

## **Aldir Blanc e Fernando Pessoa** **Um encontro em Orfeu**

### ***Aldir Blanc and Fernando Pessoa*** ***A meeting in Orpheus***

*Lélia Parreira Duarte*<sup>1</sup>

Para Juliana

#### **Resumo:**

Esta época da Covid-19 parece oportuna ao estudo da poesia de perspectiva órfica, aquela que reconhece a perda das esperanças, mas, paradoxalmente, estimula uma criatividade que torna aceitável a ideia insuportável da morte, essa desconhecida. Pretende-se, por isso, analisar aqui textos de dois autores exemplares nesse sentido: Aldir Blanc, poeta e compositor –lamentavelmente vitimado pela Covid-19 – e Fernando Pessoa, cuja melancolia transformou o eu poético em “puro terreno de experimentação do Eu” (AGAMBEN, 2008, p. 121-122) e, em “Eros e Psiquê”, reafirmou sua convicção de que “Viver não é necessário, o necessário é criar”.

**Palavras-chave:** Morte. Aldir Blanc. Fernando Pessoa. Orfeu. Eros e Psiquê.

#### **Abstract:**

*This Covid-19 time seems appropriate for the orphean perspective poetry study, that one which recognises the loosing*

---

<sup>1</sup> Professora titular de Literatura Portuguesa (aposentada) da UFMG e, posteriormente, da PUC Minas. Doutora em Literatura Portuguesa pela USP e pós-doutora pela Universidade de Lisboa. Pesquisadora do CNPq de 1984 a 2009. Autora, entre outros, dos livros: *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. *Exercícios de viver em palavra e cor*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2009. *Potência e negatividade em Fernando Pessoa*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2011.

*of all expectations, yet paradoxically stimulates a creativity which makes acceptable the unbearable idea of death, that unknown. For that, it's intended to analyse here texts of two best authors in this perspective: from Aldir Blanc, poet and composer – unfortunately victimized by Covid 19, - and Fernando Pessoa, whose melancholy transformed the poetic self into the “pure land of self experimentation” (AGAMBEN, 2008, p. 121-122) and whom, in “Eros and Psique”, confirms that “Live is not necessary, what is necessary is to create”.*

**Keywords:** Death. Aldir Blanc. Fernando Pessoa. Orpheus. Eros and Psique.

### ***Aldir Blanc: um poeta órfico***

Este estranho tempo de pandemia em que vivemos atualmente favorece reflexões sobre perdas lamentáveis de artistas como Aldir Blanc (1946-2020), vitimado pela Covid-19, em 4 de maio de 2020. Numa homenagem ao grande poeta e compositor, cujas obras particularmente lamento não ter antes conhecido melhor, permito-me aqui focalizar a sua rica produção poética. Começo, para isso, revendo o mito de Orfeu, para mim um símbolo da poesia no seu sentido mais profundo e um forte estímulo criador na obra de Aldir Blanc.

Lembremos o mito:

Orfeu seria o poeta mais talentoso que jamais viveu. Quando tocava a sua lira, todos se encantavam e até os pássaros paravam de voar para ouvi-lo. Um lindo amor uniu Orfeu e Eurídice, mas, quando esta fugia de um admirador atrevido, foi picada por uma serpente e morreu. Desesperado e usando o poder da sua lira, Orfeu consegue ir ao Mundo dos Mortos para tentar trazer a amada de volta e comove o rei Hades, que atende ao seu pedido e permite a volta de Eurídice, a qual seguiria o poeta para voltar à terra. A única condição seria que Orfeu não olhasse para a amada, até que ela estivesse à luz do sol. Feliz e tocando músicas de

alegria e celebração enquanto caminhava pela trilha íngreme, ele chega à saída e se volta para ver se a amada o seguia. Por um momento a vê, perto da vida outra vez, mas logo ela se torna um fino fantasma e desaparece. Orfeu percebe, assim, que havia perdido a amada para sempre, o que o torna capaz de cantar apenas, doravante, a falta e a tristeza, a ausência, a negatividade e a morte.

A herança deixada por Orfeu – a “acídia, ou demônio meridiano”, de que fala Agamben<sup>2</sup> – pode ser vista nos grandes poetas, em cujas obras se encontram, constantemente, temas relativos à morte, acompanhados pela criatividade livre de quem nada pode esperar. Entre esses poetas, destaco, agora, Aldir Blanc – excepcional compositor, músico, contista, cronista, letrista e poeta de alma órfica, de infelizes histórias de amor, nada óbvias –, que nos deixou extraordinárias pérolas, como seu antológico verso “[...] a ponta de um torturante band-aid no calcanhar” (DOIS, 1977).

