

A cena, o olhar: Orfeu e Eurídice em H. D., Rilke, Tsvetáieva,¹ Bachmann e Miłosz

Olga Kempinska*

Resumo

Tomando como ponto de partida a incerteza quanto à motivação do olhar de Orfeu pousado sobre Eurídice, este artigo debruça-se sobre diversas interpretações do mito nos poemas de H. D., Rilke, Tsvetáieva, Bachmann e Miłosz. Objeto de leituras bastante divergentes ao longo do século XX, a cena do fatal gesto de Orfeu mostra-se bastante estimulante enquanto oportunidade de discussão das complexas relações entre a subjetividade e a alteridade, sobretudo no que tange a seus envolvimento nos problemas de gênero e de casal. A reflexão acerca de diferentes posicionamentos discursivos, de diferentes encenações do vínculo afetivo entre o sujeito e o outro, e de diferentes formas de partilha da própria cena, permite, de fato, contemplar visões muito divergentes da relação entre os gêneros, ou seja, da articulação da diferença entre o masculino e o feminino.

Palavras-chave: Alteridade. Gênero. Subjetividade. Eurídice. Orfeu.

Introdução

“De repente, vou me ver virando e voltando”, pensou. Mas não ainda, talvez porque não tomasse a decisão disso. O impulso de voltar sobre os próprios passos se retardava de momento a momento. Por fim, ele parou de se surpreender: uma tênue visão começou a assombrar sua cabeça. Era Kit, sentada diante da janela aberta, lixando unhas e olhando a cidade. E à medida que percebia sua atenção voltando cada vez mais, com o passar dos minutos, para aquela cena, inconscientemente ele se sentia o protagonista, Kit a espectadora. A validade de sua existência naquele momento tinha como predicado a suposição de que ela não havia se mexido, mas ainda estava sentada lá.

Paul Bowles (2009, p. 22-23),

O céu que nos protege

* Doutora em História Social da Cultura. Docente de Teoria da Literatura, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. E-mail: olgagkem@gmail.com

Data de submissão: mar. 2016 – Data de aceite: maio 2016

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v12i1.5783>

É bem conhecida a cena do mito de Orfeu, transmitida através dos séculos desde Virgílio e Ovídio, na qual, após ter ido buscar Eurídice no submundo, o poeta-amante-marido infringe a proibição e acaba por voltar-se e a olha. São igualmente bem sabidos os efeitos nefastos da transgressão de Orfeu, que, em consequência da perda definitiva de sua amada, morrerá despedaçado pelas ménades. Muito menos óbvios são os motivos desse gesto fatal. “Alguns dizem que aquilo que aconteceu depois foi um simples momento de descuido. Outros dizem que Orfeu, ao chegar até o brilho do sol voltou-se para ajudar Eurídice, achando que ela também já havia chegado”; mas aqui ainda não se esgotam as possíveis explicações:

Há quem pense que ele desconfiava de Hades e precisava confirmar que ela mesmo estava lá, ou que não conseguia mais ouvir seus passos e ficou com medo de que ela não o tivesse mais seguindo (BONHAM-LIES, 1999, p. 112-113, tradução nossa).

Em seus fragmentos poéticos, a polonesa Julia Hartwig chega até a duvidar abertamente da sinceridade do pacto por parte dos deuses: “E se Orfeu foi enganado pelos deuses e Eurídice não o estava seguindo?” (HARTWIG, 2004, p. 10, tradução nossa). Há ainda quem diga, como Marina Tsvetáieva, que foi a própria Eurídice que suplicou para ser olhada (DENIS, 2006).

Acompanhado da incerteza intransponível quanto à sua motivação – descuido, cuidado, desconfiança, arrogância, amor? –, o sentido do olhar de Orfeu aparece

como irremediavelmente ambíguo, dotando-se de caráter fortemente flutuante e de uma abertura semântica altamente provocadora. Essa talvez seja a razão de sua frequente reaparição em diversas obras do século XX, época de suas numerosas reinvenções e reconfigurações. Assim, nos textos de Rilke, H. D., Tsvetáieva, Bachmann e Miłosz, entre muitos outros,² a cena do olhar de Orfeu encontra interpretações bastante divergentes. Essa diversidade mostra-se, por sua vez, instigante como uma oportunidade de se discutir as complexas relações entre a subjetividade e a alteridade, sobretudo no que tange a seus envolvimento na questão dos gêneros. No presente artigo, dividido em quatro movimentos, A recuperação da voz feminina, Reciprocidade entre o “eu” e o “tu”, Afinal, quem é o fantasma?, e Do olhar à escuta, tentarei mostrar como diversas interpretações da motivação do olhar de Orfeu levam à construção de diferentes posicionamentos discursivos e a diferentes encenações do vínculo afetivo entre o sujeito e o outro, trazendo, assim, visões bastante divergentes da cena dos gêneros, ou seja, da relação entre o masculino e o feminino.

A recuperação da voz feminina

Ao lado de tantas outras figuras mitológicas femininas, Eurídice aparece inegavelmente como uma das expressões bastante evocativas da patente assimetria das relações de gênero no Ocidente.

