

O espectro de Eurídice: uma torção político-especulativa do mito órfico

The spectre of Eurydice: a political-speculative twist of the Orphic myth

Maurício Fernando Pitta¹

RESUMO

O que seria do mito de Orfeu se ele fosse contado do ponto de vista da outra do mito, o espectro de Eurídice? Partindo do poema “Eurídice – para Orfeu”, da poeta russa Marina Tsvetáeva, e passando por autores como Le Guin, Ludueña Romandini, Kopenawa, Haraway e Viveiros de Castro, este ensaio, mais do que discutir o contexto ou as motivações da poeta, pretende abordar a torção perspectivista que a imagem espectral de seu poema proporciona sobre o mito de Orfeu e, conseqüentemente, sobre seu herói: o que ocorre com o eu-lírico quando o “objeto” se rebela contra o sujeito, quando a imagem ganha voz e o espectro perde sua fantasmagoria?

Palavras-chave: *Marina Tsvetáeva; Orfeu; Perspectivismo.*

ABSTRACT

What would become of the Orpheus myth if it were told from the point of view of the other of the myth, the spectre of Eurydice? Beginning from the poem “Eurydice - for Orpheus”, by the Russian poet Marina Tsvetáeva, and passing through authors such as Le Guin, Ludueña Romandini, Kopenawa, Haraway and Viveiros de Castro, this essay, rather than discussing the context or the poet’s motivations, intends to approach the perspectival twist that the spectral image of her poem provides on the myth of Orpheus, and consequently, the question of its hero: what happens to the lyrical self when the “object” rebels against the subject, when the image gains a voice and the specter loses its phantasmagoria?

Keywords: *Marina Tsvetáeva; Orpheus; Perspectivism;*

¹ Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação strictu sensu em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná. Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (PPGFIL/UEL), com financiamento CAPES/PDPG-POSDOC.

*before I am lost,
hell must open like a red rose
for the dead to pass.*

H.D., “Eurydice”

O mito de Orfeu dificilmente poderia ser narrado hoje sem referência ao espectro euridiceano, musa, ninfa e esposa falecida do poeta que fez dos hinos órficos, ainda quando inauditos, temas de condução da tradição poética ocidental. “Para a situação da literatura”, afirma Peter Sloterdijk, “não se pode ver imagem mais poderosa que a do cantor Orfeu atravessando sem paciência a zona da morte com uma morta quase viva em suas costas” (2006, p. 29)². Versões mais canônicas, como de Virgílio (2006, IV 455-527) e Ovídio (2017, X 1-85, XI 1-66), apresentam narrativas de um amor não realizado e irrealizável, cujo vértice é a dupla morte de Eurídice e cuja consumação ocorre com o esquarteramento do protagonista pelas ba-

2 Traduziremos as citações em língua estrangeira, salvo quando utilizarmos de traduções em português.

cantes. Em versões como essas, o Poeta perde a esposa e *deve* resgatá-la para repossuí-la; Eurídice é, aqui, uma espécie de “objeto-valor” (VEIGA, 2011, p. 54), posse perdida cuja restituição é meta central do mito.

Até certo ponto, o mito órfico pode ser tomado como exemplo do “Monomito do Herói” proposto por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (2008). Tomado como narrativa heroica, o mito seria uma espécie de paradigma não só de toda a poesia do Ocidente, mas de suas narrativas heroicas. O mito, no entanto, parece terminar antes de completar os estágios do Monomito exigidos por Campbell: Orfeu, a princípio, não se tornaria “Senhor dos Dois Mundos”, pois termina por descumprir o acordo feito com Hades e Perséfone: crente de que assegurava a ressurreição da esposa, Orfeu tornou o rosto, mas viu apenas seu espectro evanescente e retornando ao submundo. Com isso, o poeta não desfrutaria do último estágio, a “Liberdade para Viver”, fadado a cantar à esposa morta pelo resto de seus dias, vivos e mortos.

A despeito do insucesso do Herói, Eurídice, enquanto “objeto-valor”, pode ser substituída e reconstruída a bel-prazer do lirismo órfico. O heroísmo de Orfeu *depende* da tragédia da perda de Eurídice, dado que, para Campbell, “o último ato na biografia do herói é o da morte ou da partida”, enquanto que “a primeira condição” para o heroísmo, “é a reconciliação com o túmulo” (2008, p. 329). Em outras palavras, a narrativa órfica é heroica por ser *fundamentalmente* trágica — conexão defendida por Le Guin, ao abordar a relação entre ficção científica e tecnociência moderna:

Se a ficção científica é a mitologia da tecnologia moderna, então seu mito é *trágico*. A “tecnologia”, ou a “ciência moderna” [...], é um empreendimento *heroico*, hercúleo, prometeico, concebido como triunfo, *logo, em última instância, trágico*. A ficção que incorpora este mito será, sempre, *triunfante* (o Homem conquista a terra, o espaço, *aliens*, a morte, o futuro etc.) e *trágica* (apocalipse, holocausto, antes e hoje) (LE GUIN, 1990, p. 152-153, grifos nossos).

A dupla morte de Eurídice não representa, para Orfeu, o fim que impede o heroísmo, mas sua confirmação. Por isso, a dupla morte termina por *realizar* o arco narrativo do Monomito, pois a vitória do Herói *não precisa estar subordinada a nada que seja exterior a ele próprio*. No limite, todo seu heroísmo se compõe como uma vitória sobre uma situação, vitória que acrescenta algo *ao protagonista, e apenas a ele*. “Eurídice”, segundo Sloterdijk, “oferece a Orfeu sua singular liberdade: graças à sua retirada, ele pode dedicar à sua antiga companheira sua *eterna infidelidade*” (1998, p. 421, grifo nosso). Em outras palavras, a vitória de Orfeu está totalmente atrelada à sua própria

tragédia afetiva: é *pela morte de Eurídice* que Orfeu pode, então, *conquistar sua própria liberdade*, aquela de um Herói que não tem de constranger seu desígnio a mais nada, podendo dedicar a Eurídice sua eterna infidelidade através de réplicas poéticas dela produzidas por sua própria canção — liberdade um tanto paradoxal, já que não é mais que obsessão em transferir Eurídice para outros, como um Édipo com saudade do útero.