Crítico atento e aguto do cotidiano do Rio de Janeiro e da política brasileira, Aldir Blanc fez história no universo musical (e na literatura em geral), em parcerias com músicos como João Bosco, Elis Regina, Guinga, Maurício Tapajós, Chico Pinheiro, Moacyr Luz, Cristóvão Bastos, Ivan Lins, Gonzaguinha, Edu Lobo, Carlos Lyra, Djavan, Raphael Rabelo e Ed Motta.

Como grandes autores que tentam elaborar literariamente a ideia insuportável da morte para, assim, vingar-se do destino ou dos deuses/poderosos que definem o ser humano como mortal, Aldir Blanc elabora o mito de Orfeu e usa a sua criatividade para reduzir a *poiesis* à *práxis*, numa inventividade que trabalha livremente a linguagem, como se vê em “Querelas do Brasil”:

O BRAZIL não conhece o Brasil  
O Brasil nunca foi ao Brazil

2 Agamben estuda, em “Os fantasmas de Eros”, a questão da acedia ou acídia, que acomete os monges na Idade Média e é responsável por sua melancolia e, ao mesmo tempo, por sua criação. (*Estâncias*, 2007, p. 19-56).

Tapir, jabuti  
Liana, alamanda, ali, alaúde  
Piau, ururau, aki, ataúde  
Piá-carioca, porecramecrã  
Jobim akarore, Jobim-açu  
Uô, uô, uô

Pererê, camará, tororó, olerê  
Piriri, ratatá, karatê, olará  
Pererê, camará, tororó, olerê  
Piriri, ratatá, karatê, olará

O Brazil não merece o Brasil  
O Brazil tá matando o Brasil

Jereba, saci  
Caandrades, cunhãs, aririnha, aranha  
Sertões, Guimarães, bachianas, águas  
Imarionaíma, ariraribóia  
Na aura das mãos de Jobim-açu  
Uô, uô, uô

Jererê, sarará, cururu, olerê  
Blá-blá-blá, bafafá, sururu, olará  
Jererê, sarará, cururu, olerê  
Blá-blá-blá, bafafá, sururu, olará

Do Brasil, SOS ao Brasil  
Do Brasil, SOS ao Brasil  
Do Brasil, SOS ao Brasil

Tinhorão, urutu, sucuri  
Ujobim, sabiá, bem-te-vi

Cabuçu, Cordovil, Cachambi, olerê  
Madureira, Olaria e Bangu, olará  
Cascadura, Água Santa, Acari, olerê  
Ipanema e Nova Iguaçu, olará

Do Brasil, SOS ao Brasil  
Do Brasil, SOS ao Brasil

(QUERELAS, 1978)

O poeta brinca, numa linguagem cheia de humor, com a qual retrata a multiplicidade desconhecida e desesperançada desse Brasil que clama por socorro. Sua melancolia mostra-se em sua atitude realista, crítica, descrente, desenganaada – órfica –, de quem perdeu todas as esperanças; paradoxalmente, porém, estimula nele o humor e o riso. Como diz Umberto Eco, o homem tenta, com o humor, tornar aceitável a ideia insuportável da morte, ou vingar-se do destino ou dos deuses que o definem como mortal (ECO, 1998, p. 53-97).

É com humor que o poeta, aparentemente preso, diz em “Saideira”:  
“Eu gostaria de ser cremado /

- Depois de morto, seu guarda! [ ...]”. Ter bebido demais seria  
“Fato consumado”: imagina-se saído do forno, quando “[...] o público em  
torno /

veria espantado /

meu exibicionismo inveterado [...]”. O termômetro e a cor do  
assado que sugere as variadas bebidas usadas completam explicitamente a  
comparação:

“[...] A pior nostalgia /  
é a do peru Sadia: /  
já vem (ou já vai) temperado.”

(BLANC, 1996, p. 202).

O poeta ressalta as injustiças do mundo em que vive, onde poucos tem acesso ao peru Sadia. Com ironia e humor ele critica os poderosos; veja-se, por exemplo, a crônica “Cinzas” (BLANC, 1996, p. 54-57), em

que debocha das próprias mazelas e valoriza o carnaval, preconizando a volta do “arrastão dionisíaco” e estimulando o povo a fazer valer os seus direitos.

