida em que se propague a

toda aquela «carga mítica» que supera ou anula a consciência do tempo – para assim iluminar grandes faixas do mundo.»⁷

As imagens míticas basilares permitem ao artista transformar a sua mensagem «de circunstância», enquadrada num determinado momento da história, ou num contexto pessoal e sócio-cultural, num texto de evocações «épicas», arquetípicas e trans-históricas, através de «inúmeros mitos de intemporalidade». Assim a «carga mítica» tende a superar ou anular a vigência de uma temporalidade lógica e quotidiana. Reinstaurando o «tempo mítico», atribui ao artista essa mágica capacidade de resgatar a verdadeira essência original da realidade, encontrando resposta para os mistérios maiores do cosmos, no sentido de «iluminar grandes faixas do mundo».

Uma poética mítica que a si mesma se atribui a função de devassar o interdito, através de uma linguagem capaz de veicular verdadeiramente um segredo, revelado durante uma gesta artística e pessoal, encontra na narrativa de Orfeu e suas múltiplas transformações, ao longo dos séculos, um modelo fundacional reactualizável em cada criador. Curiosamente, todas as grandes sociedades arcaicas, nos seus sistemas mitológicos, incorporaram personagens míticas que encarnam a figura do poeta, músico e cantor primitivo, caracterizado por um canto poderoso sobre a esfera física e metafísica, capaz de ultrapassar as barreiras do sensível e transmitir os enigmas insondáveis. Tal recorrência prova o papel fundamental do poeta-xamã nas comunidades pré-rationais e articula-se com a reemergência do paradigma mítico na era moderna, nomeadamente no século XX, conforme se referirá.

Como introduz Judith E. Bernstock na obra *Under the Spell of Orpheus: the Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art*, o apelo de Orfeu baseia-se na capacidade desta figura - poliédrica nas suas facetas de trágico músico e poeta, mágico, profeta e fundador de místéricos cultos, humano e divino - expressar a condição do artista acossado pelas incertezas e demandas existenciais do tempo moderno. Nas suas palavras: «*Althought other mythological figures appear in modern art, the Orpheus myth has provided special opportunities for the twentieth-century and earlier artists to explore their identity [...] an unique symbol of artists' perception of themselves, of their creations, their personal lives, and their roles in society.*»

Por outro lado, o criador revê no mito órfico o poder de intervenção do seu mister, a um nível gnoseológico, ético e prático, pois esta «*história exemplar é, em certo aspecto, a do controverso poder da criatividade da Arte, resumindo de uma forma sintética e profundamente bela algo que procuramos dizer por uma via analítico-discursiva*»⁸. Orfeu é o artista, o criador por excelência,

⁷ idem

⁸ Levi Malho, *O Signo de Orfeu, Requiem por uma Estética Insular*, Biblioteca de Filosofia, Edições Afrontamento, Porto, 1984, p. 314

cuja obra transforma «comportamentos e atitudes», faz «*irromper aqui e além a possibilidade dum mundo-outro, num tempo-outro*»⁹.

O mito do poeta trágico evoca também as experiências trágicas, de um certo exílio interior, que todo o artista sofre e usa como via de conhecimento, simbolizadas na viagem ao inferno. Francisco Ruiz Soriano, em *Poetas Órficos*, explica que: «*la bajada a los infiernos para rescatar a su amada-alma-palabra es también un descenso a las simas de la desesperación personal, donde itinerario vital llega a ser un rito de paso o viaje de iniciación por el que se llega a la transcendencia divina en un anhelo de eternidad.*»

Charles Segal, académico que dedicou grande parte da sua carreira ao estudo comparativo do mito órfico em Virgílio, Ovídio e em autores contemporâneos, resume em *Orpheus: the Myth of the Poet* as componentes fundamentais desse relato mítico como um triângulo entre três pares elementares: amor-arte; amor-morte; arte-morte: «*We meet in Orpheus and individual, deeply human, who loves, suffers, dies. And what survives him is precisely that which arises out of his suffering and his love, the cry after his lost beloved that echoes over the natural world that, as always, outlasts human griefs.*»¹⁰

«*Qualquer análise da obra de David Mourão-ferreira*», segundo Fernando Pinto do Amaral, «*terá de levar em conta a relevância do amor e do tempo como grandes eixos coordenadores da sua visão do mundo*»¹¹, sobretudo um deslumbramento perante o corpo. Se Eros é vital na obra davidiana, também o será na abordagem tomada neste trabalho, visto como deus primordial da teogonia órfica, médium primeiro da união do poeta com o mundo, do regresso à unidade, mas também energia canalizadora e propiciadora tanto do seu ofício, como da viagem iniciática de aquisição de conhecimento.

Não obstante a figura de Orfeu tenha sido o mito central de uma filosofia órfica, algo misógena, ascética e idealista, os órficos elegeram como divindade maior Dionysus Zagreu, manifestação mística do deus das mil faces, durante séculos intimamente associado ao culto do eterno feminino, celebrado na deusa-mãe, em Elêusis, ou no frenesim das bacantes, deus potenciador do contacto com o sagrado através de experiências extáticas de possessão corporal. Assim, na poesia davidiana, a mulher continua a desempenhar um papel ancestral de elo às forças vitais, recebendo, no seu corpo, as energias do cosmos; possui-la é abraçar o universo. A união com a amada, através de um caminho iniciático pelo corpo, permite o regresso ao primordial e à inteireza, objectivo último do pensamento órfico (e platónico). O amor físico, tal como a arte e as experiências religiosas, pertence ao plano sagrado da existência e intromete, no quotidiano, uma dimensão atemporal de

⁹ idem, p. 315

¹⁰ Charles Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, Johns Hopkins University Press, 1989, pp.39-40

¹¹ Fernando Pinto do Amaral, «A Tinta Cinzenta da Melancolia na Poesia de David Mourão-Ferreira» *Revista Colóquio/Letras.*, Jul. 1997, p. 219

vivência plena. É o próprio David Mourão-Ferreira que a este propósito nos confia em *Discurso Directo*¹²:

«[...] a mulher, não obstante o seu papel de zeladora e conservadora do mundo social, se mantém, apesar de tudo, muito mais próxima da natureza que o homem, muito mais do que ele em permanente contacto (permanente e obscuro) com as forças elementares, com o mundo arquetípico dos instintos, com a face dionísia do universo. Através da mulher, mal a seu grado, ou por sua iniciativa, é que a humanidade continua a ter acesso às grandes experiências primordiais: a ruptura do tempo e do espaço profanos, a revelação do transe como forma de conhecimento; o diálogo do espírito com o caos, a intermitente perseguição da unidade perdida».

Quanto à ligação entre Eros e arte, D.M. Ferreira estabelece uma equivalência entre amar e escrever poesia: para além do jogo entre o ser inevitavelmente dominado (pela inspiração) e o dominar (a técnica), ambas precisam de ser apreendidas e aprendidas, são dádiva e arte que se aprimora ao longo da vivência; ambas derrubam o limiar da morte e da dissolução e vivem da entrega até à morte, ou da anulação. O poeta deve amar, no sentido de ser «uno com», sendo o amor o «elan vital» que o liga, como *daimon*¹³, a todas as coisas, permitindo conhecê-las de uma forma intuitiva e recriá-las.¹⁴ Como probatória do pensamento do autor, permita-se a leitura de um trecho sobre o ofício da escrita, retirado do sucesso de vendas *Um Amor Feliz*, romance marcadamente autobiográfico, segundo grande parte da crítica e o próprio David Mourão-Ferreira:

«(...) a maravilha que deve ser escrever um livro: a invenção dentro da memória; a memória dentro da invenção; e toda essa cavalgada de uma grande fuga, todo esse prodígio de umas poligâmicas núpcias, secretas e arrebatadas, com a feminina multidão das palavras: as que se entregam, as que se esquivam; as que é preciso perseguir, seduzir, ludibriar; as que por fim se deixam capturar, palpar, despir, penetrar e sorver, assim proporcionado, antes de se evaporarem, as horas supremas de um amor feliz. Não há matéria mais carnalmente incorpórea; nem outra mais disposta a por amor ser fecundada. Como se pode interpretar de outro modo esse velho lugar-comum de ter um filho, plantar uma árvore, escrever um livro? Só se em todos os casos se tratar de grandes e inevitáveis actos de amor: com a Mulher, com a Terra, com a Língua.»

¹² *Discurso Directo*, p. 20

¹³ Como é do comum conhecimento, a manifestação do divino na literatura grega é expressa basicamente pelos termos *theoi* e *daímones*. Apesar dos dois termos denominarem o divino, são distintos, pois enquanto o *theos* pode manifestar-se enquanto divindade individual, o *daímon* é uma manifestação genérica do divino que age sobre o plano físico e um caminhante entre dois mundos: o humano e o sagrado. Observam-se duas principais funções do *daimon*, a primeira é etimologicamente «distribuir destinos», ou seja, acompanhar o homem na vida e na morte, ao lugar estabelecido pelos deuses. Platão, n' *O Banquete*, apresenta outra das tarefas dos *daimones*. Quando Sócrates pergunta a Diotima o que é o Amor, ela responde que Héros é: «um grande génio (*daímon mégas*), ó Sócrates; e com efeito, tudo o que é génio está entre um deus e um mortal.» Quanto à sua *dýnamis* especifica que é: «o de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e os homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e de outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo.» Os *daímones* actuariam como mensageiros e intérpretes e não é estranho que todos os homens envolvidos na arte divinatória sejam denominados no mundo grego de *daimónios anér*.

¹⁴ Octávio Paz, em o *Arco e a Lira*, explica essa íntima similitude entre a poesia e o amor: «amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no acto amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo - forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade - alcança um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo. Quietude do movimento. E do mesmo modo que através de um corpo amado entretemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema vislumbramos e raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, e tempo se detém, repleto de si.»¹⁴

A morte (Thanatos), face oposta de Eros, percorre, como um rio subterrâneo, a poesia luminosa e solar davidiana. A consciência do fencimento marca a lírica do autor em três sentidos básicos: primeiro como fim último da passagem do tempo e das vidas, tendo o sujeito poético a clara noção da efemeridade da existência¹⁵ e da concumitência do fim, tal como espelhado nos últimos versos do soneto «Entretanto»¹⁶[...] *Entre todos e tu vê o que existe/ Entreacto em comum somente a vida/ Entre tímidas aspas já a morte [...]*. O fim da vida é sombra no universo íntimo e mesmo familiar, designadamente em vários textos de *Cancioneiro de Natal*, conjunto de poemas dedicados a uma época em que se lembram os mortos, com saudade, na consoada, e se pensam em «futuros natais» onde o «eu» já não esteja vivente. Fiquemos com «Meditação de Natal»:

*Nascer para morrer
Salto mortal*

*que no salto natal
já se anuncia*

*resta saber a qual
chamamos vida*

Sendo geralmente aceite que a poesia e mesmo a narrativa davidianas assumem largas consonâncias com a sua experiência pessoal¹⁷, atingindo momentos de claro confessionalismo ou auto-indagação, tendo como exemplo maior o caso único na literatura portuguesa de *Jogo de Espelhos*, o tema da morte pressente-se em composições autobiográficas que expõem a sua iminência, depois da longa doença terminal. Eis excertos de «À Lista»: «*Não vindo carro que nos esmague/escolha-se à lista como acabamos/Se fuzilados por um enfarte/se abocanhados por algum cancro*».

Em segundo lugar, a morte encontra eco nos rituais do amor carnal, serve de metáfora ao desamor, ao nojo após a entrega sem sentido, ao esfriamento da paixão, tal como expresso nos versos de *Litania Horizontal*: «*Já no frio dos lençóis/há prelúdios da mortalha, e, nas camas, sugestões/fúnebres, torvas, pesadas*». Também no leito, amor e morte confluem, ali «se desfaz», ali «se refaz», renascendo. Tome-se como exemplo o poema «Leito»¹⁸:

*O berço? O cadafalso? O endereço
que traz por dentro o sonho ou o terror?
pela cor do lençol te reconheço,
ó máquina, tão branca, do amor!*

¹⁵ Sendo claro o cuidado com que D.M.Ferreira escolhia sempre uma ou várias epígrafes para as suas obras, quanto à problemática da efemeridade da vida, é de extrema expressividade a citação de Umberto Saba que abre *Os Remos: Ed è il pensiero della morte che, in fine, aiuta a vivere*.

¹⁶ in *Matura Idade*

¹⁷ Marília Regina Brito acrescenta em *O Amor em David Mourão-Ferreira*: «Assim, Vida, Poesia e Amor são, nele, uma amálgama profunda, de que é impossível destrinçar qualquer componente.» p. 404

¹⁸ in *Os Quatro Cantos do Tempo*

Por último, a morte é premissa da representação artística, uma vez que, tal como Eurídice é cantada, mesmo antes da descida do amado ao submundo, sempre «em perda», também o poeta canta não só a união perdida entre palavra e ser, mas, em última instância, enfrenta a morte da sua própria voz, durante a recepção da obra.

Orfeu saudoso, após o desaparecimento da ninfa, dedica-lhe cantos elegíacos que comovem o mundo inteiro. Quando a perde uma segunda vez e esta se desvanece, o seu olhar retroverso é pura confirmação de que a musa é (e será, muito devido à tradição platónica) mera sombra ou «imagem» descarnada, já morta. Desta forma, a mulher também será, durante grande parte da tradição poética ocidental, e na obra lírica davidiana, uma musa silenciosa e passiva que oscila entre o papel de deusa, mãe, irmã, amante ou topos literário, também ele descarnado.

Blanchot, teórico que aborda o tema órfico, designadamente em *L'Espace Littéraire*, analisa a aniquilação necessária do autor na demanda da escrita, através da analogia com o relato da morte e resgate de Eurídice. Assim como o canto de Orfeu atinge o apogeu em ausência do objecto amado, que é sempre sombra fugidia, também a voz do autor no texto se esfuma, exposta à interpretação vária. Na palavra escrita, está subjacente o desaparecimento da intenção autoral, por detrás da linguagem anónima da literatura. Leia-se, como exemplo, o seguinte excerto lírico:

Caleidoscópio

*[...]Oh turva glória
trago do fundo
pedras informes
cristais avulsos
Só te constroem
quando os destruo
então de sólida
tornas-te fluida[...]*

Se na lírica de D.M.Ferreira é recorrente o tema da morte e sacrifício no leito, como mais adiante se examinará, também na página em branco se procede a um sacrifício: do sujeito, da sua musa e mesmo da sua voz, e é essa morte cíclica a que se segue um renascimento, o processo cósmico e íntimo da mais mágica e interdita criação, tal como se distingue nos abaixo citados quatro versos de *Ode à Música*:

*E é como se te abrisses e fechasses
sobre a antepalavra do Espírito
É como se morresses quando nasces
é como se nascesses quando expiras*

O «famoso Orfeu», órfão, isolado, morto, desmembrado, mas cuja cabeça continua cantando, segundo o mito, é a imagem da eterna condição do poeta que só morrendo e olhando a morte de

frente faz a obra nascer, com ela renascendo também. Barthes, nas breves referências que se encontram nas suas obras acerca do poeta mítico, comprova esta ligação entre o músico trácio pré-homérico e a Literatura, uma vez que este não «fala», «canta», sempre sobre uma sombra, como explica Peter Dayan «*And that lack, or rather erasure, of a name and gender seems to me to embody [...] what he loves, and what he sings; and what we love and sing must remain in Poe's words, 'Nameless here for evermore'*»¹⁹ Atente-se nas palavras do autor de *Mitologias*:

*On pourrait dire, je crois, que la littérature, c'est Orphée remontant des enfers; tant qu'elle va devant soi, sachant cependant qu'elle conduit quelqu'un, le réel qui est derrière elle et qu'elle tire peu à peu de l'innommé, respire, marche, vit, se dirige vers la clarté d'un sens; mais sitôt qu'elle se retourne sur ce qu'elle aime, il ne reste plus entre ses mains qu'un sens nommé, c'est à dire un sens mort.*²⁰

O arquétipo da figura do amante de Eurídice simboliza, por último, mas de forma central na lírica do autor, uma busca constante de equilíbrio entre a técnica (ou mântica) apolínea e a inspiração (ou mania) dionisíaca. Mediados por Orfeu, Apolo e Dionysus correspondem, segundo Nietzsche, a dois princípios artísticos: primeiro solar, equilibrado, rigoroso, técnico e racional, o segundo nocturno, desequilibrado, irracional, marcado pela mania e desregramento através do corpo, ou seja «*the paradoxes and the peculiar logic of the unreal and the illusionary that are Dionysus's realm.*»²¹ Entre estes dois princípios poderemos mencionar que existe uma dialéctica de complitude, baseada na intrínseca oposição.

A harmonia supramencionada entre rigor e inspiração, na obra davídica, é simbolizada pelo elo entre dois mundos que é Orfeu – *daimon*, assim como Eros e o próprio poeta-xamã - figuração da procura do equilíbrio²² entre as seminais contradições davidianas, particularmente a busca de harmonia «*entre a dimensão da lira e a dimensão do lodo, intensificadas no adjetivo 'órfico' que caracteriza o ofício de poeta, enquanto misterioso culto a Dionysos e a Orpheu. 'Órfico Ofício' de lodo e de lira, como os dizem os últimos versos da 'Ars poética'[...]: 'A lira é com certeza a mão esquerda de Orpheu / Mas é a mão direita a que revolve o lodo.'*»²³

Num artigo onde defende para além de uma leitura «de dentro do texto», uma abordagem interdisciplinar do fenómeno literário, David Mourão-Ferreira afirma:

«A obra não é tão simples como certos críticos a imaginam. Se nasce da vontade e da razão (nem sempre), se é acompanhada pela consciência (algumas vezes), também surge do instinto, da intuição,

¹⁹ Peter Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Ashgate Publishing, 2006, p. 97

²⁰ Roland Barthes, *Oeuvres Complètes*, Seuil, 1993, Volume I, p. 1367

²¹ Charles Segal, *Dionysiac Poetics*, Princeton University Press, 1997, p. 9

²² Esta hipótese, previamente defendida por Guthrie, em *Orpheus and Greek Religion* sustenta que o Orfismo surge como «*a reform of Dionysiac energy in the direction of Apollonian sanity*», ou seja, uma tendência reformadora na Grécia Antiga que convida a considerar que os órficos «*were attempting to transform reverence for Dionysus, however ecstatic it might have been, into a spiritualized Hellenism – that is to say, a calm, sane, and balanced (that is, Apollonian) interest in exuberant yet measured conduct linking life before death to life after death.*» cf. ²²cf. W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion: a Study in the Orphic Movement*, Princeton University Press, p. 22

²³ Teresa Martins Marques, «Labirintos da Memória: o Espólio de David Mourão-Ferreira», *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.116-p.141, 2007

*da fantasia, das mais escuras reminiscências, da memória – e nela se patenteiam, por isso mesmo, não apenas o que decorre ao nível da consciência, não apenas os «complexos» do inconsciente individual, mas também os grandes «mitos» e os «arquétipos» do inconsciente colectivo. Se a virtuosidade deste modo, estaremos a caminho, com certeza, de a vermos como realidade poligonal.*²⁴

Seguindo as indicações do autor, a obra será resultado da acção conjunta da técnica e razão apolíneas e da intuição e inspiração dionisíacas, produto das «mais escuras reminiscências, da memória», onde se patenteiam o inconsciente individual, mas também os «arquétipos do inconsciente colectivo». Logo, neste trabalho, sempre tendo como *corpus* a organização que o poeta determinou para a *Obra Poética* de 1948-88, buscam-se, em conclusão, sinais de uma mitopeia individual, mas sobretudo, porque se parte dos textos, marcas de uma mitopoética, designadamente órfica, resultado de um substrato mítico que alimenta a imaginação literária, fornecendo imagens e estruturas simbólicas ancoradas a uma realidade primordial preexistente nas camadas profundas da psique. Retomando a concepção junguiana, pretende-se assinalar sinais da actualização de imagens míticas e impessoais que estruturam o inconsciente colectivo e podem activar-se em qualquer momento porque «são revelações originárias da alma pré-consciente»²⁵.

Tendo em mente que Diodoro chamou a Orfeu «o profeta de Dionysus» e o «fundador de todas as iniciações», vai ser salientado que, na obra do autor, a «odisseia» iniciática de conhecimento apresenta reminiscências tanto da filosofia órfica ulterior, como do que hoje sabemos dos rituais mistérios da Antiguidade, nomeadamente os da Deusa, em Elêusis, facto que corrobora a já longa ligação entre a poesia moderna e a ideia de ritual²⁶ celebrado por um oficiante poeta-xamã. Nas palavras de Levi Malho, podemos afirmar que «*Com Orfeu, a Arte permite uma aproximação ao sentimento religioso no sentido mais amplo que esta expressão transporta, isto é, um processo de união, de ligação ordenada da totalidade da experiência, de vivência articulada dum mundividência original*»²⁷.

Será de referir que David Mourão-Ferreira defendia que se *deveria «escrever em estado de sonho e reescrever em estado de vigília»*²⁸, ou seja, combinando estados alterados de consciência que induzem à inspiração, com o trabalho vigilante de técnico da palavra. Prova desta entrega entusiasmante a uma «interna desmesura», contrabalançada, mais a custo, pela racionalidade, é este fragmento da obra autobiográfica *Jogo de Espelhos: «mais o empolga/ uma por vezes onírica obediência/ aos poderes mágicos da linguagem/ que o propósito de acordadamente os domesticar.»*

²⁴ David Mourão-Ferreira, «Para uma Visão Poligonal da Literatura», *Tópicos Recuperados*, Caminho, 1991, p. 53

²⁵ Carl Jung, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Cultrix, 2000, p. 156

²⁶ cf. Jacob Korg, *Ritual and Experiment in Modern Poetry*, Edição de Palgrave Macmillan, 1995

²⁷ Levi Malho, *O Signo de Orfeu, requiem por uma estética insular*, Biblioteca de Filosofia, Edições Afrontamento, Porto, 1984, p. 315

²⁸ A propósito do conto *Os Amantes* (1968), respondendo a uma entrevista de Jacinto Baptista, no *Diário Popular* de 6/6/1968, David Mourão-Ferreira inscreve aí o decálogo dos processos que foi utilizando, consciente ou inconscientemente, ao longo da sua escrita:

1º - Plenos poderes à imaginação. 2º - Não utilizar directamente matéria autobiográfica. 3º - Não cobiçar os casos do próximo. 4º - Não explicar. 5º - Antes narrar que descrever. 6º - Evitar as palavras abstractas. 7º - Nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa. 8º - Atender a cada pormenor em função do conjunto. 9º - Escrever sempre em estado de sonho. 10º - Reescrever sempre em estado de vigília.

A escolha particular de *Órfico Ofício* não foi motivada só pelo seu conteúdo, mas também ao facto, salientado por José Carlos Seabra Pereira, de «*não ter sido nunca objecto de edição isolada*» tendo sido dado «*a conhecer no remate do segundo volume da 'Obra Poética' de 1980 o que diferiu, se não diluiu, a atenção particular que merece.*»²⁹ A expressão «órfico ofício» surge ao longo da vida do poeta, espalhada por algumas das suas alocuções, no último verso do poema *Dez Vezes Quatro* de *No Veio do Cristal* e no título da colectânea em questão. Este parece diferir do conjunto de outros títulos do autor, que incidem nos temas do canto, como em *Os Quatro Cantos do Tempo* ou *Cancioneiro de Natal*, na experiência da passagem do tempo, na vivência do amor como em *Matura Idade* ou *Corpo Iluminado* e na celebração da memória e da música. Revela-se, ao percorrer a bibliografia de David Mourão-Ferreira, aquele que de modo mais claro aponta para a problemática do ser poeta e para a análise da própria poesia, ou seja, coloca a possibilidade de uma poética, ou de um conjunto de metatextos.

Estabeleceu-se para a presente dissertação a seguinte estrutura: como início, necessário para contextualizar brevemente alguns conceitos-chave da doutrina órfica e da cosmovisão mítica, desenvolve-se um preâmbulo teórico que abarca a explanação e delimitação da concepção de mito, bem como a evolução e permanência não só desse conceito, como de toda uma visão mitopoética do fenómeno literário e a relação intrínseca do mito com a poesia e a ideia de poeta, encarnado na figura titular de Orfeu. A seguir, de forma sintética, apresentam-se preceitos basilares do Orfismo e exemplos da sua importância na cultura ocidental. No capítulo seguinte, depois de uma breve abordagem à obra davidiana e à forma como foi vista pela crítica, adiantam-se, com base em textos escolhidos da *Obra Poética de 1948-1988*, mas também de outros em prosa, reservando um capítulo para o estudo mais pormenorizado de *Órfico Ofício*, indícios que poderão situar parte da produção lírica de David Mourão-Ferreira numa mitopoética órfica.

Este legado órfico pode ser descrito como uma herança mítica que emana desde os primórdios das sociedades arcaicas, encontra terreno fértil nos místéricos cultos órficos da Grécia antiga e influencia textos de pensadores como Heraclito e Platão, Pico de la Mirandola, Ficino, até poetas como Holderlin, Goethe, Rimbaud e Rilke, ou «os três narcisos da geração do Orpheu». Figura em textos como *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes, a *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, *Orfeu Rebelde* ou na poesia marcadamente órfica de Herberto Helder, citando somente alguns. Procurará assim Mourão-Ferreira uma «voz órfica», uma primeva fonte de expressão poética de um mundo transcendental, adivinhando a visão de uma linguagem de «qualidades divinas», que pode dizer o indizível, revelar a verdadeira face do mundo físico, guiar-nos pelos meandros obscuros da alma e enlevar espiritualmente até à iluminação, atribuindo ao poeta um estatuto com rasgos de vidente ou sacerdote/oficiante.

²⁹José Carlos Seabra Pereira, «Apontamentos Sobre a Fortuna Crítica da Obra Poética e Narrativa de David Mourão-Ferreira », *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 145/146, Jul. 1997, p. 424.

O Orfismo, religião mística grega que propunha a salvação da alma através da purificação e ritos iniciáticos, tendo como pilar o mito de Orfeu, entrelaçado com elementos dionisíacos, pitagóricos e herméticos de diversa procedência, assenta na noção de salvação através da memória e da palavra como objecto de imortalização, sendo decorrentes do orfismo toda uma série de mitemas em torno do poder da voz poética para abrir novos caminhos de imaginação e criação. Soriano desenvolve:

«La poesía se convierte entonces en el arma de salvación de toda esa experiencia humana que indaga en los misterios de la vida y de la muerte, testimonio de toda una lucha vital frente al olvido y la nada, canto elegíaco sobre las cosas perdidas que se eterniza en la obra.»³⁰

Walter A. Strauss define a «voz órfica» como aquela que pressupõe «*the possibility of song and the relevance of poetry to the life of the individual soul and the community*».³¹ Esta concepção não só insiste na possibilidade do canto, mas sobretudo no seu poder de conhecer e veicular um conhecimento «verdadeiro», tal como Elisabeth Sewell mais tarde defenderá, na obra *Orphic Voice: Poetry and Natural History*³². Nela defende-se que a tradição órfica se baseia na equação entre poesia e poder - o das palavras operarem sobre a mente e religarem as duas faces do mundo - o sensível e o inteligível, o real e o espiritual, a vida e a morte - pois, embora Eurídice tenha desaparecido nas sombras, as palavras continuam a transpor a barreira entre o mundo físico e a sua imagem, no mundo dos espíritos. A poesia para Sewel «*puts language to full use as means of thought, exploration and discovery*».³³

Uma mitopoética órfica, decorrente da grande tradição ocidental, será, no universo da lírica davidiana, marcada por ser «canto» que convoca, invoca e transforma, místico ofício resultante de uma viagem iniciática em busca de conhecimento, pelo submundo, pela experiência humana, através do tempo, da memória, da geografia e da palavra. Assume-se o discurso poético como linguagem «verdadeira», reveladora da essência indizível, sobretudo por correspondência metafórica, por evocação inefável, ou pela «música invisível» que produz.

Assim, se delineou um caminho, detectável na premissa inicial de Vasco Graça Moura no prefácio a uma antologia da obra poética de David Mourão-Ferreira, quando analisa a consciência dos limites do dizível em certas poéticas modernas, entre as quais insere a davidiana:

«Quer isto dizer que as poéticas que se colocam nestas coordenadas são, por natureza, poéticas da ansiedade e da insatisfação, ancoradas antropologicamente, numa relação entrevista, mas afinal nunca realizada plenamente, do homem com a área do sagrado e do interdito. Existe nelas uma obsessão do desvendamento, da penetração das zonas vedadas do conhecimento. [...] São, portanto,

³⁰ Francisco Ruiz Soriano, *Poetas Órficos*, Huerga Y Fierro Editores, 2004, p.14

³¹ Walter A. Strauss, *Descent and Return*, Cambridge: Harvard University Press, 1971, p. 249

³² Elisabeth Sewel, *The Orphic Voice: Poetry and Natural History*. New York: Harper Torchbooks, 1960.

³³ idem, p. 17

*as de hoje, poéticas ainda de alguma maneira encantatórias nos processos agenciados, herdeiras de uma antiquíssima tradição religante do humano aos mistérios divinos, apostados no acesso «por outras vias» àquela indizível plenitude de sentido que se colheria dessa área do sagrado [...]*³⁴

O mesmo ensaísta, mais adiante, refere que, desde a primeira obra poética, David Mourão-Ferreira «se caracteriza pela busca obsessiva daquilo a que poderíamos chamar o acesso ao interdito pelo inter-dito» num jogo de matérias verbais e fónicas em constante deslocação que se investe «de uma verdade devassadora do sagrado e das suas múltiplas qualidades» por «vias arquetípicas e míticas» e sobretudo «confluentes em Eros e condensadas no poder do canto; ou seja eróticas e órficas».³⁵

Imposta pelo limite de extensão do presente trabalho e a imensa bibliografia tanto sobre a relação entre mito e poesia como sobre a visão órfica da criação artística, que percorre milénios do pensamento ocidental (e mesmo oriental), assume-se a necessidade operacional de seleccionar pontos de vista e linhas de interpretação, excluindo outras possíveis análises, inúmeras referências e outros tantos poemas. De *Órfico Ofício*, os longos romances de *Os Lúcidos Lugares*, serão analisados de forma muito breve, uma vez que, por si, originariam um estudo autónomo, já prefigurado como projecto por Vasco Graça Moura em *Outras Vozes*. Da vasta literatura existente, hermética e pitagórica, evocam-se ocasionalmente conceitos ou símbolos, se justificados pelos poemas, mas assume-se, à partida, uma postura de contenção, motivada não só pela incomensurabilidade de uma sabedoria intrinsecamente iniciática, enigmática e durante largos anos secreta, mas sobretudo porque «folhear David» deixa a sensação que, na sua poesia, tudo surge «aereamente solto», como se a longa e transmutante tradição tivesse deixado o seu lastro de ruínas flitradas e confluídas pelo tempo.

Depois da organização do seu espólio terminada, sob a responsabilidade de Teresa Martins Marques, cujos resultados foram publicados no nº 5 da revista *Leituras*, órgão da Biblioteca Nacional, será de esperar a edição de vários inéditos e um investimento renovado na obra davidiana. Pretende-se com esta dissertação encetar mais um contributo para o projecto prefigurado por José Carlos Seabra Pereira, quando, num artigo de 1997,³⁶ comenta, a propósito da fortuna crítica da bibliografia davidiana, que «Ainda hoje a sua vasta, densa e polifacetada obra lírica e narrativa não encontrou recepção proporcionada em amplitude poliédrica».

³⁴ Vasco Graça Moura, *Outras Vozes*, «David Mourão-Ferreira: Do Coração ao Tempo», Editorial Presença, p. 151

³⁵ idem, p. 152

³⁶ José Carlos Seabra Pereira, «Apontamentos sobre a Fortuna Crítica da Obra Poética e Narrativa de David Mourão-Ferreira», *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 145/146, Jul. 1997, p. 407.

II. Preâmbulo

2.1. O ressurgimento do mito

*Mythification is a trait of twentieth-century literature. It implies a particular world view and an artistic strategy. It goes well beyond merely using mythical motifs for artistic purposes*³⁷

Steven Connor em *Modernity and Myth* conclui: «*Modernity has always understood itself either as na effort to live without or after myth, or as na effort to recover the lost wholeness of myth.*»³⁸ A idade que viu ruir as metanarrativas da ciência e da lógica, olha, tal como Orfeu, para trás e serve-se de uma visão mítica cujo renascimento se pode traçar até ao Romantismo alemão. Várias aproximações ao mito, da responsabilidade de outras tantas escolas, foram surgindo, umas numa perspectiva genealogista e antropológica, outras adoptando uma óptica ritualista e religiosa, sem esquecer as interpretações psicanalíticas, simbólicas e estruturalistas. A. M. Lisboa de Mello, em *Poesia e Imaginário*³⁹, citando Meletinsky considera:

«a partir da primeira década do século XX, inicia-se o processo de ‘remitologização’ da cultura europeia ou de renascimento do mito, surgindo novos enfoques na abordagem da questão, entre as quais as teorias simbólicas de Ernst Cassirer, a Psicologia Analítica de C.G.Jung e a Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss.»

Sem ousar longas e precisas incursões históricas, é possível, grosso modo, datar dos Neo-platónicos, e de Goethe, Blake ou Selley, arautos de um titanismo romântico, o ressurgimento dessa ancestral noção de criador mágico, uno com as coisas e o mundo, depositário de um mister sagrado de, perdido nas brumas do mito, resgatar o mítico Logos Original, anterior ao fosso entre Ser e Linguagem. «*The romantic hypostatizing of Literature as an objective entity*», resgatando uma expressão de Von Hendy⁴⁰, como manifestação da hiperbolização da autoridade do ego criador, permitiu que no Romantismo o mito começasse a ser valorizado como «*the very template of Literature, a type of narrative that conveys insight so inexhaustible in its significance that it transcends its mere local occasion and historical situation*»⁴¹ Shelling e Hegel recusaram a interpretação alegórica do mito até aí dominante e encararam as figuras míticas como configurações autónomas do espírito humano. «*Myth is not something freely invented but a necessary mode of feeling and belief which appears in the course of history and seizes upon human consciousness.*»⁴² O mito assume, no romântico, um cariz transcendentalista e Hegel considera-o a matéria para toda a

³⁷ Eleazar M. Meletinsky, Guy Lanoue, Alexandre Sadetsky, *The Poetics of Myth*, Routledge, 2000, p. 275

³⁸ in Laura Marcus, Peter Nicholls, *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, Cambridge University Press, 2004, p. 267

³⁹ Mello, Ana Maria Lisboa de, *Poesia e Imaginário*, Edição de EDIPUCRS, 2002, p. 35

⁴⁰ Andrew Von Hendy, *The Modern Construction of Myth*, Indiana University Press, 2002, p. 25

⁴¹ Idem

⁴² John B. Vickery, *Myth and Literature*, University of Nebraska, 1995, p. 5

arte⁴³, não obstante a noção de mito, no início do século XIX, assumir, vulgarmente, uma conotação pejorativa, fruto do Positivismo e Cientificismo em voga, na época.