Se é assim, o Poeta não seria apenas “senhor dos dois mundos”, mas de múltiplos, arquiteto livre de canções inesgotáveis em substituição a Eurídice. “O sujeito sempre em não-conjunção”, acossado eternamente pela morte e infelicidade, é, por isso, um sujeito livre para constituir suas próprias relações — embora repetindo sempre o mesmo fado. Morto como homem concreto, o Herói renasce, assim, como “homem eterno — homem *aperfeiçoado inespecífico, universal*” (CAMPBELL, 2008, p. 18, grifos nossos). Neste sentido, o *monólogo de Orfeu* seria nada menos que o mito do sumo assenhoreamento do mundo pela canção infinita de sua cabeça degolada, constituindo, após a morte de sua amada e de si, espaços cada vez maiores de domesticação até se impor como o Universal.

O contra-olhar espectral

O Monomito do Herói, que ganharia com *este* Orfeu seu acabamento mais sutil, não é, contudo, o único tipo de narrativa possível — nem mesmo para o próprio mito órfico. A poesia de Rainer Maria Rilke é um exemplo ilustrativo disso. A despeito de ser autor dos hoje clássicos *Sonetos a Orfeu* e um dos grandes representantes da filiação órfica, o poeta praguense também escreveu, em 1907, o poema “Orfeu, Eurídice, Hermes”, no qual explorou o olhar da *outra* do mito. Ao final, Rilke retrata a falha de Eurídice em reconhecer o antigo amante quando captada por seu olhar e precavida por Hermes, que os acompanhava vigilante pelo Aqueronte:

E quando enfim o deus
a deteve e, com voz cheia de dor,
disse as palavras: “Ele se voltou.” —
ela não compreendeu e disse: “*Quem?*”
(RILKE & CAMPOS, 2015, p. 179-181).

Mas seria a poeta Marina Tsvetáeva, contemporânea e amiga de Rilke, quem iria mais longe quando, em “Eurídice – para Orfeu”, de 1923, escreveu os seguintes versos:

PITTA, M. F.
*O espectro de
Eurídice: uma
torção político-
especulativa do
mito órfico*

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.
(TSVETÁEVA, 2011, p. 167).

“Não será um abuso dos direitos Orfeu descer ao Hades?”, questiona, altiva, Eurídice. Na visão da outra espectral, o eu órfico é, *ele*, um fantasma, giro de perspectiva impensado pela filiação órfica tradicional. Para Kempinska, “o audacioso poema de Tsvetáeva abusa da intertextualidade e da reflexividade para *subverter* a cena do olhar melancólico” (KEMPINSKA, 2016, p. 294, grifo nosso): é Eurídice quem castiga Orfeu, forçando seu olhar para trás. Nota-se — *subverter*: o olhar espectral de Eurídice não devém, ele mesmo, melancólico, mas furioso e ativo, olhar perscrutador que busca retirar Orfeu do papel do protagonista trágico-heroico para evidenciar sua circunstancialidade e sua fantasmagoria: tu me tens como um fantasma, mas sou eu, Eurídice, um espectro, *real*, e *tu*, de *meu* ponto de vista, tornou-se fantasmático — uma fantasia, uma irrealdade.

O poema de Tsvetáeva faz referência invertida aos casos mal resolvidos com seu ex-marido Serguei Efron, por um lado, e, por outro, com o poeta Boris Pasternak (cf. KEMPINSKA, 2016, p. 294), filho de um amigo pessoal de Rilke — quem, por sua vez, também trocou cartas e admiração mútua com Tsvetáeva, e que também estava envolvido no contexto do triângulo (cf. DINEGA, 2001, p. 129-130)³. Em uma das correspondências de Tsvetáeva a Pasternak, fazendo referência ao reenvio, sentido por Pasternak como uma “renúncia” silenciosa da poeta ao diálogo, de uma carta de Rilke que ela o havia feito anteriormente, a poeta explicita uma das conexões entre o caso e o poema:

Eu amo tanto o seu nome que, para mim, mais uma vez, ao acompanhar a carta de Rilke, foi uma verdadeira privação, uma renúncia. O mesmo que não chamar mais uma vez da janela quando alguém vai embora (e, com ele, durante os dez minutos seguintes, *tudo se vai*. O quarto onde mesmo você não está. Só a tristeza se espalhou).

Boris, fiz isso conscientemente. Para não enfraquecer o golpe de alegria de Rilke. Não quebrá-lo em dois. Não misturar duas águas. Não transformar SEU ACONTECIMENTO em uma ocorrência particular. Não ser menor do que eu mesma. Conseguir não ser.

(Até Orfeu eu conseguiria persuadir Orfeu [sic]: não olhe para trás!) A virada para trás de Orfeu é obra das mãos de Eurídice. (“Mãos” — atravessando todo o corredor do Hades!) A virada para trás de Orfeu é cegueira do amor dela, ausência de posse sobre ela (mais rápido! mais rápido!) ou então — ah, Boris, é terrível — [...] a *ordem* de voltar-se — e perder. Tudo o que nela ainda amava — a última esperança, a sombra do corpo, uma ilha no coração ainda não tocada pelo veneno da imortalidade, lembra? [...] tudo o que nela ainda respondia a um nome feminino — foi atrás dele, ela não podia ir, ainda que talvez já não quisesse ir. [...] E para terminar com minha ausência na carta (era assim que eu queria: estar ausente de forma *clara*, ativa) — Boris, a mera educação não é nada simples, ou não é sempre simples. — É assim. — (TSVETÁEVA apud ROSAS, 2018, p. 211-212).