Encontramos, na obra de Aldir Blanc, estranhamentos e ironias que nos lembram – ou referem explicitamente – grandes nomes da literatura mundial, com cuja obra ele convivia diariamente, como Rilke (*apud* BLANC, 1996, p. 27-29) ou Tólstoi, na “Lupicínica”. Nesta última, ele certamente homenageia Lupicínio, denunciando, ao mesmo tempo, o cinismo em que ele próprio se inclui, através da figura de Anna Karenina:

#### Lupicínica

“Amei uma enfermeira do Salgado Filho,  
Paixão passageira, sem charme nem brilho,  
Roteiro batido, romance na tarde.  
E aí, numa seresta na Dois de Dezembro,  
Me perguntaram por ela “- Nem lembro...”  
Eu respondi com um sorriso covarde  
Ouvi - que bofetada! “Morreu duas vezes  
Uma aqui e agora, a outra há seis meses”.

Balbuçiei: “- Morrída ou matada?”

“- Depende do seu conceito de assassinato  
Um pobre amor não é amor barato  
Quem fala de tudo não sabe de nada.”

Na rua do Tijolo, bloco 5, aquele de esquina,  
Morou uma enfermeira com a chama vital de Ana  
Karenina  
Dirá um dodói que Tolstói era chuva demais pra tão  
pouca planta  
Ô trouxa, heroínas sem par podem brotar na Rússia  
ou lá em Água Santa...

Aquela mulher que dosava o soro nas veias dos  
agonizantes  
Não teve sequer um calmante pra dor sem remédio  
que aflige os amantes

Por mais que a literatura celebre figuras em vã  
fantasia  
Ninguém foi mais nobre que a Pobre da Enfermaria.

(LUPICÍNICA, 2005.)

A “Pobre da Enfermaria” é a sua Anna Karenina: a personagem de Tólstoi seria, como ela, uma amante idealizadora, incompreendida e abandonada. O narrador do poema aceita então a crítica pelo seu covarde abandono e lamenta nunca terem sido reconhecidos a nobreza e o heroísmo da pobre enfermeira. Revela, assim, a sua insatisfação culpada e órfica de sobrevivente que não consegue encobrir a natureza escandalosa do seu luto.

São muitas as produções em que Aldir Blanc enaltece e defende a figura da mulher. Um bom exemplo seria “A Outra”, em que, depois de resumir as outras (“a mãe, a prima, a madrinha.../ as que pagaram seu preço/ de tanto rodar bolsinha/ entre a copa e a cozinha”), ele desfia, na “Outra”, exemplos de infelizes mal-amadas que pagaram preços distintos, e avisa:

Você pode ser a Outra.  
A Outra dorme em você  
feito fera enlanguescida;  
sono/cheiro de mulher  
bela, bela adormecida,  
esperando pelo beijo,  
não do príncipe encantado  
mas de um safado qualquer [...]

Ao seu olhar realista, essa Outra não teria realização ou felicidade.  
E o poeta conclui:

Você aí, não deboche  
Quando esbarrar numa Outra  
que pirou, tomou veneno,  
que atirou fogo às vestes,  
que abriu o gás ou nua

pulou do décimo andar  
e que jaz, estatelada,  
coisa no meio da rua.  
Diante de uma tragédia,  
jamais diga 'eu tô na minha'  
porque a Outra é a tua!  
(BLANC, 1996, p.193-199)

Aldir coloca-se sempre ao lado dos injustiçados, especialmente de  
mulheres sofrendo por amorAs moças do Amarelinho:

um sorriso no caminho  
do homem sozinho,  
são letras de um samba triste  
do Nelson Cavaquinho [...]

A representação, consciente e dolorosa, é a de um Orfeu desiludido  
que não tem esperanças:

[...] a gente fuma de maneira teatral,  
se abre com um galanteio banal,  
cruza valium com chope, entorta  
e morre pra provar  
que não está morta. [...]

Dia após dia, repete-se a farsa e a expectativa:

Por isso é normal que aceitem,  
terminado o expediente,  
o convite pra um chopinho.  
Passam batom, blush, rímel,  
se erguem das próprias cinzas  
e sorriem  
- de novo (graças a Deus)  
As moças do Amarelinho.

(BLANC, 1996, p. 190-192)

A negatividade de sua atitude órfica não se resume ao eu-mesmo, mas estende-se ao outro, cujo destino é tecido por irremediáveis frustrações.

Sempre o amor; mas sempre ligado à morte, como no “Clipe do Coppola ou valsa branca”:

O amor é o mar.  
A morte é branca.  
A dama loura  
e o verde cativo  
cheiram a seiva e a túmulo  
em seu eterno porre  
mas o amor não morre  
e volta em fevereiro.  
[...] O mar e a morte:  
nenhuma sombra, nenhum cais.  
Love never dies!