Oscilando entre a musa amada, a amante perdida e a mulher-sombra, ela se reveste de traços de passividade e de negatividade que servem de pretexto para a atividade (discursiva, criativa e de deslocamento) de Orfeu. Assim, por exemplo, em seu *O espaço literário*, texto que, em meados do século XX, marcou fortemente a teoria da criação poética, Maurice Blanchot associava Eurídice àquele “ponto profundamente obscuro para o qual parecem voltar-se a arte, o desejo, a morte, a noite” (BLANCHOT, 1955, p. 179, tradução nossa). No Brasil, na mesma época, uma das configurações poéticas mais evocativas é a conhecida imagem de Eurídice em *Invenção de Orfeu*, de 1952, de Jorge de Lima, na qual a Eurídice ao mesmo tempo concentra e exacerba os aspectos noturnos do feminino:

[...]
Eurídice, Eva espessa,
musa de doces trevas,
mais que todas as Evas –
musa obscura, Eva obscura [...]
(LIMA, 1958, p. 724).

Tornando-se um dos casos ilustrativos do mecanismo da dominação que consiste na “apropriação e [na] supressão dialéticas do Outro” (BUTLER, 2013, p. 34), Eurídice, aquela que inspira e, sobretudo, aquela que “segue”³ o homem, surge como a imagem por excelência da situação subalterna das mulheres. Desde a perspectiva feminista, a representação de Eurídice vê-se frequentemente interpretada como um dos numerosos exemplos da construção da alteridade negativa. Desse modo, enquanto uma

imagem de vítima do processo da exclusão das mulheres do domínio do poder simbólico, ela chega a encarnar uma das variantes das “loucas de sótão”, “uma poeta que nunca conseguiu emergir da prisão de sua fossa” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 99, tradução nossa). A crítica feminista das poéticas falocêntricas da criação insistiu também na configuração, na personagem de Eurídice, da passividade feminina subordinada ao poder do olhar masculino, ao mesmo tempo constitutivo e aniquilador, e frisou a urgência da “necessidade de se recuperar a energia criativa feminina do não-ser e dos estreitos limites do canto órfico” (AMBROŻY, 2011, p. 17, tradução nossa).

Nesse contexto, o alcance da leitura do conhecido e, de certa forma, inaugural poema Eurídice de H. D., de 1916, não poderia se restringir à investigação de seus intrincados elos biográficos relacionados aos conflitos e à ruptura da poeta com o marido, Richard Aldington, e também a seu tumultuoso relacionamento com D. H. Lawrence (SWORD, 1989). Eurídice de H. D. afirma-se, sobretudo, como um símbolo significativo da história da criatividade feminina, um gesto de inversão da configuração do mito órfico, chegando, de certa forma, a ser um genuíno manifesto feminista. Com efeito, em vez de ser reduzida a “um signo-objeto ou elemento de troca” (BUTLER, 2013, p. 84), dessa vez, Eurídice impõe-se impetuosamente como um sujeito no interior do discurso e como uma potente usuária de signos. Talvez o caráter eminentemente revolucionário desse texto resida não apenas

em sua temática e no gesto de tomar a palavra, mas, antes de tudo, em seu tom irreverente, pois a Eurídice de Hilda Doolittle não se contenta simplesmente com o ato de assumir a voz. Ela não fala, mas esbraveja, produzindo no lugar do dócil mutismo feminino um energético, revoltado e impiedoso jorro de palavras cheias de ressentimento e de raiva:

Lançaste-me então para trás,
eu que poderia ter caminhado com as almas
[vivas
sobre a terra,
eu que poderia ter dormido entre flores
[vivas
por fim;

então pela tua arrogância
pela tua truculência
fui lançada para trás
para onde o líquen morto escorre
escórias mortas sobre musgo de cinza;

então pela tua arrogância
estou por fim despedaçada,
eu que vivi inconsciente,
que fui quase esquecida;

se me tivesses deixado esperar
teria crescido da indiferença
para a paz,
se me tivesses deixado repousar com os
[mortos,
ter-me-ia esquecido de ti
e do passado.
(H. D.; POUND, 2002, p. 165).

O domínio da alteridade negativa, ou seja, o submundo dominado pela escuridão, pela morte e pelo silêncio, encontra-se no poema de H. D. triunfalmente apropriado pelo sujeito feminino,

que, em poderosas imagens articuladas pelos contrastes visuais, não hesita em afirmar a possibilidade da vitoriosa subversão da própria exclusão: “frente à negridão / e à cinza absoluta / tenho mais luz” (H. D.; POUND, 2002, p. 175). E é, de fato, a vibrante potência das cores saturadas até o limite – “Açafrão das margens da terra, / açafrão bravo que se reclinou/ sobre a acerada extremidade da terra” (H. D.; POUND, 2002, p. 169) – que funciona aqui como o eficaz contraponto visual à escuridão aniquilante.

Ao mesmo tempo, como muitos dos manifestos das vanguardas do início do século XX, o discurso poético de Eurídice reveste-se de agressividade, belicosidade e unilateralidade, acabando por repetir, em sua estrutura, o próprio gesto patriarcal e falocêntrico da criação da alteridade negativa e da supressão do outro. Simples inversão da relação de dominação, enquanto uma cena de gêneros, Eurídice é uma ofensiva verbal que reduz Orfeu ao silêncio.

Reciprocidade entre o “eu” e o “tu”

Apenas a criação de situações genuinamente dialógicas traz a promessa da transformação do gesto de dar a voz a Eurídice em uma indagação da relação entre gêneros enquanto uma construção mais complexa do que uma simples dicotomia. Com isso, é graças a diversas formas de dialogismo, de reciprocidade e de endereçamento que se torna possível

evitar a reificação não apenas do feminino, mas também da própria relação entre os participantes da cena.