Trata-se de uma forma de subversão que, talvez a risco de perder o amado, renuncia à relação como alguém que se despede na soleira e se esforça para não dizer mais um “adeus”, salvando tanto a si, quanto aquele que parte (Pasternak) e aquele que, tal como o Hermes silencioso que acompanha

3 Especialmente em relação às cartas de amor trocadas entre Tsvetáeva e Pasternak, bem como referente à relação cruzada entre ambos e Rilke, cf. ROSAS, 2018.

Orfeu e Eurídice no Aqueronte e o véu hermético que veda a Orfeu a mirada ao espectro, é posto no lugar da que renuncia (Rilke). De forma retorcida, e com grande esforço, Tsvetáeva se coloca no lugar de Orfeu no mesmo movimento em que, também transformada em Eurídice, transfere-se ao posto de protagonista do caso: por ti, Pasternak, evito o erro de Orfeu para não te reduzir ao estado de fantasma; por mim, renuncio a ti, por Rilke, para que se salvem os três.

Apesar de focado em Eurídice, o poema rilkeano ainda a concebe como “sombra esvaziada de qualquer *alteridade positiva*, reduzida a um mero reflexo da sombra do próprio Orfeu” (KEMPINSKA, 2016, p. 293). Algo semelhante, aliás, pode ser dito de outro tipo de relação cara a Rilke: a relação entre o homem e o animal. Na oitava das *Elegias de Duíno* (RILKE, 1989), o animal se assemelha a um *bon sauvage* que, ainda não deturpado pela “cultura”, possui acesso privilegiado à mais “natural” das purezas:

Com todos os olhos a criatura
vê o Aberto. Só os nossos olhos,
como que invertidos, são armadilhas postas
à volta de sua livre saída.
O que há fora, nós o sabemos apenas
pelo semblante do animal; desde pequenina,
obrigamos a criança a voltar-se e ver, atrás,
só o Aparente, não o Aberto, que
na cara do animal é tão profundo. Isento de morte.
Não vemos senão esta; o livre animal
tem o seu ocaso sempre atrás de si
e à frente Deus; quando avança,
avança, Eternidade adentro, como as fontes que correm.
(RILKE, 1989, p. 185).

Juliana Fausto explica que o poema rilkeano põe em jogo a maneira pela qual “o homem consegue se posicionar fora do mundo, algo que as ‘criaturas’ seriam incapazes, paradoxalmente *presas no aberto* para todo o sempre” (2020, p. 218). Os humanos, proibidos de voltar ao Éden, teriam a vantagem de enxergar o mundo *em sua totalidade*, não absortos na estreita mirada que o mergulho no Aberto explicita; ao consumir o fruto do conhecimento, perderam a inocência e, por isso, ganharam posse do mundo. “Só os humanos”, continua, “habitam essa espécie de dobra ou viragem [...] que os torna ‘espectadores’, isto é, sujeitos e juízes” (ibid.). De posse e aparte do mundo, podem julgá-lo, formatá-lo e subjugar-lo segundo seus caprichos.

Em outra das figurações dos animais de Rilke, “A pantera”, observamos um grande felino que circunda incessantemente o interior de uma jaula

como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança da força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.
(RILKE & DE CAMPOS, 2015, p. 121).

O poema “poderia ser lido [...] como a descrição de um animal preso, no sentido de que *todos os animais o são*” (FAUSTO, 2020, p. 218, grifo nosso), aprisionados no Aberto rilkeano, “grande totalidade de tudo aquilo que não está restrito” pelas representações e “rede de feixes da conexão pura” (HEIDEGGER, 1977, p. 262) que relega os animais a uma alegre e pura desinibição inconsciente.

Por outro lado, é no “O jaguar” de Ted Hughes que Fausto, seguindo J.M. Coetzee, encontra a alteridade positiva que Kempinska percebe na Eurídice de Tsvetáeva:

Num curto pavio feroz. Sem fastio —
Os olhos contentes no seu fogo cegante,
Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue —
Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula.
(HUGHES, 2010, p. 40; apud FAUSTO, 2017, p. 221).

232

Sobre este poema, Fausto assinala que, “diferentemente da pantera, cujas imagens que se mostram em seus olhos são a exceção e logo morrem, o jaguar força, com seu olhar de broca, de um fogo cegante, a sua *perspectiva* no mundo, dissolve as barras e os espectadores: ‘no chão de sua cela se derramam os horizontes.’” (2020, p. 222, grifo nosso). Enquanto, em Rilke, o pontos de vista da pantera chega às portas da emergência, mas se vê barrado pelo paradoxalmente aberto “espaço interior do coração” (HEIDEGGER, 1977, p. 306), nos versos de Hughes, por sua vez, o animal *afirma* suas perspectiva, prenhe de um mundo próprio e singular: “enquanto a pantera *talvez* não esteja ainda derrotada, a possibilidade da derrota ou da entrega *não existe* para o jaguar” (FAUSTO, 2020, p. 222, grifos nossos).

O mesmo pode ser dito da Eurídice tsvetáevana, em relação à rilkeana: espectro que habita no entremundo das duas pontas do Aqueronte, Eurídice passa da condição de fantasma-representação arrastado pelos cantos de Orfeu, em Rilke e em grande parte da tradição órfica, à condição de espectro vivo, autônomo, atuante, aossante e ameaçador, diante de um poeta tornado *phantasmata* irreal e presa secundária de um contra-olhar.

Fabián Ludueña Romandini define o *espectro* “pela propriedade de construir, de modo epifenomênico, o sujeito sob a forma do acosso” (2018b, p. 186). Enquanto “ente” que está para além do campo de percepção subjetivo e, aliás, para além do campo da “natureza” ou do “real”, o espectro é matriz de toda e qualquer subjetividade: “a subjetividade é tão somente um efeito residual da regionalidade para-ontológica do espectro. [...] *uma subjetividade é apenas uma integral constituída pelas agências espectrais que lhe são constitutivamente extra-humanas*” (ibid., p. 121, grifo nosso). Nesse sentido, o “acosso”, enquanto agência espectral, constitui de início o sujeito a partir de uma disjunção fundamental, na qual este não surge como “uma entidade indivisa, a não ser como efeito *après coup* de uma sutura ontológica” (2018a, p. 597)⁴. Em outras palavras, todo sujeito nasce sempre fraturado, disjunto, mais sob a forma de um conjunto heteronômico, heterogêneo e instável de “subjetividades” espectrais entrelaçadas, extra-subjetivas e extra-humanas, que de uma unidade fundante e substancial.