J.C. Herder, contemporâneo de Kant, como afirmam William K. Wimsatt e Cleanth Brooks, «*boldly derived language from the mythic process and made the special character of poetry reside in the fact that poetry preserves the dynamic quality of myth.*»⁴⁴ Já antes, Giambattista Vico, intelectual napolitano do século XVII, tinha elaborado, com pouca ressonância na época, a teoria que o mito era um tipo de linguagem poética, «*the only language that man was capable of in his primitive stage of development, and yet, for all that, a genuine language with its own principle of structure and its own logic*»⁴⁵. Os seus ensaios teriam um papel determinante, posteriormente, quer em Croce, quer em Cassirer, ambos grandes referências na abordagem do mito e da arte como as primeiras manifestações simbólicas do homem.

Mas as várias «correntes do mito» da viragem do século XIX para o XX apresentam nomes como Muller, Eduard Tyler, James Frazer e Malinowsky, numa perspectiva religiosa e ritualista, ou Durkheim que nos lega uma abordagem sociológica do mito, como um mecanismo potente de socialização e fundacional para a coesão social. Carl Jung e Campbell são incontornáveis na teoria do «monomito», ou seja, na hipótese dos arquétipos míticos que se repetem universalmente. O último, claramente influenciado pelas teorias do «inconsciente colectivo», endossa, em títulos emblemáticos como *As Máscaras de Deus* e *O Herói de Mil Faces*, a hipótese que a humanidade tem vindo a repetir sempre as mesmas imagens míticas. Na esteira da Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss, onde se defende que os mitos reproduzem uma estrutura comum da mente e da sociedade⁴⁶, figuram nomes como Foucault, Lacan, Arltusser, Barthes e Greimas. Na área da literatura, destacam-se a corrente mitológico-ritualista, liderada por Northrop Frye, para quem o mito é a matriz da literatura, e a mitocrítica/mitanálise, desenvolvidas por Gilbert Durand.

M. Eliade surge como referência incontornável, embora não última, para a abordagem deste trabalho. Em obras como *Aspectos do Mito* ou o *Mito do Eterno Retorno*, este teórico demonstra, através da comparação de religiões diversas, o facto da vivência religiosa ser elementar à existência da humanidade. Acrescenta que todas tendem a apresentar as mesmas raízes arquétipas, idênticos temas e mitos, mas com máscaras diferentes. Eliade defende ainda que as representações das hierofanias cósmicas são actualmente reactualizadas constantemente através da literatura: as provas, sofrimentos e deambulações dos candidatos a iniciações arcaicas persistem nas peripécias e lutas vivenciadas pelos heróis épicos ou dramáticos. Sendo assim, poder-se-á equacionar que certa

⁴³ Coleridge postula, por exemplo, uma definição extraordinária de poesia como algo que através de um único símbolo seria capaz de expressar as infinitas polaridades. A capacidade de ser sincrética, unindo opostos, é a característica fundamental da imagem mítica. Será consanguínea a ligação entre mito e poesia.

⁴⁴ William K. Wimsatt, Cleanth Brooks *Literary Criticism: a Short History*, Brooks Edição de Taylor & Francis, 1970, p. 704

⁴⁵ idem

⁴⁶ Para Lévi-Strauss é na estrutura combinatória dos vários elementos do mito e das relações que entre eles se estabelecem onde poderemos encontrar o verdadeiro significado das narrativas mitológicas.

literatura continua a narração mitológica.⁴⁷ Por outro lado, o referido autor assegura que, no mundo arcaico, o tempo é vivenciado ciclicamente, pois o mito presta-se a uma revivência contínua, sendo «história sagrada, preservada e transmitida» através das gerações e que funciona «como modelo para cerimónias de reatualização periódica dos importantes eventos ocorridos nos princípios dos tempos.»⁴⁸

A par deste caminho teórico, também poetas e artistas expressaram essa remitologização. Se os românticos poetas-sacerdotes foram já referidos, há que salientar que também os poetas malditos, simbolistas e pós-simbolistas franceses iniciaram um lento percurso de retorno a um paradigma mítico, já visível na teoria das correspondências de Baudelaire, na poesia como ritual de Mallarmé ou na noção de poeta «voyant» de Rimbaud. Outros nomes como Yeats e a sua tentativa de construção de um mito pessoal, em torno da poesia como «magia», ou, T.S Elliot com a poesia «épica», capaz de denunciar as antíteses existenciais do século, Ezra Pound, através da reutilização da invocação mítica em *The Cantos*, ou Joyce e Mann cujas narrativas apresentam um largo fundo mítico, em moldes diferentes, determinam a reemergência no panorama artístico de uma concepção mítica do fenómeno poético.

Esta apresenta-se «herdeira directa» da abordagem transcendentalista romântica sobre o mito, visto que poderemos encontrar latentes continuidades: o gosto pelo «primitivismo» como procura de uma primeva linguagem sintética universal, a viagem pelo «obscuro» das forças cósmicas para além do «eu» e a crença que através de imagens e símbolos culturalmente inscritos é possível «vital» e afectivamente despoletar emoções directas. Porém, a crença no poder demiúrgico do «canto» poético constitui a mais relevante.

Em Portugal, o próprio David Mourão-Ferreira reconhece, em vários dos seus ensaios, nomeadamente de *Hospital das Letras*, aspectos em Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes, nos três maiores nomes literários da Geração do Orpheu, bem como nos seus poetas-modelo contemporâneos, José Régio e Vitorino Nemésio (para além de Jorge de Sena), arquétipos de uma concepção de arte, de artista e mesmo uma cosmovisão iminentemente míticas. Também Eduardo Lourenço, em *Tempo e Poesia*, mais uma vez, o demonstra, na lírica da geração do Primeiro Modernismo, mas depois ainda em Miguel Torga, José Régio, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Vitorino Nemésio e Ramos Rosa, entre outros, a «dialéctica mítica da nossa modernidade»: a de transpor o abismo do indizível. É o último que, em *Os Poetas do Deserto*, conclui:

«Através das sucessivas rupturas, desde Baudelaire, com a sua busca do novo e do desconhecido, de Rimbaud, com a fulguração do seu génio e o seu silêncio, e de Mallarmé perante a vertigem da folha

⁴⁷ cf Mircea Eliade, *Myth and Reality*, Harper, 1963, p. 190

⁴⁸ Vera Bastazin, *Mito e Poética na Literatura Contemporânea*, Edição de Atelier Editorial, 2006, p. 92

*em branco - essoutro silêncio ou a original interdição, - a poesia moderna tem manifestado, de múltiplas formas, a busca de um inacessível sentido que é o do próprio inacessível.*⁴⁹

Se, nos anos 40 e 50, o mito, a mitoanálise e mitocrítica mantiveram uma influência cimeira nos estudos literários, até influenciando, como veremos, a geração da *Távola Redonda* e particularmente David Mourão-Ferreira, numa dada altura da sua carreira de ensaísta, posteriormente, como salienta Joan Ramon Resina, tal escola implodiu, crise provocada pelos seus próprios excessos: *«la interpretacion de los textos literários en función de la arqueologia mitológica, sobremanera influyente surante más de dos décadas, há palidecido hasta prácticamente extinguirse, agotada por sus próprios excesos.»*⁵⁰ Em *Terraço Aberto e Discurso Directo*, Mourão-Ferreira publica uma crónica⁵¹ sobre a avalanche de mitos, dizendo que *«De entre as palavras hoje muito em voga, uma das que mais amiúde se empregam, a propósito ou despropósito de tudo é, sem dúvida, a palavra mito»*.

No entanto, a atracção do mito é e será intemporal, na opinião de Harry Slochower,⁵² porque a mitologia mergulha nas memórias mais antigas da humanidade e o seu apelo perene assenta no facto de nos fazer sentir que ao longo das civilizações os homens comungaram experiências semelhantes, o que cria a visão de um mundo unificado por correspondências. Na contemporaneidade, parafraseando as palavras de David Mourão-Ferreira, a cisão do eu precede a cisão do átomo e a consciência do «horror» que silencia o discurso do *Logos*, provoca um ressurgimento do *Mythos*,⁵³ sendo que *«belief in myth as a solution to the crisis expressed in the poetry of religious nostalgia presumes the presence within modern persons of some inalienable faculty for producing it.»*⁵⁴

O poeta de *Órfico Ofício*, tanto intuitivamente, como por formação (ou até por desígnio superior) opta frequentemente por argumentação e práticas que se fundamentam nesta mentalidade

⁴⁹ António Ramos Rosa, «Os Poetas do Deserto», *Cadernos de Literatura*, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, n. 11, 1982. p. 35

⁵⁰ Joan Ramon Resina, *Mythopoesis, Literatura, Totalidad, Ideologia*, Anthropos Editorial, 1992, p. 9

⁵¹ «Avalanche de Mitos», *Terraço Aberto*, Círculo de Leitores, 1992, p. 15

⁵² *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*, Wayne State University Press, 1970

⁵³ A pós-modernidade abala as verdades filosóficas até ao ponto de as encarar como meros discursos retóricos. Schopenhauer, Nietzsche e pensadores como Heidegger, Fink, Gadamer, Delueuze e Derrida também surgem entre os arautos ou profetas dessa mudança. Na tentativa de redesenhar «the very maps of meaning, desire and difference», desconstruindo o cânone, o pensamento pós-moderno abarca discursos marginais, admite múltiplas formas de produzir conhecimento e questiona a prevalência de umas sobre as outras, desconstruindo a hegemonia, designadamente, do discurso lógico e científico. Reconhece-se a capacidade multidimensional e polifásica da mitografia/mitologia de religar o fragmentado, ou melhor, apelando a Kevin Schilbrack: *«for determining existential standpoints of regularized/moral positions that may provide orientation points within the bemoaned fragmentation of both modernism and postmodernism. Such orientation points would not be dogmatic, non-falsifiable truths, but rather myths are what I term projective psyche models, fictions recognized helping us to imagine our participation in our life worlds alternatively and critically, providing us a means which to insight/imagine restrictive parameters creatively»* apud Kevin Schilbrack, *Thinking through myths*, Routledge, 2002, p. 144. O pensamento teórico contemporâneo assume uma «double scéance», nas palavras do filósofo-escritor argelino, a consciência que pode «desconstruir» ou «desmistificar-se», «provided it remains free and rational and does not succumb, at the very moment of discovering its internal myths, to the myth that there is and can be nothing but myth.» cf. Eric Csapo, *Theories of Mythology*, Wiley-Blackwell, 2005, p. 317

⁵⁴ Andrew Von Hendy, *The Modern Construction of Myth*, Indiana University Press, 2002, p. 25

pré-racional sincrética que, segundo Mihai Spariosu,⁵⁵ «does not distinguish between speech and action, cognition and emotion. Language is concrete and practical, having poetical, that is, performative power and being structured according to mnemonic rather than visual or logical principles.» Nessa perspectiva, a poesia é o único uso da linguagem capaz de, apropriando uma frase de Manuel Alegre, em *Arte de Marear*, veicular « a própria respiração do mundo».

Com o intuito de delimitar «os horizontes» do conceito, usemos uma das crónicas de *Discurso Directo*, «Avalanche de Mitos». Nela, David-Mourão-Ferreira distingue três concepções de mito⁵⁶:

«No primeiro caso, trata-se da referência a uma explicação lendária, poetizada, formulada pela mentalidade pré-lógica, a respeito da origem de um fenómeno [...] No segundo caso, uma criação individual, devida a um artista individual [...] que pretendeu, por meio dela, transfigurar uma realidade do mundo físico [...]. No terceiro caso, enfim, a palavra «mito» funciona como sinónimo de «utopia» e sugerimos, por seu intermédio, a aspiração ideal a uma situação desejável, mas decerto inexequível.» [DD, p. 41]

O cronista continua a debruçar-se sobre a primeira acepção do termo, que elege como a mais correcta, e conclui: «No que toca ao primeiro exemplo, entendemos o «mito», em suma, como um processo colectivo, inconsciente nas suas motivações, para a apreensão e explicação da realidade.[...] Em tal sentido, o ‘mito’ opõe-se ao ‘logos’; ou antecede-o. Mas permanece como atávica lembrança dentro de cada um de nós.» Será esta a compreensão do conceito generalizada neste trabalho, não só porque se provou ser a defendida pelo autor, mas porque é aquela que emerge do conjunto da sua obra poética.

Em síntese, os mitos são uma representação colectiva da ordem, origem e fim do Cosmos, a linguagem imagística⁵⁷ dos princípios: *traduzem* a origem de uma instituição, a causa de um fenómeno, o sentido de uma odisseia⁵⁸. Essa função simbólica e representativa realiza-se através de uma «*equivalência*», uma «con-jugação», uma «re-união», visto o símbolo representar sempre mais do que seu significado evidente e imediato. Mito é, em princípio, a narrativa de uma criação, não só explanatória, (papel assumido pela ciência, na ordem do *Lógos*), mas justificativa e regeneradora,

⁵⁵ Mihai Spariosu, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Edição de Cornell University Press, 1989, p. 8

⁵⁶ Uma das definições mais recentes, de 2009, de Cupitt, citado por Laurence Coupe, em *Myth*, reza assim:

«So we may say that a myth is typically a tradicional sacred story of anonymous authorship and archetipal or universal significance which is recounted in a certain community and is often linked with a ritual; that it tells of the deeds of superhuman beings such as gods, demigods, heroes, spirits or ghosts; that it is set outside historical time in primal or eschatological time or in the supernatural world and the world of human history [...] and finally that the work of myth is to explain, to reconcile, to guide action as to legitimate. We can add that myth making is evidently a primal and universal function of the human mind as it seeks a more-or-less unified vision of the cosmic order, the social order, and the meaning of the individual's life. Both for society at large and for the individual, this story – generating function seems irreplaceable. The individual finds meaning in his life by making of his life a story set within a larger social and cosmic story.»

⁵⁷ Atente-se para a etimologia de *símbolo*, do grego "sýmbolon", do verbo "symballein", "lançar com", arremessar ao mesmo tempo, "com-jogar". De início, símbolo era um sinal de reconhecimento: um objecto dividido em duas partes, cujo ajuste e confronto permitiam aos portadores de cada uma das partes se reconhecerem. O símbolo é, pois, a expressão de um conceito de equivalência.

⁵⁸ Cf. Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Edições 70, Lisboa, 1986

pois transcende a mera explicação da origem dos fenómenos. Reconcilia os humanos com a sua causa, justificando-a e, principalmente, faculta a contínua revivência da origem, uma vez que, através de um ritual é sempre possível reactualizar o tempo da criação, contactar com a divindade e renascer espiritualmente. É aí, em dívida directa com Eliade, que reside a verdadeira magia do mito para o homem racional, para Segal:

«in returning one to the primordial time, myth reunites one with the gods, for it is then when they are nearest [...] that 'reunion' reverses the postlapsarian separation from the gods, a separation that is equivalent to the fall, and renews one spiritually: 'What is involved is, in short, a return to the original time, the therapeutic purpose of which is to begin life once again, a symbolic rebirth'. The ultimate payoff of myth is experiential: encountering divinity.»⁵⁹

Tal capacidade de religação une o mito ao plano religioso e ao rito. Através deste último, o homem regressa ao tempo do mito, actualiza-o, beneficiando de todas as energias que emanaram durante a criação original. O rito funciona como elo de passagem do profano ao sagrado. «*Em resumo: é a praxis do mito. É o mito em acção. O mito rememora, o rito comemora.*»⁶⁰ O rito assume-se como o aspecto litúrgico do mito, transforma a palavra em *verbo*, sem o que ela é apenas *lenda*, «*legenda*». O mundo transcendente dos deuses e heróis torna-se assim religiosamente acessível e reactualizável, exactamente porque a consciência mítica, tal como Eliade definiu, não aceita a irreversibilidade do tempo profano e opõe-lhe o tempo mítico, ritualizado, circular.

«Sacred rituals, in their prototypical form, undertake to dispel such illusions as time, space, matter, and change that conceal the permanence of real existence. Ritual has the general purpose of renewing a vision of the world and man that antedates the corrupting influences of later times [...] This repetition of the primary creation action, an 'eternal return' to the real beginning of things, to the 'ontological order of the archetype', is the function of the ritual.»⁶¹

Na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito ultrapassa as fronteiras da lógica e presta-se a ser, como um enigma, decifrado de diversas formas, por cada um. Decifrar o mito é, pois, decifarmo-nos, no desconcerto da existência e mistério do Cosmos. Meletinsky⁶² também destaca a função pedagógica e esclarecedora do mito, visto que a lógica mítica vale-se de «*oposições binárias de natureza sensória que se semantizam e se tornam ideológicas*», a ponto de se converterem na expressão das antinomias fundamentais da existência humana. O mesmo autor considera que numa contemporaneidade de «vazio», na era pós-moderna, os artistas sentem-se abandonados, à procura de uma identidade que lhes foge. Para encontrar o sentido da existência, voltam-se para os relatos míticos, visto que estes fornecem uma

⁵⁹ Robert Alan Segal, *Theorizing About Myth*, University of Massachusetts Press, 1999, p. 22

⁶⁰ idem

⁶¹ Jacob Korg, *Ritual and Experiment in Modern Poetry*, Palgrave Macmillan, p. 4

⁶² Sergei Meletinsky, *A Poética do Mito*, São Paulo, Forense, 1986

memória e esperança simbólicas perante os perigos da existência. Em suma, o mito revela, segundo Goethe, «a cadeia viva que liga as recorrentes e reconhecidas cenas do drama humano».

2.2. A Linguagem do Mito

«Aujourd'hui comme hier, le mythe est un ferment poétique puissant.»⁶³

Desde os Poemas Homéricos, a palavra *mythos* assume diversas significações, já que tanto pode designar sequência de palavras, discurso, como narrativa, história real ou fictícia. O lexema grego *mythos*, de onde se formou mito, traduz «o manifestar pela linguagem». Do mesmo radical de *mythos* formou-se outro vocábulo essencial: mistério. O radical de ambos ganhou assim uma dialéctica de desvelamento e velamento, de questão e resposta, de procura da verdade. Para Platão, em *Górgias*, *múthos* também designa uma linguagem que intencionalmente se mostra «marcada» pelo poético.

Mito e Poesia mantêm, pois, desde as brumas que envolvem as primeiras sociedades, uma ligação umbilical e, se no início, como refere Educardo Lourenço «o poeta é o cronista da mitologia» ou melhor se «a mitologia origina a poesia», depois do Romantismo, «o poeta cria mitos, não os descreve apenas, não está ao seu serviço. É o mito que está ao serviço do poeta.»⁶⁴ Tão longe foi essa mitificação do conceito de poeta e poesia que esta se torna, ela própria, num mito, numa forma de Absoluto «sem mediação», «a flor mortal tão ardentemente cultivada desde os românticos alemães, a poesia pura»⁶⁵. O mesmo ensaísta, consciente da intrínseca irrealidade da identidade portuguesa, conclui que esta tentação é suprema nos textos dos nossos jovens poetas cuja poética assume uma «aparência mítica».⁶⁶

Parece inegável que a poesia tem profunda afinidade com as narrativas mitológicas, em primeiro lugar, porque ambas são «fenómenos de linguagem, ligados ao mistério da representação»⁶⁷ metafórica e devem ser estudadas dentro da «ciência dos signos» como define Roland Barthes em *Mitologias*. Tal íntima correlação entre mito e poesia, como discursos simbólicos, em primeiro lugar, é tão verdadeira hoje, como nas tribos primitivas, uma vez que «*the language of metaphor is the first language [...] At any one historical cross section of linear time, symbolic truthss are revealed by the metaphors that resonate with the prevailing consciousness of*

⁶³ Yves Peyré, «Avant-propos: le Mythe, Outil Critique», in *Mythe et Littérature Shakespeare et ses Contemporains*, Edição de Presses Univ. du Mirail, 2003

⁶⁴ Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Relógio de Água, 1987, p. 55

⁶⁵ idem, p. 62-63

⁶⁶ idem, p. 65

⁶⁷ Vera Bastazin, *Mito e Poética na Literatura Contemporânea*, Edição de Atelie Editorial, 2006, p.81

the time.»⁶⁸ Por outro lado, ambos os discursos, mítico e poético, acabam por se fundear numa construção metafórica autotélica, pois o «hermetismo» da linguagem poética encobre e descobre, tal como o mito, *mimesis* da origem. Como este início edénico se nega à inteligibilidade, acaba por se anular como referente, remetendo novamente para a linguagem, sendo, em última instância, o mito tão imanente como a poesia.

Em segundo lugar, não só os enredos mitológicos serviram de assunto às primeiras formas poéticas, quer religiosas, quer épicas, mas também eram os primeiros poetas-rapsodos que actualizavam e validavam os mitos, porque era aceite que estes, infundidos da união com o Ser, no ritual da récita, de acordo com Eliade, presentificavam ao auditório o tempo divino. A afinidade entre poesia e mito baseia-se, por último, no facto de ambos os discursos se dirigirem à essência das coisas e despertarem no homem o sentido de unidade com o universo e o sagrado. Ao atingir a essencialidade da existência, o dizer mítico e poético propiciam a comunhão do homem com o mundo.

Cassirer⁶⁹ justifica a ligação consanguínea entre mito e poesia pela própria génese da linguagem, visto que o pensamento abstracto e a linguagem racional tiveram o seu nascimento na fala mítica. O mito, como já referido anteriormente, narra simbolicamente acontecimentos de valor cosmológico e escatológico, *representando* essas mistericas e essenciais acções originais, servindo de «ponte», como Alberto Pimenta formula, explicando emoções e ansiedades intrínsecas à natureza humana. A linguagem *representa* metaforicamente. Acrescente-se ainda que a poesia, tal como a linguagem do mito, usa símbolos. Esta característica advém, para Cassirer, de uma propensão humana para a actividade simbólica, que surge naturalmente, estabelecendo cadeias de co-referencialidade entre vários elementos da realidade. De tal impulso simbólico nasceram dois discursos que, segundo uma expressão de Campbell, «*work their magic [...] through symbols. The symbol works as an automatic button that releases energy and channels it.*»⁷⁰

Por outro lado ainda, os poetas fazem, por sua vez, renascer símbolos⁷¹ arquetípicos que se expandem por todas as manifestações da história da literatura, segundo Frye, e são herdados da produção mítica, como se o relato mítico fosse, à sua maneira, um texto modelar, à espera de reviver num outro, manifestamente. O mito surge, enfim, num mundo laico, como uma estrutura de imagens simbólicas particularmente apta a suscitar e a dirigir a criatividade, múltiplas micro-criações

⁶⁸ Caitlin Matthews, John Matthews, *Walkers Between the Worlds: The Western Mysteries from Shaman to Magus*, Inner Traditions / Bear & Company, 2004, p. 26

⁶⁹ *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume Two: Mythical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1955.

⁷⁰ Joseph Campbell, David Kudler *Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*, Edição de New World Library, 2004, p. 67

⁷¹ Eco aconselha a usar a palavra símbolo «com muita parcimónia» e «sublinhando-a nos contextos». Neste trabalho será entendido como uma «forma espontânea», que não aponta para o já conhecido, como o sinal, mas sim para o inconsciente, pois «os símbolos provêm de representações colectivas, de formas primordiais, como os arquétipos e têm a sua raiz no inconsciente. Daí uma mesma a-temporalidade e a-espacialidade»⁷¹, findada também pela intrínseca ambivalência. No entanto, deverá também ser equacionada uma ideia de símbolo como «aparição que nos remete para uma realidade inexprimível por palavras, contraditória, incaptável», com fortes fundações herméticas e neoplatónicas e que obriga a uma decifração iniciática. Cf. Umberto Eco, «Sobre o Símbolo», in *Sobre Literatura*, Difel 82, 2003, p. 146

posteriores. Por último, o poema, ao fundar-se grandemente nessas imagens simbólicas, provoca uma ruptura com a linguagem do quotidiano, tal como a fala mítica. O referido Cassirer defende ainda que entre os tipos de poesia, a lírica é a que mais demonstra essa característica, uma vez que nela estão arraigados, desde a sua origem, os motivos mítico-mágicos que a mantêm em conexão «com o mito nas suas produções mais altas e puras»⁷²

A.M. Mello, citando Bowra, considera que «tanto o simbolismo arcaico quanto o moderno representam uma só maneira de pensar»⁷³ uma vez que o símbolo tem como intuito a expressão mais abrangente possível de algo que supera a compreensão do comum indivíduo. Logo, preenche um papel determinante na busca da precisão e complitude na expressão humana. Enquanto a linguagem primitiva «não dá conta da expressão de processos físicos e metafísicos porque é limitada e precário o seu léxico»⁷⁴, a linguagem moderna carece de expedientes para expressar a pluralidade de evocações emocionais e imaginativas de determinadas questões. Ambas socorrem-se dos símbolos para remediar insuficiências ou lacunas.

A poesia, desta forma, revela mistérios, não os interpreta. Revela a identidade da natureza humana e torna-se, assim, próxima da experiência extática. Eduardo Lourenço, em *Tempo e Poesia*, no texto «Esfinge ou a Poesia» sumaria a capacidade enigmática do discurso poético ser a forma visível da condição humana, ao mesmo tempo silêncio que se nos impõe e motor de interrogações constantes sobre a busca danada pela «*autêntica face de homem*». Tal como a fala mítica, também a «*poesia é a expressão das origens*», uma vez que «*o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.*»⁷⁵

Neste jogo de revelação, ocultação, processo de evocação, verifica-se uma abordagem holística dos mecanismos cognitivos, superando a racionalidade, e onde as sensações e a intuição tomam a dianteira num processo integrador e imparável de epifania contínua, no qual o tempo cronológico deixa de ser vigente, apelando para um tempo mítico, suspenso, que sempre se renova, na momento da revelação. William Schweiker confirma: «*Moreover, the mimetic action seeks to bring the myth, the human, and the god to an epiphanic presentation.*»⁷⁶ Se, de facto, poesia é revelação, esta assume-se como uma forma de obtenção de um conhecimento através de meios para além da mera experiência racional, especialmente a lírica, pois «*propicia um certo conhecimento, de raiz eminentemente intuitiva*».⁷⁷ Partindo da experiência sensória, esta, pela intuição, supera os

⁷² Ernst Cassirer, *Antropologia Filosófica*, São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 115

⁷³ Ana Maria Lisboa de Mello, *Poesia e imaginário*, Edição de EDIPUCRS, 2002, p. 49

⁷⁴ idem

⁷⁵ Octávio Paz, *O Arco e a Lira*, Edição Digital, p. 40, in http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/paz/index25.html

⁷⁶ William Schweiker, *Mimetic Reflections: a Study in Hermeneutics, Theology, and Ethics*, Edição de Fordham Univ Press, 1990, p. 56

⁷⁷ Carlos António Alves dos Reis, *O Conhecimento Da Literatura: Introdução Aos Estudos Literários*, Edição de EDIPUCRS, 2003, p. 320

limites do inteligível, uma forma de apreensão celebrada não só nas poéticas «místicas» dos românticos alemães, ou em Coleridge, mas que ecoa também na ânsia de atingir o Absoluto dos simbolistas e na *Metafísica* de Heidegger. Fernando Pessoa formulou este princípio num apontamento solto : «*só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma*».

Como se deduz facilmente, é próprio do pensamento mítico acreditar que a realidade do tempo quotidiano é uma degenerescência de uma outra idade de perfeita existência, perdida, mas recuperável se, por mágico encantamento, através de um ritual, um oficiante reactualize a ligação perdida com o reino da essência e realização suprema. Esse desligamento de uma vivência ulterior com uma natureza edénica foi sentido, pelos primeiros homens, como uma grande perda, associada a ideias de condenação e desterro. Ao longo de séculos, as comunidades relembram em seus ritos o momento dessa ruptura e tentam refazer a ponte para uma existência verdadeira e essencial.

O ritual do canto mágico ou a narração mítica permitem voltar a esse tempo original e inscrevem-se nas cerimónias mágico-religiosas das comunidades. A linguagem, ela própria ligação entre o pensamento e a realidade, surge como o meio ideal para provocar essa religação entre o quotidiano e mundo primevo. Mesmo a opção pelo ritmo e pelos mecanismos de repetição rítmica, os primeiros recursos formais, mimetizam a cadência cíclica na forma de conceber a temporalidade e induzem a estados alterados de consciência, propícios a essa passagem para o mundo dos espíritos: «*Regular metre may have a predictable, non-emotional (sometimes witty) effect; alternatively, under certain conditions, it may have an obtrusive, 'trance-inductive', or 'spell-weaving' effect.*»⁷⁸

A palavra, a dança e a música têm um papel mediúnico e instrumental nessa «passagem», pelo seu poder mimético e encantatório. Público e poeta «elevam» os seus espíritos pela magia do ritmo, da repetição, do prazer das «imagens», entrando num estado de comunhão quase mística. Assim, entendendo a poesia como parte desse processo de representação, esta revela a verdadeira face da Cosmos, recriando essa dimensão primordial. Faz-se, usando um termo de Bachelard, uma «reanimação» profunda do ser. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante. Assim, é a poesia a força libertadora da existência e da individualidade, essa possibilidade de ao mesmo tempo transformar o vivido e remontar à unidade primordial, à origem sempre presente nos recôndidos da memória. Em suma:

«Mimesis in its older meaning seems to have been allied with ritual, dance, music and play, with performances in which mythic and divine forces are not so much represented as brought into presence through their (re) enactment. Mimesis in this prerational sense is one with 'the non-imitative, ecstatic or dionysian movement of Being'.»⁷⁹

⁷⁸ Reuven Tsur, Motti Benare, *On the Shore of Nothingness, Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-secular Counterpart : a Study in Cognitive Poetics*, Imprint Academic, 2003 p. 192

⁷⁹ Mihai Spariosu, Ronald Bogue *Mimesis in Contemporary Theory: The Literary and the Philosophical Debate*, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 2

A tarefa do poeta é paralela à do sábio: explicar o mundo através das palavras essenciais que repudiam a ligação ao real, remetendo, em plena eficácia, a um plano extralinguístico e ideias universais. Mallarmé, por exemplo, assegura numa carta a Verlaine que «entre os velhos procedimentos da magia e do sortilégio e a poesia existe uma paridade secreta»⁸⁰. Somente uma verdadeira «arte da linguagem» torna possível uma forma de dar novamente vida às imagens originais e aos resíduos de mito que subsistem nelas e de despertar o tempo em que as palavras brotavam com poder performativo.

Não é de estranhar então que, tal como o mito, a poesia adquira um carácter religioso. Esta nasceu dos primitivos cantos às divindades, adequando-se ao ritmo dos mantras, permitindo a libertação da consciência e a rendição ao divino ou aos espíritos dos antepassados. Por outro lado, só a linguagem poética, nos textos tomados pelos crentes como sagrados, pode induzir a noção de que «Deus fala consigo», uma vez que o leitor preenche «espaços lacunares» do texto usando as suas próprias vivências, emoções e necessidades, ou seja reescreve o texto.⁸¹ Noções como «sublime» ou «absoluto» perpetuam essa similitude, quer de práticas, quer de efeito, no discurso poético e religioso. Edmund Burke referencia esse estado de «estranhamento», «êxtase» ou «contemplação».⁸²

*«Astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object that it cannot entertain any other...Astonishment is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect.»*⁸³

Em conclusão, Roland Barthes em *Mitologias*⁸⁴, defende que o mito não pode «ser um objecto», um conceito ou uma ideia: ele é um «modo de significação, uma forma». Assim, não se há-de definir o mito «pelo objecto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere». A poesia está originalmente ligada ao mito não só por esta linguagem misteriosa partilhada, veículo de síntese e infinitude de significações, através das quais o sentido se oblitera no vazio da possível impossibilidade, mas também pelo mesmo tipo de pensamento mítico que une em vez de separar, evoca, em vez de descrever e aceita a contradição sem desesperar. Michael Polanyi atesta: «After ritual came myth, based on the same awareness of the spiritual forces that sustained the life of all

⁸⁰ Marcel Raymond, Fúlvia M L Moretto, Guacira Marcondes Machado *De Baudelaire ao Surrealismo*, Edição de EdUSP, 1997

⁸¹ Tanto nas experiências de leitura de poesia, na realização de uma obra de arte ou na leitura ou audição de textos sagrados foi provado pelas neurociências que existe um papel fundamental desempenhado pelo hipotálamo, a parte mais primitiva do cérebro humano que regula através das hormonas a pressão sanguínea, batimentos cardíacos, respiração. São esses mecanismos cognitivos, ainda não completamente descritos, que induzem essa sensação de êxtase e maravilhamento: «Now these elements of the sublime, namely, feeling immeasurably small, experiencing awe and fascination, and being baffled by the unknown, are precisely those experiences in our familiar world that come nearest to what is experienced in the numinous [...] they both threaten to exceed the imagination's power 'to take it all in at once': reach the felt limit, and appear as if infinite.»

in Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, 1858, Part Two, Section I, p. 57

⁸³ idem, p. 144

⁸⁴ Roland Barthes, *Mitologias*, Edições 70, Lisboa, p.249

nature. [...] When myth flourished and was so much a part of human consciousness, language was suffused with it, there was only one kind of thinking, and only one kind of language, which was poetical. »⁸⁵

2.3. Poeta num mundo mítico

Na Antiguidade, o mito era vivido como narrativa verdadeira e universal. A sua veracidade era atestada pelo estatuto do poeta-rapsodo ou do aedo⁸⁶. A comunidade de ouvintes considera-o eleito pelos deuses, que lhe mostram os acontecimentos passados e permitem a revelação da origem de todos os seres e de todas as coisas para que possa transmiti-la aos ouvintes.⁸⁷ A palavra do poeta⁸⁸ - o mito - é sagrada porque vem de uma revelação divina. O mito é, pois, Verdade, incontestável e inquestionável.

Ser poeta é encarado, pela sua importância gnoseológica, cosmológica e social, desde as primeiras civilizações indo-europeias, como um ofício altamente especializado. Martin Litchfield West⁸⁹ afirma: «*Knowledge of the poetic language and technical command of the verbal arts were the province of specialists. The specialists were of more than one kind, for they performed a variety of functions, as priests, seers, eulogists, and so forth.* » O mister da poesia implica, igualmente, um longo treino, um saber passado de mestre a aprendiz ou dentro da mesma família. César Augusto refere que a instrução dos poetas celtas, por exemplo, poderia durar mais de vinte anos.⁹⁰

Nas sociedades primitivas, para além de ser predestinado, sujeito a uma longa formação, o poeta era também, como qualquer *médium*, um caminhante entre dois mundos, porque sofria um processo de iniciação que lhe permitia entender como ultrapassar a barreira entre a dimensão sensória e a essencial. Cada récita resultava de um caminho de «ida e volta», trazendo a revelação do

⁸⁵ Michael Polanyi, Harry Prosch, *Meaning*, Edição de University of Chicago Press, 1977, p. 51

⁸⁶ Rapsodo era um recitador de memória de textos tradicionais. O aedo era um trovador que compunha e cantava ao som de um instrumento. Partilhavam, contudo, esse acesso a uma palavra sagrada, transmitida pelas musas ou Mnemosine. Tal comprova que poesia e sagrado caminharam lado a lado no curso da civilização, sendo que mesmo algumas das primeiras formas poéticas, os hinos e o hexâmetro, eram usados como invocação aos deuses e poderão ser herdeiros de fórmulas religiosas e cânticos sagrados, ligados a ritos arcaicos. Por outro lado, filósofos pré-socráticos, como Empédocles, consideravam-se, a par, tanto *philosophos* como *theiós aner*, ou seja homens sagrados e acrescentam ao papel mítico do *aedo* um outro papel místico, consequência das ideias órfico-pitagóricas, entretanto difundidas pela elite intelectual. Esse *theiós aner*, ao falar, tem em si o sagrado e a sua palavra é o *médium* da divindade.