Comentando o dialogismo intrínseco à poesia de Paul Celan, Gadamer ressaltou a inevitabilidade da reciprocidade entre o “eu” e o “tu”, desdobrada ainda, necessariamente, em uma inserção do leitor na configuração-eu do poema:

Quem lê um poema lírico sempre já compreende em certo sentido quem é aí o eu. Não somente no sentido trivial de saber que é sempre apenas o poeta que fala e não alguma pessoa introduzida por ele. Para além disso, ele sabe o que o eu-poético pro-

priamente é. Pois o “eu” que é dito em um poema lírico não se refere exclusivamente ao eu do poeta, um eu que seria diverso do eu do leitor que se expressa em primeira pessoa (GADAMER, 2010, p. 418).

Publicado em 1952, o poema de Ingeborg Bachmann *Dizer trevas*, mescla os temas do amor e da morte inerentes ao mito de Orfeu, revelando muitos traços da relação intertextual e amorosa da poeta com Paul Celan (RYCHLO, 2012). Cito aqui também o original alemão, pois nem toda densidade de significação relevante para a presente discussão deixou-se transpor na tradução:

Como Orfeu, toco
a morte nas cordas da vida
e à beleza do mundo
e dos teus olhos que regem o céu
só sei dizer trevas.

Não te esqueças que também tu, subitamente,
naquela manhã, quando o teu leito
estava ainda húmido de orvalho e o cravo
dormia no teu coração,
viste o rio negro
passar por ti.

Com a corda do silêncio
tensa sobre a onda de sangue,
dedilhei o teu coração vibrante.
A tua madeixa transformou-se
na cabeleira de sombras da noite,
os flocos negros da escuridão
nevavam sobre o teu rosto.

E eu não te pertença.
Ambos nos lamentamos agora.

Mas, como Orfeu, sei
a vida ao lado da morte,
e revejo-me no azul
dos teus olhos fechados para sempre.

Wie Orpheus spiel ich
auf den Saiten des Lebens den Tod
und in die Schönheit der Erde
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.

Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich,
an jenem Morgen, als dein Lager
noch naß war von Tau und die Nelke
an deinem Herzen schlief,
den dunklen Fluß sahst,
der an dir vorbeizog.

Die Saite des Schweigens
gespannt auf die Welle von Blut,
griff ich dein tönendes Herz.
Verwandelt ward deine Locke
ins Schattenhaar der Nacht,
der Finsternis schwarze Flocken
beschneiten dein Antlitz.

Und ich gehör dir nicht zu.
Beide klagen wir nun.

Aber wie Orpheus weiß ich
auf der Seite des Todes das Leben,
und mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug.
(BACHMANN, 1992, p. 27-29).

Diferentemente do texto de H. D., no qual o discurso de Eurídice não deixa nenhum espaço para a reciprocidade de Orfeu, transformando-o, antes, em mero objeto de ressentimento e de ataque verbal, o texto de Bachmann instaura uma situação de comunicação muito mais permeável e muito mais propícia à troca. Longe de ser unilateral, reduzido a um palco monológico, o poema *Dizer trevas* lança mão de uma sutil rede discursiva que, desdobrando a estrutura da reciprocidade, entretece o “eu”, o “tu” e o “nós”. Como o faz Gadamer em sua leitura de poemas de Celan, é possível perguntar aqui: quem sou (é) “eu”, quem és (é) “tu”? Na leitura do poema de Bachmann fica, de fato, bastante emaranhada a distinção entre o “eu” que pronuncia o discurso e o “tu” ao qual ele se endereça.

Quem seriam, nesse poema, Orfeu e Eurídice e qual seria sua relação? As estruturas da reciprocidade abrem o espaço para trocas, correspondências e até mesmo para sugestivas inversões. As alusões ao fatal olhar são tão visíveis quanto pouco nítidas, começando pela relação indireta do “eu” com o Orfeu, apenas sugerida por meio da comparação. O canto, a vida, o amor, a clareza e a beleza, evitando um simples contraponto e recusando a situação de confronto, entretecem-se em movimentos insinuantes com o silêncio, a morte e a escuridão. Tampouco a reciprocidade do arrependimento – “também tu”, “ambos nos lamentamos” – permite o

estabelecimento de qualquer limite inequívoco entre os participantes da relação, tornando-se, antes, o ponto de resistência a qualquer tentativa de divisão simplória da cena dos gêneros em um espaço bilateral, simetricamente distribuído entre a vítima e o carrasco. A dolorosa cena da perda irremediável, para a ambiguidade da qual contribuem ainda múltiplos desdobramentos dos significados das palavras, tais como *Lager* (leito, campo de concentração) e *Saite/Seite* (corda/página, lado), é igualmente repartida e compartilhada pelo “eu” e pelo “tu”.

Implicados na complexa configuração do “eu” e, portanto, na cena dos gêneros, tanto o leitor quanto a leitora do *Dizer trevas* podem, então, entrar no lugar do “eu” enunciador do poema, confundindo a estabilidade das posições assumidas no mito pelo masculino e pelo feminino, pelo sujeito e pelo objeto, pelo vidente e pelo visto. Aliás, em vez de enfatizar a atividade nefasta e unilateral do olhar de Orfeu e de opô-la à passividade vitimizada de Eurídice, o poema insiste, antes de tudo, na imagem dos olhos vistos e abertos ao reflexo, evocando sua beleza, sua potência e seu inapagável brilho azul.

Afinal, quem é o fantasma?