Disposto além do “natural”, o espectro é da ordem da *Sobrenatureza* — “a forma do Outro como sujeito, implicando a objetivação do eu humano como um *tu* para este Outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 397). Eurídice é sobrenatural em sentido duplo: enquanto um Tu que devolve a Orfeu o estatuto fantasmático; e enquanto a Outra por excelência, *horizonte de sobrenatureza como tal*, dando, de fora, *forma* ao mito ao constituir seus personagens e fraturar, por dentro, o mito (e Orfeu) numa miríade de espectros luminosos.

Enquanto a Eurídice de Rilke ganhava apenas uma confusa e reativa voz ao final do poema, o espectro, em Tsvetáeva, já de início possui a consistência de um sujeito-Outro, “sujeito” que vê e que age, que irrompe previamente à continuidade do sujeito órfico, fundando-o como já fraturado, disjunto. É Eurídice quem “funda” Orfeu, não mais o contrário — *mito de Eurídice*, não só “mito de Orfeu” —, e ela não o funda como uma personagem postada inteiramente a serviço da protagonista, pano de fundo narrativo, mas como aquela que, afirmando-se como, também, protagonista de sua própria estória, extrusa Orfeu como um *Outro* para ela.

Na medida, porém, em que se é recusada absolutamente a Outro a possibilidade de atuar como um “eu” em vista de um “tu”, este Outro pode ser relegado à condição de não existente — física ou metafisicamente —, momento em que a “comunidade dos espectros” passa a ser tida como *phantasmata*, um conjunto de “exilado[s] da ontologia, [...] ser[es] inexistente[s]” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2018b, p. 20), fabulações meramente fictícias do Sujeito soberano da modernidade.

4 Por se tratar de um e-book sem paginação, referenciamos as posições exibidas pelo leitor de e-books. Para todos os e-books deste tipo, referenciados dessa forma na bibliografia, utilizaremos deste mesmo expediente, exceto quando o e-book apresentar uma paginação padrão.

Orfeu, diante do espectro, atua como o Sujeito moderno que busca, em vão, ocupar o lugar de centro panóptico transcendente, antes colmatado por Deus, impondo-se como uma espécie de antiperspectiva ou não perspectiva que reduz tudo aos limites de sua percepção — inclusive, o espectro sobre o qual ele próprio se funda. Segundo Sloterdijk, para quem o navegante ibérico do séc. XVI seria o protótipo da subjetividade, “o sujeito [...] se coloca em face das imagens fornecidas e se retira para a fronteira do mundo das imagens, vendo tudo sem ser visto e inventariando tudo sem ser ele próprio designado, senão pelo ‘ponto de vista’ anônimo” (2005, p. 154).

Para Donna J. Haraway, esse é justamente o *white male gaze*, olhar colonizador branco, patriarcal e “conquistador que não vem de lugar nenhum” (1991, p. 188). Este tipo de olhar se constrói sobre a pretensão de ocupar essa posição paradoxal de um olhar do não olhar, de um corpo fora do mundo ou de um lugar do não lugar, se arrogando o direito de ser critério normativo de todos os demais pontos de vista:

Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que faz com que a categoria não marcada reivindique o poder de ver e não ser vista, de representar enquanto escapa à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco, uma das várias tonalidades asquerosas que a palavra *objetividade* tem para os ouvidos feministas das sociedades científicas e tecnológicas, industriais tardias, militarizadas, racistas e dominadas pelos homens [...] (HARAWAY, 1991, p. 188).

234

Essa posição não marcada e não situada, que permite com que a captura irrestrita do globo seja equivalente à construção de uma verdade “objetiva”, é a posição do sujeito cartesiano, que opera uma *epokhé* sobre o mundo e se coloca como único ponto inconcusso do real, ponto de ancoragem de um universo sem cais e senhorio que se vê legitimado ontologicamente a capturar a terra, a Terra e seus habitantes como objetos de conquista, especiarias disponíveis ou Velocinos de Ouro — conquista que, na verdade, é um rapto forçado. Essa é a posição padrão do “Rosto”, que “é o próprio *Homem branco*, com suas grandes bochechas brancas e o buraco negro dos olhos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 238, grifo nosso).

“A meu ver”, diz o xamã yanomami Davi Kopenawa Yanomami, “só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75). É assim que Kopenawa explicita a impossibilidade e a inaceitabilidade de domesticação, lembrando, aqui, o conceito deleuze-guattariano de “devir”, mas por via de uma *dupla torção*, na qual o “virar-branco” não é mero termo reverso de um devir

cruzado, mas é limite expresso sob a forma da *renúncia*, dado que supõe a condição imprescindível e improvável de que o branco abdique de seu ensejo colonizatório. Isso porque virar branco quando o branco vira índio é virar *outro* que branco e que índio:

Torna-se índio, não para de se tornar, talvez “para que” o índio, que é índio, se torne ele mesmo *outra coisa* e possa escapar a sua agonia. Pensamos e escrevemos para os animais. Tornamo-nos animal, para que o animal também se torne *outra coisa*. [...] O devir é sempre duplo, e é este duplo devir que *constitui o povo por vir e a nova terra* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 132, grifos nossos).

A questão de Eurídice, a “Anti-Orfeu” de Orfeu, é também uma questão de devir, enquanto “superposição intensiva de estados heterogêneos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 323) na qual a escolha entre um Orfeu carregando afetos euridiceanos ou uma Eurídice carregando afetos órficos se torna “indecidível” (ibid.), porque uma alternativa tende a *outra* (mas não “à outra”), justamente a fim de que se realizem ambas caminhos, “povos” e “terras” inexistentes. A torção perspectiva, torção de olhares que faz de Orfeu um espectro para o espectro de Eurídice, é, assim, não só uma questão especulativo-mítica, como uma questão diretamente política, isto é, *espectropolítica*.