⁸⁷ As várias funções deste especialista verificam-se na quantidade de designações diferentes para «poeta»: os celtas consoante a função, tinham os *bardos*, poetas-cantores, os *vates*, ou poetas-adivinhos os *druidas* poetas-sacerdotes.

⁸⁸ Resumidamente, ao longo do tempo, há três noções que surgem continuamente interligadas à função de poeta, uma de grande importância social e de elevado prestígio e recompensa: em primeiro lugar, serem os poetas aqueles que «dizem de memória», «guardam a memória» e «trazem à memória» os mitos. Não é inconsequente ser Mnemosina a mãe das musas e avó de Orfeu. Depositários do conhecimento e história de cada comunidade, os poetas arcaicos treinavam mecanismos mnemónicos e, por analepse, presentificavam pelo canto o passado. Em segundo lugar, são os poetas artífices de um «fazer» quase manual, muitas vezes analogicamente comparado ao labor do carpinteiro ou do tecelão, uma *poiesis* que requer tempo, técnica, trabalho e exercício, revisão e ferramentas. Por último, o mister inspirado do poeta é, no mundo grego, designado, metaforicamente, como uma carruagem governada pelas musas. Tal serve o propósito de expressar que esse discurso é um organismo com vida própria e direcção quase auto-imposta, apontando para as concepções imanentistas da obra literária posteriores. Assim, o canto precisa «que lhe abram as portas», nas palavras de Píndaro, ou ganha asas nas palavras de Homero.

⁸⁹ Martin Litchfield, *West Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, 2007, pp. 27-28

⁹⁰ idem, p. 42

mistério da outra face do mundo, contando com a capacidade inata e técnica de fazer chegar ao resto da comunidade imagens dessa visão. Na Grécia, como afirma Jacqueline Assaël, essa iniciação associa-se aos mistérios da deusa-mãe: *«le culte des Muses n'est pas étranger aux mystères de Déméter, particulièrement à ceux qui se déroulent à Éleusis. D'ailleurs, dans le cadre de ce rituel, une initiation particulière est donnée aux poètes.»*⁹¹

A linguagem do mito e do mistério era sempre poética, não só porque se socorria do ritmo e de artifícios de embelezamento fónico, mas sobretudo porque se baseava na grande capacidade xamânica de estabelecer metáforas entre o indizível e o mundo perceptível. A figura do xamã, para Eliade, o «técnico do êxtase», não do ponto de vista meramente antropológico, mas também místico, possui um vínculo ancestral com o poeta. Para Stéphane Labat em *La Poésie de l'Extase et le Pouvoir Chamannique du Langage*, define-se como: *«l'homme de connaissance, guerrier spirituel, présente dans le nombreuses traditions religieuses et tribales [...] Le guerrier chaman est un homme pour qui la vie est une quête et un combat contre lui-même, et la mort un défi.»*⁹²

De facto, sendo este um escolhido desde tenra idade, de acordo com provas místicas ou sobrenaturais, é preparado nas artes secretas e submetido a um ritual de iniciação que lhe permite sobreviver às demandas no mundo dos espíritos, decifrar e representar por palavras essas revelações. De regresso das viagens espirituais ou mesmo geográficas que esse ofício exige, com mensagens ou profecias divinas, resta-lhe a linguagem mistérica dos deuses, ou seja, poética, audível na boca da Pitonisa, nos Oráculos, nos avisos dos profetas do *Antigo Testamento* ou nas linhas apocalípticas do *Livro da Revelação*. Denys Thompson⁹³ refere:

«From divine inspiration – or hysteric possession – came prophecy, in which the seer was the mouthpiece of the gods, speaking always in poetry; and for a long time there was no clear distinction between poetry and prophecy. The Latin vates for example means both seer and poet; in old Arabic the Word for poet meant 'knower' – one who had a knowledge of occult things; the Irish 'fili' (bard) is connected with the Welsh 'gweled' (to see) and originally meant a seer; and the Delphic oracles were always delivered in poetic form. Seers uttering inspired verses accompanied by music were highly respected in most European societies; they were revered as messengers between the spiritual and material worlds.»

Tal concepção de poeta-xamã reemerge com a remitologização referida. Basta nomearmos Baudelaire ou Fernando Pessoa, para atestar que *«Ces chamans-poètes ou poètes-initiés sont des comètes dans le ciel de la littérature mondiale, pour qui 'on peu vivre pour l'infini, ne se satisfaire que d'infini, et il y a assez d'infini sur terre et dans les sphères pour satisfaire mille grands génies'.»*⁹⁴

⁹¹ Jacqueline Assaël, *Pour une Poétique de l'Inspiration, d'Homère à Euripide*, Peeters Publishers, 2006, p. 140

⁹² Stéphane Labat, *La Poesie de l'Extase et le Pouvoir Chamannique du Langage*, Kluwer, 1997, p. 17

⁹³ Denys Thompson, *The Uses of Poetry*, CUP Archive, 1978, p. 61

⁹⁴ Stéphane Labat, *La Poesie de l'Extase et le Pouvoir Chamannique du Langage*, Kluwer, 1997, p. 17

A par com a poesia de circunstância, do quotidiano, presente na vida lúdica, amorosa, colectiva e mesmo profissional, como ainda hoje se atesta no folclore tribal ou na lírica popular, é inegável que, nas comunidades arcaicas, estruturadas segundo uma cosmovisão mítica, há uma prática da palavra poética e cantada, mágica e ritual, considerada um *medium* para outra dimensão, bem como uma forma de agir sobre e conhecer o mundo físico e metafísico⁹⁵. Nessas sociedades, o ofício do poeta era um misto de curandeiro, sábio, professor, historiador, *entertainer*, feiticeiro e médium, uma vez que o elevado estatuto do discurso poético se justificava por parâmetros bem pragmáticos: a poesia agia sobre a dor, sossegava a angústia, confortava perante a morte, preservava a herança e as raízes culturais, expressava as misteriosas palavras das entidades divinas e espirituais e transmitia regras de convívio moral e ético. Nas palavras de Denys Thompson:

*«In archaic cultures poetry was at one and the same time ritual, entertainment, artistry, riddle-making, persuasion, sorcery, sooth-saying, prophecy and competition. This vate was [...] a shaman who combined the still undifferentiated functions of magician and naturalist, poet and philosopher, preacher, healer and public conseller».*⁹⁶

Três dos diálogos de Platão, autor marcadamente influenciado por uma escola emergente de pensamento órfico, são de extrema importância para entendermos a concepção de poeta e de mito que informa a nascente da cultura ocidental: *Gorgias*, onde se discrimina entre dois tipos de linguagem, opondo *múthos* a *logos*. A primeira distingue-se por ser linguagem que produz os seus efeitos parcialmente através dos recursos poéticos formais e presença performativa, sem esquecer que «*múthos encompasses both poetry and prophecy [...] (language) that is both beautifully worked and emanating from the gods.*»⁹⁷ Quanto ao *Logos*, resume-se, nas palavras de John Harold Leavitt, como sendo «*language that eschews such patterning in order to pursue the single goal of conveying autonomously reliable and convincing arguments.*»⁹⁸

Fedro debruça-se essencialmente sobre o papel de Eros como intermediário na performance poética, de uma forma misteriosa e o diálogo *Íon* apresenta uma discussão entre Sócrates e um jovem rapsodo sobre a natureza da inspiração. Retiram-se do último aspectos centrais da visão mítica do poeta: o poeta é instrumento divino, «*inspirado e possuído*»⁹⁹. Inspirado pelas musas – tuteladas por Apolo, o deus das artes da lira, mas também dos oráculos – inundado por um sopro sagrado que o aproxima do profeta e do adivinho, videntes do oculto, recebe de estímulos exteriores um transporte

⁹⁵ Como exemplo, notemos a própria expressão egípcia das «palavras-força», um dos atributos da deusa Isis, algo semelhante à noção presente no *Livro dos Mortos*, no termo *hekau*. Tratam-se de exemplos que atestam que a palavra dita segundo determinado ritual ganha um poder mágico e demiúrgico, no mundo mítico.

⁹⁶ Denys Thompson, *The Uses of Poetry*, Edição de CUP Archive, 1978, p. 61

⁹⁷ John Harold Leavitt, *Poetry and Prophecy*, University of Michigan Press, 1997, p. 13

⁹⁸ *idem*

⁹⁹ http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml

poético, uma palavra que lhe é comunicada. É «*possuído*»¹⁰⁰ também, ficando à mercê das forças ocultas, mostrando estados alterados semelhantes às manifestações de *mania* das bacantes, mulheres embriagadas dos cultos de Dionysus, que, tal como o poeta com as palavras, processam alterações alquímicas, uma vez que retiram «*mel e leite dos rios*»¹⁰¹. Refugiando-se na natureza, deixam-na falar através deles, ou seja incorporam a voz do mundo. A sua arte é «*leve e sagrada*»¹⁰², ou seja inefável e secreta, transmitida pela voz e o vento.

Parte fulcral do trabalho do poeta, no *Íon*, é conseguir gerar uma identificação completa com a sua audiência através do conceito de *mimesis*. Sócrates descreve a excitação mimética que se espelha e espalha do rapsodo para o público, o qual se identifica completamente com esse através da *methexis*, sendo que assim «*outros se entusiasmando, formam uma cadeia dependurada*»¹⁰³ num estado de transe hipnótica eventualmente finalizada pela *catharsis* e pelo prazer. O poeta é inspirado, pelos Deuses, ou pelas musas, e infunde-se dessa predisposição para deixar a Natureza falar através dele. Porque «*reactiva o poder que tem as palavras de nomear a essência, o cerne de todas as coisas, revelando assim o Ser ou a Natureza que tudo habita, o discurso poético essencializa-se como linguagem.*»¹⁰⁴

Íon, no mesmo diálogo, conclui: «*Sócrates, parece-me que é por parte divina que os bons poetas interpretam para nós as coisas que estão juntas dos deuses.*»¹⁰⁵ O vocábulo central é *interpretam*, ou seja, *representam*, através de fábulas simbólicas, uma sabedoria divina, que alteram, por um mecanismo de equivalência, de forma a traduzir a mensagem da musa e a revelação, numa forma perceptível para o público.

2.4. Orfeu

*O ritmo/ do universo/cabe, inteiro,/ na pupila/ dum verso.*¹⁰⁶

O mito do herói trágico sofreu uma lenta metamorfose ao longo da civilização ocidental. Homero cita-o como um dos Argonautas, numa era anterior à gesta troiana, a que se seguem a interpretação de Platão, no *Banquete* e, sobretudo, as narrações do mito criadas por Virgílio nas

¹⁰⁰ Contudo, o poeta «inspirado e possuído» prefigura-se como uma transformação no mundo helénico, que corresponde à afirmação de uma nova divindade, Dionysus. Homero antes de cantar a cólera de Aquiles, invoca a musa, governada por Apolo, mas E.R.Dodds em *La Sagesse Grecque* afirma: «*Dans la tradition épique, on nous représente le poète recevant des Muses une connaissance supranormale; mais il ne tombe pas en extase; il n'est pas possédé par elles.*» A nova concepção do furor poético surge com Platão e é novidade na Grécia do século V, segundo P.Vicaire, apresentando-se como uma marca inegável de uma nova corrente de pensamento dionisíaco que se impôs em Atenas, devida particularmente ao desenvolvimento do teatro.

¹⁰¹ http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml

¹⁰² idem

¹⁰³ idem

¹⁰⁴ Ana Maria Lisboa de Mello, *Poesia e Imaginário*, EDIPUCRS, 2002, P.55

¹⁰⁵ http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml

¹⁰⁶ Albano Martins

Geórgicas e por Ovídio no canto X e XI das *Metamorfoses*. Todos marcam etapas do enriquecimento da tradição órfica. Os grandes autores clássicos trazem novos pormenores e novas leituras da lenda, iniciando o processo de «cristalização» duma «teologia» particular em torno da figura do Orfeu.

Na versão comumente mais aceite do relato mítico, Orfeu é um estrangeiro, oriundo da Trácia ou da Frígia¹⁰⁷, não tendo grande ligação com a genealogia dos deuses olímpicos. Algumas versões indentificam-no como filho de Eagro, rei da Trácia, e da musa Calíope, ou da própria Mnemósine, embora mais tardiamente tenha vindo a receber o epítome de filho de Apolo. Educado pelas musas e pelo próprio deus da música, de quem recebe a lira de sete cordas, à qual acrescenta outras duas, cresce e, numa viagem ao Egipto, submete-se a uma iniciação.

É um mortal que, pelo simples poder encantatório da sua poesia, se torna uno com tudo o que o rodeia e senhor de toda a criação. O seu enamoramento por Eurídice e consequente perda trágica são o motor de uma odisseia pelo submundo (catábase)¹⁰⁸, na busca da salvação e reencontro do objecto do seu amor. A felicidade com Eurídice não resiste à terrível serpente enviada por Cirene, que a morde no pé, enquanto foge do desejo selvagem de Aristeu. Morta a esposa, Orfeu chora-a sem parar e a conselho divino resolve ir resgatá-la ao reino da morte. Quando depois de encantar e comover as divindades e os habitantes do Tártaro, resgata a amada do mundo das sombras, esta esfuma-se, para sempre, devido à intemperança do homem que desceu aos infernos por si e não resistiu à tentação de a ver.

O relato da sua morte varia: numa das versões, por ter revelado os mistérios aos humanos foi encenerado por um raio de Zeus, noutra despedaçado (*diasparagmos*), na Trácia, também pátria de Dionysus, às mãos de mulheres desprezadas, sacerdotizas do mesmo deus. Aí, Apolo interfere e eleva Orfeu ao Olimpo, colocando-o no firmamento, na constelação da Lira (*catástérisme*). Segundo uma outra tradição, a cabeça desmembrada de Orfeu terá vagado, cantando, até Lesbos, onde revela dons oraculares, tendo a sua lira originado a escola de Safo. Uma versão final diz que as musas enterraram Orfeu, em Limetra, num túmulo onde o rouxinol canta mais suavemente do que em qualquer outra parte da Grécia.

Depois destes breves apontamentos, será necessário lembrar um facto importante no longo percurso de metamorfoses que o mito de Orfeu sofreu desde a Grécia arcaica: Até ao século III não havia referências à história de amor entre Orfeu e Eurídice, que nos chega por duas das mais

¹⁰⁷ Têm surgido algumas especulações também quanto ao seu nascimento junto de um mítico povo, os Pelágios, citados por Platão no *Crítias*, como o povo concorrente dos Atlantes.

¹⁰⁸ O poeta, tal como Baco, que procura no mundo dos mortos por sua mãe, Semele, de modo a levá-la para o Olimpo e resgatá-la do Letes, aventura-se no Hades e assim, institui-se como das poucas figuras da mitologia versadas nos mistérios da catábase: Gilgamesh, Perséfone, Hércules, Dionysus, Hades e o maior deles todos, Hermes. A atribuição desse título a um poeta reitera o carácter gnoseológico atribuído à poesia desde a Antiguidade. Por outro lado, o *topos* do despedaçamento e posterior recriação ou ressurreição, que se encontra noutros mitos como os de Dionysus Zagreu, Osíris, ou mesmo Cristo, acrescentam a Orfeu um poder sobrenatural de contrariar as leis da morte.

importantes versões latinas: as *Geórgicas* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio. Originalmente, Orfeu desce aos infernos e desobedece às ordens divinas por querer encontrar e olhar de frente o mistério, de modo a trazê-lo para a luz, através da sua arte, tardiamente personificada na figura da sua amada.

Walter A. Strauss, num volume de ensaios dedicado a Jean Cocteau, explicita a continuidade e transformação da mitologia de Orfeu em poucas linhas, desde o Renascimento até ao início do século vinte:

«The Orphic myth remained alive in Western culture after the end of the Greco-Roman antiquity, probably because two of the authors that were known in the Middle Ages, Ovid (The Metamorphoses) and Virgil (The Georgics) both were major sources for the Orpheus legend. But the major impetus came with the revival of ancient learning in the Renaissance, especially in its ripe years of the seventeenth century. Orpheus became the 'inspiration' of many poets, most notably Dryden and Milton, and by the beginning of the baroque epoch, he naturally came to be seen as the patron saint of opera (Monteverdi, La favola di Orfeu, 1608). Orpheus was, after all, not merely the poet but the master-singer of the lyre. In his operatic incarnations he moves from Monteverdi through Gluck and even to Offenbach. The modern revival of Orpheus begins with the Romantics, is carried forward by the symbolists, and attains a kind of new maturity in the first quarter of the century, thanks to Rilke [...] Apollinaire's vivid interest in anything Orphic [...] is the product of his copious readings in occultism and illuminism and of his thorough acquaintance with romantic and symbolist poetry, which he absorbed and transformed into a poetic language for the new century»¹⁰⁹

Fátima Rocha, citando C. F. P. Nuñez, refere as seguintes faces de Orfeu: «*de poeta a xamã, de amante a vítima de violências, de divulgador da crença na vida pós-tumular a paladino do paganismo; de avatar de uma religião misteriosa a star da cultura de massa e do cinema: de suporte ficcional para a abordagem das complexidades do tema a ferramenta teórica da noção de ficção mesma*»¹¹⁰. Nas suas transformações, contudo, há sempre dois elementos constantes: o olhar impaciente «que mata» e o poder do seu canto.¹¹¹ Um facto curioso que comprova a obsessão davidiana com o modelo arquetipal de poeta, é o seu primeiro pseudónimo conhecido: Orfeu 17.¹¹²

Da vasta literatura órfica da Antiguidade, oitenta e sete hinos¹¹³ são atribuídos ao próprio Orfeu e a maior parte desses textos estão inscritos em dialecto dórico, uma linguagem arcaica que os próprios autores gregos mais tardios consideravam descendente da «linguagem dos deuses». Há, por exemplo, referências a um *corpus* de poesia órfica em autores como Pausânias, Diodoro e Estrabão.

¹⁰⁹ Jean Cocteau, Cornelia A. Tsakiridou, *Reviewing Orpheus*, Bucknell University Press, 1997, p. 27

¹¹⁰ Fátima Cristina Dias Rocha, *Cenas do Discurso: Deslocamentos e Transformações*, Edição de 7Letras, 2006, p. 8

¹¹¹ Um dos exemplos significativos dessa contínua transmutação são duas alterações tardias ao mito órfico, inexistentes nas versões do mundo helénico: em Roma, o «famoso Orfeu» passa a ser um apaixonado, essencialmente pela arte de Virgílio, no Renascimento, começa a ser identificado com a própria noção de poeta, encarnando mesmo o ideal de humanista, como se verifica, por exemplo, em *Paraíso Perdido* de Milton. Ambas as adendas subsistem até hoje.

¹¹² cf. Teresa Teresa Martins Marques, «Labirintos da Memória: o Espólio de David Mourão-Ferreira», *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.116-p.141, 2007 «Que labor íntimo o deste Orfeu 17, pseudónimo que usou ao concorrer ao Prémio Delfim Guimarães com a *Tempestade de Verão* (1954), empreendendo a descida ao Hades, onde talvez se situe a forja dos textos, indo à procura da Obra-Eurídice e encontrando em vez dela o coxo fragmento Vulcano!»

¹¹³ Curiosamente, no famoso papiro de Derveni, aconselha-se o iniciado a procurar a «cifra» dos hinos, pois neles Orfeu escondeu «grandes coisas». A decifração aconselhava-se quase etimológica, indagando cada palavra, daí haver uma noção basililar na doutrina órfica do poder mágico e criador da linguagem.

Sendo ele próprio um *eponymous* da figura do poeta-rapsodo, Orfeu define-se, em suma, desde logo, pelo uso da palavra e da escrita, segundo Fritz Graf e Sarah Iles Jonhston¹¹⁴:

«Orpheus is a poet, or rather a mythical representative of mousiké, the combination of instrumental music, song, and dance that was the hallmark of civic life in the cities of the archaic Greece; [...] As with Achilles, whom Homer represents as singing heroic poetry to the accompaniment of his lyre, with Orpheus the emphasis is on the words and not on the music: Pindar calls him «father of songs» [...] Orpheus is thus the perfect image of the singer in the aristocratic circles of archaic Greece.»

A personagem mítica associa-se à poesia e à música, que adquirem, no seu virtuosismo, capacidades pacificadoras, curativas e mesmo transmutantes e telecinéticas sobre a matéria. Orfeu, a bordo do Argos, imobiliza penedos, sossega dragões, derrota o canto das sereias, apazigua tempestades, entre outros feitos. Plínio, por exemplo, atribui poderes curativos à sua poesia e dois epítetos são-lhe atribuídos: *goês* ou *daimon*, o primeiro poderá ser traduzido como feiticeiro ou curandeiro e o segundo como «caminhante entre dois mundos». Como os xamãs, Orfeu é curandeiro, místico e profeta, visto que através de uma catábase do tipo xamânico desce ao Hades e retorna com o maior dos segredos revelados.

O seu canto traduz-se também num narcisismo¹¹⁵ imobilizante, quer durante o sofrimento, quer no momento do canto, instantes nos quais o poeta se torna o centro do universo, uma vez que *«Fasciné par les modulations de sa voix, l'ensemble de la création se réunit autour de lui pour l'écouter, comme médusée. Alors la puissance d'attraction du lyrisme d'Orphée n'a pas d'autre fin qu'elle-même.»*¹¹⁶ Para além da expressão da melancolia de Orfeu induzir a uma paragem do ouvinte e do próprio tempo, desde a Antiguidade que o canto de Orfeu é trágico, uma vez que se identifica com o signo da perda constante (Orfeu não perde a amada uma vez, mas duas¹¹⁷) e com a visão e espera da morte. A morte de Eurídice, resgatada à dissolução pelo canto e imortalizada pelo mesmo, dá motivo e sentido à arte do poeta.

Um outro «rosto» do Orfeu mítico é o de civilizador e sacerdote ou profeta, relacionado com a criação de leis, a invenção de costumes e normas sociais, como a pederastia e os cultos místéricos, associados à vida pós-tumular e à transmigração das almas. Atribui-se-lhe também, tradicionalmente, a fundação dos Mistérios que levam seu nome - os mistérios órficos. Para os gregos, ele era o grande compilador das escrituras sagradas, que deu a conhecer aos humanos e inscreve-se numa tradição de seis grandes mestres conhecidos da Antiguidade, o que prova a valorização da palavra e da escrita na mitologia órfica. Ficinus (*De Immort. Anim.*, XVII.i.386), a quem alude Mead, explicita:

¹¹⁴ Fritz Graf e Sarah Iles Jonhston, *Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*, Edition: illustrated, Edição de Routledge, 2007, p. 162

¹¹⁵ Uma tendência para a auto-contemplação e concentração egostista, cujo modelo mítico é Narciso.

¹¹⁶ Idem, p. 22

¹¹⁷ É importante notar que Orfeu, como qualquer iniciado, é aquele que «nasce duas vezes». Por oposição, Eurídice é aquela que «morre duas vezes».

«In things pertaining to theology there were in former times six great teachers expounding similar doctrines. The first was Zoroaster, the chief of the Magi; the second was Hermes Trimegistus, the head of the Egyptian priesthood; Orpheus succeeded Hermes; Aglaophamus was initiated into the sacred mysteries of Orpheus; Pythagoras was initiated into theology by Aglaophamus; and Plato by Pythagoras. Plato summed up the whole of their wisdom in his Letters».

Orfeu, o sábio, teria gravado para a posteridade as palavras sagradas: por um lado, os preciosos hinos órficos que eram usados nos Mistérios, por outro, grandes ensinamentos, ou *Lógia*, que eram *«universally recognized as words of wisdom, and were collected together and formed the most precious ‘deposits’ of the various nations [...] Thus Herodotus calls Onomacritus ‘a depository of oracles’ [...] the word also bearing the meaning of ‘testaments’ as containing the divine will or dispensation [...] These collections were also called Sacred Utterances and Clemens Alexandrinus refers to one such saying of Orpheus as ‘that truly sacred utterance’[...] Such books were very carefully guarded and were the secret scriptures or bibles of many states»*¹¹⁸

Para além deste *corpus*, há uma lista de obras, posteriormente tomadas no seu conjunto pelo nome *Agricultura*, não porque fossem meros tratados de agricultura, mas porque abordavam procedimentos que desencadeavam efeitos na natureza, a «alquimia» das forças ocultas do mundo natural. Tais textos continham orações, encantamentos, segredos das plantas e rituais mágicos.

Se, na verdade, há milhares de títulos que enumeram a lenda de Orfeu no rol dos mitos clássicos, George Robert Stow Mead em *Orpheus* considera: *«of books dealing directly with Orpheus and the Orphics, however, there is no great number.»* Tal como D. de Sales, citado pelo anterior académico, afirma no início do século: *«a few texts scattered among the writers of antiquity and the middle ages, a feeble notice of Fabricius, six pages of ‘Memoirs’ of an Academy, the ‘Epigenes’ of Eschenbach, and the ‘Orpheôs Apanta’ of Gesner – there, in last analysis, you have all the really elementary materials on Orpheus»*. Poucos também são os que se referem à importância que o mítico Orfeu desempenha nas lendas gregas e na sua *mystagogia*, ou seja iniciação mistérica de raízes orientais¹¹⁹, nem as várias artes e ciências a ele atribuídas pela posteridade:

*«Orpheus was the father of the pan-hellenic faith, the great theologer, the man who brought to Greece the sacred rites of secret worship and taught the mysteries of nature and of God. To him the Greeks confessed they owed religion, the arts, the sciences both sacred and profane [...] it will be necessary to treat of a theology which was first mystically and symbolically promulgated by Orpheus, afterwards disseminated enigmatically through images by Pythagoras, and in the last place scientifically unfolded by Plato and his genuine disciples».*¹²⁰

¹¹⁸ George Robert Stow Mead, *Orpheus*, p. 26

¹¹⁹ De facto, vários classicistas e historiadores das religiões, como Lobeck, demonstraram as raízes comuns das ideias dos Egípcios, Caldeus, Órficos e Pitagóricos.

¹²⁰ George Robert Stow Mead, *Orpheus*, p. 9

2.5. O Orfismo

Havia na Hélade, desde o século VI a.C. uma escola de poetas místicos que se autodenominavam órficos. Organizavam-se em comunidades para ouvir a «doutrina», efectuar iniciações e celebrar o primeiro Dionysus, Zagreu. Abstendo-se da carne, praticavam a meditação, a mortificação e uma purificação (catarse) rigorosa do corpo e da vontade - através de cantos, hinos e litánias - e defendiam a transmigração das almas . António Quadros clarifica:

«Acréscete-se que o orfismo grego foi um movimento predominantemente intelectual, expresso por hinos, em poesias, em obras intelectuais muito mais do que por um culto generalizado. Mesmo na Grécia, o orfismo foi seguido sobretudo por uma elite; teriam sido iniciados órfico Empédocles, Anaxágoras, Pitágoras e Platão. É órfica a alegoria da caverna, em que à alma titânica terrestre só é dado o conhecimento da sombra, não da realidade autêntica. Os iniciados órficos são os grandes, os raros espíritos que, assumindo neste mundo a sua condição de exilados da realidade divina, de que decaíram por um mistério a que o mito já narrado veladamente alude, contudo esperam e preparam o regresso ao Uno, cindidos que se encontram em seu ser neste tempo e neste mundo da diversidade e da cisão.¹²¹»

Este movimento religioso surgiu no mundo grego numa altura de grande sublevação social, atribuindo a um humano, Orfeu, pela primeira vez na mitologia helénica, o título de profeta. Não é irrelevante este profeta ser poeta, ter deixado, segundo a tradição, várias obras escritas transmitindo a sua «revelação» e que as divindades maiores na teogonia órfica sejam Eros e Dionysus. Também se torna claro que Orfeu e o orfismo representam uma tentativa de harmonia entre os cultos amplamente divulgados de Dionysus e Apolo. A religião da grande Mãe já há muito tinha assimilado elementos dionisíacos, como o sacrifício de animais, a possessão e rituais orgiásticos. O culto do deus de Delfos, por outro lado, mantinha um carácter cívico e era considerada mais ou menos oficial em grande parte do território grego. Dionysus, por sua vez, contrapunha a Apolo um espírito selvagem, bárbaro, perigoso. Para conciliar o espírito “bárbaro” de Dionysus e a serenidade do seu irmão, surge o orfismo. Robert Mcgahey em *The Orphic Moment*¹²² considera que *«in a more formal sense, Orpheus is a mediator of mantic Apollo and manic Dionysos (Plato’s distinction in the Phaedrus) acts in his daimonic capacity as a way between modes, just as the human is daimonic, walking the tightrope between beast and divinity.»*.

Em 1962, a descoberta do famoso papiro de Derveni comprova que entre os séculos V e VI circulavam teogonias órficas, potencialmente inspiradoras de Empédocles e outros filósofos pré-socráticos, constituindo uma revolução face à visão religiosa oficial na Grécia, à altura, pois representam um rompimento com a tradição de Hesíodo. Neste, o universo surge do Caos. A partir

¹²¹ António Quadros, *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Europa-América. 1989. P. 134-135.

¹²² Robert Mcgahey, *The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, Edição de SUNY Press, 1994, p.14

daí, tudo se organiza sob a autoridade de Zeus, sendo que Detienne define este processo como «o que vai do não ser ao ser». Contrário a esse pensamento e às crenças e formas de adoração que ele fez surgir no Mundo Grego, surge o orfismo, no qual se defende um processo inverso ao proposto por Hesíodo: o universo não tem origem no Caos, mas no Ovo Primordial, símbolo da vida, a plenitude do Ser. O ovo primeiro e perfeito vai-se corrompendo, pouco a pouco, para dar origem a formas distintas e individuais que representam o «não ser da existência».

Fazendo apelo a uma tradição de religiões místicas (*mystae*) pré-existentes, o orfismo deu-lhes um novo ímpeto e levou as mentes humanas a buscar um outro mundo, desviando a atenção da mera esfera terrena e física, enquadrando a existência humana como uma mera preparação para outra vida. Ainda que a religião dionisíaca «*tente expressar a unidade paradoxal da vida e da morte, não existem na mesma referências à esperança escatológica*»¹²³ enquanto que a essência do Orfismo é «*exactamente a soteriologia*»¹²⁴. Este introduziu uma noção de redenção, a par de uma doutrina de «pecado original», que esfaçalhou, tal como os titãs haviam feito a Dionysus Zagreu, a unidade do ser original, o qual busca, em reencarnações sucessivas, o término do exílio da totalidade.

Em poucas linhas, esta é a narração do mito órfico da criação do mundo: no princípio, existia a Noite. Em seu seio, formou-se o Cronos, Tempo e, depois, Caos/ Éter. O Tempo produziu o Ovo primordial do qual nasceu Fanes (verbo, muitas vezes também identificado com Éros), criador do mundo e das divindades seguintes, Céu/Terra, Crono/Rea, Zeus. Zeus derrota seu pai Crono, devora Fanes e a criação. Cria, então, um novo mundo, tornando-se o princípio do Todo. Posteriormente nasce Dionysus e Zeus cede-lhe o trono olímpico, mas, antes que assumisse o poder de seu pai, foi morto pelos Titãs, a mando de Hera, que os usa para o perseguir. Este foge e esconde-se com a ajuda de seu meio-irmão, Apolo, no monte Parnaso. Os Titãs, continuando a perseguição, encontram-no e sacrificam-no, esfaçalhando-o e devorando-o em parte cru, em parte cozido. O coração de Zagreu foi a única sobra do banquete. Atena recolheu-o e entregou-o a Zeus, que fez Sémele, sua amante mortal, comê-lo; ela, logo após, engravida. Hera interfere novamente e consegue a morte da filha de Cadmo por meio de artimanhas. Mesmo não tendo ainda terminada a gestação, Zeus consegue salvar a criança e costura-a na sua perna. Dionysus renasce depois de nove meses. Os Titãs perseguem-no e devoram-no repetindo o círculo infinitamente. Zeus fulmina-os, no fim, vingando-se. Das suas cinzas surgem os homens, criaturas bivalentes: por um lado divinos, espirituais ou dionisíacos e por outro de origem titânica, material e corporal. Assim, o ser humano torna-se metade divino e metade animal, bem e mal, dualidade em busca de unidade.

Depois da queda primordial, em suma, a natureza do homem tornou-se dualística, composta de elementos titânicos associados ao corpo e de elementos dionisíacos, aliados à alma. Embora a

¹²³ Junito de Souza Brandão, *Mitologia Grega*, Petrópolis: Vozes, 1997Vol 2, p. 150

¹²⁴ idem

noção de pecado não esteja claramente ligada ao corpo, pois este apresenta-se como o veículo que permite ao espírito superar-se, o orfismo professa a abnegação dos prazeres terrenos e a purificação pela catarsis pessoal, íntima e contemplativa. Sendo que o êxtase dionisíaco se manifestava de modo colectivo, o «órfico era, por princípio, individual».¹²⁵ O Orfismo rejeita a onipotência do arbítrio dos deuses olímpicos, coloca o enfoque na criatura humana, conferindo-lhe o direito à superação, ao regresso à sua condição divina. Todo o pensamento órfico evoca uma procura da ideia de harmonia, de uma ordem do mundo, de um regresso à totalidade, à união dos opostos. Esta dualidade espelha-se na mítica criação órfica do ser humano, criado aos pares, como unidade, que depois é dividida e dispersa, sendo Eros quem os unirá novamente, facto que originou a popular crença em almas gémeas.

