

COMPARAÇÃO “DIFERENCIAL” E CENA(S) DE FALA: O DUPLO EVOCAR DE EURÍDICE NA OBRA POÉTICA DE SYLVIANE DUPUIS

*COMPARAISON “DIFFÉRENTIELLE” ET SCÈNE(S) DE PAROLE: LE DOUBLE
RECOURS À EURYDICE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE SYLVIANE DUPUIS*

Ute Heidmann¹

Université de Lausanne

Tradução de Alex Beigui²

Universidade Federal de Ouro Preto

alex.cavalcante@ufop.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-0955-948X>

O recurso aos mitos gregos constitui uma prática cultural e artística que não cessa de se renovar, como mostram as criações de Sylviane Dupuis e dos outros autores analisados neste artigo. As obras resultantes dessa prática são “(re)escritas” ou “(re)configurações”, no sentido de que, desde a Antiguidade, retomam — em novas formas e para lhes dar uma nova relevância — narrativas da tradição helênica que já eram “velhas histórias” (*ta arkhaia*). O processo de (re)escrita e de (re)configuração busca traduzir a associação estreita entre a escrita e a reescrita, entre a configuração e a reconfiguração dos mitos, bem como compreender a dinâmica que caracteriza essa prática. O termo (re)escrita também explicita o fato de que a análise literária não tem como objeto prioritário o fenômeno do mito “em si”, mas sim a sua escrita e as suas possibilidades de escrita. Nessa perspectiva, pode-se considerar a escrita como uma forma de representação particular dos mitos, ao lado das formas de suas representações rituais, culturais e iconográficas.

Em vez de examinar essas (re)escritas em relação a um suposto sentido universal, parece mais interessante diferenciá-las em relação às suas formas particulares de reconfigurar os mitos sobre os quais se debruçam. Enunciadas em línguas e épocas diferentes, essas novas criações se distinguem inevitavelmente por suas maneiras de inscrever as narrativas ou motivos antigos dos sistemas de gêneros poéticos e discursivos próprios das culturas das quais emanam. É possível, de fato, diferenciar e comparar essas formas plurais — cultural, histórica e linguisticamente diversificadas — de (re)escrever os mitos. Uma comparação desse tipo, que propus chamar de “diferen-

¹ Ute Heidmann é professora emérita de Literatura Comparada da Université de Lausanne, Suíça. Sua principal contribuição para os estudos da literatura consiste no Método da Comparação Diferencial, Recepção dos Clássicos, Tradução, Reescritas, Plurilinguismo, Iconotextualização e Análise Comparativa de Gêneros.

² N. T. A presente contribuição, inédita em língua portuguesa, foi publicada em francês pela primeira vez na Coleção do CLE - Centre de Recherche en Langue et Littératures Européenne Comparées, no livro **Mythes (re)configurés: création, dialogues, analyses**, publicado em 2013 e sob organização de Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy e Nadège Coutaz.

cial”;³ distingue-se fundamentalmente de uma comparação de tendência “universalizante”. Essa comparação diferencial nos convida a dar uma atenção especial às formas enunciativas, textuais e genéricas das escritas antigas e modernas dos mitos que nos propomos a comparar. É, com efeito, nessa e por essa “reinserção em escrita” dos mitos que são criados os efeitos de sentido novos e sua relevância, como demonstraremos, aqui, com a análise comparativa e diferencial de alguns poemas de Sylviane Dupuis e do final das *Geórgicas* de Virgílio.

Em minhas pesquisas, interessei-me mais particularmente por dois planos: o primeiro diz respeito à intertextualidade, que concebo como um processo fundamentalmente dialógico e, mais precisamente, como uma “resposta” aos intertextos mobilizados. O segundo plano diz respeito à escolha do gênero, para o qual propus recorrer aos termos mais dinâmicos de “genericidade” e “re-configuração genérica”, termos que designam a transformação operada na nova criação em relação à genericidade dos intertextos.⁴ O estudo aqui apresentado dedica-se a aprimorar e articular esses dois planos de análise e comparação mediante a introdução de um terceiro plano intimamente ligado a eles, a saber: a “cenografia” e a criação das “cenas de fala” por ela regida.

Dominique Maingueneau define a “cena de fala”, por ele também chamada de “cena da enunciação” da seguinte maneira:

A obra, através do mundo que ela configura em seu texto, reflete, legitimando as condições de sua própria atividade enunciativa. Daí o papel crucial que deve desempenhar a “cena da enunciação”, que não é redutível nem ao texto nem a uma situação de comunicação que se poderia descrever pelo lado de fora. A instituição discursiva é o movimento pelo qual passam uma pela outra, para se apoiarem mutuamente, a obra e suas condições de enunciação. Apoio recíproco que constitui o motor da atividade literária (Maingueneau, 2004, p. 42).