(BLANC, 1996, p. 200-201)

A obra de Aldir Blanc revela a vasta cultura de um autor que elabora, com uma escrita fascinante, mitos e literatura clássica, filosofias e vivências negativas (como a da morte da filha, enterrada no cemitério da Cacuia, no Rio de Janeiro, no dolorido poema “Choro para bandolim” (BLANC, 1996). Com a sua criatividade órfica, ele reverencia companheiros: Fernando Sabino, sugerido no “Desencontro marcado” (BLANC, 1996, p. 167), Manuel Bandeira, no “Vou-me embora para Pasárgada”, Quintana, no hai cai que tem o seu nome:

“No meio fio, de madrugada, /  
uma galáxia despedaçada.”

(BLANC, 1996, p. 176)

E ainda Nelson Rodrigues, Tom, Paulo Emílio, Vinicius, Adoniran,

Dalton Trevisan e muitos outros. Suas composições são sempre elaboradas com mestria nos ritmos e nas rimas, que, entretanto, reafirmam sua certeza de que a linguagem não consegue encobrir a tristeza do luto, nem a insatisfação de um Orfeu culpado pela sobrevivência. Comprova, assim, a reflexão de Agamben, quando trata da ambígua polaridade da melancolia – a acídia –, testemunha “da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las, foram dadas metas a alcançar” (AGAMBEN, 2007, p. 32).

Creio que nessa questão da acídia e na presença de Orfeu está a ligação entre os dois autores aqui estudados; pois vejo na obra de ambos o constante lamento pela perda, pela falta e, ao mesmo tempo, a necessidade e o prazer de produzir, confirmando o que diz Fernando Pessoa, pela voz de Bernardo Soares: “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos.” (PESSOA, 2010, p. 480). Não há esperanças, Eurídice está definitivamente perdida; resta-nos, entretanto, o canto, a criação, a poesia, diriam Aldir Blanc e Fernando Pessoa.

### ***Fernando Pessoa e o outro Orpheu***

Pode parecer estranho ligar, numa mesma reflexão, Aldir Blanc a Fernando Pessoa. Lembremos, entretanto, que o ponto de partida para o nosso estudo de Aldir Blanc foi a sua suposta identificação com o Orfeu que teve na perda da amada um impulso para a criatividade, passando, entretanto, a cantar exclusivamente a morte, a tristeza, a desilusão.

Também Fernando Pessoa se socorre de Orfeu para cantar as mágoas e desesperanças do Modernismo português: basta lembrar o surgimento em Portugal, em 1915, da revista *Orpheu*, de que o Poeta foi um dos organizadores e cuja origem remontaria também àquele Orfeu mítico. Seus temas seriam a insatisfação constante, a presença da guerra

e da morte, o transitório, o circunstancial, o fugidio, o contingente. Fazendo jus ao nome, a revista (e toda a obra de Fernando Pessoa) fala da consciência infeliz de quem busca o absoluto e encontra apenas o próprio vazio interior, num eu insaciável, de impossível completude, preso a uma pátria neutra e inerte diante da guerra que assolava a Europa.

Parece, assim, realmente possível relacionar Orfeu com Aldir Blanc e Fernando Pessoa: tanto a produção de um quanto a do outro teriam como base uma insatisfação produtiva que confirma a tese de Agamben: “O homem é o ser que falta a si mesmo e consiste unicamente neste faltarse e na errância que isso abre” (AGAMBEN, 2008, p. 137).

Essa errância poderia ser vista, no caso de Pessoa e do grupo de *Orpheu*, como o traço principal desse movimento que se rebelava contra o saudosismo e o culto ao passado, dominantes em Portugal, na época, enquanto, no restante da Europa, a criação artística se marcava pelo traço diferencial da modernidade: a atitude crítica. Crítica que o grupo de *Orpheu* desejava assumir e compartilhar com ícones europeus modernistas, vistos pela sociedade como boêmios e marginais: Baudelaire e Verlaine seriam os inadaptados, Rimbaud e Gauguin, os andarilhos sem eira nem beira, Toulouse-Lautrec e Van Gogh, os frequentadores de hospícios. Como esses mal vistos, a poesia de *Orpheu* falava criticamente do mundo novo da velocidade, do triunfo dos motores, das máquinas e das indústrias, imitando, às vezes, os ruídos desse mundo que massacra o ser humano:

Galgar com tudo por cima de tudo!

Hup lá! Hup lá, hup-lá-hô, hup-lá  
Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o!  
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!  
(PESSOA, 1990, p.73)

Mário de Sá-Carneiro, outro importante modernista português, publica, no primeiro número da revista, o poema:

Ângulo  
Aonde irei neste sem-fim perdido,  
Neste mar ôco de certezas mortas? –  
Fingidas, afinal, todas as portas  
Que no dique julguei ter construído [...]  
(*Orpheu 1*, 1915, p.22).