Uma das configurações mais frutíferas do tema do deslocamento da Eurídice para o domínio da irremediável

alteridade surgiu no poema de Rainer Maria Rilke: Orfeu. Eurídice. Hermes, escrito em 1904. É nesse texto que, por meio de múltiplos deslocamentos de foco, a cena do olhar de Orfeu esteve pela primeira vez repartida entre o masculino e o feminino. Da inexistência quase total, Eurídice emerge aqui finalmente como um ente dotado de um ponto de vista. Outro elemento importante da recriação rilkiana do mito consiste na introdução na cena de Hermes, que transforma a relação a dois em um potencial triângulo.⁴

Ao mesmo tempo, em sua condição de “ser-morta”, Eurídice é investida de muitas características genéricas fortemente questionáveis. Encarnando a “natureza” (por ser “raiz”) e apresentada como uma virgem grávida da própria escuridão e do mistério da morte, ela acaba por ser relegada ao lado negativo das oposições binárias, situando-se no regime da ausência, do frio, do desumano e, sobretudo, da falta de desejo. Não sem vagos ecos da misoginia decadentista,⁵ o próprio submundo aparenta aqui traços eminentemente femininos de um “continente negro”,⁶ um domínio paradoxal e inexplorável, ao mesmo tempo perigoso, misterioso e atraente:

[...]
Ela, a Tão-Amada.

Mas incerta, suave e sem impaciência,
ela seguia pela mão de deus,
o passo tolhido pelas longas fitas mortuárias.
Estava em si, de altas esperanças,
e não pensava no homem que lhe ia à frente
nem pensava no caminho que subia para
[a vida.

Estava em si. E ser-morta
a colmava de plenitude.
Qual fruto cheio de dulçor e treva,
sentia-se repleta da sua grande morte,
que lhe era nova e que não compreendia.

Ela entrara numa outra, uma intangível
donzelice; seu sexo se fechara
como uma flor recente ao fim da tarde
e suas mãos se haviam desabituaado tanto
do enlace que até mesmo o toque
infinitamente suave do leve deus a conduzi-la
lhe doía como excessiva intimidade.
(RILKE, 1993, p. 95-97).

Ao lado da variação dos pontos de vista e da introdução de Hermes, uma das invenções mais originais do poema de Rilke consiste na abertura da cena do olhar de Orfeu a um outro sentido. A atenção estética desloca-se aqui, de fato, da experiência visual para a experiência háptica, logo colocada, aliás, sob o sinal de um excesso. Inserida em uma estrutura paradoxal, Eurídice – quase-anjo –,⁶ em sua condição de intangível, revela-se por demais sensível ao tato (de Hermes).

Dada a insistência na desmaterialização de Eurídice e sua transformação em sombra, por um lado, e sua estranha plenitude, por outro, é possível interpretar o olhar do Orfeu rilkiano como uma

forma de exacerbação do desejo que, paradoxalmente, torna intangível seu objeto. Tal estrutura é detalhadamente analisada por Agamben como própria da melancolia e inseparável da

[...] perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Note-se, de passagem, que a disposição melancólica de Orfeu foi sugerida também por Fernando Pessoa (em uma ode de Ricardo Reis): “Atrás não se torna, nem, como Orfeu, volve / Sua face, Saturno” (PESSOA, 1986, p. 214). Manter o desejo fixo no inacessível para, finalmente, retrair-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido, é, de fato, o traço característico do melancólico entregue aos prazeres ambivalentes da excessiva prática fantasmática. Como Eurídice riliana transformada em sombra, o objeto de um desejo melancólico é, ao mesmo tempo, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado:

Ela não era mais aquela mulher loura
que os cantos do poeta invocaram tantas
[vezes,
não mais o aroma e a ilha do espaçoso leite,
nem propriedade mais daquele homem.

Já estava solta como longa cabeleira
e outorgada como chuva sobrevinda
e repartida como cêntupla razão.

Ela era já raiz.

E quando, de repente,
o deus a fez parar e com amargura na voz
disse as palavras: Ele se voltou –,
ela não compreendeu e perguntou-lhe,
[baixo: quem?

Mas ao longe, recortado contra a luz da saída,
via-se o vulto obscuro de alguém cujas
[feições
não se podia distinguir. Estava de pé e dali
[contemplava,
como sobre a risca de uma vereda campestre,
o deus das mensagens voltar-se em silêncio
e com olhar pesaroso acompanhar a figura
que, incerta, suave e sem impaciência,
ia já refazendo o caminho anterior,
o passo tolhido pelas longas fitas mortuárias.
(RILKE, 1993, p. 97, grifo do autor).

Uma transformação de Eurídice em sombra intangível operada pelo desejo melancólico do poeta deixa-se ler também, segundo Pierre Brunel (2003), que analisa a presença de Orfeu na poesia francesa, no poema *Canção do mal-amado* (1913), de Apollinaire, especialmente nos versos “Esposa das trevas amada / És minha, não sendo nada / Ó minha sombra em luto de mim” (APOLLINAIRE, 1977, p. 26, tradução nossa). Mais impiedosamente ainda do que no poema

rilkiano, Eurídice surge aqui como uma sombra esvaziada de qualquer alteridade positiva, reduzida a um mero reflexo da sombra do próprio Orfeu.

Em seu estudo sobre a crueldade melancólica, Jacques Hassoun (2002) nota que a paixão é o modo de expressão mais espetacular da estrutura melancólica do desejo. Nessa configuração subjetiva particular, no entanto, “o ser que emociona o apaixonado é desprovido de toda alteridade”, sendo um mero

[...] porta-mantô desses fragmentos de objetos escapados de um desastre e que estão como que à espera de um destinatário imaginário que lhes permitiria causar o desejo (HASSOUN, 2002, p. 108).

Em suma:

[...] o(a) apaixonado(a) ama um(a) anônimo(a) qualquer e perfeitamente indiferente, encarregado(a) de representar o enigma de que ocorre ser ele(ela) a presa (HASSOUN, 2002, p. 108).