Não obstante se consigam perceber nos textos sagrados órficos e seus rituais marcas de uma herança misteriosa egípcia (Orfeu é iniciado numa viagem ao Egipto), essencialmente do culto da grande-mãe Ísis, personificada pela adoração a Deméter, nos seus mistérios anuais, mas também ressonâncias do mito de Osíris renascido, é opinião de grande parte dos classicistas que, na versão helénica, órfica, a iniciação é depurada e perde a sua vertente mais violenta, o que possibilita uma adesão popular maior aos mistérios. Embora o culto a Dionysus ostentasse um aspecto orgiástico e sacrificial, com derramamento de sangue, os seguidores do orfismo rejeitam a violência e a morte de animais, aspirando, de acordo com filosofias religiosas orientais ainda hoje viventes, a uma vida pura, que preparasse a alma de forma a esta conseguir vencer o ciclo interminável de reencarnações. Segundo Samuel Angus, em *The Mystery-Religions*:

«Orphism stood opposed to the calm Hellenic religion by giving to life a more sombre colour and by introducing such a conception of sin as entailed atonement. On the Dionysiac type of greek it laid hold and remodelled it to its purpose. This Dionysiac religion, like Orphism, was of northern Thracian provenance, and was fraught with orgiastic-mystic elements, on which Orphism fastened, adopting its emotionalism, its doctrine of Enthousiasmos, and of possession by the deity, rejecting its wild frenzy, and transforming its savage ritual into a sacramental religion. »¹²⁶

A força maior da doutrina órfica advém do poder da palavra escrita como uma forma de perpetuação de encantamentos, mensagens esotéricas e orações, mas sobretudo como remédio (tal como o *Pharmakon*, inventado por Thot) para vencer o Esquecimento das vidas passadas durante a viagem pelo reino da morte. Evitando beber das águas do rio Letes, os iniciados buscavam a fonte da Memória e a alma apressava a sua entrada definitiva no reino de Perséfone, libertando-se do ciclo de penosas reencarnações. A escatologia órfica procura, em conclusão, uma salvação pela reintegração do homem no universo, através de um processo de anamnese progressiva, libertando-se da sua metade monstruosa ou titânica. Novamente, nas palavras de António Quadros:

¹²⁵ idem

¹²⁶ Samuel Angus, *The Mystery-Religions*, Courier Dover Publications, 1975, p. 151

«A iniciação órfica é um ensino da conduta moral. O homem lembra-se de ter sido Deus ou do que de divino nele resta (é a anamnese platônica, herdada pela saudade de Deus, de Teixeira de Pascoas ou por tantos dos versos dos Passos da Cruz, de Pessoa), e é por isso que é seu dever purificar-se, eliminar tudo quanto nele é titânico, cruel, maligno, para assim favorecer e exaltar o legado de Dioniso. Queda da unidade primordial, cisão e esforço final de reintegração no divino. [...] O poeta órfico é um *telestai*, um *orpheotelestai*,¹²⁷ que ensina os caminhos do retorno ao Deus pela iniciação, pela poesia e pela filosofia, é um homem grande e raro, singular entre os humanos, usando o exemplo e a força mágica da palavra e do verso para fazer mover a humanidade para o caminho certo.»¹²⁸

Inúmeras inscrições nos lugares de culto e uma tradição de livros sagrados, de hinos órficos ou de tabuinhas¹²⁹ encontradas em vários túmulos, com indicações sobre como as almas dos iniciados se deverão comportar na viagem após a morte, reforçam essa preocupação com a memória. O poeta, incorporando Orfeu, será um dos poucos privilegiados que, pela acção da mãe das musas, consegue vencer o Esquecimento de um tempo primordial, marcado pela inteireza. Não é de todo insuspeito que David Mourão-Ferreira dedique tanta da sua obra poética ao tema da Memória, que surge em *In Memoria Memoriae* como «Mnemósina, Rainha/ instigadora da Grande Obra.» e no poema «Voto» em *Tempestade de Verão*:

*Que o fosso da memória se transponha,
Que seja a solidão atravessada!
Da cálida crisálida renasça
De novo para o corpo o corpo todo!
[...]
Que tudo, tudo, súbito se emprenhe
Da realidade que a lembrança apenas
Em folha de álbum, ressequida, guarda!*

Contudo, quem conduz ao fim do ciclo da reencarnação terrestre é Zagreu, a figuração mística de Dionysus¹³⁰. Pode aparecer estranho à primeira vista que seja esta a divindade associada a rituais ascéticos, mas este é como diz Sófocles, através do último coro de Antígona, «o deus das mil formas e dos mil nomes» e Orfeu o seu profeta. Estudiosos têm vindo a considerar como certo que o polimorfo filho de Zeus é uma confluência entre um deus local da vegetação e uma outra divindade mais poderosa trazida da Frigia. Claro é que veio a assumir uma força extraordinária na vida quotidiana dos povos da Hélade, sendo considerado, como vimos no mito, o herdeiro natural de Zeus. Erradamente, associa-se comumente a sua imagem à embriaguez pelo vinho, mas isso é uma

¹²⁷ As práticas e iniciações órficas eram transmitidas e ensinadas pelos *orfeotelestai*. Esses eram mendicantes que caminhavam por toda a Helade, executando sacrifícios, obtendo absolvição e purificação para indivíduos ou cidades.

¹²⁸ António Quadros, *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Europa-América. 1989. P. 134-135.

¹²⁹ A maior parte da escatologia órfica foi revelada por tabuinhas encontradas em Petéleia, Túrio, Hipônio e Creta que eram enterradas junto aos iniciados nos mistérios para guiar as suas almas no além-túmulo. As lâminas encontradas em Hipônio indicam os caminhos que a alma deve seguir ao entrar no mundo infernal. A alma é apresentada como “...filha da Terra e do Céu estrelado” e deve seguir o caminho da direita que leva a fonte que brota a água da Memória; em oposição ao caminho da esquerda que representa o Esquecimento. A Memória é a água da vida e marca o fim do círculo de reencarnações; o Esquecimento é a água que representa a vida terrestre destruída pelo tempo e o não ser da existência. (Detienne, 1988, p.177)

deturpação romana¹³¹. Dionysus é o deus do mundo líquido, por isso os seus seguidores ficam «entusiasmados» bebendo um fluido habitado pelo deus. No meio do frenesim que a divindade provoca, esta permanece serena: «*Dyonius looms calmly amid the frenzy inspired by his presence. He is the god – the realty – inherent in the realm of liquid nature. [...]The god within them, they stand outside of their everyday rational selves and, in this ecstatic state, become themselves Bachae.*»¹³² Divindade do êxtase, delírio e loucura purificadora, multiforme figura ameaçadora, selvagem, trata-se também do menino místico, rodeado pelas mulheres, brincalhão e afeiçoado da dança, deus das árvores, da vinha e da catarse pela festa. Dionysos Ctonios evoca o mundo subterrâneo dos mortos e das sombras, enquanto Dionysos Iakchos surge criança, evoca o jogo e a inocência.

Não obstante todas as outras vertentes passíveis de serem invocadas pelo culto de Dionysus¹³³, este define-se, sobretudo, como o deus que ultrapassa as barreiras da morte, do género e do individual, nas palavras de Maria Daraki, a divindade da «passagem» entre dimensões, o que o eleva à condição de protector das iniciações. O seu nascimento, filho de uma humana, preveria que se tornaria mortal, mas ultrapassa esta condição com um segundo nascimento. Desvanece também as fronteiras entre o masculino e o feminino, pois quem o concebe é seu pai e o próprio deus pode assumir um aspecto andrógono¹³⁴. Por outro lado, a loucura sagrada induzida pela divindade permite a união total do indivíduo com os Cosmos e com o plano do sagrado. Em síntese, «*Dionysus and the madness he ignites merge the individual with the group, the human with the bestial, and the mortal with the immortal.*»¹³⁵

Dionysus, enquanto Zagreu e Iaco, acabará por ser introduzido nos mistérios de Elêusis, assumindo um papel preponderante junto das suas deusas principais – Deméter e Perséfone ou Koré. Será Iaco, uma das manifestações de Dionysus, personificado numa estátua de madeira, que conduz a procissão dos iniciados. É a Iaco ou Zagreu que sacrificam o touro cujo sangue, se bebido, permite a possessão pelo deus e comungar da sua capacidade de renascimento e imortalidade. Subjacente a esta lógica que se repete nas Trietérides Tebanas, própria da natureza ctónica deste culto, «*está a*

¹³² William Blake Tyrrell, Frieda S. Brown, *Athenian Myths and Institutions: Words in Action*, Edição de Oxford University Press US, 1991, p. 60

¹³³ Dionysus é também um deus múltiplo, cujas representações o mostram em metamorfose, carregando diversos nomes – Brómio, Baco, Iaco, Zagreu, entre os mais destacados – e sempre multifacetado, nómada, vagueando na companhia de ménades, sátiros e animais selvagens. Era capaz tanto de compaixão pelos homens, como de induzir extrema loucura a quem desdenhava do seu poder. Manifestava-se ora como um efebo imberbe de cabelos loiros, ora como deus-menino, ou ainda na forma de animais como o bode, o touro ou o leão. Os seus cultos envolvem desde representações de falos, a procissões de gritos lancinantes e gestos possuídos, bem como rituais orgiásticos e êxtase. Os concursos de ditirambos dos festivais em honra do deus estão na base do género dramático, do qual a divindade se tornou protectora. Os momentos dionisíacos eram, em grande parte, ocasiões de extravasamento e desmesura.

¹³⁴ Era o deus do falo, por simbolizar o poder masculino, capaz de fertilizar o feminino. Mas, por permitir a liberdade do *Eros* feminino, Dionysus significava, decididamente, uma afronta aos valores patriarcais do *Logos*. Contudo, Dioniso não rejeita ou nega o logos (masculino) ou hipervaloriza o eros (feminino), a libertação dionísica visa a união desses elementos que assim libertariam a alma. Não haveria, assim, uma hipervalorização do ego e o ser humano atingiria a unidade com o Total.

¹³⁵ William Blake Tyrrell, Frieda S. Brown, *Athenian Myths and Institutions: Words in Action*, Edição de Oxford University Press US, 1991, p. 61

valorização de uma circularidade (em oposição à patrilinearidade apolínea)»¹³⁶ expressa no facto da bacante, possuída pelo deus ao devorar a carne crua do touro, ser uma com temporalidade dionisíaca, cíclica e reactualizável, como as estações nas vinhas, que obedecem à descida e subida de Dionysus do Hades.

J. de S. Brandão, em *Mitologia Grega*¹³⁷, atesta que, num fragmento da tragédia *Os Cretenses* de Eurípides, o poeta apresenta um coro de adeptos de Zagreu, de iniciados órficos, que canta: «*Absolutamente puro na minha indumentária branca, fugi da geração dos mortais; evito os sepulcros e abstenho-me de alimentos animais; santificado, recebi o nome de bákkhos.*». Este nome exprime a comunhão mística com a divindade, ou seja o reencontro com a verdadeira face divina, libertada da prisão do corpo.

Desses cultos místéricos, órficos e da deusa-mãe, de fundo dionisíaco, que acabaram por eventualmente se fundir ou influenciar, conhecem-se as etapas e os rituais, no entanto, o segredo supremo, revelado no *thelesterion*, àqueles que tinham ultrapassado as provas, continua perdido. Porém, arquétipos como a passagem das trevas à luz, através de uma viagem iniciática e símbolos como o deus-menino, o espelho, a serpente, o ramo torcido ou *bachus*, a água, a gruta, conservam-se presentes em todas as manifestações artísticas que reactualizam uma mitopoética órfica, baseada fundamentalmente na *theoría* órfica, onde através de um ritual orgiástico, o iniciado identificando-se com o Orfeu dilacerado, «*morre a sua morte e renasce em seu renascer*».

Tal fundo mítico ancestral foi depurado em imagens simbólicas que percorreram a literatura, a filosofia, a religião¹³⁸ e mesmo as artes ocidentais, tendo sido determinante na concepção de uma tradição mágica órfica vigente, por exemplo, em Ficino, que usava os hinos órficos como forma de convocar as energias estelares através do canal do *spiritum*. Tratava-se de uma magia de cariz auditivo e vocal, através da recitação. Pico de la Mirandola, citado por F. A. Yates, afirma: «*Nada é mais eficaz, na magia natural, que os Hinos de Orfeu, se a eles for aplicada uma música apropriada e adequadas disposições de alma, além de outras circunstâncias reconhecidamente sábias.*»¹³⁹

O século XX foi rico em re-interpretações da tradição órfica, na maior parte anteriores à geração de Mourão-Ferreira, que têm, por isso, de ser levadas em conta enquanto contexto cultural com o qual a sua obra dialoga. O mito de Orfeu pertence ao repertório dos motivos bem explorados nas artes contemporâneas. As tendências classicizantes do século XX abrangem autores como Eliot,

¹³⁶ José Pedro Serra, «Tempo e História na Grécia Antiga», *Revista Portuguesa de Ciências das Religiões* – Ano I, 2002 / n.º 1 – 67-74

¹³⁷ p. 168

¹³⁸ A comparação entre a personagem de Orfeu e Cristo tem sido discutida na História das Religiões. De facto, o Cristianismo, essencialmente através das correntes neo-platónicas ou de cariz gnóstico, herda vários aspectos da filosofia órfica, como a necessidade de abandonar os bens terrenos, uma dieta de corpo e espírito, longe das tentações mundanas, uma busca de unidade com o divino pelo rigor ascético, entre outros. A própria partilha do pão e do vinho parecem reminiscências de rituais do culto a Dionysus em Eleusis. Numa das versões da narrativa, Perséfone concebe Dionysus em presença de Zeus disfarçado de serpente, o que introduz o tópico da concepção imaculada e a imbricada simbologia da serpente na mente ocidental.

¹³⁹ Frances Amélia Yates *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*, Editora Pensamento – Cultrix, p. 92

Pound ou Ricardo Reis e, essencialmente em França, à época o foco difusor de cultura na Europa, surgem Apollinaire, com *Bestiaire ou la Suite d'Orphée* (1911), a “pièce noire” *Eurydice* de Anouilh (1941), a tragédia e o filme *Orphée* de Cocteau (1927 e 1950 respectivamente). Estas referências, meramente indicativas assinalam apenas o carácter recorrente dos motivos órficos nas obras que constituem, de certo modo, o contexto em que a poesia davídica vê a luz do dia.¹⁴⁰ Também assume importância na formação do jovem David Mourão-Ferreira a leitura dos «jovens de 1915» que invocaram Orfeu não só como Deus da Poesia, mas «viram nele a poesia como Deus.»¹⁴¹

O criador manipula a técnica (de Apolo) e a inspiração (de Dionysus), encarnando vezes sem conta, ao longo da história humana, o paradigma inicial do modelo de Orfeu, elo entre dois mundos, união de opostos, campo de conflitos eternos, no fundo, *síntese*. O longo sono do humano só termina com a bebida da iniciação, que anuncia um percurso no qual se morre e renasce, recuperando o iniciado a sua faceta divina e a união ao todo. A comunhão com o sagrado faz-se pelo renascimento de um ser em contacto com o deus que há em si.

¹⁴⁰ Orfismo também se intitulou um efémero movimento nas artes plásticas reserva alguns fundamentos importantes para se atingir a profundidade da inspiração órfica do modernismo: pintura essencialmente não-figurativa, simultaneidade de visão, harmonia de cores e criação de uma realidade além do mundo físico, uma que seja a realidade pura do subjectivo do artista. Segundo Apollinaire seria «l'art pur».

¹⁴¹ Eduardo Lorenzo, *Tempo e Poesia*, «Orfeu ou a Poesia como Realidade, Relógio de Água Editores, 1987, p. 51

III. Sobre David Mourão-Ferreira

*Nos os poetas, dentro da morte e libertados pela morte,
somos os grandes alquimistas, os unicos achadores da pedra filosofal,
porque nos transformamos a nos próprios
em periplos verdadeiros e imperecíveis.*¹⁴²

O grande objectivo deste trabalho será perseguir, nas palavras de um prefácio de David Mourão-Ferreira, «a intermitente consciência do dever cumprido»¹⁴³ - contribuir para a compreensão da obra do poeta, ficcionista, dramaturgo, professor, ensaísta e crítico que cumpriu a função de preencher, embora ocasionalmente, com mais brilhantismo, o céu pouco estrelado da crítica literária nacional durante os anos 50 e 60.¹⁴⁴ Ao professor deve-se inclusivamente, a elaboração do «programa da então recém-criada cadeira de Teoria da Literatura, desenvolvendo, na década de 50, estudos pioneiros, entre nós, sobre o New Criticism e os Formalistas Russos»¹⁴⁵. Aproveitando um parágrafo de M. Moisés, segue-se uma breve apresentação do seu percurso:

*«Figura exponencial da literatura contemporânea, era homem de sete instrumentos, que tocava com mãos de mestre. Estreou como poeta, em 1950, com a *Secreta Viagem*, mas cultivou também o conto, o romance, o ensaio e o teatro. Uma intensa e contínua actividade criativa em meio à docência universitária e aos cargos, administrativos (director da Colóquio/Letras até à morte; secretário da cultura entre 1976 e 1979). [...] Se é inegável a superior qualidade estética dos géneros que praticou pela vida fora, também parece que a poesia constitui o espaço em que mais nitidamente se lhe define o perfil de escritor. Era poeta acima de tudo.»*¹⁴⁶

É aceite¹⁴⁷ que se pode dividir a obra davidiana em dois ciclos editoriais: no primeiro, D.M.Ferreira assumiu-se «essencialmente polígrafo».¹⁴⁸ Iniciando pela poesia, publica *A Secreta Viagem*, *Tempestade de Verão*, *Os Quatro Cantos do Tempo* e *Infinito Pessoal*; coloca no prelo, como ficcionista, *Gaivotas em Terra*; no papel de ensaísta (que em 1960 já terá dado à estampa para cima de 150 artigos) lança *Vinte Poetas Contemporâneos* e *Motim Literário*; como dramaturgo publica *Contrabando* na revista *Graal*. Nesta primeira «divisão» da sua obra, revista e reeditada ou

¹⁴² Jorge de Lima, *Anunciacao e Encontro de Mira-Cel*

¹⁴³ David Mourão-Ferreira, *Hospital das Letras*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1966, p. 16

¹⁴⁴ Arnaldo Saraiva, *A crítica literária e a crítica literária em Portugal*, in *Revista da Faculdade de Letras : série de Filologia*, 1, 1973, p.61

¹⁴⁵ «Labirintos da Memória: o Espólio de David Mourão-Ferreira», *matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.116-p.141, 2007

¹⁴⁶ Dos testemunhos de amigos e admiradores, muitos recolhidos no número de homenagem *Infinito Pessoal*, da *Colóquio Letras* ou emotivamente gravados em artigos de jornais diários *in memoriam*, por altura do seu falecimento, bem como das lembranças de antigos alunos e da reminiscência da distante imagem televisiva, permaneceu um monumento, não só de palavras, mas também colorido de outras idiosincrasias: a afabilidade e educação exemplares, pontuadas pelo sempre presente cachimbo e fato de *tweed*; o orador e professor que encantou toda uma geração de discípulos da disciplina de Teoria da Literatura; o viajante incansável e curioso; o humanista *bon-vivant* sensível e sedutor; o amante de Lisboa; o admirador da beleza, de pintura e de Mozart; um dos poetas de Amália e, sem dúvida, o homem de acção cultural, essencialmente pela marca que os seus programas televisivos e as bibliotecas itinerantes da Gulbenkian deixaram.

¹⁴⁷ http://www.coloquio.gulbenkian.pt/historia/david_mourao_ferreira.htm

¹⁴⁸ *idem*

recompilada mais tarde, essencialmente no que se refere à poesia e ao ensaio, «há visíveis laços entre a produção poética e a de ficção»¹⁴⁹, sobretudo entre *Os Quatro Cantos do Tempo* e *Gaivotas em Terra*, designadamente: a organização segundo as estações do ano e da vida, a correspondência entre o poeta que se quer moderno em moldes clássicos e o prosador «realista», embora experimentando diversos pontos de vista narrativos e, finalmente, o que na poesia se pode chamar poder alusivo, equivalendo, na prosa, a «um insidioso sentido do mistério a desprender-se do quotidiano lisboeta.»¹⁵⁰

O segundo ciclo de Mourão-Ferreira engendra dois volumes líricos - *Do Tempo ao Coração* e *Matura Idade* -, contos - *Os Amantes* -, crónicas - *Discurso Directo* — e uma obra de divulgação e tradução de poesia — *Imagens da Poesia Europeia*. No âmbito da sua escrita, trata-se de uma revolução ao nível temático e formal, devida «à inclusão que se diria ‘caleidoscópica’ de materiais carreados de outras culturas, de outros lugares, de outros tempos, que o afirmam decididamente como poeta da cultura europeia, da história do Ocidente»¹⁵¹. O poeta assume o «fermento» clássico da cultura europeia, que, apurado pelo tempo, se transfigura no seu canto, dando conta desse contínuo mecanismo de evolução, transformação e selecção cultural, recriador das imagens do património da civilização ocidental.¹⁵²

A sua voz, refazendo, reescrevendo a tradição e os clássicos, exercício no qual atinge momentos de autêntico dialogismo, revela-se única em cada obra que nos legou, desde a lírica, até ao único romance, passando pela ensaística e terminando na longa lista de traduções, onde cada poema resulta numa autêntica expressão da força da sua «personalidade» literária. Tradutor laborioso e inspirado de autores de todos os espaços e tempos, facto indiciador do contínuo «contágio» por diversas vozes. Estes exercícios «ao lado do canto»¹⁵³ corroboram uma visão da palavra como veículo último de união e partilha entre os povos, essencialmente da lusofonia, como atesta o seu breve ensaio *Corpo, Palavra, Magia*¹⁵⁴.

Não é de hoje a estranheza que a poesia de um intelectual, devoto durante tanto tempo do labor atento, reconhecido pela crítica de textos alheios, a quem elogiarem a melhor «oficina» poética da sua geração, tenha adquirido aparentemente um carácter datado, muitas vezes reduzido aos adjectivos «tradicionalizante» ou «límpido» (i.e. sem a profundidade obrigatória da modernidade¹⁵⁵),

¹⁴⁹ idem

¹⁵⁰ idem

¹⁵¹ idem

¹⁵² David Mourão-Ferreira defende este ideal de forma muito clara no ensaio «Património Cultural» de *Os Ócios do Ofício*, Guimarães Editores, 1989, p. 19: «[...] o património não é estático, nem passivo, nem definitivo, nem pode ser ciosamente entesourado. Dinâmico, activo, mutável, prodigaliza-se em dádivas incessantes; e constitui, tanto nas sociedades avançadas, como naquelas em vias de desenvolvimento, um factor indissociável do progresso dos povos [...]»

¹⁵³ Cf. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, «A Poesia Amorosa de David Mourão-Ferreira : uma Aventura ao Lado do Canto», *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 145/146, Jul. 1997, p. 180-185.

¹⁵⁴ David Mourão-Ferreira, *Magia Palavra Corpo*, Lisboa, Edições Cotovia (1993);

3 cf. Eugénio Lisboa, "Uma Claridade de Sombras e de Luzes : a *Obra Poética* de David Mourão-Ferreira» *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 61, Maio 1981, p. 60-62.

sujeitando-se a ser alvo de um «reducionismo erótico»¹⁵⁶. Encarar David Mourão-Ferreira como um poeta do amor, destacando um *corpus* da sua obra onde são marcantes a vivência do erotismo, será correcto, mas muito redutor. No fundo, ele próprio tinha consciência, num exercício de distanciamento crítico face à sua produção, que tal seria inevitável no futuro, no complexo jogo de construção da entidade autoral no mundo da literatura. Numa irónica interacção entre duas entidades, um narrador autodiegético e o autor implícito¹⁵⁷, no romance *Um Amor Feliz*, lê-se o seguinte:

«Sabes que mais? respondi. Escusas de me estar a levar à certa. Queres um conselho? Dou-te mesmo uma data de conselhos...Escreve sobre o Savinio, escreve sobre o Stendhal: eles merecem. Continua a trabalhar na Gulbenkian: a Gulbenkian merece. Continua a dar aulas. Continua a fazer conferências: os alunos e os ouvintes merecem. Continua a escrever umas bonitas poesias emocionantes para as meninas emocionadas as pespegarem depois aos senhores com quem vão para a cama e para esses mesmos senhores te ficarem então com uma certa raiva: tu mereces...» (A.F. p.269/270)

Só em 1980, a bibliografia passiva do autor se veria «enriquecida com a primeira, e até agora única, tentativa de conspecto crítico global»¹⁵⁸ nos diversos géneros: *David Mourão-Ferreira – a Obra e o Homem* de José Martins Garcia. No Brasil, em 1986, a Professora Doutora Juril Campelo apresenta, em Curitiba, a sua tese de provimento intitulada *A Oficina Órfica de David Mourão-Ferreira*.¹⁵⁹

Se a ficção davidiana, primeiramente subvalorizada, foi alvo já de alguns trabalhos de maior fôlego, sobretudo os de Helena Malheiro¹⁶⁰, a análise da obra poética continua a ser dominada pelos volumes esclarecidos de Vasco Graça Moura, pelas incursões ensaísticas de Palma-Ferreira, Eugénio Lisboa e Eduardo Prado Coelho ou por alguns artigos, multiplicados por altura da sua morte, que originou breves mas sentidas homenagens. Urbano Tavares Rodrigues e o mesmo Graça Moura, nas breves introduções e resenhas aos vários livros de poesia, acrescentaram pequenos, mas certos apontamentos.

Não obstante se enquadre como «teorizador» na reunião de sensibilidades poéticas em torno da revista *Távola Redonda*, apelando ao regresso a um lirismo sem pretextos de intervenção social e política, como reacção à facção dominante da escola neo-realista, D.M. Ferreira permanece, ao longo

¹⁵⁶ José Carlos Seabra Pereira "Apontamentos Sobre a Fortuna Crítica da Obra Poética e Narrativa de David Mourão-Ferreira", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 145/146, Jul. 1997, p. 407.

¹⁵⁷ Suely Fadul Villibor Flory, *O Leitor e o Labirinto*, Edição de Arte & Ciência, p. 86

¹⁵⁸ idem., p. 422

¹⁵⁹ Mais recentemente, em 2002, Marília Regina de Brito publica *O Amor em David Mourão-Ferreira*, resultado da sua tese de doutoramento e Ana Sofia Calado apresenta a dissertação de mestrado *Auto-representação em David Mourão-Ferreira*. Mais uma vez, no Brasil, Gustavo Machado Costa retoma o tema órfico, com o trabalho *Ressonâncias Órficas em Os Quatro Cantos do Tempo*. Com o título *Amor, Memória e Morte: Formas de Representação do Tempo na Poesia de David Mourão-Ferreira*, Teresa Pinto da Rocha Jorge Ferreira defende, em Abril de 2009, a mais recente das teses académicas sobre a lírica davidiana.

¹⁶⁰ "Os Amantes" ou *A Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, (Prémio Revelação do Ensaio 1980, atribuído pela SEC e pela APE), Imprensa Nacional, 1984 e *David Mourão-Ferreira ou "A Secreta Viagem"*, ensaio, Oficina do Livro, 2001.

da sua carreira literária e acadêmica, embora íntimo das grandes referências artísticas e intelectuais, à margem de estéticas doutrinárias ou de movimentos de ruptura.

Nas palavras de Teresa Martins Marques «porventura, o mais clássico dos nossos poetas modernos»¹⁶¹, o autor de *Órfico Ofício* assume uma cultura ocidental que se processa por uma «continuidade», tal como advoga no Prefácio a *Imagens da Cultura Ocidental*, e propôs-se incorporar, nas novas exigências estético-literárias, o legado da Antiguidade clássica e da tradição lírica ocidental e mesmo oriental, convertendo-o numa força dinamizadora do processo de criação artística. Legado dessa herança cultural é o conhecimento e a apropriação de certos mitos clássicos.

Na opinião de Eduardo Lourenço, a obra do autor figura na franja da aventura poética mais abrigada «do agreste e vivificante vento da Modernidade»¹⁶² encabeçada, em Portugal, por Sophia de Mello Breyner, e inscreve-se, mesmo que parcialmente, nessa atitude «de contemplação, de êxtase, de paixão, de iluminado fervor, cintilante arabesco ou positivo olhar deposto sobre as coisas» e «nela a pressão da Modernidade é detida no limiar da porta». Fernando J.B. Martinho vai mais longe e considera que David Mourão-Ferreira representa, «num período de sedimentação da herança modernista, uma concepção da modernidade como *thesaurus* e não como *tabula rasa*, e um gosto pronunciado pelo equilíbrio e a regularidade clássicos»¹⁶³. Este ideário ver-se-ia plasmado na sua futura obra, a qual, do ponto de vista técnico, representa a feliz aliança da força criadora e da construção rigorosa. Vasco Graça Moura, em *O Amor e o Ocidente na obra de David Mourão-Ferreira*,¹⁶⁴ conclui:

«O poeta maneja com peculiar insistência e perícia todos os recursos da cultura ocidental e do complexo «aparelho retórico» que ela tem vindo a elaborar. Tal insistência apoia-se nos mitos, nas personagens, nas obras, nas situações, nas paisagens, nos modos [...] e são como uma espécie de «informação genética». Apresenta virtuosismo nos efeitos sonoros (aliterações, consonâncias, assonâncias), analogias paronímicas e metafóricas, da rima, repetições e antíteses, recursos que Gastão Cruz «integrados num plano de exploração sistémica de efeitos fónicos e de correspondências semânticas»¹⁶⁵

Contudo, ignorar as «sombras», numa poesia que canta a vivência incandescente é deixar de escutar o poeta amargurado com a iminência da guerra em *Cancioneiro de Natal* ou expressando a sua melancolia lúcida após a dissolução do enamoramento ou a abjecção por «tantas camas», é olvidar o horror no retrato da realidade fragmentada e violenta de *Canto IV*, não atentar, de acordo com Marília Regina Brito¹⁶⁶, aos temores do atómico em “O bombardeiro no crepúsculo”, poema publicado em 1958¹⁶⁷ ou mesmo não notar o que Eduardo Prado Coelho denominou, na *Introdução* à

¹⁶¹ «Labirintos da Memória: o Espólio de David Mourão-Ferreira», *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.116-p.141, 2007

¹⁶² Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Relógio de Água, 1987, p. 198

¹⁶³ Fernando J.B. Martinho, «A Poesia Portuguesa depois de Pessoa Fernando», *Contrastes*, nº 42, Outubro/Noviembre 2005.

¹⁶⁴ *Colóquio Letras* nº 37, p. 13

¹⁶⁵ *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio de Água, 1999.

¹⁶⁶ Marília Regina Brito, *O Amor em David Mourão-Ferreira: da Vida à Escrita*, Fernando Pessoa, 2002

¹⁶⁷ : « [...] / Ó anjo anunciador do Apocalipse, / que rútila armadura tu escolheste! / Por nossas mãos de guerra te vestiste, / e vens ao som das hélices, / suspenso, / por entre negras nuvens, negras neste / crepúsculo / atroador / do fim do Mundo!

Obra Poética como «ciclo final» da poesia davídica «marcado por um léxico de desolação e apocalipse». ¹⁶⁸

Sem aspirar a uma enumeração exaustiva, outras problemáticas como a consciência do tempo, a importância da memória, a dualidade eufórica e disfórica da luz e das trevas, a procura da liberdade, a permanência de motivos e mitos clássicos, a questão da autenticidade da expressão do «eu», a viagem iniciática, o mito do eterno retorno, as paródias a Camões¹⁶⁹ e a outros autores e as relações de imbricada contaminação e comunicação entre as suas páginas líricas e os romances ou contos, entre outras, foram analisadas na bibliografia acerca da obra do autor supracitado.

IV. A Emergência do *Mythos* na obra davidiana e *Távola Redonda*

A emergência do *Mythos* na poética davidiana acompanha a remitologização da literatura do século vinte e entronca na consciência do esgotamento do paradigma lógico, por uma parte relevante da Filosofia, Crítica e Teoria. Com efeito, David Mourão-Ferreira não só se identifica com a matriz ocidental greco-latina, nomeadamente através da recorrência de figuras mitológicas, como, designadamente na lírica e obra ensaística, apela frequentemente à imagem da poesia como «mistério», teria reactualizado essa concepção mítica do fenómeno poético e sido influenciado por uma corrente mitocrítica, alvo de extensa divulgação na primeira metade do século passado. Relevante para tal conjectura foi a constatação que, como crítico, usou o modelo dos arquétipos míticos para explicar a obra de Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa,¹⁷⁰ os corifeus do *Orpheu*, cuja influência órfica e mítica ainda ressoava no panorama literário, e mostrou um conhecimento profundo da obra de Northrop Frye, por exemplo, no ensaio *Correntes da Crítica Contemporânea*¹⁷¹.

Por outro lado, Fernando Guimarães,¹⁷² lembra, citando Alberto Lacerda, que este companheiro de *Távola Redonda*, ao resumir as «afinidades que unem a maioria dos poetas jovens desse tempo» destaca, no primeiro capítulo da revista, num texto que se poderá considerar em alguns momentos quase programático, intitulado «Um Lugar para a Poesia», «a conquista do poético sem

¹⁶⁸ Eduardo Prado Coelho, *Retina, Rotina, Renovo*, Introdução a *Obra Poética* de David Mourão-Ferreira, Editora Caminho, p.19

¹⁶⁹ Teresa Cristina Cerdeira, no artigo, *A Diáspora Poética: Fatalidade Herança e Metamorfose da Erótica Camoniana em David Mourão-Ferreira*, publicado na revista *Recorte*, Ano 4 - Número 7 - Julho a Dezembro de 2007 refere: «Ele canta conscientemente em *paródia*, etimologicamente *ao lado do canto* ou *frente ao canto* [...]. Afinal, como afirmava Umberto Eco no seu *Pós-escrito a O nome da rosa* (1983, 20), “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”. Esta salutar herança não descuidada evidentemente de uma apropriação na diferença porque sobre ela, sob o modo do deslocamento e da desinstalação, se insinua a modernidade em que vive o poeta, e com ela as outras necessárias páginas de sua biblioteca pessoal que o ajudaram a construir seu mosaico poético. Por isso é que David escreve reescrevendo. Não mata a tradição nem age sobre ela como rapina. Ao contrário, ousa enfrentá-la, para tê-la como referência, como uma medida de gigantes, e mesmo assim ousando estar ao lado, cantar ao lado, para de dentro do já visto, enunciar *como se fosse a primeira vez*, num *como se* absolutamente consciente de seu valor aproximativo de fingimento.»

¹⁷⁰ David Mourão-Ferreira, *Hospital das Letras*, Ícaro e Dédalo: Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa, 131-138

¹⁷¹ David Mourão-Ferreira, *Tópicos Recuperados sobre a crítica e outros ensaios*, p. 39-46

¹⁷² Fernando Guimarães, «Revisão da Moderna Poesia Portuguesa», *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 1, Mar. 1971, p. 34-44.

preconceitos de antigo ou moderno, de temas ou até de palavras, dentro da liberdade essencial ligada à criação e à vida da obra de arte; variedade na forma, sabendo, sobretudo que ela exista, e desejo consciente de a dominar com beleza; inquietação social sem desgosto estético» e acrescenta, por último, a «*revalorização do mito*», numa arte que privilegia a poesia como expressão iminentemente pessoal «*ingénua e mágica*» que se dirige à essência das coisas.