Essa atitude negativa e descrente, herdada do Orfeu do mito, marca o grupo de *Orpheu*, como se vê também nos versos iniciais da “Tabacaria”, de Fernando Pessoa:

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos  
do mundo.  
(PESSOA, 1933, p. 39).

Trata-se de versos que podem referir-se à própria heteronímia, como parece explicar Bernardo Soares:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças (PESSOA, *Livro do desassossego*.1989, p. 160).

Fernando Pessoa dedicou sua vida à criação, imensa no campo da poesia e da prosa literária e filosófica. Criação que, ainda hoje, está sendo descoberta na arca em que guardava os seus inéditos, às vezes em pequenos pedaços de papel, cujo número se calcula como perto de 30 mil, e que revela a consciência do Poeta de sua infinita finitude e de sua condição de perdido. Como se sabe, devemos à sua criatividade aproximadamente 136 autores fictícios, entre os quais quatro mulheres, bem como os seus três heterônimos e o semi-heterônimo Bernardo Soares.

Para falar de Fernando Pessoa, e especificamente do poema “Eros e Psiquê”, voltemos à obra do Poeta, em que se interligam insatisfação, criação e máscara. Máscaras de Fernando Pessoa seriam certamente os três conhecidos heterônimos que, como sabemos, têm data de nascimento, educação específica, profissão, local de morada e até data de falecimento, no caso de Alberto Caeiro. O próprio Pessoa explica, em carta a Adolfo Casais Monteiro, a gênese dos heterônimos: “Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (PESSOA, 1937, 49).

Essas caracterizações já explicitam a máscara específica de cada um deles:

i) a da suposta tranquilidade de um Alberto Caeiro ligado à natureza, para quem “O luar através dos altos ramos não é mais que o luar através dos altos ramos”:

O essencial é saber ver,

Saber ver sem estar a pensar,

Saber ver quando se vê

E nem pensar quando se vê,

Nem ver quando se pensa  
(PESSOA, 1965, p. 217);

ii) a da fingida contenção clássica de um Ricardo Reis médico que, em versos curtos próprios da postura filosófica do clássico Horácio, dá conselhos a um interlocutor (a conclusão de Ricardo Reis é, entretanto: “Somos contos contando contos, nada.”):

Quer pouco: terás tudo.  
Quer nada, serás livre  
(PESSOA, 1994, p. 167)

iii) a da incontida emoção do engenheiro Álvaro de Campos que acompanha, angustiado, a veloz transformação do mundo moderno e conclui:

Sou nada...  
Sou uma ficção...  
Que ando eu a querer de mim ou de tudo  
neste mundo?  
(PESSOA, 1990, p. 196);

iv) a desilusão e melancolia que caracterizam a prosa do semi-heterônimo Bernardo Soares, no seu *Livro do desassossego*: “É minha a fraqueza, é minha a solidão, e os risos da vida adulta que passa lesam-me como luzes de fósforos riscados no rugoso sensível do meu coração” (PESSOA, 2010, p. 205).

Mas e o Pessoa ortônimo? Para refletir sobre a produção de Fernando Pessoa ele-mesmo, parece interessante examinar o poema “Eros e Psiquê”, do *Cancioneiro*:

Eros e Psiquê

... E assim vêdes, meu Irmão, que as verdades que  
vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que

vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são,  
ainda que opostas, a mesma verdade.

DO RITUAL DO GRAU DE MESTRE DO ÁTRIO  
NA ORDEM TEMPLÁRIA DE PORTUGAL

CONTA A LENDA que dormia

Uma Princesa encantada  
A quem só despertaria  
Um Infante, que viria  
De além do muro da estrada.

Êle tinha que, tentado, Vencer o mal e o bem,  
Antes que, já libertado,  
Deixasse o caminho errado  
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,  
Se espera, dormindo espera.  
Sonha em morte a sua vida,  
E orna-lhe a frente esquecida,  
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,  
Sem saber que intuito tem,  
Rompe o caminho fadado.  
Êle dela é ignorado.  
Ela para êle é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –  
Ela dormindo encantada,  
Êle buscando-a sem tino  
Pelo processo divino  
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro

Tudo pela estrada fora,  
E falso, êle vem seguro,  
E, vencendo estrada e muro,  
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,  
À cabeça, em maresia,  
Ergue a mão, e encontra hera,  
E vê que êle mesmo era  
A Princesa que dormia.

(PESSOA, 1965, p.181)

Para analisar o poema, lembremos inicialmente Roland Barthes: “[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas. [...] O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1988, p. 68-69).