Em consonância com a estrutura do desejo melancólico e devido a suas ricas relações intertextuais com o tema rilkiano da desmaterialização de Eurídice, a colocação do “eu” feminino no poema Eurídice – para Orfeu (1923), de Marina Tsvetáieva, revela-se bastante interessante:

Para quem esgotou os últimos farrapos
Da carne (não há lábios nem faces!...)
Não será um abuso dos direitos
Orfeu descer ao Hades?

Para quem rejeitou os últimos elos
Terrestres... Quem no leito dos leitos
Recusa a mentira da contemplação
E olha para dentro – o encontro é faca.

Porque – todas as rosas do sangue
São a paga desta capa folgada
Da imortalidade...

Tu, que me amaste

Até ao nascer do Letes, dá-me a paz

Da memória apagada... porque nesta casa
Assombrada – o fantasma és *tu*, vivo,
E eu, morta, o real... Que mais te direi senão:
“Esquece e dá-me a paz!”

Não me darás vida! Não me seduzo!
Já não tenho mãos! Nem lábios para neles
Colares os lábios! A paixão da mulher acaba
Com a picada da víbora da imortalidade.

Porque está tudo pago – lembra-te dos meus
[gritos!] –

Por esta derradeira vastidão.
Não vale a pena Orfeu descer a Eurídice
Nem irmãos inquietarem irmãs.
(TSVETÁIEVA, 2011, p. 167, grifo do autor).

Tendo se apaixonado muito ao longo da vida, inclusive por Rilke, ela mesma muito propensa ao impiedoso desejo melancólico que desconsidera o outro e cuja dinâmica é, aliás, explicitada com uma lucidez surpreendente em suas cartas e anotações – “amo você ou o meu desejo de amar?” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 88) –, Tsvetáieva pratica em seu poema uma curiosa exacerbação do funcionamento

da alteridade negativa rilkiana. Eurídice aqui quer ser esquecida e deixada em paz, investindo, por sua vez, de imaterialidade o próprio Orfeu, devolvendo-lhe o reflexo: o fantasma é **ele**. Com essa reescrita do mito, acompanhada de uma inversão da relação com o objeto do desejo melancólico, a própria prática fantasmática perde toda sua inocência, tornando-se ela mesma um objeto de jogo.

O mais surpreendente talvez seja o fato de que, em uma carta posterior, de 1926, endereçada ao poeta Boris Pasternak, lembrando o tumultuoso contexto da escrita desse poema – relacionado à emigração, ao reencontro após vários anos da poeta com seu marido Serguei Efron, a respeito de quem nem sabia se estava vivo ou morto, e à relação amorosa com o próprio Pasternak –, Tsvetáieva tenha deslocado a culpa da desgraça do olhar de Orfeu para a própria Eurídice: “Poderia ter sabido persuadir Orfeu a não olhar para trás – Orfeu que olha para trás é obra de Eurídice” (DENIS, 2006, p. 170). Oscilando dramaticamente entre um sinal de arrependimento por não ter conseguido abandonar o marido e uma bravata emocional tão característica da poeta, e condensando de forma espantosa na figura do Orfeu o poeta Pasternak e o marido, cujo nome Efron revela traços de um anagrama com o nome mítico (DAIS, 2006), o audacioso poema de Tsvetáieva abusa da intertextualidade e da reflexividade para subverter a cena do olhar melancólico.

Do olhar à escuta

Em todos os poemas discutidos até agora, o ponto nevrálgico, o núcleo explosivo da cena dos gêneros é não apenas o direito à palavra, mas, antes de tudo, o poder do olhar, ou, melhor dito, o olhar enquanto poder: aquele que é “lançado” ou “erguido”, capaz de aniquilar o outro; aquele que o configura como outro, aquele que o transforma em mero reflexo. Como se o ato de ver tivesse uma positividade absoluta de apropriação e de domínio, como se o trabalho do olhar não fosse também uma obra de perda, inseparável de “sentir que algo inelutavelmente nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

É justamente essa fixação estética na visão enquanto uma simples prática apropriadora que parece ter sofrido um deslocamento significativo na poesia mais recente. De fato, para além da expressão da crueldade do desejo melancólico e abandonando a configuração poética da luta pela palavra e pela visão, parece esboçar-se uma promessa de continuação da reinvenção da cena do impossível casal de Orfeu e Eurídice. Nesse sentido, parece-me estimulante extrapolar temporalmente a presente reflexão para além do século XX com mais uma leitura, a do poema Orfeu e Eurídice, de 2002, do poeta polonês Czesław Miłosz:

Parado na calçada, na entrada dos infernos,
Orfeu encolhia-se sob o vento cortante
Que puxava seu casaco, levantava uma
[cortina de névoa,
Debatia-se contra as folhas das árvores.
[Com cada nova onda
de névoa as luzes dos carros empalideciam.

Parou diante das portas vidradas, incerto
Se terá forças para essa última prova.

Lembrava-se do que ela dizia: “Você é um
[homem bom”.
Não acreditava muito. Os poetas líricos,
Bem o sabia, costumam ter frios corações.
É quase uma condição. A perfeição da arte
Vem em troca de uma tal deficiência.

Apenas seu amor esquentava-o, tornava-o
[humano.
Quando estava com ela, pensava-se diferente.
Não podia decepcioná-la agora que estava
[morta.
[...]
(MIŁOSZ, 2011, p. 1295, tradução nossa).