Ao subverter a unidirecionalidade do *male gaze* heroico-trágico de Orfeu, Tsvetáeva nada mais faz que explicitar que é necessário, mais que tudo, *imaginar* alternativas — alternativas ao Narciso-patriarca que “acha feio o que não é espelho”, como diz o Poeta, alternativas ao humano que enjaula seus animais, alternativa ao colonizador que escraviza e extermina o diferente e ao sujeito que exorciza espectros. Nesse sentido, não basta que Orfeu transite entre territórios alheios, carregando o mesmo totem euridiceano como objeto de conquista ou de reminiscência; é preciso que Orfeu mesmo se torne outro, devesse outro Orfeu, devesse-Eurídice, para que Eurídice se torne, também, outra, a outra do outro como Outra.

Dupla torção: da imagética anti-órfica

Não é por acaso que citamos há pouco Kopenawa: o termo “espectro” se aproxima do conceito yanomami de *utupë*, “imagem”, “conceito de conceito” (VALENTIM, 2018, p. 232), conceito-multiplicidade e conceito-proteiforme, que acomoda os sentidos etnográficos de espírito e de espectro (cf. ibid., p. 233). Como afirma Marco A. Valentim, a “espectralidade não é [...] o atributo exclusivo de uma pessoa ou povo, mas o *potencial metamórfico constitutivo*

de todo agente cósmico, o seu ser-imagem” (ibid., p. 229). Em outros termos, o espectral possui um caráter constitutivamente “imagético”, como se antevê por seu radical *specere* — o mesmo de “perspectiva” (“ver através”). Isto porque cada imagem traz consigo todo um espectro tonal-modal, isto é, uma multiplicidade intensiva, “ondulatória”, característica de um “domínio cósmico de transdutividade” ou “um campo anímico basal dentro do qual” os diversos personagens de dada cosmologia “seriam apenas diferentes vibrações ou modulações intensivas e contínuas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 327).

Utupë são “imagens”, mas imagens de um tipo paradoxal: não são reflexos falsos decalcados de um modelo-essência, como as imagens (*eidôlon*) dos poetas criticados por Platão, cópias de cópias que participam de forma imperfeita da mesma forma (*eidós*); antes, as *utupë* compõem o próprio “potencial de alteração’ pelo qual sujeitos (humanos, por exemplo) se formam sob a perspectiva de outros sujeitos radicalmente diferentes (extra-humanos)” (VALENTIM, 2018, p. 220). Ao invés de cópias, as *utupë* são *condições de possibilidade das perspectivas e do próprio campo imaginal como um todo*: só é possível ver e ser visto, ser sujeito ou objeto de perspectiva, porque há, antes, *utupë*, enquanto horizonte virtual de espectralidade que constitui a diferença entre perspectivas através da disjunção que opera quando irrompe entre, no meio e por meio delas.

Imagens múltiplas e infinitas, as *utupë* são como reflexos em abismo (*mise em abyme*) diante de espelhos, tal como nos espelhos que Kopenawa via enquanto viajava pelas cidades dos *napë*. “Eu estava sozinho diante deles mas, ao mesmo tempo, tinha muitas imagens idênticas espalhadas neles” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 117). “Espectro” se diz em pluralidade, legião; o mesmo vale para as *utupë*: “[...] quando se diz o nome de um *xapiri*, não é apenas um espírito que se nomeia, é uma multidão de imagens semelhantes” (ibid., p. 116). Ao invés de uma substância com infinitos atributos (“nomes”), como o Deus judaico que inspirou o Deus espinosano, trata-se de infinitas imagens com um só nome, em “uma espécie de nominalismo exorbitante, que submete a unidade do nome à multiplicidade da imagem. Um nome está para as imagens que designa como alguém, ‘sozinho’, diante de seus reflexos em espelhos justapostos ao infinito...” (VALENTIM, 2018, p. 224).

Por fim, as *utupë* não são “coisas” destacadas da própria dinâmica entre perspectivas, sendo elas mesmas atualizadas como pessoas ou “agência espectral” que “se apresentam aos xamãs [...] como espíritos ou sujeitos sobrenaturais [espíritos *xapiri*]” (VALENTIM, 2018, p. 220, 216-217). Estes sujeitos sobrenaturais, expressões xamânicas das *utupë*, “em sendo imagens, são por isso mesmo sujeitos/pessoas. [...] a condição fundamental para ser humano ou gente, *thë pë* [...] é ter/ser imagem (ser visto/ver)” (ibid., p. 227). *Utupë* são, portanto, imagens ativas, imagens que veem, ou melhor, que

imaginam, e não só imagens vistas: “índices que nos interpretam antes que as interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325).

Esfinges canibais: para que sejam decifradas, isto é, para que se atualizem ou se expressem como *xapiri pë*, decifram as pessoas, “capturando” suas imagens para fazê-los sonhar e fazendo de seu peito, sua morada, numa espécie estranha de devoração que, ao dilacerar e recompor monstruosamente “sua imagem [...] para o conserto do seu corpo-pensamento” (VALENTIM, 2018, p. 234), faz a pessoa “vira[r] fantasma” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 90), “gente espírito” (*xapiri thë pë*) (ibid., p. 615) — ou seja, devir outro. Tratam-se, no fim, de imagens que olham: “o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. [...] Inelutável paradoxo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Como diz Maurice Blanchot, referindo-se ao olhar de Orfeu sobre Eurídice na saída do Aqueronte: “tudo está em jogo na decisão do olhar” (1981, p. 104) — mas o olhar de Orfeu é contraefetuado pelo olhar de Eurídice, dado que, se o olhar é alienante, como afirma Jean-Paul Sartre, é porque ele é sempre *alienígena*: “reconheço que sou como o outro me vê” (2003, p. 276). Só se pode ser sujeito porque, antes, sou imagem, imagem de imagens que me olham e me cesuram. Orfeu, o sujeito do mito, olha Eurídice e se espanta com o olhar ausente — mas ainda olhar, já que “enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254).