No mesmo ensaio, F. Guimarães refere que, na obra poética davidiana, explode uma vivência do amor erótico, como caminho para o absoluto, «o infinito pessoal», veiculada por «*uma metaforização bem contida num mundo imaginário em que as tradições culturais e os mitos clássicos se cruzam com as fronteiras de um quotidiano não abandonado.*» Albano Martins em «*Lugares e Mitos Gregos na Poesia de David Mourão-Ferreira*» defende que se encontram referências não só a lugares míticos da Grécia, mas também a personagens mitológicas femininas (Afrodite, Penélope, Nausícaa, Ariana, Medusa, Artemisa, Proserpina, Mnemósina, Jocaste e Circe) bem como masculinas (Narciso, Ícaro, Ulisses, Teseu, Orfeu, Anfíon e Apolo), concluindo que somente servirão «*como símbolos e representações*». ¹⁷³

Maria Helena da Rocha Pereira e José Ribeiro Ferreira¹⁷⁴ também contribuíram para a análise da componente mítica do universo davidiano. A ensaísta, que descreveu exaustivamente as reminiscências dos mitos clássicos na poesia portuguesa contemporânea, justificando o seu eterno apelo como arquétipos eternos das ansiedades e comportamentos humanos, defende que David Mourão-Ferreira usa os mitos «*num contexto de confrontação irónica entre a riqueza da imaginação do mundo antigo e o prosaísmo da contemporaneidade*» ou, de forma ainda mais sugestiva, tendo como «*suporte o emprego metafórico de palavras que convocam na memória do leitor a história tradicional*»¹⁷⁵. Encontra referências a Teseu e o Minotauro, a Deméter e Perséfone, Narciso ou Ícaro, mas destacou o de Orfeu e Eurídice, pois, acrescenta «*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.*»¹⁷⁶

Contudo, a referência ao interesse pelo mito e designadamente ao mito órfico pode ser datada, na vida artística davidiana, desde os anos da sua formação. Na extensa entrevista conduzida por Graziana Somai e publicada em *Infinito Pessoal/Homenagem a David Mourão-Ferreira*, o autor explica:

¹⁷³ in *Homenagem a David Mourão-Ferreira, Actas do Colóquio Comemorativo da Passagem do 10º Aniversário da sua Morte*, 2008, Universidade Fernando Pessoa, p.28

¹⁷⁴ José Ribeiro Ferreira, «O Mito de Ulisses em Dois poemas de David Mourão Ferreira», *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra. 24 (Dezembro de 1995) 79-86 e José Ribeiro Ferreira, «Permanência da Cultura Clássica: Apolo e Dioniso na Poesia Portuguesa Contemporânea», *Máthesis*. 3 (1994) 43-63

¹⁷⁵ Maria Helena da Rocha Pereira, «Permanência Clássica na Poesia de David Mourão-Ferreira» in *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 145/146, Jul. 1997, p. 235-236.

¹⁷⁶ cf. *Novos Ensaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, INCM

«Quando era garoto, comecei por ler histórias baseadas em mitos gregos e a mitologia grega sempre me seduziu muito. Com o decorrer do tempo, apercebi-me de que na mitologia grega estão quase todos os paradigmas de comportamento real e de comportamento imaginário das pessoas.»¹⁷⁷

A revalorização da mitologia informa também, como foi atrás referido, os poetas da *Távola Redonda*, uma das revistas literárias portuguesas mais marcantes dos anos 50¹⁷⁸. O mais destacado dos poetas e ensaístas de *Távola Redonda* foi, sem dúvida, David Mourão-Ferreira, que assumiu destaque também como principal idealizador, fundador e co-director da revista, onde colaborou com textos críticos e notas explicativas e vinte e seis poemas, tendo mesmo publicado no primeiro volume da Colecção de Poesia das Edições *Távola Redonda* sua primeira obra poética, *A Secreta Viagem*.

Vinda à luz em 1950 e publicada durante quatro anos, em 20 fascículos, reunia um grupo de jovens poetas, entre os quais António Manuel Couto Viana, David Mourão-Ferreira, Luís de Macedo e Alberto Lacerda. Estes, desde o final do ano de 1949, unidos pela consonância de ideais estéticos, conceberam um projecto «dentro de um critério de neutralidade da Poesia perante o fenómeno político», num momento em que a literatura empenhada e social predominava no panorama português. Esse ideário marca-se, segundo E.M. de Melo e Castro por uma «doutrinação (que) herda indirectamente da Presença (décadas de 20 e 30) propondo um lirismo revivalista a que João Gaspar Simões chama, um tanto impropriamente, 'Postfernandismo' (de Fernando Pessoa, ele próprio).»¹⁷⁹

J.B. Martinho, revendo as principais tendências no «sociocódigo» da poesia na década de 50, enumera a preferência pela estrofização regular, paralelismos, repetições e rima toante e consoante, num diálogo intertextual com a tradição literária ocidental e tradicional portuguesa, na forma e no conteúdo, sendo evidentes para o ensaísta influências de Pessoa ortónimo e até de Ricardo Reis, permeadas por laivos de um imaginário ainda simbolista e decadentista.¹⁸⁰ F. Guimarães resumirá numa revisão da poesia portuguesa contemporânea a experiência lírica da *Távola Redonda* como um regresso à tradição do lirismo, sendo que alguns dos seus poetas (menores) acabariam «enredando-se [...] numa versificação e numa imagística que as gerações anteriores tinham já alcançado ou deixado adivinhar».¹⁸¹

O título da revista, recuperado dum poema de António Manuel Couto Viana, datado de 1949, e publicado no fascículo 7, evoca a idealizada fraternidade dos poetas que, à volta de uma tábola redonda, a poesia, fixam como caminho a busca de uma voz «pura e verdadeira». Sem apresentar

¹⁷⁷ David Mourão-Ferreira, *É Que Eu Gosto de Muita Coisa, Sabe?! in Revista Colóquio/ Letras*, Lisboa, n.ºs 145/146, 1997, p.41

¹⁷⁸ Beatriz Berrini, «A importância de ser *Távola Redonda*», *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 87, Set. 1985, p. 5-19.

¹⁷⁹ E.M. de Melo e Castro, *Projecto: Poesia*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p.59

¹⁸⁰ Fernando J.B. Martinho, *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: do Orpheu a 1960*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p. 114

¹⁸¹ Fernando Guimarães, «Revisão da Moderna Poesia Portuguesa», *Colóquio Letras*, n.1, p. 33-34, Lisboa, 1971

liminarmente programa ou manifesto, as propostas desta alternativa em poesia orientam-se para a «revalorização do lirismo», exigindo ao poeta «autenticidade e um mínimo de consciência técnica, a criação em liberdade e, também, a diligência e capacidade de admirar, criticamente, os grandes poetas portugueses de gerações anteriores a 1950. Sem reservas ideológicas ou preconceitos de ordem estética».¹⁸²

Abrindo-se às influências estrangeiras de Eliot, Neruda, Supervielle ou Rilke, bem como a autores do mundo da lusofonia, a matriz da publicação consistia em procurar dar voz a uma poesia que entronca na tradição lírica portuguesa, desde os cancioneiros medievais à poesia de Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões, Rodrigues Lobo e até aos repositórios românticos. A revista incluía poemas de autores contemporâneos, inéditos de poetas de outras gerações e de escritores estrangeiros, textos sobre poetas portugueses e brasileiros e dava, pela primeira vez, na história da literatura portuguesa, um lugar de igualdade às vozes femininas.

Em Dezembro de 1949, no editorial «Lirismo ou Haverá Outro Caminho»¹⁸³ publicado nas páginas primeiras da revista, David Mourão-Ferreira advoga a predileção da sua geração, embora «dividida»¹⁸⁴, pelo traço distintivo do lirismo, em reacção ao programa neo-realista. Nesse texto marcadamente idealista, produto precoce de um crítico em formação, mas também de um poeta ainda emergente¹⁸⁵, prefiguram-se já, contudo, conceitos e mesmo uma metalinguagem que desembocará na intuitiva, mas também voluntária, construção e adopção de um modelo mitopoético para enquadrar e vivenciar, quer a arte poética, quer a figura do criador.

Partindo de uma citação de Paul Valéry¹⁸⁶, umas das suas influências mais perenes, calculando que estará prestes a caminhar nas margens do paradigma logocêntrico, coloca entre parêntesis a seguinte expressão, relegando-a para uma observação acessória: «(Em cada poeta se repete, vertiginosamente e de maneira quase estenográfica, o processo geral da história da poesia)» lírica que é, segundo o mesmo parágrafo, «a primeira manifestação poética de um povo».

Atentemos na expressividade do advérbio de modo *vertiginosamente*, expressando que esse modelo se repete e refunde ao longo da história espontaneamente, inconscientemente e incontrolavelmente, como se esse processo tivesse uma *energeia* própria ou uma dinâmica sobrehumana, trans-histórica e cíclica. O campo semântico de «vertigem» evoca o abismo, a escuridão, a loucura e o êxtase. Portanto, a acção de repetir, involuntariamente e segundo mediação da *mania* do poeta, ou seja «de forma estenográfica», um processo arquetipal, introduz já não só a

¹⁸² António Manuel Couto Viana - "Breve Historial" in *As Folhas Poesia Távola Redonda*, Boletim Cultural da F. C. G., VI série, n.º 11, Outubro de 1988.

¹⁸³ cfr. Couto Viana, org., 1988, p. 58 e D.M.Ferreira, *Vinte Poetas Contemporâneos*, «Lirismo», p. 253

¹⁸⁴ David Mourão-Ferreira, *Vinte Poetas Contemporâneos*, «Depoimento sobre a Poesia da Geração de 50», p269

¹⁸⁵ Como autor, publica os seus primeiros artigos em 1942, no jornal *Gente Moça*, do Colégio Moderno. As primeiras poesias viriam à luz nas páginas da *Seara Nova*, em 1945, revista à qual se seguiu *Távola Redonda*.

¹⁸⁶ «Se Lirismo é, como definiu Paul Valéry, «le developpement d'une exclamation»

dimensão simbólica e mesmo mecânica da palavra poética, mas parece apontar de facto para outro paradigma.

Tendo tais coordenadas em mente, e resgatando as palavras de Colli¹⁸⁷, é verdade que, se procurarmos as origens da história, quer da literatura, quer da própria humanidade, de um ponto de vista diacrónico, seremos forçosamente encaminhados para o seu berço no mundo do mito. Mas tal génese aplica-se duplamente, porque o *mythos* arcaico engendrou também a própria poesia. Consequentemente, reactualizar o modelo é voltar a estar em contacto com um modo primordial de entender o mundo e o labor poético, perdido nas brumas da pré-história, audível nas primeiras composições em louvor aos deuses, perceptível nas esvanecidas espirais¹⁸⁸ desenhadas em monumentos megalíticos por toda a Europa.

Se por um lado, preconiza a defesa do lirismo tradicional, em dívida directa com «a música como o modo mais natural e autêntico do ser humano se expressar, recordando não só a longínqua matriz romântica mas também a marca dos ideólogos tanto do Primeiro Modernismo¹⁸⁹, como da *Presença*, o grupo da Távola, acrescenta que lirismo é uma atitude de «*espanto*»¹⁹⁰ que se cristaliza e eterniza um instante de emoção¹⁹¹. Assim a poesia lírica é feita de momentos excepcionais e involuntários que se «*pressentem*», motivos que se «*apresentam*» aos poetas de forma «*involuntária e urgente*». Nisso – conclui – consiste o «*mistério da poesia*».

Citando as palavras de E.M. Melo e Castro, «*este texto é um bom e lúcido exemplo do que se podia então esperar da Poesia, como experiência humana nos limites do absoluto, ou como tentativa de através de uma percepção especificamente qualificada como poética, alargar o campo do conhecimento e da acção do homem*».¹⁹² Nas passagens do editorial escrito por D.M. Ferreira, é evidente a crença num ancestral conceito de inspiração que consagra ao poeta um papel de elo comunicante, um sábio, intermediário entre as ideias divinas e o plano humano. Porém, o autor

¹⁸⁷ *La Naissance de la Philosophie* Polemos, p. 20

¹⁸⁸ Será interessante reflectir na antítese entre dois símbolos: a espiral e o labirinto. O próprio David Mourão-Ferreira usa o segundo como arquétipo das poéticas pessoais. Se pensarmos que Dionysus, divindade frequentemente ligada a Creta, se manifestava muitas vezes sob a aparência de um touro, e que é em Creta que Dédalo, modelo privilegiado do *homens logicus*, apolíneo, constrói um labirinto para prender o Minotauro, um dos mitos mais antigos da cultura pré-helénica, percebemos que esse símbolo encerra a prisão pela lógica da força primitiva do irracional e desmesurado. Por oposição, a espiral é símbolo que aponta para uma entrega total ao divino, para uma rendição do humano às forças cósmicas, num estado de união, através da *anamnese*, com essa consciência Universal. Não é de todo inocente que a psicanálise, por Carl Jung, que tanto se debruçou sobre a relação do *mythos* com o inconsciente colectivo, tenha usado a espiral para ilustrar os processos de introspecção e hipnotização.

¹⁸⁹ Cf. Fernando J. B. Martinho, *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa - do «Orpheu» a 1960*, ICALP - Coleção Biblioteca Breve - Volume 82, 1983: «Nessa publicação o que predomina é aquilo a que Eduardo Lourenço chamou, em oposição ao 'terramoto espiritual' que significou a poesia de Álvaro de Campos, a 'música mais fácil de Pessoa'. Efectivamente o pós-fernandismo de que fala Gaspar Simões aplica-se melhor que a nenhum outro do decénio ao lirismo comedidamente e sem rasgos praticado nessas folhas de poesia.»

¹⁹⁰ É curiosa a escolha deste vocábulo, uma vez que este espanto ou maravilhamento invoca a tradução do sentimento que os autores gregos descreviam no momento em que a divindade se revela ao homem. Esse «espanto» que petrifica e emudece, muda para sempre a existência humana, pela sua marca perene, muitas vezes até com tradução somática, muitas vezes na cegueira e, por outro lado, impõe a intromissão de um outro plano, bem como de uma outra dimensão a-temporal. Essa referência no campo da inspiração poética reitera uma perene ligação do fenómeno lírico ao sagrado.

¹⁹¹ No ensaio «Para uma Teoria dos Géneros Literários» de *Tópicos Recuperados*, David Mourão-Ferreira volta a usar a mesma definição: «A atenção particular dada ao momento define a atitude lírica. Atitude lírica é a de quem pretende isolar cada instante, carregando-o dum potencial x de emoção e tentando eternizá-lo: uma atitude de espanto e de cristalização à volta desse espanto.» p. 19

¹⁹² E.M. de Melo e Castro, *Projecto: Poesia*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p.67

reitera a união entre fundo e forma, enfatizando a ligação intrínseca e dinâmica entre os dois planos na criação da significação poética. No mesmo texto acima referido, adianta-se, a propósito:

«Presente-se que os motivos lhes foram dados, ou impostos, de uma forma misteriosa e inexplicável, dentro de uma experiência, particular quanto aos acidentes e geral quanto ao seu significado; e verifica-se que os elementos mais lúcidos e disciplinados dessa mesma experiência se encarregaram depois de desenvolver os motivos iniciais, segundo processos característicos de criação literária. [...] há simplesmente uma passagem, uma mudança de tonalidade, um progresso, do escuro ou do claro-escuro, para o claro...E nessa passagem mudança ou progresso, os elementos iniciais comandam e determinam os seus consequentes.»

Várias linhas de sentido poderão ser apontadas na interpretação deste parágrafo. Em primeiro lugar, distingue-se um fenómeno que parte do acidente, de uma experiência percebida extraordinariamente, visto que é sempre «vívida» pelo poeta¹⁹³, particularmente, mas este tem o dom de a transformar num motivo geral, que exprime, em longínqua dívida com a *Poética* de Aristóteles, as «leis universais das acções humanas». Logo, poesia é conhecimento, visto que permite o reflexo ontológico.

Neste processo de engendramento da poesia há, contudo, uma confluência para os elementos mais «lúcidos e disciplinados». Parafraçando o discurso do autor, distinguem-se dois pólos dialécticos: de um lado, o misterioso e inexplicável do pressentimento dos motivos no escuro, do outro, a disciplina, a lucidez e a «claridade» - entre eles um progresso, ou um caminho para a luz, com reminiscências iniciáticas. Não obstante, só com o devido equilíbrio e respeito por esta união entre inspiração e técnica, segundo David Mourão-Ferreira, mais adiante no texto, foram possíveis os maiores exemplos do lirismo da história.

Em suma, nas páginas de belas ilustrações de *Távola Redonda*, nas quais publicou *A Secreta Viagem*, David Mourão-Ferreira defendeu o equilíbrio, a coerência e a proporção entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas, procurando conciliar os valores da tradição e da modernidade, revalorizando o lirismo e recusando, de facto, a simples imediatez da inspiração. Gastão Cruz refere que na obra do poeta há uma confusão entre «vocaçã» e «estudo»¹⁹⁴ e que este deixa vincada a noção de que escrever é um «ofício», desde a primeiro verso onde já é aparente uma «grande segurança de tom». Renegando os objectivos de intervenção concreta dessa «nascente» desinteressada que é o Lirismo (e entendendo-se aqui Lirismo como poesia), Mourão-Ferreira afiança ainda, no editorial em questão, que este é «Pura descarga emotiva» e que através dessa descarga se processa uma «gnose gratuita», pois tem como fim o «inteiro e desinteressado conhecimento do homem». É sabido que *Gnose*, por oposição a *epistème*, é conhecimento de uma esfera superior, de aquisição «interna», espiritual, iniciático, conseguido de forma misteriosa e

¹⁹⁴ *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio de Água, 1999.

intuitiva, mas que permite o encontro do homem com sua Essência Eterna. Desta forma, o poeta é um *sábio*, visto que detém a chave para aceder a essa verdade escondida dos vulgares.

Já em 1944, durante a juventude, parafraseando um relato de Teresa Martins Marques¹⁹⁵, David Mourão-Ferreira, numa palestra sobre poesia moderna, realizada em 16 de Novembro desse ano, na Sociedade Republicana José Estêvão, em Lisboa, terá apresentado o poeta «como um ser predestinado para dar voz ao drama da incompletude humana», predestinado a esse «*órfico ofício*». Não obstante as claras influências de um romantismo bem enraizado, é de notar que o percurso literário deste autor é marcado por esta consciência da missão da linguagem poética: a de, nas palavras de Eduardo Prado Coelho¹⁹⁶, exprimir «*a síntese impossível*», *muitas vezes viajando em torno de si própria, em espirais labirínticas ou circularidades.*»

Em «Os Sinais», de *Matura Idade*, Mourão-Ferreira adianta esta inscrição, acerca da condição do poeta e do próprio homem face ao mito: «*E arranhamos o mito com as unhas/ Com as mesmas que os deuses nos cortaram.*» Parece claro que o dizer poético se aproxima do mítico e um poeta, capaz de uma odisséia em busca da palavra essencial, tem como fatídica condição «arranhar» somente essa linguagem, que outrora permitiu perfeitamente uma ligação, já não facultada pelos deuses, mas cuja saudade fomentam ainda. Tal fim último da poesia surge gravado, à maneira pré-socrática, em *Entre a Sombra e o Corpo*, nos versos «*Ah Quem te contivesse/ ó diverso Universo/ em três versos*», demonstrativos de um sentido de predestinação e de contacto com o divino, através de uma viagem às cegas em «torno do segredo»¹⁹⁷. Atesta-se irrefutavelmente em *Os Ramos Os Remos*, no poema «Pacto».

*Do pacto que o Verbo celebrou comigo
Há sempre um artigo quem sempre subsiste*

*Deixar que as palavras apenas exprimam
O que sem palavras tentava exprimir-se*

¹⁹⁵ Teresa Martins Marques, «O Primeiro David Mourão-Ferreira», *Letras, Sinais*, Edições Cosmos.

¹⁹⁶ Eduardo Prado Coelho, *Retina, Rotina, Renovo* in David Mourão-Ferreira Mourão-Ferreira, *Obra Poética* cit., p.20

¹⁹⁷ idem

V. Mitopoética órfica

Harry Slochower em *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*,¹⁹⁸ define assim mitopoética: «*Mytho – poesis (from the Greek poiein, meaning to make, to create) re-creates the ancient stories. And while mythology presents its stories as if they actually took place, mythopoesis transposes them to a symbolic meaning.*» O criador actual, a mãos com o mito desacralizado, interpõe a imagem simbólica, fundeada numa matriz arquetipal, a partir da qual a imaginação recria, regenera, reconstrói novas narrativas, num eterno jogo entre liberdade e retorno à origem, uma vez que, para usar esse poder revelador do mito, é impreterível preservar arquitraços reconhecíveis da narrativa mítica.

O processo gerador de uma mitopoética implica a eleição de um mito fundacional por um autor e a organização de toda a sua obra, estrutura, forma e temas, como uma unidade inteira e indivizível, em torno do arquétipo que o artista, através de uma configuração imaginária, adopta como representação da realidade e principalmente do seu mister, mágico e indefinível. Muitos criadores, no sentido de tornarem perceptível o segredo do fazer artístico, criaram as suas próprias narrativas míticas que servem como organizadores psíquicos, dando razão a práticas, escolhas lexicais, posturas ideológicas, tensões existenciais, etc.

Em toda a obra lírica davídica, sente-se esse substrato mítico, não fosse ele um clássico por formação, profundo conhecedor do cânone ocidental e nomeadamente dos autores greco-latinos. Porém, o poeta fabrica o seu próprio mito, de acordo com as suas vivências, como atesta Armindo Trevisan¹⁹⁹:

«*Essa ordenação não é feita por um homem; trata-se de uma herança arquetipa da cultura, como bem viu C.G.Yung [...] Não obstante, o próprio indivíduo fabrica seus mitos pessoais. Dá-se uma fusão de mitos colectivos e mitos pessoais na vida de cada um. O poeta não se subtrai a essa lei. O que faz é unificar, na medida do seu talento, o património mítico pessoal com o património colectivo. É tanto mais poeta quanto mais atinge essa coincidência.*»

O mesmo Harry Slochower introduz na obra supracitada que a maior parte das mitopoéticas parte de uma estrutura quadripartida: primeiro passo, a crença num passado edénico irrecuperável, que surge sempre *in absentia*, mas sobre o qual alguns eleitos conseguem guardar ou pressentir uma memória; segundo passo, uma gesta de procura por conhecimento, no fundo, uma viagem iniciática, por parte do artista, que se sente diferente e proscrito, muitas vezes expulso por ter cometido um crime; terceiro passo, regresso e, por último, o renascimento. Comparemos esta estrutura com a disposição²⁰⁰ que, note-se, voluntariamente, D.M. Ferreira adopta para a compilação da sua obra

¹⁹⁸ Edição de Wayne State University Press, 1970

¹⁹⁹ Idem

²⁰⁰ Para David Mourão-Ferreira, a organização das suas colectâneas de poemas eram motivo de reflexão criteriosa, como forma de tornar a obra um organismo coerente e coeso. Vejamos esta citação da entrevista «Eu gosto de muita coisa, sabe?» publicada no número de homenagem da revista Colóquio Letras, *Infinito Pessoal* «Em geral, um livro de poesia não é para mim um amontoado,

poética, de 1988²⁰¹. Tal preocupação em dotar a sua obra de «vasos comunicantes» ou unidades de sentido, foi corroborada por Teresa Martins Marques, em *Labirintos da Memória: o Espólio de David Mourão-Ferreira*:

«nas sucessivas reedições da sua poesia, verificaremos que os volumes constituem organismos vivos, coerentes, nos quais os diversos textos se inter-respondem, contando “histórias” diferentes, consoante as seriações que o autor lhes conferiu, em diversas edições, nomeadamente nas recolhas poéticas, obedecendo a criteriosas reordenações poemáticas em círculos (*Lira de Bolso, As Lições do Fogo*), ou em ciclos (*Sonetos do Cativo*), jogando com a simbologia dos números quatro, sete e nove, de clara reminiscência pitagórica, cabalística ou dantesca.»²⁰²

David Mourão-Ferreira idealiza para a referida *Obra Poética* de 1988 uma disposição da sua produção lírica, reordenando mesmo composições outrora espalhadas por colectâneas diversas, como é o caso do poema «Reinscrição sobre as Ondas», publicado pela primeira vez em 1950, mas que, na referida reorganização estrutural assume um lugar de remate, passando para poema de encerramento da última colectânea, *No Veio de Cristal*. Já Carlos Reis em «Poesia e Poética de David Mourão-Ferreira»²⁰³, conclui que esta reflexão pessoal do autor «*deu a Mourão-Ferreira a possibilidade de reavaliar e, num certo sentido, autorizar o que para ele fazia sentido*». Desta forma, estruturou a sua obra, segundo o tema da viagem, num círculo fechado, onde se podem definir as três partes iniciais de uma jornada arquétipo da gesta, tanto do homem como do poeta. Esta expedição de busca e de luta, reforça o elo órfico e xamânico da concepção do poeta, pois este é o escolhido pelas forças supremas para devassar o enigma.

O início da odisseia é um facto de tal importância que dá mesmo o título à seminal *Secreta Viagem*²⁰⁴, secreta «não porque em si mesma se esconda aos outros, mas porque é a viagem que se faz em torno de um segredo, guiando-se às cegas pela rota do segredo»²⁰⁵. Como poema de abertura apresentam-se os dois dísticos de *Inscrição sobre as Ondas*:

*Mal fora iniciada a secreta viagem,
um deus me segredou que eu não iria só.*

*Por isso a cada vulto os sentidos reagem,
supondo ser a luz que o deus me segredou.*

uma soma de poemas: tem de ter uma estrutura, ou dizendo de outra maneira, tem de ser um organismo em que as diversas composições respondam umas às outras. O título, como aliás, outros elementos do chamado paratexto, dá já ao leitor uma indicação desse significado» p. 27

²⁰¹ David Mourão-Ferreira, *Obra Poética*, Editorial Presença, 1981

²⁰² *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.116-p.141, 2007

²⁰³ in *Evocation de David Mourão-Ferreira*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, p. 39

²⁰⁴ «Realmente é um livro todo constituído por poesias de amor e por poesias que tiveram, na sua maior parte, uma motivação um tanto clandestina, porque foram inspiradas por uma pessoa – uma amiga minha, uma apaixonada minha – que era casada, e tudo isso foi muito secreto. A secreta viagem foi o caminho, relativamente curto, que em conjunto fizemos. » *Infinito Pessoal* p. 27

²⁰⁵ Eduardo Prado Coelho, «Retina, Rotina, Renovo» in David Mourão-Ferreira, *Obra Poética*, Editorial Presença, 1981 p. 11

Demoremo-nos a descodificar as possíveis ligações entre a teoria do mencionado Slochower e estes versos: é visível que a imagem construída se reporta a um tempo primordial, edénico, em que deuses comunicam directamente com os homens, de uma forma intimista. É significativo que esse deus «*segrede*» e não escreva, uma vez que no mundo pré-racional se privilegia a audição em vez da visão e a fala em vez da escrita. A própria alternância entre sons abertos e fechados permite a eufonia dos versos que imediatamente se tornam cantáveis, evocando os primitivos hinos religiosos. A simplicidade do dístico impõe uma sabedoria hermética e sintética própria do mundo pré-socrático. A insistência nas «inscrições» determina claras alusões à sabedoria dos oráculos e a um tipo de linguagem lapidar, contudo devemos incluir a predilecção dos órficos pela inscrição como forma de vencer o esquecimento.

Por outro lado, o pretérito mais-que-perfeito e a construção passiva de «*fora iniciada*» supõem uma aceitação de um destino incompreensível governado por agentes sobre-humanos que impõem uma «*secreta viagem*». O adjectivo anteposto acrescenta subjectividade ao enunciado, pois é de sobremaneira importante reforçar que essa odisseia será intimista, embora nunca solitária, sinalizada pelo oculto e escondida dos olhares daqueles a quem os deuses não mostram a luz, ou seja, os que não são «iluminados». Os sentidos, forma primordial de conhecer, sem passar pela razão lógica, que fecha esses canais imediatos de percepção e comunhão com o mundo, reagem perante cada sombra. Não é possível descartar Platão desta equação, quando é tão visível a reminiscência da dicotomia entre mundo das sombras e das essências. O poeta guarda a memória dessas formas perfeitas e reage às sombras «*supondo*» serem elas a verdade que, no entanto, o sujeito recebe directamente por inspiração divina. Qual o fim desta viagem? Em última análise será um percurso de iniciação para atingir um conhecimento vedado. Esta temática surge mais desenvolvida no poema homónimo do título da colectânea:

*No barco sem ninguém, anónimo e vazio.
Ficamos nós dois, parados, de mão dada...
Como podem só dois governar um navio?
Melhor é desistir e não fazermos nada!
[...]
Aparentes senhores de um barco abandonado,
Nós olhamos, sem ver, a longínqua miragem...
Aonde iremos ter? – Com frutos e pecado,
Se justifica, enflora, a secreta viagem!*

A metáfora do barco ou navio resulta de uma analogia recorrente com a figura humana à deriva no curso do rio que é a sua existência. No segundo verso, surge o «nós» para comprovar que a profecia divina do dístico referido anteriormente se concretizou. Este par, de mãos dadas, realiza a sua demanda longe das gentes, desterrados, proscritos, pois o seu barco é «anónimo e vazio». São, no fundo, condenados a governar um navio sem terem forças para o conseguir. Sem certezas e

assolados por dúvidas existenciais expressas pela escolha das frases interrogativas no seu aparente diálogo ou monólogo interior, buscam um além indefinível, onde se «enflora» a secreta viagem, em frutos e pecado.

Para além de ecos de um simbolismo que se pressente nas escolhas lexicais, compreende-se que o que resta dessa odisseia são as conquistas e os «*frutos do trabalho e da descoberta*» e «o pecado», a velha noção judaico-cristã que se intromete na busca pela «longínqua miragem». Se adiantarmos que essa evanescente ilusão idealizada se identifica com a figura feminina, não será de estranhar que um «amador de mulheres» se sentisse, nesta fase tão juvenil ainda do seu percurso, perseguido pelo pecado, próprio de uma relação adúltera, que serviu de inspiração aos poemas de *Secreta Viagem*. Numa segunda abordagem, o *topos* da barca no rio, com dois passageiros, mas que continua paradoxalmente «*sem ninguém*», evoca o mito da travessia na barca de Caronte para o reino de Hades. As almas, incorpóreas, daí invisíveis, olham para o seu destino, sem o conseguirem perscrutar.²⁰⁶

Trinta e nove anos mais tarde, no poema que fecha a *Obra Poética – 1948-1988*, encontramos eco dessa primeira «Inscrição Sobre as Ondas», no poema «Reinscrição Sobre as Ondas», deslocado para a sua última colectânea, *No Veio de Cristal*. Como resultado desta odisseia pessoal expressa ao longo de quarenta anos de poesia, está a terceira fase do esquema das mitopoéticas: o final da viagem e a conquista de conhecimento:

*Só comigo me encontro enquanto me concentro
Nas ancas de Afrodite ou nos olhos das Parcas*

*Mas sei que sou assim desde há imenso tempo
Mal fora iniciada a secreta viagem*

A procura, expressa com recurso a figuras da mitologia clássica foi, no fundo, talhada entre o erotismo (as ancas de Afrodite) e a indagação sobre o destino e o sentido da existência («*olhos das Parcas*»). Por fim, levou a uma autognose («*só comigo me encontro*»²⁰⁷). Essa constatação, trágica, mas necessária, uma vez que em prol da verdade «conhece-te a ti mesmo», não é só o fardo do sujeito poético, mas de todos os homens, desde que se iniciou a secreta viagem da humanidade na terra. Por outro lado, ironicamente, esse conhecimento já pré-existia «*mas sei que sou assim desde há muito tempo*», foi só preciso recordar essas intuições.

²⁰⁶ Ao pensarmos num casal de enamorados que terá navegado o Estige surge-nos imediatamente o mito de Orfeu e Eurídice e com ele o tema da morte e do renascimento através de uma revelação que transforma o indivíduo e o faz voltar ao berço da terra, numa catábase, ao submundo, para voltar a nascer. Orfeu, modelo mitológico do poeta, actualiza-se no eu poético, sobrecarregando-o com o fardo de tentar apreender uma *imagem* que se esfuma na sombra. Contudo, na verdade, decorrem viagens iniciáticas penosas que resultam em aquisição de conhecimento.

²⁰⁷ David Mourão-Ferreira in «Eu Gosto de Muita Coisa, Sabe?» «Como todas as pessoas que escrevem, acho que a mim tem-me acontecido muitas vezes conhecer-me através daquilo que escrevo; por isso também é uma catarse, ou também é uma terapia. Ajuda-me a enfrentar melhor a vida, dentro do meu modesto plano vital.»

O tema central da viagem, como defende Helena Malheiro em *David Mourão-Ferreira ou a Secreta Viagem*, instalará verdadeiramente a procura de um centro de gravidade dentro de um universo descentrado e confuso. Frequentemente, o centro conflui para o «eixo do mundo» que é a mulher, designadamente «num sorvedouro/de rosas roxas».²⁰⁸ Esta viagem surge a três dimensões, no tempo, no espaço e em Eros e acompanha esta itinerância do autor pela vida, através da linguagem, bem como a migração das próprias palavras. Corpo e palavra são dois «universos cósmicos confluentes, de eterna gesta heróica», como se reflecte, de forma lapidar, numa das inscrições de *Entre a Sombra e o Corpo*: «A palavra e a pele/ em unísono pedem/ que lhes pegue»²⁰⁹ ou em *Corpoema*:

*Das sílabas a espátula
começa pouco a pouco*

*a modelar-te em alma
o que era apenas corpo*

*De sílabas a estátua
De lâminas o sopro*²¹⁰

*O que era apenas alma
volve-se agora corpo.*

A viagem no tempo é tomada pelo labirinto da memória que convoca não só um passado recordado, na juventude, na Holanda, no Alentejo, na casa materna, mas confronta-o com o presente, onde se sente a angústia da passagem do tempo pessoal e a degenerescência das coisas do mundo. Por vezes passado, presente e futuro diluem-se como em «Fado para a Lua de Liabo» ou «Grinalda para o Próximo Terramoto de Lisboa». Mas a temporalidade davidiana entronca, essencialmente, como afirmou Maria de Fátima Marinho na noção que o poeta formalizou a sua obra, quer estruturalmente, quer semanticamente, como uma «secreta viagem», perfeitamente encerrada, num círculo mágico de eterno retorno²¹¹, imitativo dos ciclos naturais das estações e propiciador de um renascimento contínuo, vencendo a morte.

Tal concepção de tempo cíclico é inerente à temporalidade mítica e surge, tradicionalmente, justaposta ao universo feminino. Se a arte poética davidiana sobrepõe frequentemente a obra/poema e a mulher, será a mesma temporalidade a comandar ambas. Será elucidativa a leitura de Júlia Kristeva:

²⁰⁸ Poema XXII de *O Corpo Iluminado*

²⁰⁹ Contudo, a viagem em torno do próprio eu é aquela que marca de forma mais angustiante a obra poética em causa. David Mourão-Ferreira, em *Pirandello, Espelho de uma Crise*, reflectindo sobre a moderna concepção do ser como «incessante devir» compara o descobrimento de «vários segmentos na estrutura da psique», realizado sobretudo por psicólogos, à revelação, por parte de poetas, dramaturgos e romancistas «da alma como labirinto, do indivíduo como hidra de muitas cabeças, da pessoa humana como turbilhão de forças contraditórias».