Essa reflexão bem se aplica ao texto de Fernando Pessoa, tecido com os fios de duas versões da “Bela Adormecida” com que se inicia o poema: o mito de Eros e Psiquê, título do poema, seguido, já na sua primeira estrofe, de referência ao conto *Bela Adormecida*, de Charles Perrault. Lembremos o conto de Perrault: um casal de reis finalmente tem uma filha; sete fadas são convidadas para o batizado e cada uma faz o seu dom à princesa. Inesperadamente, surge uma velha fada que, sentindo-se menosprezada, lança uma maldição: a princesa se picaria num fuso e viria a morrer. Uma jovem fada que ainda não fizera sua oferenda tenta então aliviar a profecia: a princesa ferir-se-ia, sim, mas não morreria: apenas dormiria por cem anos, à espera de um príncipe que viria libertá-la. Realmente, a Princesa vem a se ferir, cai imediatamente prostrada e dorme por cem anos, até o dia em que um jovem príncipe, por acaso, vem dar ao castelo, percebe as suas torres e, reconhecendo-se na história, chega até a princesa, realizando-se então o esperado casamento.

O poema de Pessoa parece, de início, seguir o mesmo esquema do conto de Perrault: também aí a donzela está adormecida, e o Infante vem em sua direção, sendo o movimento das personagens quase o mesmo: de um lado está o feminino – passivo; ela espera e dorme; de outro, está o masculino, o ativo, aquele que busca.

Em ambos os textos, as figuras masculina e feminina ignoram sua procura, o que dá um aspecto casual ao encontro e imprime um sentido mais forte à predestinação. A imagem do Destino é, entretanto, diferente nos dois textos. No conto de Perrault, o destino se configura pela metáfora do fuso (o que lembra as Moiras ou as três Parcas da mitologia grega e romana). No poema de Pessoa, a imagem do Destino é substituída pela metáfora do muro, indicando uma interdição a ser vencida e sugerindo uma transgressão.

Vejamos, de perto, o segundo fio textual inserido no poema de Pessoa, ou seja, o mito de Eros e Psiquê. Se a princesa do conto de Perrault transgredir as normas apenas uma vez ao usar o fuso, Psiquê é muito mais ativa, sucedendo-se, na sua história, transgressões e castigos:

- i) o excesso de sua beleza rivaliza com a de Afrodite (deusa do Amor e da Beleza); como castigo,
- ii) o oráculo prevê seu casamento com um monstro (o que não se cumpre porque Eros, filho de Afrodite, por ela se apaixona);
- iii) casada e feliz, é, entretanto, proibida de ver o rosto do amado; instigada pelas irmãs, invejosas de sua felicidade, Psiquê vai ver Eros à noite com uma lamparina de óleo e, trêmula com a sua beleza, deixa cair gotas de óleo fervente em seu ombro; como punição, é condenada a vagar pelo mundo e torna-se escrava de Afrodite, que lhe designa quatro tarefas aparentemente inexecutáveis;
- iv) com a ajuda de estranhos, Psiquê cumpre as tarefas, entre elas a de buscar a “caixinha da beleza imortal”, no Hades, mas deixa-se vencer pela

curiosidade e abre a caixinha proibida; o castigo seria a morte, mas Eros pede o auxílio de Zeus, que a salva e a acolhe no Olimpo, onde ela se torna imortal.

No mito de Eros e Psiquê encontram-se, portanto, três transgressões referentes à ordem do divino, todas realizadas pelo princípio feminino: excesso de beleza, contemplação do rosto de Eros, abertura da caixinha da beleza imortal.

A segunda personagem do poema, o Infante, é mais complexa: se, por um lado, ele parece corresponder à imagem familiar do jovem e impetuoso deus do amor, que “vem seguro / E, vencendo estrada e muro, chega onde em sono ela mora”, por outro lado, “inda tonto do que houvera, / À cabeça, em maresia, / Ergue a mão, e encontra hera, / E vê que ele mesmo era / a princesa que dormia” (PESSOA, 1965, p. 181). Depois de cumprir o destino da procura, em vez de repetir o modelo e conjugar-se ao princípio feminino, como tradicionalmente tudo indicava no poema, ao encontrar a grinalda de hera que ornava a frente da Princesa, o Infante chega a uma conclusão inesperada: a de que “ele mesmo era / A Princesa que dormia”. (PESSOA, 1965, p. 181).

Como compreender essa atitude inesperada do Infante?