Assim, seria de se supor que Orfeu finalmente se reconhecesse como *imago*, como espectro de outro espectro, tal como os duplos que nos fazem sonhar. O mesmo, mas em sentido oposto, pode ser pensado da Eurídice de Tsvetáeva: vislumbrada pelo olhar órfico, Eurídice então se vê não mais como *phantasmata* das fantasias órficas de retorno ao *status quo*, mas espectro ativo, real, vivo, tanto quanto o fantasma que a mira, também evanescendo para o mundo dos Gregos.

Retomemos agora a questão do “Anti-Orfeu”. Tsvetáeva, numa atitude de *renúncia*, se fractaliza em dois no mesmo movimento em que Orfeu é substituído por Eurídice no posto de protagonista. Com isso, a poeta salvaguarda Eurídice e Orfeu:

Ah, talvez o prolongado “não tema” seja *minha resposta* — a Eurídice e Orfeu. Ah, está claro: Orfeu veio buscá-la — para viver, o outro veio buscar a minha — para não viver. Por isso ela (eu) lançou-se daquele jeito. Como se fosse Eurídice, teria... vergonha — para trás! (TSVETÁEVA apud ROSAS, 2018, p. 212).

Tsvetáeva salvaguarda Eurídice, porque a resgata de sua condição fantasmática. Mas salvaguarda também a Orfeu, que ela sempre considerou ser, por si mesmo, uma verdadeira “constelação de imagens” (HASTY, 1996, p. 9). Afinal, Orfeu é tanto o poeta que domesticava unilateralmente mares,

animais, monstros e fantasmas, quanto o cultor das transformações, das devorações, da iatromância, da catábase e dos mistérios báquicos. Ele é ambos, e simultaneamente às avessas: Orfeu é também companheiro e comensal dos animais, aquele que, como diz Apolodoro, “movia pedras e árvores” (1921, 1.3.1) por reconhecer nelas o pendor anímico às Musas; mas é também aquele que continuamente refaz o ato titânico de Krónos e deglute todo Outro para dentro de si, cooptando o mundo a seu desígnio egóico. Para Blanchot, Orfeu é o próprio “ato de metamorfoses” (1955, p. 146), transmutações produtivas, como destrutivas, mas é também seu contrário: agente da estabilidade que guarda a vida, mas que pode asfixiá-la por fechamento e obsessão.

Como já sabia Tsvetáeva, nada no mito de Orfeu é simples — por isso, antes que uma unidade, ele também seria uma legião espectral que só se antevê *per speculum in ænigmate*, “por espelhos, em enigmas” — para usar de uma famosa passagem da Primeira Epístola aos Coríntios, favorita dos esotericistas. O Poeta perfaz, em sua própria figura plural, o atributo intrínseco ao *múthos* como tal, a saber: sua abertura, resistência ao fechamento e à sedimentação que a Tradição e a História continuamente lhe impõem.

Em Tsvetáeva, como em Rilke, observamos tanto a afirmação dos limite do Orfeu “maior”, quanto as potencialidades dessa legião de subarmônicos órficos que nele habitam, em parentesco abissal com eurídicés, cérberos, perséfonés e o Egeu. Encontramos esta miríade de orfeus menores em Ovídio, com seu “Orfeu bissexual” (MAKOWSKI, 1996), cuja trágica “fórmula emotiva” (WARBURG, 1999, p. 555) resistiu subterraneamente até a pintura *A morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, que apresenta um “Orfeu pederasta”; também no Orfeu apodrecido e luminoso “de asa e de vermes” de Hilda Hilst (2002, p. 107), cuja lira produz à poeta “um tom dissonante” (SANTOS, 2010, p. 20); ou ainda no Orfeu espectral de Le Guin (2018, s/p), cujo vulto “se reteve um tempo perplexo [*bewildered*]”, como num torpor selvagem, “junto à porta apenumburada” do submundo.

Se há tantos orfeus, por que o “ataque” tão feroz a Orfeu? Talvez o que queria a Eurídice tsvetáevana fosse fazer como Deleuze e Guattari frente ao Édipo: libertar o Édipo das garras de uma (certa) psicanálise demasiado neurótica, demasiado identitária e familiar; retirar Édipo do triângulo. Renunciar ao laço matrimonial que impunha, no caso de Orfeu, um tipo estanque de amor, um tipo opressor de relação — que oprimia tanto a Eurídice, quanto a Orfeu; tanto a Pasternak, quanto a Tsvetáeva. O “veneno da imortalidade” que a serpente inoculou em Eurídice talvez possa ser encarado como uma espécie de vacina “anti-órfica” para estancar “tudo o que nela ainda respondia a um nome feminino” (TSVETÁEVA apud ROSAS, 2018, p. 212) — não seu “ser-mulher”, mas *certo modelo* de feminilidade que o olhar de Orfeu impunha em vista de suas próprias lembranças e fantasias.

O veneno que acomete a Eurídice, ela o regurgita a Orfeu com sua recusa para exortá-lo a esquecê-la — e para que possa, de fato, libertar-se. Todos os demais casos menores de Orfeu desaparecem quando a canção da domesticação unilateral do todo se impõe sobre eles, sugados pelo mesmo vértice que condena o próprio poeta. São esses casos que o prefixo “anti-” do contra-olhar de Eurídice viria resgatar. Não se trata de fazer uma oposição simples a Orfeu, algo como sua “negação” — como se se tratasse de um gesto platônico de expulsão de Orfeu da pólis. O “anti-” visa não negar Orfeu, mas apontar para algo similar à *abertura ao infinitesimal* sinalizada pelo expoente negativo ao fim da “fórmula canônica do mito”, de Claude Lévi-Strauss, momento de sua “dupla torção”: “ $F_x(a) : F_y(b) \approx F_x(b) : F_a^{-1}(y)$ ” (2017, p. 229).