²¹⁰ in *Os Ramos, Os Remos*

²¹¹ Vd. Maria de Fátima Marinho, «O Mito do Eterno Retorno na Poesia de David Mourão-Ferreira», *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX - Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Ed. Caminho, Col. Estudos de Literatura Portuguesa, 1989

«As for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains repetition and eternity [...] On the hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature [...] whose regularity and unison with what is experienced as extra-subjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnameable jouissance.»²¹²

Também as cidades visitadas, essencialmente as de Itália, servem essa obsessão pelos processos de renascimento pessoal. Em «Veneza», o poeta canta: *De cada vez que te busco/sei do que venho ao encontro/Como se fosses o útero/ de onde hei-de nascer de novo*». Nas viagens pelas camas e nos corpos também se procura o âmago e o nada de onde regressar à vida, usando frequentemente imagens entre a luz e as trevas. O ofício processa-se frequentemente na noite, tempo da «passagem», do «obscuro», mas também da madrugada em potência. Eis que surge um «Baptismo»:

*Para atrasar a morte vamos abrir a noite
Com música de jazz. Percorrê-la depois*

*Num barco de borracha Celebrar o segredo
Enforcar a memória Descobrir de repente*

Uma ilha que nasce dentro do teu vestido

Chamar-lhe Madrugada Adormecer contigo

A viagem no espaço, detalhada a seguir em *Órfico Ofício*, irrompe pontuada por lugares míticos que se transformam pela película da memória, surgindo ordenados espiralmente, ou labirinticamente, como previsto por Helena Malheiro, até ao infinito. A viagem por Lisboa, capital amada, também ela feminina, surge pautada, quer pela sua face eufórica cantada, em tom de canção, quer, outras vezes pela sua face pérfida e imunda.

Mas o verdadeiro motor da busca pelo mistério da palavra centra-se em Eros e na ligação inteira de partilha entre o homem e a mulher, mulher que é espelho onde o autor se procura deslindar, a si e ao seu «trabalho». O segredo do mundo, prefigura-se na exploração do corpo da mulher, eixo do mundo, como se verifica no poema «Segredo», da mesma colectânea.

*Nem o Tempo tem tempo
Para sondar as trevas*

*Deste rio correndo
Entre a pele e a pele*

²¹² Júlia Kristeva, «Womens's Time» in William A. McNeill, Karen S. Feldman, *Continental philosophy – Anthology*, Wiley-Blackwell, 1998, p. 407

*Nem o tempo tem tempo
Nem as trevas dão tréguas*

*Não descubro o segredo
Que o teu corpo segrega*

A mulher amada é a casa, o elo ao uno, contudo, acaba por lhe ser reservado um papel quase secundário, na medida em que servirá de mediadora do momento intemporal e absoluto resultante do enamoramento e da união íntima. Este serve o propósito de uma «energeia» produtora do sublime que transporta, em êxtase, o criador mais perto da fonte da verdade. O ritual de ser indivisível com o mundo realiza-se no templo - o corpo da mulher - vítima sacrificial, sob o símbolo fálico da faca, que renascerá, numa outra mulher, com o intuito de proporcionar, através da renovação, a persistência do acto primordial da criação sempre na dimensão da plenitude, embora efémero.

Em «Re(li)gata», poema em forma de hino de *Do Tempo ao Coração*, enquanto o acto de percorrer o corpo da mulher se funde com os motivos náuticos de uma regata (de uma viagem), a sílaba entre parêntesis anuncia um outro percurso de sentido, o culto misterioso que se processa nos rituais do amor: «*Quando rompe na boca o mistério das algas [...] / Quando mais se aproxima a náutica do culto / Quanto mais o altar se mostra navegável / Quanto mais eu descubro e restauro e misturo / na crista litoral de súbito ampliada / o ritual do grito o ritual do cuspo*»

Eros²¹³ é caminho para conhecer, apreciar a beleza e ser uno com o outro e o mundo, «a zona mais íntima e viabilizadora do conhecimento humano»²¹⁴, funcionando como ponte para a apreensão da realidade.²¹⁵ Helena Malheiro em *David Mourão-Ferreira ou a Secreta Viagem* conclui:

«O amor, porém, não se limita a este ritual, mas ultrapassa o jogo amoroso e o indivíduo para se tornar num «concerto universal» que transpõe a História e o tempo, a nossa última arma para vencer a guerra, a fome, a opressão, a miséria. [...] A viagem através de Eros é uma viagem através da poesia e o amor torna-se mito, sinfonia universal que reúne todos os homens à sua passagem. Amar é descobrir-se a si mesmo e descobrir os outros, descobrir também o «segredo» mágico das coisas. É através do amor que o homem se torna homem, que o poeta se torna poeta, que o mundo se torna vida, que o texto se transforma, com o auxílio da imaginação, numa «secreta viagem» ao interior das palavras, dos gestos, dos olhares e dos sentimentos.»

²¹³ A argumentação de Sócrates n' *O Banquete* de Platão define Eros como um *daimon* responsável pela ligação da esfera humana com a dimensão divina. Etimologicamente, *eros* vem do verbo grego *érasthai*, que significa *desejar ardentemente* e assume-se como uma força insatisfeita e inquieta, uma carência em busca de plenitude, um sujeito à procura de um objecto, mas também como um intermediário entre deuses e homens que vincula Eros ao Lógos, ligados por um mesmo movimento de busca de totalidade, do belo e da sabedoria.cf. Dion Davi Macedo, *Do elogio à verdade: um estudo sobre a noção de eros como intermediário no Banquete de Platão*, Edição de EDIPUCRS, 2001

²¹⁴ Vasco Graça Moura, «David Mourão-Ferreira, do Coração ao Tempo», *Várias Vozes*, Editorial Presença, 1987, p. 152

²¹⁵ Eros, para Hesíodo e Parménides era o mais antigo dos deuses e surge em Platão como o intermediário que consegue como hermeneuta fazer a ligação entre o mundo do homem e dos seres sagrados e realiza esse esforço de tradução dessa linguagem de signos perfeitos. A tradução é difícil, portanto Eros vai e vem, como intermediário, nessa busca incessante. Por isso Eros confunde-se com linguagem e desejo de saber - Eros e Logos confundem-se. Tal encontra eco, por exemplo, no discurso amoroso de Barthes, uma vez que o discurso amoroso vive de uma luta entre as palavras que tentam usurpar o indefinível. CF. *Eros: Dialética e Retórica*, Donaldo Schüler, Edição de EdUSP, 1992

A itinerância pelas palavras confunde-se com a viagem através da mulher. Em ambas as cerimónias sagradas, o acto de amor e o acto da escrita, o mundo se revela, num êxtase intuitivo, mediado pelo amor, que possibilita uma «metempsicose» com o leitor, a natureza, o universo e o metafísico. É exactamente este poder de Eros como «intermediário», noção que provém de textos clássicos como *O Banquete* de Platão, que terá primazia na explicação órfica do mundo. Interessante definição dessa ligação entre o amor, o leito e a poesia, está gravada no segundo dos dísticos de «Os Sinais», de *Matura Idade*:

*Entre bruscos lençóis de gritos fomos feitos
Com lençóis de vogais saudámos o universo.*

VI. Recorrências órficas na obra davidiana

O mito *emerge* nos textos, retomando o conceito formulado por Pierre Brunel. Se *Órfico Ofício* se prestará adiante à análise detalhada de sinais de uma cosmovisão mítica órfica, na restante obra lírica davidiana são também visíveis recuperações dessas imagens arquetípicas do património ocidental. Surge, em alguns momentos, a crença num poder do canto órfico para nomear e convocar, através, designadamente, das apóstrofes e da recorrência das odes ou dos cantos, essencialmente em *In Memoriam Memoriae* ou «Canto Secular», onde se convocam e invocam elementos díspares da realidade comandada, hoje e outrora, pelo canto do poeta., como se observa nestes versos do poema referido:

*[...]Foi serpente, foi susto, foi abutre
(Foi no fígado abutre: é hoje uísque):
Tudo tem sido o Canto e será tudo [...]*

O rigor no labor do verso, do ponto de vista fónico, de modo a criar ritmo e evocações musicais, próprio da oficina davidiana, espelha a órfica procura de harmonia com o ritmo do mundo, mas, sobretudo, produz o canto que seduz, a um nível primitivo, auditivo, permitindo a comunhão. Se Orfeu dedilhava a sua lira, um progresso de técnica e virtuosismo face à flauta de Pã, David Mourão-Ferreira através de repetições e anáforas, rimas internas, aliteraões e assonâncias, persiste na ciência mágica e rigorosa da criação da música. Vejamos como exemplo um excerto de «Piscina» de *Infinito Pessoal*:

*Nadar, nadar: não mais. Na dor, jamais
se deram do amor disfarces tais,*

se nadou tanto em tanques tão pequenos...

*E já nem sei se nado ou se me iludo.
Mas se a nado protesto contra tudo
amar de mais inda será de menos.*

Considerando Orfeu como um dos privilegiados conhecedores do enigma da morte, se procurarmos a recorrência do vocábulo «morte» ou referências outras do mesmo campo lexical, seremos confrontados com uma permanência reveladora, ao longo dos quarenta anos de poesia davidiana, desde *A Secreta Viagem*. Notemos, por exemplo, os seguintes títulos presentes na referida colectânea: «Lápide» «Elegia em Verde e Branco» «Epitáfio» ou a pungente «Elegia do Ciúme» em *Tempestade de Verão*:

*A tua morte, que me importa,
se o meu desejo não morreu?
Sonho contigo, virgem morta,
e assim consigo (mas que importa?)
possuir em sonho quem morreu.*

Contudo esta morte, embora necessária, não chega, a mulher deverá aparecer transformada numa musa imaginária, criação do desejo do canto supremo. A lógica do mito órfico é tal que, em última análise, tanto Orfeu como Eurídice, só existem devido ao canto, ela como a perda que torna o canto possível, ele como pretexto e veículo para a emergência da obra. O mito reitera o poeta como sujeito de enunciação e atribui à mulher o silêncio de objecto. No limite, o amor extingue-se, a deusa perde o enleio ou desvanece em sombra. Tal como Orfeu, incapaz de amar mulher alguma, cego pelo fantasma de Eurídice, também o poeta vive em busca de uma amada, que sempre lhe foge, por entre os inúmeros rostos e corpos filtrados pela memória. Não deixa de ser interessante referir, por exemplo, que no romance *Um Amor Feliz* a mulher amante, a mulher perfeita, não tem nome, é simplesmente Y, uma incógnita e que, em *O Corpo Iluminado*, surjam aglomerados vários poemas nos quais é clara a consciência da mulher procurada ser «todas» e «nenhuma», ou até um simples artifício poético..²¹⁶ Vejamos dois exemplos:

*Ora me vejo eu todos e vós uma
Ora vos vejo todas e nenhuma*

*Nada garante que tu existas
Não acredito que tu existas*

²¹⁶ Curiosamente, embora não se enquadrando no âmbito deste estudo, será no romance *Um Amor Feliz*, subordinado inteiramente, de acordo com a epígrafe de Savínio, ao amor como grande e último mito, que se elevará a mulher determinadamente à condição mítica, mediante os seguintes vectores, enumerados por José Seabra Pereira, segundo coordenadas previamente analisadas por Teresa Moura Guedes: «deliberadamente vestida [...] com as roupagens do mito, é inominável, ou de nome impronunciável, simbolicamente designada por Y, enquanto 'encarnação literária' da Mulher: seus traços físicos apontam para o indizível, 'por sua vez para o inefável', mas a descrição dos encontros e dos gestos desloca a relação erótica para a ritualidade, que por seu turno remete para o tempo circular, mítico, em oposição ao tempo linear não-mítico.»

Só necessito que tu existas

Um outro aspecto importante, nomeadamente para entender a importância da mulher nos poetas órficos, é a dualidade da percepção do poder feminino no mito de Orfeu. Se por um lado, o herói busca a sua amada e ela é a força motriz por detrás da sua gesta, também são as mulheres que desmembram e condenam Orfeu, porque permanecem imunes ao efeito do seu canto e motivo da sua dor. Em quarenta anos de poesia desfilam mulheres que mancharam a alma juvenil com pecado, outras que partiram, outras que mostram indiferença ao seu sofrimento, ausências que causam desespero e saudades, esperas tormentosas, conflitos entre o corpo e alma. A estes desgostos o poeta responde com uma vitória artística, transformando a musa, através da sua arte e canto imortal, tal como Orfeu. Tal processo encontra-se expresso nos dois tercetos do soneto «Teia»:

*Do cabelo, se loiro, direi preto;
do amor que sofri direi soneto,
ante a luz tão corpórea que o invade...*

*Nas redes da ficção ficarás presa
e acordarás, mais tarde, na surpresa
de ser outra por toda a eternidade.*

Outras vezes é a doutrina órfica e mesmo o seu mito fundador que ostensivamente servem de matéria e analogia poética, como é o caso de «À primavera» de os *Quatro Cantos do Tempo*:

*Quem de noite soltava esse turva serpente
que os puros calcanhares das Musas perseguia?
era Abril, era Maio, era o raio de um vento,
filtrado pelo mar, com disfarces de brisa...*

*era o grande impostor, o meigo proxeneta
que em cada ano exhibe a jovem primavera
dos reinos infernais três meses a ausenta,
e a cúpida avidez dos homens a entrega.
[...]*

Num excerto do poema «Que Passos São Estes», é invocado o mitema da roda da vida, resultado da tradição órfica:

*[...] Antes de nascermos é que de fantasmas
tivemos os vultos os tiques os gestos
as formas aéreas e bruscas de pássaros
depois de morrermos seremos arquétipos*

Em «A Sábia Criança,» de no *Veio de Cristal*, detenhamo-nos no reencontro com Dionysus Iackos, a criança divina:

*a sábia Criança
que dentro de nós
ainda se espanta
do que nos consome*

*impávida avança
e levanta a voz
a sua garganta
não há quem a dome*

*a sábia Criança
é quase feroz
mas quanto mais canta
mais morre de fome*

Ironicamente, o herói que perfaz a ponte entre duas linhagens divinas e entre a vida e a morte, o real e o sonho, a polis civilizada e a barbárie, o logos e o poema, a matéria e o espírito, o conhecido e o desconhecido, o visível e o obscuro, os sons e o silêncio, é um herói destinado à solidão. Orfeu provém de *orbkho*, indo-europeu para órfão que em latim gera *orbis* «carente de». Orfeu, desta forma, é o poeta errante, solitário, insulado na sua arte e devolvido à orfandade por falta de Eurídice. O percurso de descoberta é marcado pela solidão e pela consciência da degradação da realidade à sua volta. Em *Matura Idade*, que relata as aprendizagens da maturidade outonal, surge esta máxima em «Sinais»:

*Olhar de frente o Sol Assim se aprendem
As letras iniciais da Solidão.*

O hiato no papel, uma experiência na «poética dos silêncios», que separa o facto de se olhar de frente o sol - símbolo universal de Verdade e de Conhecimento - e a aprendizagem faz crer que esse percurso leva a outro discipulado ainda mais difícil: quanto mais se antevê o misterioso, mais só o sujeito se encontra. Sol(idão) é também uma dialéctica necessária, porque a máxima «Conhece-te a ti mesmo» não aceita plural.

Ao longo da sua obra poética, referências a Orfeu ou fragmentos do seu mito também surgem, inequivocamente, em diversos poemas. Vejamos um exemplo retirado de *Tempestade de Verão*, uma colectânea da juventude, poesia que revela ressonâncias de duas das mais importantes facetas de Orfeu: o *psicopompo*, ou guia das almas e o fundador das doutrinas mistéricas.

Enigma

*Esta sonâmbula figura,
Esta figura decepada,*

*A lucilar entre a neblina,
É com certeza a da ternura
Que foi cortada da minha vida.*

*Não vás à gruta do enigma.
A mão não sei se foi a tua.
Talvez não fosse... Talvez não...
Mas era clara e desprendida
Como é a lua
Da tua mão.*

Como se defendeu, é difícil separar a figura de Orfeu da noção de mistério, sendo este o mítico fundador dos cultos místéricos, porém, também pertence ao número muito restrito de figuras mitológicas iniciadas no *enigma* supremo que separa a vida e a morte. A sua cabeça «*decepada*» seguirá, cantando pelo rio, mesmo depois morta, e chegará até Lesbos por acção de Apolo, após o terrífico desmembramento pelas ménades, furiosas pela «*incapacidade de ternura*» de Orfeu. Depois de morto, seu cadáver decepado, «*sonâmbulo vagueante*», encontrar-se-á com Eurídice, ela própria «*sombra*» sem memória, para sempre perdida na neblina do submundo.

A referência à gruta não só evoca a entrada para o Hades, mas também coloca junto a Orfeu outra referência, a de Dionysus, concebido, nascido e criado numa gruta, nas profundezas da terra, para depois possibilitar a ligação entre o terreno e o divino. Essa ascensão será ritualizada na gruta da iniciação de Elêusis, onde os iniciados eram submetidos a uma cerimónia na qual eram tocados por mãos estranhas, («*a mão não sei se foi a tua*») açoitados e insultados, por sacerdotes e ajudantes dos templos, escondidos por panos, na escuridão. No final do percurso, superado o terror e a noção de si, veriam o rosto da deusa emergir ao luar e estariam prontos para conhecer «o grande segredo».

Por outro lado, toda a poesia davídica é habitada por corpos e personagens que se confundem metaforicamente com o mundo, substituindo-se reciprocamente, transmitindo essa empatia total entre Orfeu e tudo o que se rendia ao seu canto. Imagens essencialmente do mundo vegetal e animal servem de expressão à viagem pela mulher: «*Sejam romãs é uma festa/ ir decifrar-te bago a bago*»²¹⁷ ou «*Horto/Berço/Torso/tenso/Torre/Tu*»²¹⁸.

No desejo de síntese com a natureza, assim como as palavras e os textos se contaminam, elementos da natureza crescem em corpos, flancos são lavados pelo mar, pernas volvem rios, figuras jacentes confundem-se com limos e mulheres voam como pássaros. A expressão analógica do sujeito poético conflui para uma totalização das sensações, evocando a notória mágica comunhão da lira de Orfeu com o que o rodeia. Tome-se como exemplo o seguinte excerto de «Paisagem», logo em *Secreta Viagem*:

²¹⁷ *Órfico Ofício*, «Tarde»

²¹⁸ *O Corpo Iluminado*, «Poema I»

*Desejei-te pinheiro à beira-mar [...]
Desejei que fosses sombra e folhas [...]
Mas frágil e humano grão de areia
Não me detive à tua sombra esguia*

Ou então os dois versos inaugurais do poema «Morse: Mors-Amor», da colectânea *Os Quatro Cantos do Tempo*:

*Podem ser da figueira, na janela,
Estes braços que podem ser os teus.*

Esse esforço por comungar com a totalidade expressa-se numa espiral de metamorfoses, como atesta o último dístico de «Madrigal»²¹⁹

*Península de lava acordeão da lua
Turíbulo de amor trapézio da ternura*

Não é de relegar para segundo plano que esta transmutação alquímica do subjectivo para o objectivo se inscreve no que para Mourão-Ferreira caracteriza a poesia moderna, no texto *O Poeta e o Mundo dos Sentimentos*:²²⁰

«Com os modernos (e penso primeiramente em Baudelaire) assiste-se a uma empresa muito mais subtil e mais complexa: a de sugerir em vez de nomear, a de fazer adivinhar os sentimentos em vez de os descrever [...] O mundo dos sentimentos continua pois a exprimir-se, mas antes de um modo analógico, oblíquo, indirecto, vendo-se «transposto» a cada passo, no mundo dos objectos. [...] O primado da expressão concreta – através da imagem, da metáfora ou do símbolo – constitui portanto um dos pontos fundamentais da arte poética contemporânea».

Comprovemos essa teoria com o poema retirado da colectânea *Os Ramos Os Remos*, intitulado «Argumento»:

*De versos em que me escondo
Encho os meus próprios ouvidos*

*Digo abrigo em lugar de ombros
Rua em vez de paraíso*

*Dádiva em lugar de roubo
Em vez de pólvora vidro*

*Rosto rasto ruga rogo
Em vez de pólen e cisco*

*Só vivo se me prolongo
Caminho se não caminho*

²¹⁹ David Mourão-Ferreira, *Do Tempo ao Coração*

²²⁰ *Discurso Directo*, p. 196

*Sempre uma deusa bifronte
Esta língua em que me exprimo*

*Digo remos vejo sombra
Chamo ramos ao que é vivo*

O tema da união com a natureza e o universo aparece muitas vezes associado ao acto de amor, visto que amando e sendo uno com a mulher, o sujeito é uno com tudo, tal é o sincretismo da visão mítica. No orfismo, o amor traduz-se num erotismo que se propaga a todo o universo e que assume o papel de elo de ligação entre o ser e a realidade. Munido desse meio de ser uno com, a linguagem do poeta atinge assim profundidade para revelar a unidade primordial do mundo. A procura do «dossier secreto da natureza» e a vontade de se unir e agir sobre esta perscruta-se até na obsessão pelo tópico das inscrições, como em «Espólio», de *Órfico Ofício*:

*A minha vida cabe em quarenta retratos
em quatro iniciais no tronco de um cipreste.*

Uma vez que esse uso da palavra como forma de encantar e agir sobre a realidade realiza-se por ser «uno com», a linguagem define-se como meio de comunicação/comunhão entre o sujeito e o real que se fundem. Na obra *Na Madrugada das Formas Poéticas*, Segismundo Spina explica:

«Tudo aquilo que na natureza envolve, com seus mistérios e poderes invisíveis, a imaginação do primitivo, e é responsável pelo bem-estar ou mal-estar dos homens sobre a terra, vai sofrer a intervenção do homem através do canto mágico. [...] O canto mágico será, então, entre os povos primitivos, o meio superior da acção humana sobre essas forças sobrenaturais que a imaginação do homem atribui à natureza. O desejo do homem comunicar e participar dessas forças naturais origina o fenómeno do contacto, comum na magia primitiva, toda ela explicada por essa 'força narcíssica que vem do indivíduo e se projecta nas coisas do ambiente'.»²²¹

No entanto, é no único poema de Mourão-Ferreira intitulado «Ars Poética» que percebemos a abrangência da identificação com Orfeu.

*Roubado à natureza o dossier secreto
Patente a analogia entre o fundo do poço
O rosto de Narciso o sangue do incesto
Há-de tudo prender-se aereamente solto*

*Que o verbo seja um espelho Ao mesmo tempo que um véu
Que não baste no lago a pureza do rosto*

*A lira é com certeza a mão esquerda de Orfeu
Mas é a mão direita a que revolve o lodo.*

²²¹ Segismundo Spina, *Na Madrugada das Formas Poéticas*, Edição de Atelie Editorial, 2002, p. 34

Na primeira quadra, surgem três versos que se apresentam como as condições necessárias para que o Verbo se realize na sua plenitude, ou seja as fundações para a verdadeira poesia: primeiro, o dossier secreto tem que ser roubado à natureza pelo poeta, ou seja, sempre em desobediência e transgressão. Este, iniciado nos seus segredos, estará pronto a dominá-la; segundo, será obrigatório tornar evidente a analogia entre o mundo e o fundo do poço, isto é, tomar consciência que a realidade apresenta, à maneira de Platão, uma aparência superficial e uma essência profunda, que só os que se afastam do material conseguirão perscrutar; terceiro, será necessário agenciar os mitos ou símbolos, desde Narciso até Adónis, o nascido do sangue do incesto. Todos estes factores devem permanecer «*presos*», ou seja estruturados, ligados logicamente, mas também «*aereamente soltos*», à procura da livre interpretação e veiculados pela substância alada do canto.

Terminada a anterior combinação, será desejável que, à semelhança de Narciso, olhando-se ao espelho no lago, o verbo não espelhe, *represente*, somente. À palavra poética outorga-se o trabalho de *revelar «o fundo do poço»*, através dos signos que deixam antever a verdadeira face das coisas, sem tudo expor, como se fossem um véu. Se cantar como Orfeu, com a lira apolínea é importante, esta não passa da sua mão esquerda, tradicionalmente a menos importante. A mão direita, a realmente divina, será aquela dionisíaca «*que devolve o lodo*» debruçada sobre o abismo do poço, arranhando a superfície da verdade, mostrando o segredo oculto das coisas. O verbo do poeta será assim uma forma poderosa de conhecer, que precisa das duas mãos - a apolínea a dionisíaca - em equilíbrio, como Orfeu era a união entre Apolo e Dionysus.

É interessante a escolha do vocábulo Verbo, que está sempre associado a essa palavra revelada, criativa, mas também é sinónimo de Fanes, o princípio criador que surgiu da noite no mito cosmogónico órfico. Por outro lado, a presença do espelho²²² é de extrema importância no mito de dionisíaco e no culto mistérico. Olhar ao espelho é ver-se, conhecer-se, mas, mais ainda, tomar consciência de que tudo na realidade não passa de uma mera versão invertida e falsa da verdadeira essência das formas puras.

²²² Por outro lado, tal como o menino Dionysus brincava com um espelho ao ser criado na gruta, também os crentes órficos eram muitas vezes sepultados com esse objecto, tradicionalmente gravado com encantamentos e hinos de passagem e orientação no reino dos mortos.

VII. Órfico Ofício

*Embora na vida da raça humana o mito seja um estádio prematuro e primitivo, na vida de um indivíduo é tardio e maduro.*²²³

No título desta obra que reúne a produção lírica entre 1972 e 1978, logo se assumem duas linhas semânticas: por um lado, a referência à figura mítica de Orfeu, mas também às doutrinas órficas que se desenvolveram no século VI na Grécia. Por outro, a clara percepção do trabalho poético como ofício, arte sujeita a depuramento e aprendizagem, mas também uma espécie de ritual, realizado por um oficiante, indutor de uma ascese. O adjectivo «órfico» precede o nome «ofício». Não só assume primazia, como parece definir o que para o sujeito poético será a natureza fulcral da sua actividade poética, já que surge como traço distintivo de qualquer outro ofício. A assonância e a alternância entre sons abertos e fechados, de uma forma análoga em ambos os vocábulos, causa não só um efeito fónico, mas ao mesmo tempo de repetição cíclica, copiando o círculo da grafia do *o*, que introduz e encerra a expressão. A aliteração da fricativa conclui esse vogar entre a liberdade da vogal aberta e a oclusão, imitativa da própria luta entre a imaginação e a técnica, mister estranho, que se aprende e treina, mas cuja arte verdadeira deriva «do que não se aprende», parafraseando António Lobo Antunes. A oval que desenha este O, signo semelhante ao zero e ao universo inteiro, ou mesmo ao Ovo primordial das doutrinas órficas, é o sem lugar do sagrado, secreto e sincrético. De certo modo, o seu som tanto evoca a voragem do vórtice e um cântico panegírico e religioso, como um queixume ou uma toada infeliz daquele que se vê destinado a um árduo ofício, condição metade divina, metade danada.

O substantivo do título *Órfico Ofício* enfatiza a «laboriosa manipulação da linguagem», nas palavras de Juril Campelo, uma ciência que se aprende a custo, na tradição, mas que persiste secreta e alquímica, capaz de, pela eterna itinerância da palavra, produzir a infinitude de significação. Convoca também a iminente ritualidade da actualização do mito, a cerimónia litúrgica da criação poética. Ambas as acepções de labor poético se encontram num pólo unificador como veículos de «conquista da sabedoria»²²⁴. A música desempenhará um papel essencial nessa oficina²²⁵ não só nos recursos analógicos, mas também no trabalho fónico e rítmico do verso e da palavra, onde ecoam a tradição do canto mágico, *médium* para um caminho de conhecimento numa cultura pré-racional.

As quatro epígrafes que abrem o volume *Órfico Ofício* reúnem expressões de sabedoria. Três muito semelhantes em tom e assunto, de três autores do século XX, D.H.Lawrence, Gabriele

²²³ Thomas Mann

²²⁴ Cf. Juril do Nascimento Campelo, *A oficina órfica de David Mourão-Ferreira Mourão-Ferreira*, p.98

²²⁵ O grupo da Távola Redonda defendia essa visão interdisciplinar das artes e David Mourão-Ferreira continuou até ao fim fiel a esse mister quase humanista do domínio de várias artes.

d'Anunzio e Marguerite Yourcenar, a quarta, uma citação de Álvaro de Campos, que se destaca das restantes, pelo pessimismo enigmático e maior abstracção de pensamento. Ei-las, segundo a ordem disposta pelo autor:

Dopo troppi anni imperfetti ho ricostruito l'interno mio Uiverso; e no sono único signore.
Gabrielle d'Annunzio

Rien n'est plus lent que la véritable naissance d'un homme.
Marguerite Yourcenar

*O let us talk of quiet that we know,
that you can know, the deep and lovely quiet
of a strong heart at peace!*
D.H. Lawrence

A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.
Álvaro de Campos

Se por um lado se fala de «*reconstrução do universo interior*», «*do lento nascimento do homem verdadeiro*», «*do silêncio profundo de um forte coração em paz*», todas mensagens que retomam o tópico da transformação e renascimento do indivíduo ao atingir o conhecimento, a última, do heterónimo pessoano, silencia-nos com o oxímoro numa afirmação epigramática: «*A nossa realidade é o que não alcançamos nunca*». Esta frase lapidar não só parece a moral do mito de Orfeu e Eurídice e o resumo da tragédia de qualquer artista, mas antecipa duas linhas de sentido completamente díspares: a impossibilidade de conhecimento do «eu», a «nossa realidade» será uma; a outra é a projecção da realização do ser humano no sonho, um além indefinível e inalcançável.

O ritual da escrita levou estes autores a um caminho de maturidade espiritual. Todo o artista, através da revivência da odisseia arquetipal de Orfeu, pelo ritual, atingirá o que este conseguiu. Eliade, em *Aspectos do Mito* explicita esta intrincada ligação, visto que aquilo que se passou *ab origine* é susceptível de se repetir pelo poder dos ritos. Ao reactualizá-los, o homem é capaz de repetir o que os deuses ou heróis mitológicos fizeram e assim aprender «o segredo da origem das coisas». «Viver os mitos» implica, portanto, uma experiência verdadeiramente religiosa, que se deve ao facto de serem reactualizados acontecimentos fabulosos, exaltantes, significativos, de se assistir de novo às obras criadoras dos seres sobrenaturais. Isto implica também que já não se vive no tempo cronológico, mas no tempo primordial.²²⁶

Celebrando, como oficiante, o ritual que actualiza a busca incessante de Orfeu pelo interdito e celebrando-o com essa linguagem infundida de sagrado, o poeta revive esse estado primordial, quando a palavra e o ser estavam ligados. Faz-se a «relição», num desejo órfico de purificação e renascimento. Numa crónica de *Terraço Aberto*, David Mourão-Ferreira explora, ao analisar a época

de férias, o referido apelo pelo sagrado, reatualizado na repetição dos «próprios mitos», através de um ritual :

«persiste, no fundo de cada um de nós, até no ritual de que apesar de tudo as rodeamos, a expectativa de não sei que mágica purificação. E não pode deixar de ser assim, porquanto as férias constituem, para o homem profano das sociedades modernas, um vestígio (ou um sucedâneo) da sua ancestralidade religiosa. Trata-se, com efeito, de uma situação eminentemente mítica [...] há no espaço, lugares privilegiados e, no tempo, momentos de eleição. Nuns e noutros se manifesta a presença do sagrado; através de uns e de outros o homem se re-liga (daí a origem da palavra religião) a determinadas experiências primordiais, sendo-lhe então possível repetir, mercê da ruptura do tempo e do espaço profanos, os próprios «mitos» (situações arquetípicas e exemplares) em que essas experiências se modelaram.»

Todos os grandes rituais²²⁷ assentam também, como as mitopoéticas, em três processos: *morrer, transformar-se e renascer*. Cada ritual tem uma determinada liturgia e encenação, pode definir-se como um acto repetido consoante determinados procedimentos, guiado e limitado por alguns preceitos e que, sobretudo, possui uma finalidade religiosa, mágica ou divinatória. Sem esquecer a sempre presente referência à morte e renascimento no leito amoroso, na poesia de David Mourão-Ferreira, encaremos os dois próximos excertos, ambos retirados de *Do Tempo ao Coração*, como exemplos, o primeiro desta capacidade de renascimento e o segundo como rito de divinação:

*Corpo meu que no Mar de repente retomas
Ao rebentar da onda a posição de feto
Surpreende a matriz de onde partem as onda*

A Gruta

*Consultei as estrelas e as vísceras das aves
Decifrei nos meus tectos o alfabeto do tempo*

Não há rito sem um oficiante, aquele que conhece, dramatiza gestos e que principalmente está disposto a dominar ou a ser dominado pelas energias, anulando o seu indivíduo para deixar agir o deus ou servir de elo entre o universal e o humano. Não basta dominar a doutrina ou as técnicas, tem que estar submergido nelas, o que se designa frequentemente como «possuído» ou «inspirado». Ouçamos este trecho autobiográfico de *Jogo de Espelhos*:

*Em relação ao amor, ao mar,
À música, à pintura, à poesia:
Mais possuído que possessivo.*

²²⁷ Pedro Palao Pons, *El Gran Libro de los Rituales: Todos los Ritos Magicos del Mundo y Como Practicarlos*, Edição de Editorial Lectorum, 2006

O ritual passar-se-á sempre num templo, na obra davídica, o tálamo, que é ou corpo da mulher ou a cama ou a página em branco, um lugar que, mal começa o ritual, se torna sagrado e vedado aos não-crentes, quase sempre delimitado por fronteiras bem visíveis, com um altar em destaque. Todo o ritual tem uma liturgia, actos, palavras, roupagens, cânticos que seguem uma estrutura pré-estabelecida e significativa. Ídolos e símbolos de poder também são usuais. Os primeiros poderão ser representações dos deuses em estátuas ou em máscaras, os segundos passam por símbolos de adesão a crença ou de estatuto, bem como objectos poderosos e simbólicos dentro do próprio ritual, como bastões, punhais, taças ou objectos. Afigura-se órfica a recorrência, na lírica davídica, dos itens referidos, do espelho, à serpente, aos elementos líquidos e ao ramo (bachus) como se pode comprovar nos versos seguintes:

1.

Espelho

Fique em sossego o cálice vermelho

Da impetuosa flor chamada instinto.

*Quero o teu coração para meu espelho,
Pois no teu coração não me desminto.*²²⁸

2.

*[...] Não há forma de amor em que a água não vibre
Ou saliva Ou suor Ou lágrimas Ou esperma*²²⁹

3.

Só tu e uma serpente

Me conhecem por dentro

*Desde sempre*²³⁰

4.