Escrito após a morte da segunda esposa do poeta, Carol Thigpen, o poema de Miłosz retoma mais uma vez o movimento de motivação autobiográfica direta, repetindo o motivo rilkiano da alienação de Eurídice do mundo dos vivos. Todavia, desta vez, trata-se não do desejo melancólico, mas do sofrimento do luto: a distinção entre a subjetividade e a alteridade é suspensa pela dolorosa experiência na qual a morte do ser amado torna-se a morte própria. Eurídice de Miłosz não é uma condensação ambivalente da sexualidade e da morte: sua alienação corresponde, antes, à aparência de uma pessoa adormecida. Tão

distante em sua aparente proximidade, Eurídice remete, assim, a um dos mais dolorosos equívocos visuais, quando o morto parece apenas mergulhado no sono e, portanto, capaz de acordar a qualquer momento.

Anos antes, em 1975, Miłosz já havia se debruçado em um ensaio sobre a topografia do inferno, descobrindo seu paralelo frequente com o relato de viagem e comparando suas representações em diferentes épocas: “[...] o espaço de Dante é palpável, possui sua extensão, altura e largura, enquanto o espaço de Milton é cambaleante e incomensurável” (MIŁOSZ, 2013, p. 123, tradução nossa); em Swedenborg, o inferno é “completamente deslocado para o interior do ser humano” (MIŁOSZ, 2013, p. 127, tradução nossa). No poema tardio, trata-se de uma composição heterogênea da qual participam tanto o inferno interior permeado pela culpa, quanto uma imagem do “inferno na terra”, contínuo com a vida cotidiana. A cena do olhar vê-se, assim, transportada para o mundo contemporâneo e o espaço representado faz pensar no espaço de um hospital:

Empurrou a porta. Seguia por um labirinto
 [de corredores, elevadores.
 A pálida luz não era luz, mas uma treva
 [terrestre.
 Cachorros elétricos passavam ao lado em
 [silêncio.
 Descia um andar após o outro, cem,
 [trezentos, para baixo.
 Sonhava. Tinha a consciência de ter se
 [encontrado no Nada.
 Debaixo de milhares de séculos estagnados,
 Entre as cinzas de gerações calcinadas,
 Esse reino parecia não ter fundo nem limite.

Rodeavam-no rostos de uma multidão de
 [sombras.
 Alguns reconhecia. Sentia o ritmo de seu
 [sangue.
 Sentia com força sua vida, junto com sua
 [culpa
 E temia encontrar aqueles a quem havia
 feito mal.

[...]

(MIŁOSZ, 2011, p. 1295-1296, tradução nossa).

Nesse texto tardio – Miłosz tinha noventa e um anos no momento de sua escrita –, Eurídice não é uma sombra impossível, mas a esposa pranteada. Em um gesto de relutância, o “eu” lírico é evitado e substituído pela terceira pessoa. A fala direta, lembrada e evocada em citação, pertence a Eurídice, que, longe de ser um mero reflexo passivo e maleável, ao contrário, com uma estranha força, desafiando até o próprio Orfeu, torna-se a protetora do bom discurso e da boa imagem. A inversão dos elementos do mito atinge aqui o próprio sentido da “atividade” por meio do sutil questionamento de seu atrelamento à ideia de mobilidade. Com efeito, desta vez é Eurídice que, ao repetir as mesmas palavras – tão simples, tão

resistentes e, afinal, ontológicas (“você é”) e éticas (“um homem bom”) –, salva-va Orfeu. Por isso mesmo, a marcha do poeta destituído de seus poderes rumo à prometida superfície está acompanhada de sentimentos de perda e de culpa. O desamparo de Orfeu, seu silêncio e sua tremenda vulnerabilidade correspondem no poema também à fragilidade do seu autor, ele mesmo próximo da morte que terá lugar dois anos mais tarde:

E Hermes trouxe Eurídice.
 Seu rosto mudado, completamente cinza,
 Pálpebras baixadas, a sombra de cílios.
 Avançava rígida, conduzida pela mão
 Do guia. Pronunciar seu nome
 Ele queria tanto, acordá-la desse sono.
 Mas segurou-se, pois havia aceito a condição.

Partiram. Ele primeiro e atrás, mas não
 [de perto,
 O som de suas sandálias e de pequenos passos
 Dos seus pés envoltos em saia como em uma
 [mortalha.

A senda íngreme lançava para o alto brilhos
 [fosforescentes
 Na escuridão, que era como paredes de um
 [túnel.

Ele parava e escutava. Mas então eles também
 Interrompiam a marcha, desaparecia o eco.
 Quando voltava a andar, surgia de novo o
 [duplo ritmo,

Uma vez, parecia, mais perto, outra, mais
 [longe.

No fundo de sua fé crescia a dúvida
 E envolvia-o como uma fria hera.
 Aquele que não sabia chorar, chorava a perda
 Da esperança humana na ressurreição dos
 [mortos,

Pois agora ele era como qualquer outro
 [mortal,

Com sua lira calada, sonhava sem proteção.

[...]

(MIŁOSZ, 2011, p. 1297, tradução nossa).

Trata-se aqui de uma outra cena de gêneros e de casal. Ao acolher todo o fluxo da tristeza irremediável de um ser humano que perdeu um ser humano amado, ela se configura esteticamente de um modo diferente daquele legado pela tradição. Abandonado o sentido da visão no qual o mito (do olhar) de Orfeu concentrava-se até então, sendo, assim, cúmplice da estética tradicional centrada na apreensão do visível, a atenção perceptiva desloca-se no poema de Miłosz inteiramente para a escuta. O incerto som dos passos da esposa, que trazem também ecos intertextuais dos “passos tolhidos pelas longas fitas mortuárias” da Eurídice de Rilke, aquela frágil experiência auditiva da qual o poeta paradoxalmente espera que lhe sirva como garantia da fé e como guia no caminho de volta, esteticamente satura a cena e substitui toda a música de Orfeu, toda sua poesia, descrita anteriormente como solidária da plenitude da vida.