Valeria buscar no mito de Eros - uma das divindades mais literárias do panteão grego - a explicação para esse estranhamento. Ann-Déborah Lévy (In: BRUNEL, 1988, p.559-567) auxilia nessa tarefa: observa que os pintores contribuíram significativamente para difundir a figura de Eros, mas foram sobretudo os poetas que mais elaboraram esse deus, embora Homero não o tenha mencionado como divindade do amor. Já a *Teogonia* de Hesíodo (provavelmente no final do VIII e início do VII século a. C.), segundo Lévy (In: BRUNEL, 1988, p.559-567) apresenta Eros como uma das três entidades primordiais que preexistem à formação do universo: Abismo (Caos), Terra (Gaia) e Amor (Eros). Dessa tríade, de que surgem o cosmos e os deuses, Eros teria um papel peculiar, porque, sem participar

especificamente da geração, ele representa uma terceira força, a atração necessária à reprodução das gerações seguintes.

Eros seria então um deus primordial, cujo poder não se estenderia apenas aos deuses e aos homens, mas também aos elementos da natureza, considerando-se que a evocação de sua beleza não lhe atribuiria qualquer traço antropomórfico, deixando-o numa forma abstrata ou irreal, sem qualquer figuração.

Com relação ao amor, a figura de Eros é discutida n' *O banquete*, de Platão, em que se reflete sobre a sua duplicidade: por um lado, seria ele ligado ao amor masculino, de almas; por outro, seria o Eros heterossexual e físico. Na opinião de Sócrates, Eros não seria um deus, mas um *daimôn*, isto é, um intermediário entre os deuses e os homens: por parte de sua mãe, ele teria a falta da beleza e do bem; por parte do pai, teria os meios de os conseguir, pela procriação segundo os corpos (amor heterossexual) e pela criação segundo a alma (amor homossexual). Essa segunda forma de amor permitiria a passagem da beleza do corpo à ideia da beleza, portanto, ao mundo inteligível, segundo as etapas de uma verdadeira iniciação da alma.

O conto *Psyché*, das *Metamorfoses* de Apuleio (II sec. d.C), parece repetir a história de Eros e Psiquê, que também sofreria com os ciúmes de Vênus, a mãe de seu amado, de quem Eros seria um duplo. Nesse caso, entretanto, segundo Lévy (In: BRUNEL, 1988, p.559-567), a lenda teria um sentido alegórico, evocando as errâncias da alma humana em sua busca da beleza ideal. Já para Hesíodo, em *Eros e Aphrodite*, as duas divindades têm domínios distintos: o deus personifica principalmente o desejo abstrato, enquanto à deusa interessam a sua realização e o prazer físico. Segundo outra perspectiva, poder-se-ia entender Eros e Psiquê como um só, como duas faces da mesma moeda, identificadas no poema de Pessoa pela grinalda de hera encontrada pelo Infante na frente da Princesa.

São muitas e interessantes as leituras. A que mais me seduz, entretanto, é a que se inspira no seguinte comentário de Eduardo Lourenço:

“Nem na ordem estética nem na ordem mais importante da existência, a ficção heteronímica se revelou uma *solução*” (LOURENÇO, 1973, p. 203). Isso parece autorizar uma interpretação que vê, na atitude do Infante do poema, o seu próprio reconhecimento narcísico como poeta, criador. Em vez de repetir modelos e tradições de uma história conhecida, Pessoa introduziria, no seu poema, uma diferença, um estranhamento bem ao gosto de *Orpheu*, vendo na hera uma metáfora da criação/invenção. Se, inicialmente, o poema parecia tecer-se com dois textos prévios, no mito de Eros e Psiquê e no conto de Perrault, em seu final, subitamente, a costura desses dois textos se desfaz e aparece o mito de Narciso. É como se surgisse no poema o reflexo do reflexo, um abismo sem fundo, em que qualquer identidade se perde para assumir uma outra condição, a de um verdadeiro criador, com uma criatividade que pode, assim, tornar aceitável a ideia insuportável da morte, essa desconhecida.

Se as transgressões de Psiquê, no mito, acabam por elevá-la ao Olimpo, divinizada, efetuando a ultrapassagem de todos os limites humanos, no poema de Pessoa, a transgressão do Infante pode mostrar o reconhecimento de seu estatuto de poeta, criador.

Nesse sentido, o final de “Eros e Psiquê” talvez possa ser visto como uma epifania: “Ergue a mão, e encontra hera, / E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia.”

O texto adiciona assim ao mito de Eros e Psiquê um outro mito, o de Narciso. Reconhecendo-se na hera, o Infante se assume narcisicamente como poeta, aquele para quem é ilusória e fatal a esperança de que a linguagem diga o Ser, pois o papel da poesia será apenas o de testemunhar a nossa humana nudez diante da Morte.

A epígrafe com que se inicia o poema parece confirmar essa leitura:  
... E assim vêdes, meu Irmão, que as verdades que  
vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que  
vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são,  
ainda que opostas, a mesma verdade.