*[...] E narram os teus braços quando pávidos caem
A morte paralela de dois ramos de olaia.*²³¹

No primeiro estágio de qualquer ritual, está a noção de sacrifício, ou *thusia*, que transpõe para um animal a morte ancestral do deus e o seu renascimento, bem como a culpa de um miasma que se lava com uma vítima sacrificial. Trata-se normalmente da morte de um animal, derramando o seu sangue sobre um altar. No altar de David Mourão-Ferreira, que é o leito amoroso «*de lençóis brancos*», ou a folha branca da escrita, o sacrifício é ritualizado pela «*faca*» que «*penetra*», pelas unhas que fazem sangrar, pelos «*braços que enchem o peito*». Há contudo nos dísticos de «Os Sinais» do livro *Matura Idade* um trecho que evoca claramente o sacrifício da vítima feminina, simbolizada na Lua, pelo sol, tradicional símbolo do princípio masculino:

²²⁸ D.M.Ferreira *Os Quatro Cantos do Tempo*

²²⁹ D.M.Ferreira *Do tempo ao coração*, «Jogos de Água»

²³⁰ D.M.Ferreira, *Entre a Sombra e o Corpo*

²³¹ D.M.Ferreira, *Do Tempo ao Coração*, «Fragmento de um Cântico»

*Brilha nas mãos do Sol o gume de um cutelo
O pescoço da Lua é que há-de ser o alvo*

Todo o oficiante ultrapassa o nível de iniciado, essencialmente por um rito de iniciação, com a dramatização de uma morte e transformação, renascendo como homem novo. Para o poeta, essa morte e renascimento é cíclica, tal como o ressurgimento de Dionysus ou Deméter que obedeciam ao ciclo das estações, mas assume uma vertente mais brutal, pois segue o passar dos dias, acontece todas as noites. O percurso dessa odisséia pessoal, é marcado pelo sofrimento e pela angústia existencial do quotidiano, tal como se pode sentir nos versos do poema «Quotidiano», de *Matura Idade*, que parece inverter o mito de Prometeu:

*Morre todas as noites uma águia
Que só da minha vida se alimenta*

*Que mistura de cânhamo e de carne
No seu rasto de sangue me desvenda*

*Morre todas as noites no momento
Em que volta a nascer de madrugada.*

Esse ritual plasma-se muitas vezes no acto sexual, onde a mulher se assume como caminho a percorrer, metáfora de uma viagem iniciática, cujo final é uma passagem pela morte, de regresso à vida, tal como se pode ler nos últimos versos do poema «Ilha» de *Matura Idade*:

*Deitada és uma ilha Que percorro
Descobrimo-lhe as zonas mais sombrias
Mas nem sabes se grito por socorro*

*Ou se te mostro só que me inebrias
Amiga amor amante amada eu morro
Da vida que me dás todos os dias*

Por outro lado, no poema «Sepulcro», de *Os Quatro Cantos do Tempo*, lê-se:

*[...] estaco ante o sono a recear
que por meus lábios **alguém** diga
o que ficou num fundo mar,
o que pertence à história antiga.[...]*

É o próprio poeta, recuperando o tema órfico do sepulcro corporal onde se prendeu a alma divina, que coloca em itálico o pronome *alguém*, para destacar essa impressão de, subsequentemente ao abandono depois do amor, o sujeito poético quase poder sentir uma voz de outrora, pertencente à

«*história antiga*» falar pelos seus lábios. Não é possível um exemplo mais directo de uma argumentação recuperadora de uma concepção ancestral de poeta-sacerdote-xamã, que revivifica o modelo primevo e se sente «possuído», mediante a realização de um ritual como oficiante.

Uma outra faceta dos rituais é o caminho «pelo corpo», ou seja, o mundo pré-racionalista não divide liminarmente corpo e intelecto.²³² O primeiro colabora, «*na sua contínua transformação, da subjectividade, em permanente reformulação*»²³³. Os oficiantes, os xamanes ou outros «inspirados», durante os rituais, muitas vezes sofrem metamorfoses corporais, ou carregam mesmo marcas ou limitações físicas (como Tirésias, o cego). Tal é importante também em David Mourão-Ferreira, uma vez que o corpo do ritual do amor é um «*corpo iluminado*», transfigurado.

Não obstante, a mitopoética agencia não somente os factores referidos, como vimos, entronca também numa organização estrutural iminentemente cíclica, pois o tempo mítico voga circular, não só livremente nas espirais da memória, mas também persegue o regresso ou a actualização contínua de uma unidade genesíaca perdida. De facto, como foi já notado por Eduardo Prado Coelho na introdução à *Obra Poética*, nos seus livros mais recentes, a poesia de David Mourão-Ferreira parecia «*organizar-se em forma de incursões nos seus ciclos anteriores*». Por outro lado, as formas poéticas agenciadas, como as odes, os epigramas, as inscrições e mesmo a estrutura frásica cada vez mais reduzida ao fundamental, como na sabedoria pré-socrática, parecem remeter para uma idade pré-racional. Contudo, em *Órfico Ofício*, a obsessão com o ciclo revela-se até estrutural. É decisivo distinguir que o primeiro texto desta obra é «Espólio», etimologicamente o conjunto de bens deixados, e o último é «Testamento», as vontades sobre o destino desse espólio. Tal disposição assinala essa retoma não só do tempo cíclico e repetitivo da mente mítica, mas o contínuo regresso à única força incontornável da vida humana: a morte, como fim último, mas também a morte e renascimento a cada novo amanhecer.

A breve obra não assume, à primeira vista, uma estrutura clara e unívoca, mas, como as colectâneas davídicas são sempre alvo de uma organização e reorganização ao longo do tempo, com o intuito de perfazerem unidades de sentido coesas e pluri-significativas, logo, afigura-se a hipótese que nas cinco divisões deste livro, seus títulos e poemas, certamente será visível uma teia intra e intertextual, paratextual e transtextual, ligando cada texto por um «sistema de vasos comunicantes».

De facto, distinguimos cinco divisões, aparentemente aleatórias: «Inscrições», «Colar de Xerazade», «Os Lúcidos Lugares», «Horizontes» e «Testamento». As quatro primeiras são compostas sempre por dez poemas, número que evoca a mão humana e suas realizações, símbolo da totalidade mas também da capacidade mnemónica, uma vez que o primeiro impulso de memorização poética se serve da contagem pelos dedos. A última é formada por um longo poema, testamento do

²³² Tal como António Damásio defende, em *O Sentimento de Si*.

²³³ Orlanda Azevedo, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*, Edições Colibri, 2003, p. 17

poeta para a posteridade, evocando o mítico poema «Testamento de Orfeu» e a nomenclatura de alguns dos textos órficos.

A estrutura mitopoética de uma gesta tripartida pressente-se na persistência da viagem iniciática pela vida, até à morte, através do tempo, da mulher, da linguagem, das terras, ao sabor da memória e da imaginação. Como Juril Campelo conclui, a iniciação resulta na aquisição de um saber que reporta ao mais recôndido e essencial enigma: a condição humana.

Nas palavras de André Siganos, em *Définitions du Mythe*, este manifesta-se como «*engramme narratif*», marca de um discurso que «*entraîne inévitablement un grand nombre d'images primordiales (par la force contraignante des archétypes qui les gouvernent), ou encore celui que produit une collectivité fascinée provisoirement ou plus durablement par un lieu, un personnage ou un objet.*»²³⁴ ou ainda «*le double dépôt mnésique, collectif et individuel, qui, chez un écrivain, mariera la mémoire collective d'un groupe social, d'une culture (attachée à ce lieu, ce personnage ou cet objet), avec sa propre mémoire*»²³⁵

De facto, ao folhearmos este conjunto de poemas reunidos, deparamo-nos com várias imagens primordiais, símbolos que reportam a arquétipos míticos: a árvore da vida, os grilos ou as cigarras de Cnossos, como metáforas do poeta, as velas, o sol, a luz, como símbolos eternos da luta contra a escuridão, Jocasta, o rio da vida, o centro do mundo (presente nos poemas «Oásis» e «Áxis Mundi»), o labirinto, a água como símbolo da mulher sexuada livre, a água primordial, o jardim do paraíso e a maçã do pecado, sem referir as cidades míticas que desfilam em «Os Lúcidos Lugares», ou a referência a um mito nacional primordial que é o inesiano, evocado no poema «Fatalidade».

No intuito de encontrar uma estrutura em cada uma das cinco divisórias, afigurou-se necessário analisar individualmente cada uma. Tomar-se-ão como objecto alguns poemas mais representativos, estabelecendo depois, mediante se torne necessária, a referência a excertos de outros textos, quer de *Órfico Ofício*, quer de outras colectâneas.

7.1. «Inscrições»

A primeira das cinco partes é composta por inscrições, breves composições que se assumem como uma tentativa de fixar uma mensagem para a posteridade, saberes a preservar da acção do tempo. Caracterizam-se por uma brevidade formal e discursiva, um voluntário tom enigmático e analogias com o mundo natural, de herança clássica. Versam as experiências mais marcantes da

²³⁴ in Danièle Chauvin, André Siganos et Phillippe Walter, *Questions de Mythocritique*, Imago, 2005, p. 98

²³⁵ idem

vivência do tempo pessoal e servem de testemunho, voluntariamente hermético, dos segredos desvendados. Inicia-se com «Espólio»:

*A minha vida cabe em quarenta retratos
Em quatro iniciais no tronco de um cipreste.*

Numa avaliação de quarenta anos de vida, o sujeito poético assume como equivalentes a representação através dos quarenta retratos, que fixam na espiral da memória o essencial de cada bloco temporal e das quatro iniciais no tronco de um cipreste, uma árvore de conotação melancólica e fúnebre. Por outro lado, numa das tabuinhas órficas, referenciadas por Guthrie, em *Orpheus and the Greek Religion*, lê-se: «À esquerda da mansão do Hades, depararás com uma fonte ao lado da qual se ergue um cipreste branco. Não te aproximes muito dessa fonte. Encontrarás, a seguir, outra fonte: a água fresca jorra da fonte da Memória. » Se o cipreste evoca o Letes, o poeta convoca o poder da memória, gravando na casca do esquecimento o seu canto revelador, para toda a eternidade.

Uma vez estabelecida a correspondência entre o retrato, ou seja a imagem de si, e a letra adianta-se a seguinte interpretação: escrever é sempre a marca de uma vivência, de um percurso pessoal, embora transfigurado pela técnica e pela capacidade de síntese da letra poética. A esta «economia» da letra, referida por Juril Campelo²³⁶ equivale também a filtragem do tempo sobre os amores ou experiências marcantes que, juvenilmente, se cravam nas cascas de uma árvore.

No presente, imaginamos a imagem fictícia do homem maduro, sorrindo complacentemente e com saudade, lembrando que, do passado, restaram somente estas quatro letras, como se fossem as cifras do tempo. O tema da memória, tratado depois em «Restauro», terceiro texto deste livro, onde se afiança «*Quanto mais te desfazo/mais te restauro*», apresenta-se assim cimeiro na poética davidiana, onde se percebe «*a criação como resíduo, ou reinvestimento de imagens mnemónicas. A operação surge então como a atitude de Penélope, tecendo e desfazendo para restaurar*», acção trágica e existencial do poeta, cuja memória se não esquece, acaba sempre por transformar.²³⁷

Uma vez que se escreve, em transgressão, na casca dum cipreste, é clara a concepção da palavra escrita primeiro como uma força que se impõe e muda a realidade, uma forma de atentado pelas mãos prometaicas do poeta, segundo como decorrente do «*fluído amargo da melancolia*», tópico que permeia também o mito órfico. Ouçamos a este propósito Danièle Cohn: «*De Ovídio a Rilke, o lamento do poeta conta uma história estranha, um amor impossível que transforma a desolação enlutada em celebração [...] Sem dúvida, lamentação e morte estão ligadas. A morte produz a solidão do queixume, a lamentação[...]*»²³⁸

Se existe uma obsessão com as inscrições na obra davidiana, será de facto também motivada pela longa associação do Orfismo à inscrição e à escrita. Outra das evidentes evocações é um fundo

²³⁶ Juril do Nascimento Campelo, *A Oficina Órfica de David Mourão-Ferreira*, Curitiba, 1986, p. 100

²³⁷ idem, p. 102

²³⁸ Daniele Cohn, *A Lira de Orfeu – Goethe e a Estética*, Campo das Letras, 2002, p. 185

fúnebre - as inscrições surgem primeiramente nas lápides tumulares – o que introduz o tema da morte. Se a lira apolínea grega é reservada ao cânticos das vitórias e da alegria, da luz solar de Apolo, o luto não autoriza senão a flauta. Orfeu inverte essa tradição, pois o canto, a escrita fundam-se na morte, no canto da morte, como condição e motivo para a criação. A arte, como vimos anteriormente teorizado por Blanchot, depois do fenecimento de Eurídice, vive da ausência e nasce desse impulso de tentar refazer a sua imagem perdida nas sombras, para imortalizar não só a sua amada e os seus amores, como experiência suprema, mas para eternizar a sua dor e a sua tragédia. Por outro lado, a escrita, como anula a presença do enunciador, no momento da leitura, vive dessa «demeure», como verbalizará Derrida, do tempo que nos separa da morte, do autor, do sentido, da obra, renascente sempre a cada leitura e interpretação.

No entanto, a morte caberá aqui numa outra instância – a morte da voz feminina, que nunca se faz notar, condição inerente à mulher na tradição lírica europeia. Ela, eixo do mundo, guardiã do acesso aos mistérios, o corpo e o espelho onde o sujeito se perde, encontra e renasce, é subordinada a um papel de passividade, de silêncio, sendo, no máximo retratado o efeito que o amante terá nas suas emoções e no seu corpo. A mulher, embora aceda ao segredo por uma ancestral ligação ao Cosmos, não tem voz activa nesta viagem iniciática, o que poderá evocar um carácter misógeno da doutrina órfica²³⁹. Refira-se, como exemplo, este poema de *Jogo de Espelhos*:

*É num contínuo jogo de espelhos,
entre as mulheres e si próprio,
que melhor tem aprendido a conhecer-se.*

As quatro iniciais, do nome **David de Jesus Mourão-Ferreira**, evocam uma propensão do humano para deixar marcas na natureza da sua passagem, que vençam o esquecimento e a eternizem, vocação assumida também pela poesia. Por outro lado, as quatro letras poderiam resumir aquilo que resta como única experiência divina no plano terreno: o AMOR.²⁴⁰

*2. Micropoética
Levantam canções no ar
os grilos sem terem voz*

*Com as asas é que nós
também devemos cantar*

Depara-se-nos, de seguida, uma *Micropoética*, à escala dos insectos, pois os poetas são identificados com os grilos que levantam «canções no ar sem terem voz». Conclui-se que «com as

²³⁹ Lembremo-nos que Sá-Carneiro referencia que os poetas do Orpheu não precisavam da mulher porque eram de uma «geração superior».

²⁴⁰ Poder-se-á apelar a uma subliminar colagem à figura de Cristo, pregado na cruz, identificado por quatro iniciais gravadas no lenho da morte, resumo das razões da sua condenação. De referir que entre as figuras de Orfeu e Cristo existem muitos pontos de contacto.

asas é que nós/ também devemos cantar». Imediatamente aflora a evocação das palavras aladas de Homero – *epteia pteroenta* - repetidas segundo Maria Helena da Rocha Pereira²⁴¹ cerca de trinta vezes nos poemas do mítico épico. Esta fórmula, para a classicista, explora a natureza «imponderável, leve, sem substância, aérea»²⁴² e autónoma da palavra, pois esta «voa», atravessa o intervalo entre o eu e o tu.

Mas os grilos, metáfora antiquíssima para o poeta, assim como as cigarras, levantam, paradoxalmente, as canções «sem terem voz», ou seja, sem palavras, unicamente através do ritmo, pela música criada pelo bater das asas, livres dos limites da linguagem. O valor deôntico do enunciado «com as asas é que nós também devemos cantar», claramente enfatizado pelo «é que» veicula uma situação tomada pelo sujeito poético como ideal, a de substituir as fronteiras do dizível pela síntese imediata da Música. No início das suas manifestações, as artes eram vistas de uma forma sincrética, sendo que a música e a dança, pela reacção mais imediatamente sensorial que provocam, dominavam o fluir da linguagem.²⁴³ Vejam-se estes versos de *Ode à Música* de David Mourão Ferreira, de 1980, para testemunhar como mais uma vez este se rendeu a uma tradição pré-racional de poesia, «gémea celestial» da música,²⁴⁴ não só evocando a já culturalmente inscrita analogia entre a harmonia musical e a ordem do cosmos, mas também a síntese e a obtenção de conhecimento que a música, tal como a poesia, permite:

[...] *E é como se te abrisses e fechasses*
sobre a antepalavra do Espírito
[...]
Só tu a cada instante nos declaras
Que renegas a voz de quem divide
[...]
Que és igual e diversa em toda a parte
Que és do próprio Universo o que o sublima
Que nasces que te apagas que renasces
Em procura da límpida medida
Que reges o mais puro e o mais alto
Do que Deus concedeu às nossas vidas.

Outra linha de sentido pode ser apontada em «Micropoética»: a de que a poesia se associa sempre a imagens de subida, uma vez que as canções se «levantam» no ar, transpondo a divisória entre o terreno e o absoluto. Antiteticamente, se o mito de Orfeu e a poética órfica se alicerçam em

²⁴¹ Maria Helena da Rocha Pereira. "Em Volta das 'Palavras Aladas'", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 80, Jul. 1984, p. 35-48.

²⁴² idem

²⁴³ É de notar também que, na Grécia Arcaica, tanto a música, como a dança tinham precedência face à poesia, mesmo em termo de estatuto e, será natural concluir que seriam as sílabas e o verso a adequar-se à melodia e não o contrário. Logo, a palavra entrega-se à cadência eufónica, à dança, ao jogo, que provoca o prazer da mimesis. Esse jogo – *paidia* – cuja proximidade de *paideia* é evidente – evoca a possibilidade dos gregos terem consciência que em ambas as actividades se atinge conhecimento, mas por vias diversas. Por outro lado, a educação pré-socrática, *paideia*, consiste em algo holístico que inclui o que os gregos arcaicos entendiam por *mousike*, uma amálgama entre recitação de poesia, música e dança. *Mousike* é «sabedoria» (*sophia*, no seu sentido arcaico), uma forma de transmissão de cultura e coesão ética e social.

²⁴⁴ Henry Tompkins Kirby-Smith, *The Celestial Twins: Poetry and Music Through the Ages*, Edição de Univ of Massachusetts Press, 2000

imagens de descida – ao Inferno, aos labirintos da memória, ao inconsciente, aos negros e interditos espaços do eu – a voz órfica surge transposta em imagens de subida, é aquela que consegue voar, ascender ao plano transcendente e, em última instância, verbaliza as verdades arquetipais, numa linguagem «alada», que impele o poeta a este desejo angélico de superação.

O quinto poema de *Inscrições*, «Voo», retoma essa imagem do pássaro: «*Entre os olhos beijar-te/ Fazer de tuas pálpebras/ asas da minha boca*». Ao imaginarmos homem e mulher num beijo, em que a boca toca como o bico do pássaro, rodeado das pálpebras e pestanas, funcionando como asas, é óbvia a construção de uma unidade alada, através da relação amorosa. Une-se o dividido, volta-se à Unidade órfica. Sem a mulher, o sujeito poético não poderia voar. Sendo que o bico é, oniricamente, símbolo fálico de penetração, adianta-se a seguinte analogia: o homem não tem asas, porque é mero homem, titânico. Mediante a sua entrega à mulher, que o completa, restitui-se-lhe a face divina, dionisíaca. Eros, energia vital, religante, criativa, propagadora instaure-se como propiciador desta ascense esotérica e erótica.

Contudo esse amor, para o poeta, conjuga-se sempre com uma «Fatalidade», título do sexto poema, que evoca o destino dos amores de Pedro e Inês. Entre «*Príncipe de preto*» e «*Pedro*» o jogo é evidente, confundindo ambas as personagens no arquétipo do cavaleiro proscrito, em luta contra as forças do mundo, perseguido pelo fantasma da morte. Se este amor, vestido de negro, cujo fim se anuncia sempre que a paixão aflora, foi cantado, na juventude, «*em provençal*», na idade adulta será cantado «*em grego e latim*», seguindo a evolução da lírica amorosa ocidental, desde as cantigas trovadorescas de amor, até ao renascimento dos modelos clássicos da antiguidade, pelos homens da renascença, como se estipula no poema «Permanência».

O oitavo poema, «Ilusão», usa a eterna metáfora da luz das velas como indicador de sabedoria e reitera a necessária humildade, para nunca cair na tentação de julgar que as velas «*são archotes*». O conhecimento nunca poderá ser concebido como supremo ou inquestionável. Na luta contra as trevas, é próprio da humanidade pretensiosamente renegar que, para além da chama, há mais mistério. O poeta ensina a cultivar a sensatez de aceitar o ilógico e o instintivo.

Reportando novamente ao mundo do irracional e inconsciente, surge o poema seguinte, cujo título latino e a personagem de Jocasta, segundo Juril Campelo, convocam «*um micropsiquismo de fundo freudiano*», «*a expressão do amor-repressão da mãe, a dependência do filho-homem, as conotações sensuais que beiram o incesto e a fatalidade como dirigente da factualidade.*» No fundo, testemunho da força castradora do eterno feminino, é assinalável neste texto a referência ao mitema ancestral da deusa-mãe órfica, personificação de um universo feminino, incontável e obscuro, «*terrível a mesma alternativa.*» Leiamos «Mater» e comparemo-lo com um texto de *Jogo de Espelhos*:

*Ou madrasta ou Jocasta
Sempre viva
e terrível a mesma alternativa.*

*Precocemente pressentiu
que na Mulher coexistem quatro figuras:
a Mãe; a Irmã; a Filha; e a Fera.
Ou, melhor dizendo,
a Terra, o Ar, a água; e o Fogo.*

«Inscrições» termina com um dístico, «Pânico»: «*Adivinha-se o pânico dos astros/ ante o muro a que o mundo vai chegando*». Neste texto o poeta/profeta vaticina em tom apocalíptico o pânico do Cosmos face à condição que se afigura para o planeta. Mas é esta a voz daquele Orfeu que tem acesso ao saber dos astros e se assume como profeta «*adivinhandos*», melancolicamente, «*o muro a que o mundo vai chegando*», devagar, através do tempo.

7.2. «Colar de Xerazade»

A segunda parte, intitulada «Colar de Xerazade», é composta por poemas mais longos, todos estruturalmente formados por conjuntos irregulares de dísticos, o que por si só remete para o tema central - a vivência a dois - através da revelação dos mistérios do corpo e do amor, ritual que se corresponde à relação amorosa entre o autor e a sua criação, personificada no corpo e na voz da mulher, identificada com a mítica princesa árabe, condenada a prender no fio da narrativa, quer a vida, quer o amor.

Na dialéctica entre homem e mulher ou autor/palavra há, como sugere a epígrafe de Gabrielle d'Annunzio, «*uma potência reveladora*», transposta na voz de quem tenta «interpretar» esses segredos. Cria-se ao longo dos três primeiros poemas, um cenário fictício: o das mil e uma noites, suspensas na voz de Xerazade, no leito do sultão. Não é insuspeito que o primeiro poema seja «Voz»:

*Não do corpo Mais do vulto
vem a voz que tudo evoca*

*Numa hora e dez minutos
mil e uma noites acorrem*

*Não da boca Mais do fundo
a voz que tudo convoca*

*Numa hora e dez minutos
mil e uma noites ocorrem*

Na voz de Xerazade, proveniente do «vulto» e «mais do fundo», que «tudo evoca», «tudo convoca» e oblitera o tempo, é clara a crença no poder da voz órfica para atingir a Totalidade. Entre a voz e quem a ouve, pelo poder mágico do canto, gera-se um «Oásis», poema seguinte, à volta do qual ruge «um mundo desumano» convertido num «deserto quotidiano». Contra o desespero, suspende-se a vida «Sobre o rio de suas narrativas», «nesse rio» de «lembranças à deriva».

Depois do trio de textos inicial, em torno do jogo entre rio/fio e voz, seguem-se quatro poemas que continuam a inicial estrutura dual: sempre em dísticos, com versos curtos, de extrema concisão, onde as assonâncias das vogais abertas e as aliteraões das fricativas, vibrantes e sibilantes anunciam a intromissão do ritual paralelo ao do canto: o amor físico. Observam-se repetições, jogos de sentido entre parónimas como «sela» e «celas» e «égua» e «água» e até construcões quase paralelísticas como forma de evidenciar a temática da relação *a dois*. Nesta, «nem na alma lhe apetece/ qualquer veste» o que exprime um crescente desejo instintivo e animal de ser uno, uma ressonância órfica. O erotismo encontra o seu clímax no sexto poema «Égua água», onde «a voz com que fabula/ e se exalta», «voz que a vida agarra» se confunde determinadamente com a lava, a água e a égua, imagens de claro sentico erótico-sensual. Para Juril Campelo, «vê-se que o poeta supõe uma linguagem própria para a sensualidade, onde o magnetismo animal de encontro ao mítico fabule o código dos amantes.»²⁴⁵

O último dos segmentos de «Colar de Xerazade» resume-se a três poemas «Manhã», «Tarde» e «Noite». O sujeito poético imediatamente nos assegura que essas divisões temporais não existem na temporalidade que impera quando a vida é extraordinária, no amor e na arte. Os dois versos de «Manhã» assim o atestam:

*A nossa noite ontem à tarde
foi a manhã por que esperávamos*

Mais longe se pode levar esta afirmação – é quando a tarde se faz noite, simbolicamente tempo da passagem e da relação com o cósmico, que se consegue vislumbrar a luz da manhã, do conhecimento, da verdade. Reiterando o pendor iniciático da relação carnal, o autor pormenoriza os «ritos» da «Tarde» e da «Noite», nos textos seguintes, que, lado a lado, enfatizam não só a sua estrutura semelhante, como as relações imagéticas e semânticas que entre estes se estabelecem.

²⁴⁵in *A Oficina Órfica de David Mourão-Ferreira*, p. 114

Tarde

*Ardem maçãs na tarde aberta
sobre o pomar do teu passado*

*Conta quem foste Recomeça
com outros frutos o relato*

*Sejam romãs É uma festa
ir decifrar-te bago a bago*

*Conta em que tronco as tuas pernas
viram primeiro a luz de um rapto*

*Ou projectaram ser a hera
tocando frutos lá do alto*

*Conta quem foste Nunca' esqueças
que só em frutos te traslado*

Noite

*Rolam trovões na noite escura
Rasga-se a noite em confidências*

*A minha mão na tua nuca
Vai despertando o que não lembras*

*E é como o vento a passar busca
Ao int'rior de muitas tendas*

*Não que me importe o que se oculta
Sob o tecido do que pensas*

*Conta como és Ah continua
A mostrar só como te inventas*

*Conta sem fim Não' esqueças nunca
Que só em tudo te concentras*

O destinatário implícito no Imperativo «conta», acaba em silêncio, como Eurídice, depositário do desejo do poeta em mostrar a sua abertura ao canto/conto. Espera-se que este relato seja do passado, expresso através de metáforas e símbolos míticos («*Sejam romãs*») - epítomes do discurso poético que, por equivalência, expressa o indizível. Neste ofício de representação, certamente há imagens míticas, como o rapto de Europa e Prosérpina ou as metamorfoses - «*Conta em que tronco as tuas pernas/ viram primeiro a luz de um rapto/ ou projectaram ser a hera*». Assim, vai-se «*tocando frutos lá do alto*», atingindo «*a luz*». Tal viagem inicática emana até ao cosmos que incendeia o céu com «*trovões na noite escura*». O oficiante, magicamente, coloca a mão na nuca e «*vai despertando o que não lembras*», em clara alusão à anamnese órfica e platónica. Conhecer é recordar, desvendar «*o que se oculta/ sob o tecido do que pensas*». Como mensagem final deste profeta, sacerdote, amante e poeta ecoa o mandamento: «*Não 'esqueças nunca/ que só em tudo te concentras*». O caminho da poesia é o de ser uno com o universo, através do amor. Só chegando ao todo, se chega ao centro, mas é pelo centro, a mulher, que se chega ao todo.

O colar de contas ou contos, imagem inicial do título, «*como conjunto circular das contas-contos não tem princípio ou fim*»²⁴⁶, obriga a este «*narrar ininterruptamente*»,²⁴⁷ sendo claro que «*com os versos finais o poeta metaforiza e celebra o seu próprio pacto com a matéria poética, reivindicando para si o papel mítico de Xerazade.*»²⁴⁸

²⁴⁶ Juril Campelo, *A Oficina Orfca de David Mourão-Ferreira*, p. 118

²⁴⁷ idem

²⁴⁸ idem

7.3. «Os Lúcidos Lugares»

Os «Lúcidos Lugares» são compostos por dez romances (rimances), em verso solto, de redondilha maior, «à maneira popular dos tempos medievos»²⁴⁹, que expressam e desenvolvem uma viagem, «norteada por uma sentença lapidar de Álvaro de Campos: ‘A minha pátria é onde não estou’»²⁵⁰. Esta forma «oferece uma estrutura e um espaço discursivo particularmente adequado para ‘enunciar’ o labirinto»²⁵¹ das memórias através do tempo, transpondo as referências míticas e históricas para o relato autobiográfico fictício, como se de uma longa narrativa se tratasse, onde personagens, peripécias e indicadores espacio-temporais desfilam «aereamente soltos», sob o fio da recordação.

Introduzem-nos dez lugares, escolhidos, como numa tentativa de equilíbrio entre o «real e o mítico»,²⁵² ora reforçando, ora atenuando fronteiras: Granada, Amalfi, San Gimignano, Pompeia, Trieste, Siracusa, Dubrovnik, Cnossos, Rodes, Éfeso. Graça Moura destaca a importância geográfica desses lugares, uma vez que reforçam a filiação davidiana ao cânone da cultura europeia e confirmam a forte vertente de «cidadão do mundo, desejoso de conhecer»²⁵³. Tal passagem pelas memória desses espaços desagua na confluência de outras matérias literárias, sugeridas, numa espiral torrencial, ao sabor da razão, tornando fluidas as fronteiras temporais. O ritmo rápido das redondilhas, exacerbado pelas construções paralelísticas, anáforas e longas enumerações sugere uma concepção do tempo em dívida com Walter Benjamin, ou seja, percebido como as ruínas que a história destila.

Cada um desses lugares, iluminados agora pelo filtro lúcido da memória, servem de pretexto e cenário de outras revelações para o poeta andarilho. «Em busca de uma impossível saciedade, o poeta lança-se aos mares e à aventura amorosa, enfrentando os lugares ora como destinatários do poema – espécies de ‘tus’ com quem se pode dialogar – ora como referentes de quem o poeta fala»²⁵⁴

Tomou-se a opção de assinalar as referências míticas e órficas mais marcantes destes textos, uma vez que, em si, constituiriam objecto passível de um extenso estudo autónomo. Logo em «Romance de Granada», o poeta relata um facto só acessível ao oficiante de um culto mágico e secreto: a alteração do curso e percepção do tempo, acedendo à «memória das coisas», em clara união com a realidade:

²⁴⁹ Marília Regina Brito, *O Amor em David Mourão-Ferreira, da Vida à Poesia*, Edições Universidade Fernando Pessoa, p. 276

²⁵⁰ Maria do Carmo Campos, «Intervalo Brasileiro: Ouro Preto Revisitada pela Poesia de David Mourão-Ferreira», in *Homenagem a David Mourão-Ferreira*, Edições Fernando Pessoa, 2008, p. 130

²⁵¹ Vasco Graça Moura, *Varias Vozes*, «David Mourão-Ferreira (Sombra, Corpo, Lúcidos Lugares)», Editorial Presença, 1987, p. 155

²⁵² idem

²⁵³ Marília Regina Brito, *O Amor em David Mourão-Ferreira, da Vida à Poesia*, Edições Universidade Fernando Pessoa, p. 276

²⁵⁴ Maria do Carmo Campos, «Intervalo Brasileiro: Ouro Preto Revisitada pela Poesia de David Mourão-Ferreira», *Homenagem a David Mourão-Ferreira*, Edições Fernando Pessoa, 2008, p. 130

*[...]Ouço as páginas que o Tempo
vai rasgando na penumbra
E são mais de setecentos
anos de luz e de fumo
destes muros escorrendo[...]*

*[...] Quem sabe se hoje o dizendo
revelo um ontem oculto
Granada já mal te lembro
Só assim te redescubro[...]*

O segundo texto, «Romance de Amalfi», manifesta-se marcado pela repetição anafórica de construções condicionais, que interpõem o mundo de possibilidades agenciadas pela imaginação criadora. As correspondências secretas estabelecidas pelo ofício do poeta recorrem a imagens «*do rito litúrgico*»²⁵⁵ e esotérico. O templo de Orfeu, a natureza sagrada, serve de meio simbólico para expressar o inefável sonhado.

*[...]Se a montanha for um vasto
zimbório do invisível
Se cada clareira um claustro
Se cada cipreste um círio
Se dentro de ti um braço
de nenhum ombro nascido
em nenhum pulso findado
cravado como um cilício
te apertar como num parto
te estrangular de infinito[...]
Se de repente uma chave
abrir todos os abismos[...]*

«Romance de San Gimignano» canta, com pormenores de simbologia numérica cabalística e pitagórica, as «*catorze torres*», que se vão transformando por um processo de «*alquimia rimbaudiana*» segundo Juril Campelo, sucessivamente, mas que terminam como «*colunas de poesia/levantadas contra a morte*», propósito último da escrita órfica.

No quarto romance, no cenário de uma Pompeia soterrada pelas cinzas vulcânicas, o poeta faz ouvir a voz de um par de enamorados, enlaçados para a eternidade, cujo fogo da paixão interna, se confunde com a lava que avançou outrora. Enlaçados «*saboreando o tesouro/ da ternidade do auge [...] chegam-nos vagos rumores do que por cima se passa/ todo o sonho todo o logro[...]*». O mundo deturpado da superfície, da vida mundana, daqueles que «*bramam contra o lodo/ para mais lodo criarem*» ou daqueles cujos sonhos «*se quebraram de encontro/ ao gelo dos homens práticos*» ou mesmo de toda a juventude e beleza «*à lei do que há-de ser podre/todavia condenadas*» parece-

²⁵⁵ Juril Campelo, *A Oficina órfica de David Mourão-Ferreira*, p. 123

lhes incoerente e denegrado, em comparação com a beleza da eterna união astral que os dois realizam «*mais livres porque um do outro/um ao outro acorrentados*». E concluem:

*[...]Antes o fim que nos coube
se é que fim pode chamar-se
a este abraço em que somos
um só astro uma só státua[...]*

Em «Romance de Siracusa», claramente uma cidade de múltiplas referências míticas, repare-se nas que David Mourão-Ferreira destaca:

*É que por baixo ainda pulsa
o corpo de Proserpina
É que vibra em cada rua
o calcanhar de Artemisa
É que na fonte Aretusa
movem-se os dedos de Píndaro*

Se o mito do rapto de Proserpina se interliga inequivocamente com os mistérios órficos e dionisíacos, já o calcanhar de Artemisa ou os dedos de Píndaro não são tão evidentes. No fundo, Píndaro perpetua o ofício de Orfeu, também é iniciado e faz referência, na sua lírica, ao orfismo. Por outro lado, os cultos a Artemisa, com a sua simbologia feminina, lunar e selvagem, perpetuarão, por toda a Europa, mesmo ainda durante a Idade Média, a adoração à deusa-mãe e a adopção de rituais iniciáticos de fundo dionisíaco, porque «*nada de perde, tudo se transforma*». Conclui o poeta, a seguir, em relação a Siracusa, resumindo essa intromissão do tempo mítico, reactualizável:

*Não há quem aqui descubra
um fronteira um limite
um hiato uma fractura
entre o humano e o divino*

Em oitavo, surge «Romance de Cnossos», outra mítica cidade, terra de Minos, onde, chegando ao porto, o poeta ouve logo «*Este canto rouco das cigarras de Cnossos*» que parece surgir de «*um acordo feito entre o solo e o sol*», que veicula uma insistente e repetida referência onomatopaica através de todo o texto, tornando-o semelhante a uma litania, repetitiva, que induz a outra grande referência, o labirinto:«*ver que o palácio é dos outros/ mas que o labirinto é nosso*».