A dupla torção é, precisamente, o momento de transformação estrutural de um mito, quando ocorre a inversão de termos (*a* e *b*) e funções ou relações (*x* e *y*). Para que isto se suceda, a fórmula deve cumprir duas condições: “1. que um dos termos seja substituído pelo seu contrário [...] e 2. que uma inversão correlativa se produza entre o *valor da função* e o *valor de termo* de dois elementos [...]” (ibid., p. 229). A fórmula não serve como esquematização matemática ou lógica de dada narrativa, mas como método para explicitar de que forma o mito nunca se resolve numa síntese final e autorreferente, estando sempre aberto ao devir histórico — ao impensado e ao inesperado — que o transforma em outro mito, sem origem, nem término.

Pode-se ilustrar esta dinâmica com o conjunto de mitos sobre o pássaro engole-vento explorado por Lévi-Strauss em *A oleira ciumenta*. Neste conjunto, a maria-de-barro, fêmea do pássaro oleiro João-de-barro, aparece como *função inversa* do pássaro engole-vento — “ $F_{Engolevento}^{-1}$ (Oleira)” (ALMEIDA, 2013, p. 184) —, já que este não faz ninho, colocando seus ovos sobre serrapilheiras. Não desempenhando “o papel do termo por não figurar enquanto tal nos mitos do Engolevento” (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 78), a maria-de-barro fornece a *relação ou estrutura virtual não atualizada* desse conjunto de mitos, suprimindo lacunas e contradições que se explicitam na comparação entre os mitos do interior do conjunto. A dupla torção, “transformação estrutural por excelência” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 124), é o que permite pensar a relação entre mitos como uma dinâmica em “perpétuo desequilíbrio” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 212), na qual “todo mito é uma versão de outro, toda versão abre para um outro mito, e os mitos todos não exprimem uma origem nem apontam um destino: não têm referência” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 124).

Mas por que a exponenciação negativa? Quando elevamos um número qualquer maior que 1 a um expoente negativo — lembremos que o mito não é unidade, mas legião —, nada temos senão frações infinitesimais maiores que 0 e menores que 1: $2^{-1} = \frac{1}{2}$, $3^{-1} = \frac{1}{3}$, $9^{-1} = \frac{1}{9}$ etc. Como ressalta Eduardo

Viveiros de Castro, em diálogo com José A. Kelly, o procedimento de torção da fórmula guarda estrita relação com as organizações duais da etnografia dos Bororo feita por Lévi-Strauss, onde a raiz quadrada do dualismo ($\sqrt{2}$) — que nada mais é do que próprio dualismo elevado à metade da unidade ($2^{1/2}$), ou seja, 2 elevado a 2^{-1} — perfaz uma “expansão decimal infinita i.e. um número que é internamente ‘infinito’ em uma infinidade de modos possíveis” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 123): 1,4142135623730950...

$\sqrt{2}$ é um número tal que seu inverso multiplicativo é igual à sua metade i.e.: $1/\sqrt{2} = \sqrt{2}/2$. O inverso da razão entre os dois termos é igual à metade da razão. Isto significaria que cada metade de uma organização dualista é a inversa da metade opositora, e não sua “negativa”. Cada metade vê a outra como sua inversa, como a divisão do todo = 1 por si mesmo. Isto faz com que a relação entre as metades não seja de adição (do tipo $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1$), mas de multiplicação, uma repetição de si mesma pela outra, fazendo de cada metade, uma função da outra. Como observou Kelly, *esta relação de equivalência guarda uma profunda relação com a fórmula canônica do mito* (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 123).

Do mesmo modo, e dado que Orfeu, como todo mito, é sempre uma *complicatio*, isto é, um entreamado de mitos menores, dobrados em indiscernibilidade, que se “explicam” de modo determinado a cada vez que se conta um mito, operar um Orfeu⁻¹ (“o Anti-Orfeu”) implica não em anular Orfeu, expulsá-lo da *pólis*; afinal, não se trata de subtração, mas de divisão, isto é, de multiplicação, já que toda divisão não é senão a inversão de uma multiplicação. Operar um Orfeu⁻¹ implica, então, em fazer o fractal irromper sobre o corpo unário do mito; libertar Orfeu do posto de controle, que sufoca a si e ao espectro — através da emancipação do espectro de Eurídice. Abrir as imagens infinitesimais que habitam Orfeu, guardando uma infinidade de personagens silenciados pela lira e escondidas sob seu olhar controlador, como Eurídice e a legião de espectros e bestas.

Se, ao dizer que os Yanomami só poderão se tornar brancos quando os brancos se tornarem Yanomami, Kopenawa sinalizava uma forma ativa de resistência ao “virar branco” por conta de suas consequências desastrosas, e se, com isso, propunha a própria *impossibilidade* da operação e a *renúncia* ao desejo de cambiar de lado que tão comumente afeta indígenas quando confrontados com as falsas benesses que o modo de vida citadino oferece (normalmente, em contextos de genocídio perpetrado por ação predatória de garimpo, desmatamento e outros), a mesma fala pode ser interpretada também como a proposição de um *outro tipo de possibilidade*, a saber: de que os brancos possam, sim, se tornar *de certo modo* Yanomami a fim de que “devir-branco” não seja mais sinônimo de “devir-genocida”.

Mas se trata, aqui, de um *outro tipo de Yanomami, um outro Outro dos Yanomami* — um *napë pë* em sentido não destrutivo (se isso for, de fato, possível), que, no contexto sociopolítico yanomami, não representa o fim do devir, mas mais um agente compositivo da dinâmica cosmopolítica da floresta: *napë pë* como simples “estrangeiro”, “inimigo potencial”, “não-yanomami” (KELLY, 2016, p. 48) que, contudo, é também Yanomami em relação aos *napë yai, napë* “de verdade” (ibid., p. 50)⁵, povo “cuja epítome é a relação entre o cidadão e o Estado, o verdadeiro inverso do parentesco” (ibid., p. 61). Virar branco quando o branco deixa de ser branco já não é mais virar branco.