DO RITUAL DO GRAU DE MESTRE DO  
ÁTRIO  
NA ORDEM TEMPLÁRIA DE  
PORTUGAL

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa esclarece ser a epígrafe apenas uma indicação de ter ele folheado os *Rituais* dos três primeiros graus da Ordem Templária de Portugal<sup>3</sup>. O poeta não esclarece especificamente o sentido dessa epígrafe no poema, mas indica elementos que podem ajudar a compreender a relação entre os dois: nesses rituais de Iniciação, no Ocultismo, o neófito deve escolher o seu caminho, que seria místico, mágico ou gnóstico, sendo essa escolha referendada no Grau de Adepto Menor. Parece-me que, quando o Infante “inda tonto do que houvera,/ À cabeça, em maresia, / Ergue a mão, e encontra hera, E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia” (PESSOA, 1965, p.181), é como se uma epifania o fizesse reconhecer-se subitamente Poeta, criador. Não mais Infante, neófito, mas confirmado, como Adepto Menor, em sua escolha pela Poesia.

Parece plausível, assim, a ligação entre as duas partes deste estudo, que busca, em Aldir Blanc e em Fernando Pessoa, a poesia em si mesma, “puro terreno de experimentação” do Eu (AGAMBEN, 2008, p. 121-122), com a consciência órfica de que ausência e negatividade são as marcas do ser humano, a quem resta a solução que diz, por meio de Fernando Pessoa/Bernardo Soares: “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos” (PESSOA, 2010, p. 480). Pois “Viver não é necessário, o que é necessário é criar”.<sup>4</sup>

3 “Quanto a «iniciação» ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertencço a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema “Eros e Psique”, de um trecho (traduzido, pois o *Ritual* é em latim) do *Ritual* do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é fato – que me foi permitido folhear os *Rituais* dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência desde cerca de 1888. [<http://multipessoa.net/labirinto/ocultismo>]. Consulta em 31 maio, 2020.

4 “Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / “Navegar é preciso; viver não é preciso”./ Quero para mim o espírito desta frase,/ transformada a forma para a casar como eu sou:/ Viver não é necessário; o que é necessário é criar”. (PESSOA, 2007)

## Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz; o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVES, Ida Ferreira. Ruy Belo e a errância da linguagem: figurações e ficções da morte. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone. Morte e Literatura*. Cotia, São Paulo: Ateliê; Belo Horizonte: PUC Minas, 2008. p. 235-252.

\_\_\_\_\_. Pastoral e Finisterra, de Carlos de Oliveira: linguagem e paisagem moventes. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 61-75.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLANC, Aldir. *Um cara bacana na 19a*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Orphée. In: *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Seghers, 1974. p. 332-334.

DOIS pra lá, dois pra cá. Intérprete: Aldir Blanc e João Bosco. Compositor: Aldir Blanc. In: DISCO de Ouro. Intérprete: Aldir Blanc e João Bosco. [S. l.], 1977.

DUARTE, Lélia Parreira. A criatividade que liberta: riso, humor e morte. In: *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 51-67.

ECO, Umberto. Campanile: il comico como straniamento. In: *Tra*

*mensogna e ironia*. Milano: Bompiani, 1998. p. 53-97.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Torrano, J.A.A. São Paulo: Iluminuras, 1991.

LÉVY, Ann-Déborah. Orphée. In: BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1988. p. 1093-1103.

LOURENÇO, Eduardo. A existência mítica ou a porta aberta. In: *Fernando Pessoa revisitado*. Porto: Inova, 1973. p. 203- 248.

LUPICÍNICA. Intérprete: Aldir Blanc e João Bosco. Compositor: Aldir Blanc. IN: VIDA Noturna. Intérprete: Aldir Blanc. [S. l.]: Lua Music, 2005. Disponível em: <https://youtu.be/fLEmLICYWkQ>. Acesso em: 20 abr. 2020.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

\_\_\_\_\_. *Livro do desassossego*. Seleção e introdução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

\_\_\_\_\_. *Livro do desasocego. Tomo I*. Edição Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

\_\_\_\_\_. [<http://multipessoa.net/labirinto/ocultismo>]. Consulta em 31 mai, 2020.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2016.

\_\_\_\_\_. *Fedro*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2016.

QUERELAS do Brasil. Compositores: Aldir Blanc e Maurício Tapajós. In: TRANSVERSAL do Tempo. Intérprete [original]: Elis Regina.

[S. l.]: Philips, 1978. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/aldir-blanc/394185/>. Acesso em: 20 abr. 2020.

*Recebido em: 04/07/2020*

*Aprovado em: 22/07/2020*