O desejo remete aqui sobretudo à preservação da ameaçada continuidade do movimento de andar com o outro, em sua proximidade. Nesse poema de um luto recente, o que é almejado na relação com o outro não se relaciona à especularidade, mas à possibilidade de finalmente caminhar ao seu lado, sem a necessidade de ir à frente e nem de ser seguido. Quem sabe, a disposição e a atenção ligadas ao prazer recíproco de acompanhar o ritmo dos passos do outro – esforço levado a ponto de se tornar confusa a clareza da distinção entre o movimento próprio e o

movimento alheio, mas que nem por isso visa a alguma fusão utópica dos corpos –, tão presentes na caminhada juntos, talvez sejam disposições afetivas mais inspiradoras para a reinvenção da cena do casal e da relação entre gêneros do que os desejos envolvidos em embates verbais e confrontos visuais.

Considerações finais

O nome de Eurídice vem da palavra que deu também a forma aos nomes tais como Europa, Euritos, Eurifassa, entre muitos outros; todos denotam o amplo jorro da aurora no céu (MALLARMÉ, 1880, não paginado, tradução nossa).

Associada ao mito solar do resgate da aurora das trevas (AUSTIN, 1970, p. 12), a figura de Eurídice parece conter, desde seu nome, um potencial de subversão da alteridade negativa. Em muitos dos poemas do último século que, ao recolocar em cena o olhar de Orfeu, propõem diversas versões e “inversões” (SEGAL, 1989, p. 185) do mito órfico, a raiz do vocábulo Eurídice, *eurus*, que significa amplo em grego (BRUNEL, 2003, p. 46), torna-se mais aparente e permite a restauração de todo um teor da ambivalência inerente ao nome próprio e a seu lugar na cena mítica.

No século XX, não sem relação íntima com a intensificação da tomada da palavra pelas poetisas mulheres, o olhar de Orfeu é frequentemente recolocado em cena e, com isso, a própria cena vê-se cada vez mais investida de uma reflexão crítica e de uma busca por uma refor-

mulação enquanto espaço de relação. As subversões discursivas não apenas retiram Eurídice do seu longo mutismo, mas passam também a ressaltar a importância do dialogismo, tanto em sua dimensão intertextual, quanto em seu alcance intersubjetivo e, dessa forma, a alteridade negativa atrelada ao mito encontra-se não mormente invertida, mas genuinamente questionada enquanto forma de articulação da relação com o outro.

Como bem o mostram os exemplos discutidos, um traço igualmente relevante da recolocação em cena do olhar de Orfeu remete a seu enfático envolvimento biográfico nas cenas de casal. Enquanto trocas de “contestações recíprocas” (BARTHES, 1995, p. 36) ou como buscas por uma genuína partilha da palavra, as encenações poéticas da relação entre Orfeu e Eurídice revelam-se, de fato, fortemente impregnadas pelos embates de narcisismos inveterados, pelas experiências de abandonos e de rupturas vividas pelas poetas, que passam a subverter a própria noção de casal e a questionar suas próprias relações com os maridos e com os amantes. Nesse contexto, não estranha que as disputas pela palavra e as rivalidades pela própria cena invistam-se por vezes de uma violência mal disfarçada. Ao mesmo tempo, oscilando entre o mal-estar amoroso, as miragens do paraíso perdido subjacentes à formação do casal, a perversão da lei e de sua transgressão, e o dilaceramento prazeroso e doloroso

dos sexos, o sentido do olhar do Orfeu permanece flutuante.

Para além de seu sentido de uma logomaquia doméstica, a noção da “cena” torna possível a apreensão de toda uma dimensão de teatralidade das relações, na qual seus participantes – Orfeu, Eurídice, (Hermes) –, escapando à identidade fixa e recuperando uma impressionante mobilidade, assumem diversos papéis discursivos, afetivos e genéricos. Diversificando os desdobramentos da distância e dos pontos de vista, o leitor dos poemas, entrando ele mesmo no papel do(a) espectador(a) da cena do olhar de Orfeu, não apenas revigora sua incerteza a respeito do que afinal está aí em jogo, mas é também convidado a desconfiar da onipotência do olhar. O sentido da cena parece, dessa forma, libertar-se da inscrição exclusiva no domínio da visualidade e da visibilidade, passando a invocar também a atividade dos outros sentidos do fruidor: do tato e, sobretudo, da audição relacionada à escuta do outro.

O uso da cena é, assim, ele mesmo aos poucos modificado. O deslocamento que diz respeito à relevância estética dos sentidos faz com que a cena deixe, passo a passo, de ser um espaço estruturado pelo conflito, um lugar limitado, ao mesmo tempo centrípeto e partido em dois, de confrontos verbais e visuais. Com a relevância crescente atribuída à escuta dos passos do outro e ao desejo de caminhar juntos, a cena transforma-se em um espaço decentralizado e aberto,

destinado a ser percorrido em mais diversos sentidos e, sem dúvida, ao lado do outro amado.