Seres humanos todos, perdidos no labirinto, servimos de alimento ao Minotauro, pois «*alimentamos o monstro/ com o sangue de nós próprios*». A ilha e seu palácio, descritos reiterando o seu calor sufocante, são um microcosmos que representa toda a senda humana, onde o poeta

«percorre os caminhos simultaneamente reais e lendários, vai crescendo em sabedoria e pode perceber o significado do mito: o touro insaciável somos nós.»²⁵⁶

Os dois últimos, «Romance de Rodes» e «Romance de Éfeso», são extensos e profíquos em referências a lugares, personagens e acontecimentos míticos, enumerados até à exaustão, ora de forma elogiosa, ora crítica. No primeiro, a cidade identifica-se com uma mulher onde «*mergulho e remergulho/ no mar que toda te cerca*», numa clara alusão ao nadar novamente nas águas primordiais que providenciam o renascimento pessoal. No segundo, Éfeso transforma-se no próprio corpo, com o qual o autor mantém um diálogo, atestando a órfica divisão entre corpo e alma:

*[...]Dizes coisas peremptórias
mas quase sempre inexactas
ó corpo que és só o sócia
de **outro** que trago na alma[...]*

Termina acentuando a preocupação órfica com a vida além da morte, uma vez que esta é certo final:

*Ó corpo que tantos corpos
tens tocado ou desejado
não vês que em todos a morte
somente é questão de prazo*

Em suma, as viagens que se enunciam em «Lúcidos Lugares» perpassaram cidades, séculos, vivências pessoais, memórias. No final de cada uma, o poeta adianta uma descoberta, propiciada pelo anseio de estar além, ser outro, viajar, para desvendar, através das sensações que conduzem a uma reflexão sobre a existência e a história do mundo. Orfeu vagueante, como o grande mestre, procura transmitir esses pedaços de sabedoria. No ocaso de cada aventura, ou na memória da sua ausência, resta a certeza de que todas as viagens têm um fim, tal como a vida. Vencer a morte é recordar e deixar palavra do caminho percorrido, tal como os órficos prenunciaram.

²⁵⁶ Juril Campelo, *A Oficina órfica de David Mourão-Ferreira*, p. 136

7.4. «Horizontes»

Este segmento de textos surge com um conjunto de composições formalmente díspares, que indiciam uma inconstância inerente aos seus temas: a mulher e o tempo. De entre os poemas, sugere-se a análise de dois: «Não é fácil o Sol» e os dois textos de «Áxis Mundi».

*Não é fácil o Sol
e muito menos
trazer do amor algum remédio brusco
daqueles com que as veias desaprendem
o vergonhoso pânico dos pulsos*

*Não é fácil
de pulsos amarrados
ir desprender das últimas escarpas
a grande cruz do Sol onde se enforcam
em cada madrugada as madrugadas*

*Não é fácil viver
do que se aposta
E a coragem de tudo haver perdido
é o gosto da gota que se esgota
é de guerras ou guarras nem um grito*

*Não é fácil
achar de novo as teclas
da máquina invisível que te escreve
a ver se o claro texto que tu eras
só com letras de luz volta a ser escrito*

*Não é fácil o gráfico da febre
Interpretá-lo ao Sol é ver um círculo*

Poema de mancha gráfica menos regular que as restantes, veicula repetidamente a ideia de que o ofício «*não é fácil*»: é difícil o amor, é penoso ter esperança e ousadia para «*desprender das últimas escarpas*» o sentido da existência, é arriscado apostar-se tudo em cada vivência. Porém, todas estas premissas negativas são circunstâncias imanentes do «escrever». Filtrada pela memória, a vida, personificada e convergente na amada, surge talhada na arte «*com letras de luz*». Escrevê-la a quente, no «*gráfico da febre*» é «*ver um círculo*», símbolo onde ressoam as evocações órficas e míticas: o eterno retorno, o Uno, o Ovo Cósmico, o Primordial.

A subordinação à mulher, expressa no último verso do oitavo poema, «*Natureza Viva*», «*Esta vida nas mãos desta jovem mulher*», atinge o clímax no texto «*Áxis Mundi*», composto de duas partes. Em rigorosa simetria formal, o poeta retoma o arquétipo do eixo do mundo e, parafraseando Juril Campelo, «*comparece em ambos*» a mulher como corporização do mesmo.

*Cada mulher
O tempo
De se viver numa ilha*

*Esta mulher
No centro
Do corpo traz uma ilha*

*Cada mulher
O templo
Que se contrói numa ilha*

*Esta mulher
Um templo
No centro da sua ilha*

*Cada mulher
O tempo
Do vento sobre uma ilha*

*Esta mulher
O centro
Já do templo não da ilha*

*Cada mulher
O templo
Que o vento destruiria*

*Esta mulher
Oh templo
De tudo na minha vida*

Se a aprendizagem se realizou com «cada mulher», o deíctico «esta» do segundo poema introduz uma dimensão íntima e cada vez mais pessoal, pois passa-se do sujeito indeterminado «*de se viver numa ilha*», com um efeito generalizante, para um efeito concêntrico. A amada que no início de define como «*no centro/ do corpo traz uma ilha*», é, a seguir, templo «*no centro da sua ilha*», depois passa a ser «*centro/já do templo/ não da ilha*» e, por fim, «*todas estas metáforas da equidistância do mundo (centro) ungidas pelo toque do sagrado (templo) convergem para um final epifânico*»²⁵⁷ no terceto final em «*Esta mulher/ Oh templo/ De tudo na minha vida*». O discurso esotérico e simbólico, através da evocação de ritos iniciáticos e a viagem a ilhas misteriosas, celebra o amor rito-mítico, raiz da compreensão mística e órfica do universo, através da simbiose com tudo, atingido no caminho ao centro do corpo da mulher, vórtice «*de tudo na minha vida*». Eros, deus primordial da teogonia órfica, une todos os seres ao seu criador, num regresso ao centro do universo. Ele intitula-se *Protagonos*, o primeiro nascido, o mais velho de todos os deuses, criança primordial, o deus dos inícios das origens, da possibilidade de novos princípios para todos os seres.

²⁵⁷ Juril Campelo, *A Oficina órfica de David Mourão-Ferreira*, p. 157

7.5. «Testamento»

Por último, a fechar o círculo estrutural desta colectânea, que se iniciou com «Espólio», encontra-se o longo poema de pungente despedida do artista, «Testamento», título órfico, por excelência²⁵⁸. A epígrafe que o antecede é de D.H.Lawrence:

*have you built your ship of dead
O have you?
O built your ship of dead, for
you will need it.*

Se o barco da morte, clara alusão a Caronte e sua barca, precisa ser ordenado, o poeta inicia a sua preparação e despede-se, referindo qual o legado que desejaria deixar:

*Que fique só da minha vida
um monumento de palavras
Mas não de prata nem de cinza
Antes de lava Antes de nada
Daquele nada que se aviva
quando se arrisca uma viagem[...]*

Condizente com a doutrina órfica, o último monumento possível será de palavras, as únicas que derrotarão o esquecimento. Esse seu legado, conseguido porque se «*se arrisca uma viagem*» iniciática e perigosa, é um «*de lava*» e «*de nada*», porque incorpóreo, subtilmente vagueia através das eras, mutante nas interpretações, mas incandescente, sempre renascente, cheio de vivência e paixão, mas produto de um fluxo subterrâneo e explosivo, dionisíaco.

Depois, o poeta convoca, tal como Orfeu, toda a natureza que comanda com o seu canto e inicia o longo adeus, invocando, com apóstrofes, a realidade visível e invisível, terminando por invocar as mulheres, «*íntimas vítimas das cerimónias implacáveis*», de oficiante.

*Adeus ó pombas onças víboras
todas iguais ante as muralhas
Adeus veredas invisíveis [...]
Adeus adeus íntimas vítimas
das cerimónias implacáveis [...]*

A indecisão da partida cerca-o, uma vez que, nas mulheres, ele encontrou a morte e o regresso à vida, a incomparável máquina revivadora do amor.

²⁵⁸ Não só devido aos vários testamentos que circulavam entre os poetas órficos, mas sobretudo devido a um poema, de autor desconhecido, do sec VIII, intitulado «Testamento de Orfeu», considerado durante algum tempo uma espécie de evangelho, já que nele Orfeu revelava a fé num culto monoteísta.

*Como deixar-vos todavia
se as vossas mãos as vossas faces
ora parecem despedir-me
ora conseguem renovar-me*

Finaliza dizendo adeus à eterna esfinge, ao enigma supremo, o «segredo» da expressão última. A missão poética e órfica foi cumprida. Amou, sofreu, viajou, desceu aos infernos e regressou, com a revelação. Por isso «*não penses que me ultrajas.*» Aqui está como prova «*um monumento de palavras*», para a eternidade, como segredo para derrotar a morte.

*Adeus adeus eterna esfinge
Adeus Não penses que me ultrajas [...]
Mas que do nada ao menos fique
um monumento de palavras.*

VIII. Conclusão

*E por vezes sorrimos ou choramos
E por vezes por vezes ah por vezes
num segundo se envolvam tantos anos.*

A escrita, designadamente, a poesia, para David Mourão-Ferreira, é um «órfico ofício», de natureza mítica, uma vez que o carácter mistérico da arte poética impele-o a conceber uma mitopeia pessoal, reactualizando o modelo do poeta *eponymous*, Orfeu, plasmando na narrativa mítica e suas metamorfoses, as íntimas vivências pessoais. No entanto, esse imaginário arquetípico, que serve de fundo à reflexão sobre o papel do poeta e da sua voz, desagua numa mitopoética, estruturada como uma «secreta viagem» iniciática, em busca de conhecimento e ancorada a uma concepção de tempo cíclico.

No ritual da escrita, que se equivale aos ritos do amor e da descoberta da mulher, oficia-se uma cerimónia sagrada de sacrifício e renascimento contínuo. Nascida da morte, a poesia assume-se como única salvação de uma perda da unidade primordial, entre ser e linguagem, homem e mulher e ser humano e sua essência. Fruto dessa busca de harmonia, modelada pelo elo entre a luz e as trevas que é Orfeu, surge o classicizante e «mesurado» David Mourão-Ferreira, internamente marcado pela «desmesura» dionisíaca. O seu «ofício» é um fazer poético que se infunde de uma natureza religiosa, como meio de re-ligação, processa-se pelo corpo (porque «nem todo o corpo é carne») e através do «inter-dito». A arte, como *pharmakon*, reactiva uma dimensão arquetípica e mítica perdida.

No poeta, são assim aparentes ressonâncias da ancestral figura do xamã, elo entre dois mundos que, por iniciação, predestinação e aprendizagem consegue realizar as viagens interditas e oferecer aos homens a face verdadeira das coisas. Mago do equilíbrio precário entre a luz e as trevas, é um transgressor *médium* entre o humano e o divino, figura marcada pela dualidade e pelo trágico, mas consciente do seu dom único e da sua divindade.

Este, outrora, Orfeu ¹⁷²⁵⁹ cria com a sua voz novos mundos poéticos, representando as vivências de uma existência em brasa ou em ruínas, recuperando e imortalizando toda a beleza perdida, para sempre no fluir do tempo, mas, assume-se, sobretudo, como aquele eleito pelos deuses para devassar o segredo e expressar o interdito. Transpostas e eternizadas pelo filtro da memória, a vida, designadamente a amorosa, e a arte são ambas concebidas como uma odisseia de transcendência, na procura de um mundo extraordinário, em contacto com essência das coisas e a unidade, tendo a mulher como centro energético e propiciador da síntese com o mundo.

²⁵⁹ Pseudónimo que D.M.Ferreira usou ao concorrer ao Prémio Delfim Guimarães, em 1954, com *Tempestade de Verão*

A colectânea *Órfico Ofício* canta experiências de aquisição de conhecimento pessoal, transposto, em grande parte, através de um tom aforístico, ou por formas poéticas concisas, de versos límpidos, tal como a restante obra davidiana. Os poemas analisados, tal como observou Juril Campelo, parecem impossíveis «de parafrasear», forçam uma apreensão «inscrita», produto de uma técnica apurada através de quarenta anos de ofício, mas accionam o imenso fundo do imaginário poético da tradição ocidental, a par de «uma pulsão interior» gravada «em letras de luz» que fogem à tradução, impõem o silêncio.

A extensa bibliografia sobre o Orfismo e a relação seminal entre mito e poesia, resultaram na necessidade operatória de alongar uma exposição teórica, posteriormente convocada pela leitura dos textos líricos e ensaísticos do autor. Porque num ano «se envolvam» os dias, o presente trabalho não contemplou inúmeras referências, ainda desorganizadas, de doutrinas de foro hermético, ou a análise comparativa entre os fragmentos e hinos órficos clássicos e os textos davidianos, que uma primeira e ainda incipiente pesquisa demonstrou ser possível. Este é o resultado de uma das imensas leituras possíveis da obra «poliédrica» davidiana. Foi, também, um ofício de aprendizagem. Por último, em defesa do oficiante, que arriscou uma viagem, transcrevo um excerto do poema «Canção Amarga»:

*Que importa o gesto não ser bem
o gesto grácil que terias?
--- Importa amar, sem ver a quem...
Ser mau ou bom, conforme os dias.*

IX. Bibliografia

9.1. Bibliografia do autor

Poesia

- Rumos* (antologia de contos e poemas, em co-autoria), Lisboa, Edição dos Autores, 1946;
- A Secreta Viagem*, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1950.
- Tempestade de Verão*, Lisboa, Guimarães Editores, 1954.
- Os Quatro Cantos do Tempo*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1958.
- Infinito Pessoal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962.
- In Memoriam Memoriae*, Lisboa, Edições Minotauro, 1962.
- Do Tempo ao Coração*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966.
- A Arte de Amar* (antologia) Lisboa, Guimarães Editores, 1967.
- Lira de Bolso* (antologia) Lisboa, Edições Dom Quixote, 1969.
- Cancioneiro de Natal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1971.
- Matura Idade*, Lisboa, Editora Arcádia, 1973.
- Sonetos do Cativo* (antologia) Lisboa, Editora Arcádia, 1974.
- As Lições do Fogo* (antologia) Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976.
- Entre a Sombra e o Corpo*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- Ode à Música*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980.
- Obra Poética* (antologia -2vols) Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.
- Órfico Ofício*, in 2º vol. da antologia *Obra Poética* — Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.
- À Guitarra e à Viola*, in 1º vol. da antologia *Obra Poética*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.
- Antologia Poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.
- Os Ramos Os Remos*, Porto, Areal Editores, 1985.
- O Corpo Iluminado*, Lisboa, Editorial Presença, 1987.
- As Pedras Contadas* (antologia) Porto, Árvore, colecção Moinho de Vento, 1987.
- Obra Poética 1948-1988*, Lisboa, 1988.
- No Veio do Cristal* in *Obra Poética 1948-1988*, Lisboa, 1988.
- Lisboa Luzes e Sombras*, Edição do Metropolitano de Lisboa, 1992.
- A Arte de Amar* (antologia) Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.
- Música de Cama* (antologia) Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- Rime Petrose*, in *Colóquio-Letras*, n.ºs 135/136, Lisboa, Janeiro-Junho, 1995.

Conto e Novela

Gaivotas em Terra, Lisboa, Editora Ulisseia (s/d) [1959].

Os Amantes, Lisboa, Guimarães Editores, 1968.

Os Amantes e Outros Contos, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.

Maria Antónia e Outras Mulheres (antologia de contos escolhidos) Lisboa, Círculo de Leitores, 1978.

As Quatro Estações, Lisboa, Galeria São Mamede, 1980.

Duas Histórias de Lisboa, Lisboa, Editorial Labirinto (1987); *Maria da Luz e Outras Esfinges*, (antologia) Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.

A Recordação de Panflakaio (conto) Publicação póstuma e intr. de TMM in *Infinito Pessoal – Colóquio-Letras* n.º 145/146, Julho-Dezembro de 1997.

Romance

Um Amor Feliz, Lisboa, Editorial Presença, 1986.

Teatro

Contrabando, in *Graal*, n.º2, Junho-Julho, 1956.

O Irmão, Lisboa, Guimarães Editores, 1965.

Ensaio, Crítica, Crónica

Vinte Poetas Contemporâneos, Lisboa, Ática, 1960.

Aspectos da Obra de Manuel Teixeira-Gomes, Lisboa, Portugália Ed., 1961.

Motim Literário, Lisboa, Editorial Verbo, 1962.

Hospital das Letras, Lisboa, Guimarães Editores, 1966.

Discurso Directo, Lisboa, Guimarães Editores, 1969.

Tópicos de Crítica e de História Literária, Lisboa, União Gráfica, 1969.

Sobre Viventes, Lisboa, Dom Quixote, 1976.

Presença da «Presença» Porto, Brasília Ed., 1977.

Lâmpadas no Escuro, Lisboa, Ed. Arcádia, 1979.

O Essencial Sobre Vitorino Nemésio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Nos Passos de Pessoa, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Marguerite Yourcenar: Retrato de Uma Voz, Lisboa, Edições Rolim, 1988.

Os Ócios do Ofício, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.

Sob o Mesmo Tecto, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

Tópicos Recuperados, Lisboa, Editorial Caminho, 1992.

Terraço Aberto (antologia) Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.

Elogio Académico de Vitorino Nemésio, Academia das Ciências de Lisboa, 1992.

Evocação de Sebastião da Gama, Lisboa, Edições Ática (s/d)[1993].

Magia Palavra Corpo Lisboa, Edições Cotovia, 1993.

Em Movimento, Edição do Metropolitano de Lisboa, 1995.

Divulgação e Tradução de Poesia

Imagens da Poesia Europeia — Vol. I (Grécia, Roma, Os Séculos Obscuros)- Lisboa, Realizações Artis, 1972.

Vozes da Poesia Europeia I, *Colóquio-Letras*, nº163- Janeiro-Abril de 2003.

Vozes da Poesia Europeia II, *Colóquio-Letras*, nº164- Maio-Agosto de 2003.

Vozes da Poesia Europeia III, *Colóquio-Letras*, nº165-Setembro- Dezembro de 2003.

Vária

Jogo de Espelhos – Reflexos para um Auto-Retrato, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

9.2. Bibliografia Selectiva sobre a Obra de David Mourão-Ferreira

A.A.V.V. *Infinito Pessoal - Homenagem a David Mourão-Ferreira*, Colóquio- Letras. Nº 145/146, Julho-Dezembro 1997;

A.A.VV. *Letras, Sinais*. Edições Cosmos, 1999.

CALADO, Ana Sofia. *Auto-Representação em David Mourão-Ferreira*, dissertação de mestrado, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2004.

CAMPELO, Juril do Nascimento, *A Oficina Órfica de David Mourão-Ferreira*, tese de provimento, Curitiba, 1986

COSTA, Gustavo Machado, *Ressonâncias Órficas em Quatro Cantos do Tempo de David Mourão-Ferreira*, dissertação de mestrado, Santa Maria, Brasil, 2008

BRITO, Marília Regina da Silva, *O Amor em David Mourão-Ferreira: Da Vida à Poesia*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2002.

GARCIA, José Martins. *David Mourão-Ferreira - a Obra e o Homem*. Lisboa Editora Arcádia, 1980.

MALHEIRO, Helena, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Maia, Plural, 1984.

MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX - Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Ed. Caminho, Col. Estudos de Literatura Portuguesa, 1989

- MARTINHO, Fernando J.B. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa, Edições Colibri, 1996.
- MARTINS, Albano (org.), *Homenagem a David Mourão-Ferreira, Actas do Colóquio Comemorativo da Passagem do 10º Aniversário da sua Morte*, 2008, Universidade Fernando Pessoa
- MOURA, Vasco Graça. *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros*. Porto, Brasília Editora, 1978.
- , *Várias Vozes*, Editorial Presença, 1987
- COELHO, Eduardo Prado, *David Mourão-Ferreira: Mar, Palavra e Memória/ Leitura de Os Amantes/ Escrever*, in *O Reino Flutuante*, Edições 70, Lisboa, s.d. [1972], 263-289.
- CERDEIRA, Teresa Cristina, «A Diáspora Poética: Fatalidade Herança e Metamorfose da Erótica Camoniana em David Mourão-Ferreira», *Recorte*, Ano 4 - Número 7 - Julho a Dezembro de 2007
- COELHO, Eduardo Prado. «David Mourão-Ferreira: Mar, Palavra e Memória/ Leitura de Os Amantes/ Escrever», in *O Reino Flutuante*, Edições 70, Lisboa, s.d. [1972], 263-289.
- GASTÃO, Ana Marques. «Um Outro David». *Diário de Notícias* (16 de Junho de 2003), 40.
- LEPECKI, Maria Lúcia «Uma das Vozes Cimeiras da Lírica Portuguesa», *Diário de Notícias* (4/6/89).
- LIMA, Isabel Pires de. «Desafiando Pedras—O Poeta e o Pintor» *Colóquio-Letras*. Nº101. Janeiro-Fevereiro de 1988.
- LISBOA, Eugénio. «Uma Claridade de Sombras e de Luzes: A Obra Poética de David Mourão-Ferreira», *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, Lisboa, INCM, 1987.
- LISBOA, Eugénio, «David Mourão-Ferreira - A Obscura Clareza das Estrelas», *Revista LER* nº38 Primavera de 1997
- MARQUES, Teresa Martins, «Labirintos da Memória: o Espólio de David Mourão-Ferreira», *matraga*, rio de janeiro, v.14, n.21, p.116-p.141, 2007
- MORÃO, Paula. «David Mourão-Ferreira - O desenho do tempo»; *David Mourão-Ferreira - Um Natal- no tempo com o coração»; «Sob o mesmo Tecto» in Viagens na Terra das Palavras*. Lisboa, Edições Cosmos, 1993.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, «A Novelística Portuguesa e David Mourão-Ferreira» (Diário de Lisboa, 28/3/1957).
- SEIXO, Maria Alzira. «Uma Poética dos Sentidos» JL, (24/11/86).
- REIS, Carlos. «Poesia e Poética», JL (5/6/96), 7.

9.3. Bibliografia Teórica

- ADAMS, Ken, «Orphism», *Concepts of Modern Art*, edited by Tony Richardson and Nikos Stangos, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1974.
- ANGUS, Samuel, *The Mystery-Religions*, Courier Dover Publications, 1975, p. 151
- ASSAEL, Jacqueline, *Pour une Poétique de l'Inspiration, d'Homère à Euripide*, Peeters Publishers, 2006, p. 140
- BARTHES, Roland, *Mitologias*, Edições 70, Lisboa, p.249
- BASTAZIN, Vera, *Mito e Poética na Literatura Contemporânea*, Edição de Atelier Editorial, 2006
- BÉAGUE, Annick, *Les Visages d'Orphée*, Edição de Presses Univ. Septentrion, 1998
- BERNSTOCK, Judith E., *Under the Spell of Orpheus: the Persistence of a Myth in Twentieth Century Art*, SIU Press, 1991
- BETEGA, Gábor, *The Derveni Papyrus: Cosmology, Theology, and Interpretation*, Cambridge University Press, 2004
- BLANCHOT, Maurice, Ann Smock, *The Space of Literature: A Translation of "L'Espace Littéraire"*, University of Nebraska Press, 1989
- BORGEAUD, Philippe, *Orphisme Et Orphee*, Librairie Droz, 1976
- BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega*, Petrópolis, Vozes, 1997, Vol 2
- BREMMER, Jan, «Orphism, Pythagoras, and the Rise of the Immortal Soul», *The Rise and Fall of the Afterlife: The 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol*, Routledge, 2002
- BRULOTTE, Gaétan, John Phillips, *Encyclopedia of Erotic Literature*, CRC Press, 2006
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, 1858, Part Two, Section I, p. 57
- BURKERT, Walter, *Ancient Mystery Cults*, Harvard University Press, 1987
- , John Raffan, *Greek religion*, Harvard University Press, 1985
- CAMPBELL, Joseph, David Kudler *Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*, Edição de New World Library, 2004, p. 67
- CASAI MONTEIRO, Adolfo, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.
- CASSIRER, Ernst, *Antropologia Filosófica*, São Paulo: Mestre Jou, 1972,
- , *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume Two: Mythical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1955.
- CASTRO, E.M. de Melo, *Projecto: Poesia*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984
- CENTENO, Y.K., *Literatura e Alquimia*, Editorial Presença, 1987
- CHAUVIN, Danièle, André Siganos et Phillippe Walter, *Questions de Mythocritique*, Imago, 2005
- COCTEAU, Jean, Cornelia A. Tsakiridou, *Reviewing Orpheus*, Bucknell University Press, 1997

- COHN, Daniele, *A Lira de Orfeu – Goethe e a Estética*, Campo das Letras, 2002
- COPENHAVER, Brian P. , Hermes Trismegistus, *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*, Cambridge University Press, 1995
- COSMOPOULOS, Michael B, *Greek Mysteries: the Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, Routledge, 2003
- COUPE, Laurence, *Myth*, Taylor & Francis, 2009
- CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio de Água, 1999.
- CSAPO, Eric, *Theories of Mythology*, Wiley-Blackwell, 2005
- DANIÉLOU, Alain Daniélou, *Gods of Love and Ecstasy: the Traditions of Shiva and Dionysus*, Inner Traditions / Bear & Company, 1992
- DETIENNE, Janet Lloyd , *The Writing of Orpheus: Greek Myth in Cultural Context*, JHU Press, 2002
- DETIENNE, Marcel. 1981. *L’Invention de la Mythologie*. Paris: Gallimard.
- DODDS, Eric Robertson, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, 2004
- DUNDES, Alan, *Sacred Narrative, Readings in the Theory of Myth*, University of California Press, 1984
- ECO, Umberto, *Sobre Literatura*, Difel 82, 2003, p. 153
- ELIADE, M. *Aspectos do Mito*, Edições 70, Lisboa, 1986
- , *Myth and Reality*, Harper, 1963
- , Philip Mairet, *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, Princeton University Press, 1991
- Rosemary Sheed, John C. Holt, *Patterns in Comparative Religion*, University of Nebraska Press, 1996
- FLORY, Suely Fadul Villibor, *O Leitor e o Labirinto*, Arte & Ciência, 1990
- FRAZER, James George, *The Golden Bough*, NuVision Publications, LLC, 2006
- FRYE, Northrop, Bernice Slote, L. C. Knights, *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*, Midwest Modern Language Association, University of Nebraska Press, 1963
- GENNEP, Arnold van, Monika Vizedom, Gabrielle L. Caffee, *The Rites of Passage*, Routledge, 2004
- GIRARD René, Patrick Gregory, *Violence and the Sacred*, Edição de Continuum International Publishing Group, 1995
- GRAF, Fritz e Sarah Iles Jonhston, *Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*, Edition: illustrated, Edição de Routledge, 2007
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, INCM, 1982
- GUTHRIE, W. K. C. 1993, *Orpheus and Greek religion: a Study of the Orphic Movement*, Princeton University Press. Reprint of the second edition from 1952.

- , *History of Greek Philosophy*, Cambridge University Press, 1979
- HAASE, Ullrich M., William Large, *Maurice Blanchot*, Routledge, 2001
- HENDY, Andrew Von, *The Modern Construction of Myth*, Indiana University Press, 2002
- HERACLITUS, Héraclite d'Éphèse, Giorgio Colli, Patricia Farazzi, *La Sagesse Grecque*, Éditions de l'Éclat, 1992
- KEARNEY, Richard, «Myth as the Bearer of Possible Worlds», in *On Paul Ricouer, The Owl of Minerva*, Ashgate Publishing,
- KIRBY-SMITH, Henry Tompkins, *The Celestial Twins: Poetry and Music Through the Ages*, Edição de Univ of Massachusetts Press, 2000
- KIRK, Geoffrey Stephen, *Myth: its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, University of California Press, 1975
- KORG, Jacob, *Ritual and Experiment in Modern Poetry*, Palgrave Macmillan
- KRISTEVA, Júlia, «Womens's Time», in William A. McNeill, Karen S. Feldman, *Continental philosophy – Anthology*, Wiley-Blackwell, 1998,
- LABAT, Stéphane, *La Poesie de l'Extase et le Pouvoir Chamanique du Langage*, Kluwer, 1997
- LARSON, Jennifer Lynn, *Ancient Greek Cults: a Guide*, Edição de Routledge, 2007
- LEAVITT, John Harold, *Poetry and Prophecy*, University of Michigan Press, 1997
- LITCHFIELD, Martin, *West Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, 2007
- LOURENÇO, Eduardo -- "'Orpheu' ou a poesia como realidade". In: FRANÇA, José Augusto. *Tetracórnio* (antologia de inéditos de autores portugueses). Lisboa, Ed. do Autor, 1955, p. 33
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Relógio de Água, 1987
- MACEDO, Dion Davi, *Do Elogio à Verdade: um Estudo sobre a Noção de Eros como Intermediário no Banquete de Platão*, Edição de EDIPUCRS, 2001
- MARCUS, Laura, Peter Nicholls, *The Cambridge History of Twentieth-century English Literature*, Cambridge University Press, 2004
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilizacao: uma Introducao Filosofica do Pensamento de Freud*.(trad. Alvaro Cabral) Zahar editores. Rio de Janeiro: 1978.
- MARTINHO, Fernando, *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- MATHEWS, Caitlin, John Matthews, *Walkers Between the Worlds: The Western Mysteries from Shaman to Magus*, Inner Traditions / Bear & Company, 2004
- MCGAVEY, Robert *The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarme* Margins of Literature State University of New York Press, Jul 1994
- MELBERG, Arne, *Theories of Mimesis*, Cambridge University Press, 1995
- MELETINSKY, Eleazar M., Guy Lanoue, A. Sadetsky, *The Poetics of Myth*, Routledge, 2000

- MELLO, Ana Maria Lisboa de, *Poesia e Imaginário*, EDIPUCRS, 2002
- MOTTE, André, “Orphisme et Pythagorisme”, in: *Dictionnaire des Religions*, sous la direction de Paul Poupard, Paris, Presses Universitaires de France, 2e édition corrigée, 1985
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, “Motivos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea: O Mito de Orpheu e Eurídice”, in: *Novos Ensaio sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 303–322.
- PEYRÉ, Yves, *Mythe et Littérature Shakespeare et ses Contemporains*, Edição de Presses Univ. du Mirail, 2003
- POLANYI, Michael, Harry Prosch, *Meaning*, Edição de University of Chicago Press, 1977, p. 51
- PONS, Pedro Palao, *El Gran Libro de los Rituales*, Editorial Lectorum, 2006
- QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Europa-América. 1989
- RAYMOND, Marcel, Fúlvia M L Moretto, Guacira Marcondes Machado *De Baudelaire ao Surrealismo*, Edição de EdUSP, 1997
- REIS, Carlos António Alves dos, *O Conhecimento Da Literatura: Introdução Aos Estudos Literários*, Edição de EDIPUCRS, 2003, p. 320
- RESINA, Joan Ramon, *Mythopoesis, Literatura, Totalidad, Ideologia*, Anthropos Editorial, 1992
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Jovem Poeta*, Portugália Editora, Lisboa, sem data, p. 30
- ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 1985
- ROTHENBERG, Jerome, *Technicians of the Sacred*, Berkeley, University of California Press. 2a ed, 1985
- SCHILBRACK, Kevin, *Thinking Through Myths: Philosophical Perspectives*, Routledge, 2002
- SCHREMPP, Greg & W. Hansen (eds.), 2002. *Myth: A New Symposium*. Bloomington: Indiana University Press
- SCHWEIKER, William, *Mimetic Reflections: a Study in Hermeneutics, Theology, and Ethics*, Fordham Univ Press, 1990, p. 56
- SEGAL, Charles, *Dionysiac Poetics* Princeton University Press, 1997
- , *Orpheus: The Myth of the Poet*, Johns Hopkins University Press, 1989
- , Robert Alan, *Theorizing about Myth*, Univ of Massachusetts Press, 1999
- SEWEL, Elisabeth, *The Orphic Voice: Poetry and Natural History*, New Haven: Yale Univeristy Press, 1960.
- SLOCHOWER, Harry, *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*, Wayne State University Press, 1970
- SPARIOSU, Mihai, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Cornell University Press, 1989

- , Ronald Bogue, *Mimesis in Contemporary Theory: The literary and the philosophical debate*, Edição de John Benjamins Publishing Company, 1984,
- SPINA, Segismundo, *Na Madrugada das Formas Poéticas*, Edição de Atelie Editorial, 2002, p. 34
- STRAUSS, Walter A., *Descent and Return*, Cambridge: Harvard University Press, 1971
- TAYLOR-PERRY, Rosemarie, *The God who Comes: Dionysian Mysteries Revisited*, Algora Publishing, 2003
- THOMPSON, Denys, *The Uses of Poetry*, CUP Archive, 1978,
- TSUR, Reuven, Motti Benare, *On the Shore of Nothingness, Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-secular Counterpart : a Study in Cognitive Poetics*, Imprint Academic, 2003
- TYRREL, William Blake, Frieda S. Brown, *Athenian Myths and Institutions: Words in Action* , Oxford University Press US, 1991
- VICHERY, John B., *Myth and Literature*, University of Nebraska, 1995
- WASSON, R. Gordon, Albert Hofmann, Carl A. P. Ruck, Huston Smith, *The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries*, North Atlantic Books, 2008
- WIMSATT, William K., Cleanth Brooks *Literary Criticism: a Short History*, Brooks Edição de Taylor & Francis, 1970
- YATES, Frances Amélia, *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*, Editora Pensamento – Cultrix, 2000
- YUNG, Carl, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Cultrix, 2000
- BERRINI, Beatriz, «A importância de ser *Távola Redonda*» *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 87, Set. 1985
- GUIMARÃES, Fernando, «Revisão da Moderna Poesia Portuguesa», *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 1, Mar. 1971
- GUTHRIE, W. K. C., «Who Were the Orphics?» *Scientia* 61, 1937, pp. 110-120.
- LOURENÇO, Eduardo, «Orpheu' ou a poesia como realidade» *In: FRANÇA, José Augusto. Tetracórnio* (antologia de inéditos de autores portugueses). Lisboa, Ed. do Autor, 1955, p. 33
- ROSA, António Ramos. *Os Poetas do Deserto*. *In: Cadernos de Literatura*. Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Coimbra, n. 11, 1982
- SARAIVA, Arnaldo, *A crítica literária e a crítica literária em Portugal*, in *Revista da Faculdade de Letras : série de Filologia*, 1, 1973
- TREVISAN, Armindo, «Reflexões sobre a poesia», *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 37, Maio 1977
- VIANA, António Manuel Couto - "Breve Historial" in *As Folhas Poesia Távola Redonda*, Boletim Cultural da F. C. G., VI série, n.º 11, Outubro de 1988