Orfeu, para fugir ao destino trágico, *deve* se transformar em um de seus duplos órficos silenciados pela lira domesticadora, um *outro* inaudito como uma das virtualidades infinitesimais presentes na exponenciação negativa de Lévi-Strauss, cuja indeterminação é *constitutiva* dele próprio. Orfeu, inclusive, talvez se torne um *outro perigoso* — mas com o perigo, é possível lidar, desde que o perigo se dê ao modo da inconstância e da variação provisória e precária, deixando de ser protagonista exclusivo de um solilóquio monomítico para, enfim, participar de mitos mais complexos.

Talvez, em sua correspondência algo enigmática com Pasternak, que reflete a própria complexidade da relação entre eles, Rilke e Efron, Tsvetáeva estivesse sinalizando algo semelhante, comparando-se com Eurídice e, às avessas, com o próprio Orfeu: diante da recusa do opressor ao silêncio, é preciso às vezes renunciar *não* à possibilidade de contar seu próprio mito, e sim à condição fantasmática de um *outro* subalterno; é preciso às vezes renunciar a *Orfeu*, recusar vê-lo e ser visto por ele, recusar ouvir seus cantos e, sobretudo, recusar nele tornar-se, para que ele próprio aprenda a também renunciar e evitar seu destino trágico: ser devorado por bacantes que só queriam retirá-lo de sua própria agonia.

5 “[...] a categoria *napë* é complementar à categoria *Yanomami* que, de maneira correspondente, é igualmente contextualmente variável. Em relação aos próprios Yanomami, os vizinhos Yekuana podem ser vistos como *napë*. Quando o contexto envolve pessoas não-índigenas, todos os índios podem ser ditos Yanomami” (KELLY, 2016, p. 50, grifos nossos).

Referências

ALMEIDA, Mauro. A fórmula canônica do mito. In: QUEIROZ, Ruben C.; NOBRE, Renarde F. [org.]. *Lévi-Strauss: Leituras brasileiras*. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 161-199.

APOLODORO. *The Library*. v.1. Trad. de J. Frazer. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1921.

BLANCHOT, Maurice. *L'èspace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

_____. *The gaze of Orpheus and other literary essays*. Trad. de P. Adams. Tarrytown: Station Hill, 1981.

CAMPBELL, Joseph. *The hero of a thousand faces*. v.17, ed. comemorativa. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2008. (Col. "Bollingen Series")

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: capitalismo et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. (Col. "Critique")

_____. *O que é a Filosofia?*. Trad. de B. Prado Jr. e A.A. Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção "TRANS")

242

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2.ed. Trad. de P. Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Col. "TRANS")

DINEGA, Alyssa W. *A Russian psyche: the poetic mind of Marina Tsvetaeva*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

FAUSTO, Juliana. *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo: n-1 edições, 2020

HARAWAY, Donna J. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Abingdon: Routledge; Taylor & Francis, 1991.

HASTY, Olga P. *Tsvetaeva's Orphic journeys in the world of the word*. Illinois: Northwestern University Press, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. v.5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. (Col. "Gesamtausgabe")

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

PITTA, M. F.
O espectro de Eurídice: uma torção político-especulativa do mito órfico

KELLY, José A. *Sobre a antimestiçagem*. Trad. de N. Soares, L. Pereira e M.A. Matos. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.

KEMPINSKA, Olga. A cena, o olhar: Orfeu e Eurídice em H.D., Rilke, Tsvetáeva, Bachmann e Miłosz. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v.12, n.1, 2016, p. 285-301. <http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v12i1.5783>

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. de B. Perrone-Moisés; prefácio de E. Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world: thoughts on worlds, women, places*. New York: Harper Perennial, 1990.

_____. *So Far So Good: Final Poems: 2014-2018*. Port Townsend: Copper Canyon, 2018. [e-book]

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu, 2017.

_____. *A oleira ciumenta*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *História de Lince*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Arcana Imperii: Tratado metafísico-político – La comunidad de los espectros III*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2018a. [e-book]

_____. *Princípios de espectrologia: A comunidade dos espectros II*. Trad. de L. D'Avila e M.A. Valentim. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018b.

MAKOWSKI, John F. Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid. *The Classical Journal*, v.92, n.1, p. 25-38, 1996.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. de D.L. Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.

RILKE, Rainer M. Sonetos a Orfeu; Elegias de Duíno. Ed. bilíngue, trad. de E.C. Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

RILKE, Rainer M.; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. 2.ed. bilíngue, trad. de A. de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Col. “Signos”)

ROSAS, Cecília. *O fio longo dos espaços: a correspondência entre Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak (1922-1926)*. 2018. 354 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SANTOS, Marcos L.F. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. de P. Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SLOTERDIJK, Peter. *Im Weltinnenraum des Kapitals: für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

_____. *Sphären I (Mikrosphärologie): Blasen*. v.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

_____. *Venir al mundo, venir al lenguaje: lecciones de Frankfurt*. Trad. de G. Cano. Valencia: Pre-textos, 2006.

244

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

VALENTIM, Marco A. *Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia fundamental*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018b. (Col. “species”)

VEIGA, Paulo E.B. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu: um estudo sobre a poética da expressão, seguido de tradução e notas*. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2011.

VIRGÍLIO. *Georgics*. Trad. de P. Fallon. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. *Cadernos de campo*, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

PITTA, M. F.
*O espectro de
Eurídice: uma
torção político-
especulativa do
mito órfico*

_____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Radical Dualism: A Meta-Fantasy on the Square Root of Dual Organizations, or a Savage Homage to Lévi-Strauss*. Ed. bilíngue. Trad. de C. Brandt e I. Marter. Kassel: Hatje Cantz, 2012.

_____. “Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica”. In: QUEIROZ, Ruben C.; NOBRE, Renarde F. [org.]. *Lévi-Strauss: Leituras brasileiras*. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 87-135.

WARBURG, Aby. “Dürer and Italian Antiquity”. In: WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Trad. de D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999, p. 553-558.