La scène, le regard. Orphée et Eurydice chez H.D., Rilke, Tsvetáieva, Bachmann et Miłosz

Résumé

En partant de l'incertitude quant à la motivation du regard d'Orphée posé sur Eurydice, l'article se penche sur les diverses interprétations du mythe dans les poèmes de H.D., Rilke, Tsvetáieva, Bachmann et Miłosz. Objet des lectures très divergentes au cours du XXe siècle, la mise-en-scène du fatal geste d'Orphée se révèle bien stimulante en tant qu'opportunité d'une discussion de complexes relations entre la subjectivité et l'altérité, surtout en ce qui concerne leurs implications dans des problèmes de genre et de couple. La considération de différents positionnements discursifs, de différents liens affectifs entre le sujet et l'autre, et de différentes formes de partage de la « scène » permet, de fait, contempler des visions assez divergentes de la relation entre des genres, c'est-à-dire, de l'articulation de la différence entre le « masculin » et le « féminin ».

Mots-clés: Altérité. Genre. Subjectivité. Eurydice. Orphée.

Notas

- ¹ No presente trabalho, mantenho diversas transliterações do russo para o nome da poeta nas referências bibliográficas; no corpo do texto, sigo a grafia proposta na edição brasileira de 2008.
- ² A reinterpretação do mito de Orfeu no século XX foi tão frequente que se torna difícil enumerar aqui todas as obras que a compõem. Entre as mais significativas e não contempladas no presente trabalho, constam: *Eurídice* (1941), de Jean Anouilh, *Eurídice* (1947), de Edith Sitwell, *Orfeu* (1950), de Jean Cocteau, *Orfeu* (1951), de Muriel Rukeyser, *A descida de Orfeu* (1957), de Tennessee Williams, *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, *Sonho que sou a morte de Orfeu* (1968), de Adrienne Rich, *H. E. O.* (1997), de Zbigniew Herbert.
- ³ A possibilidade de desconstrução do gesto de “seguir”, relacionada à animalidade, à reciprocidade do olhar e à diferença genérica, foi explorada no conhecido texto de Jacques Derrida *L'animal que donc je suis* (DERRIDA, 2002).
- ⁴ Os traços desse “terceiro” deixam-se detectar desde a Antiguidade também na figura de Aristeu, que, segundo o mito, persegue com seu desejo Eurídice no dia de seu casamento, causando sua morte com a picada de uma serpente.
- ⁵ Um rico estudo da estrutura polarizada das representações inspiradas pela misoginia decadentista do fim do século XIX, com o título evocativo *A mulher que eles chamavam fatal*, foi elaborado por Mireille Dottin-Orsini (1996).
- ⁶ A desconstrução da problemática expressão freudiana “continente escuro”, que relega a feminilidade ao domínio da alteridade negativa, foi proposta por Luce Irigaray (1985).
- ⁶ Uma interessante interpretação psicanalítica da transformação do visível no invisível na figura do anjo foi proposta por Ronald Britton (1998).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. S. J. Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- AMBROŻY, Paulina. Eurydyka powinna wystarczyć. In: ALEKSANDROWICZ-PEŁDICH, Lucyna et al. (Org.). *Drzwi szerzej otworzyć. O amerykańskiej poezji kobiecej*.

- Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2011. p. 13-53.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1977.
- AUSTIN, James Lloyd. Mallarmé et le mythe d'Orphée. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, n. 22, p. 169-180, 1970.
- BACHMANN, Ingeborg. *O tempo aprazado*. Trad. J. Barrento e J. Berkemeier. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. H. dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. p. 179-184.
- BONHAM-LIES, Betty. *Earth's daughters: stories of women in classical mythology*. Colorado: Fulcrum, 1999.
- BOWLES, Paul. *O céu que nos protege*. Trad. J. R. Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BRITTON, Ronald. Existential anxiety: Rilke's Duino elegies. In: _____. *Belief and imagination*. London: Routledge, 1998. p. 146-165.
- BRUNEL, Pierre. As vocações de Orfeu. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. L. O. Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 39-62.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. R. Guiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- DAIS, Ekaterina. Marina i Orfiei. *Neva*, São Petersburgo, n. 8, 2006. Disponível em: <<http://magazines.russ.ru/neva/2006/8/da11.html>>. Acesso em: 18 fev. 2016.
- DENIS, Lily. *Rilke, Pasternak, Tsvétaïeva*. Correspondência a três. Trad. A. Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. F. Landa. São Paulo: Unesp, 2002.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Trad. A. M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. P. Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. Quem sou eu e quem és tu?. Trad. M. A. Casanova. In: _____. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 417-487.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. New Haven, London: Yale University, 2000.
- H. D.; POUND, Ezra. *Fim do tormento; O livro de Hilda*. Trad. F. Jarro. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- HARTWIG, Julia. *Zwierzenia i błyski*. Warszawa: Sic!, 2004.
- HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Trad. R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the other woman*. Ithaca: Cornell University, 1985.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Les dieux antiques*. J. Rotschild, 1880. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Dieux_antiques/Orph%C3%A9e>. Acesso em: 5 fev. 2016.
- MIŁOSZ, Czesław. *Ogród nauk*. Cracóvia: Znak, 2013.
- _____. *Wiersze wszystkie*. Cracóvia: Znak, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RYCHLO, Peter. Sie sagten sich Helles und Dunkles: Paul Celan und Ingeborg Bachmann als Liebespaar. *Der literarische Zaunkönig*, Kritzendorf, n. 1, p. 10-16, 2012.

SEGAL, Charles. *Orpheus: the myth of the poet*. Baltimore: The John Hopkins University, 1989.

SWORD, Helen. Orpheus and Eurydice in the Twentieth Century: Lawrence, H. D. and the poetics of the turn. *Twentieth Century Literature*, Durham, n. 35, p. 407-428, 1989.

TSVETÁEVA, Marina. *Depois da Rússia 1922-1925*. Trad. N. Guerra e F. Guerra. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo*. Trad. A. Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2008.