A importância atribuída a essa dimensão decorre da compreensão da criação literária como um evento enunciativo, significativamente vinculado ao seu contexto de enunciação no momento de sua emergência. Essa é uma concepção que Sylviane Dupuis compartilha, como ela afirma na presente obra, no início de seu primeiro ensaio. Dominique Maingueneau nos chama a atenção para a complexidade dessa dimensão:

A problemática da enunciação, de qualquer modo, desestabiliza as tópicos que opõem simplesmente o que é da ordem do texto e o que é da ordem de um fora-do-texto. O sujeito que sustenta e se sustenta da enunciação não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência fora da linguagem: “entre” o texto e o contexto há a enunciação, “entre” o espaço de produção e o espaço textual há a cena de enunciação, um “entre” que desfaz toda exterioridade imediata. (Maingueneau, 2004, p. 107)

Tanto em sua prática quanto na exploração teórica de seu recurso aos mitos, conduzida na

3 O Método da Comparação Diferencial inaugura um novo campo dentro da Literatura Comparada, questionando, sobretudo, a tradição folclorista que defende pressupostos ancorados na ideia de “fonte”, “origem” e “universalidade”.

4 A ideia de intertextualidade na qual a autora se ancora provém dos estudos e contribuições da crítica literária e psicanalista Julia Kristeva.

presente obra, Sylviane Dupuis atesta essa complexidade do “sujeito que sustenta e se sustenta da enunciação”. Quando, nos poemas de *Éléments du labyrinthe*, ela cede a palavra em “eu” tanto ao Minotauro quanto a Teseu e a Ariadne, a autora cria um espaço “suspensão” entre o texto e o fora-do-texto. Esse espaço permite-lhe engajar as figuras mitológicas evocadas e os bailarinos, bem como a nós próprios como leitores e coenunciadores, em uma forma de experimentação identitária que envolve tanto o “eu” do poeta quanto o “eu” múltiplo. Essa experimentação toma a forma de uma dança durante a qual esse “eu” múltiplo avança em seu *labor intus*, uma espécie de “trabalho no interior” que Sylviane Dupuis coloca no centro de sua coletânea e do trabalho do sujeito que escreve. A grande força sugestiva desses poemas provém dessa cena de fala móvel, elaborada e ampliada ao longo da coletânea, que cria o espaço no qual esse sujeito complexo (composto pelo “eu” ampliado de todos esses outros) pode experimentar a si mesmo. Sylviane Dupuis explica esse procedimento e sua relação estreita com a escolha genérica em um ensaio escrito em 2007:

Mesmo na poesia, que é o gênero mais lírico, o mais tradicionalmente ligado ao “eu”, recorri com muita frequência à ficção, ou a figuras imaginárias ou míticas, que me ensinaram por refração o que eu tinha a dizer, ou a compreender... E foram elas, sem dúvida, que me trouxeram progressivamente de volta ao teatro [...]. (Dupuis, 2007, p. 194)

Além das figuras míticas, são — parece-me — os espaços míticos da Antiguidade que prendem a atenção da poetisa, marcada por sua experiência como arqueóloga. Seu conhecimento íntimo desses espaços, ao mesmo tempo históricos e míticos, permite-lhe inventar cenografias e constituir cenas de fala particularmente sugestivas. A cena de fala de *Delphes des trois fois* desdobra-se no sítio de Delfos; a de *Éléments du labyrinthe*, no labirinto cretense; a de *Enfers ventriloques*, nos Infernos povoados pelas sombras dos mortos. O espaço dos Infernos já era evocado em *Figures d'égarées*,⁵ que surgem no campo de visão e na memória do(a) sujeito(a) enunciator(a) como surgem as sombras dos mortos nos Infernos.

A ESPOSA PERDIDA DE ORFEU EM *FIGURES D'ÉGARÉES*

Em *Figures d'égarées* (1989), Sylviane Dupuis evoca um poderoso desfile de figuras femininas mitológicas, entre as quais Eurídice, Níobe, Fedra e Cassandra, seguidas por Ofélia, figura shakespeariana tornada “mítica”. O desfile culmina em uma figura chamada Aloïse, a quem é dedicada a última seção da coletânea. Diferentemente das outras, trata-se de uma personagem histórica de quem uma nota da autora fornece os elementos biográficos: Aloïse Corbaz (dita Aloïse), pintora de ‘arte bruta’, nascida em Lausanne em 1886, foi internada em um asilo psiquiátrico de 1918 até sua morte” (Dupuis, 2000, p. 155).

⁵ Embora o termo “figuras” remeta também às personagens da obra, optamos por manter o vocábulo “figuras” pois este alinha-se e complementa diretamente o sentido de “*égarées*”, cuja tradução ao pé da letra seria “perdidas”. Todavia, escolhemos traduzir [*égarées*] por “ausentes”, uma vez que em português tal vocábulo, além de ser um dos sinônimos possíveis para “perdidas”, traz inevitavelmente a ideia de “falta”.

É bem no início desse desfile que surge Eurídice como “figura faltante”⁶. O segundo poema da coletânea a evoca nestes termos:

Vã,
sua queixa, vã!
Ela errará sempre
entre as flores
geladas.
a esposa faltante de Orfeu
sem olhos
(Dupuis, 2000, p. 118)

Esta descrição sucinta da figura mitológica em terceira pessoa assemelha-se ao diagnóstico de uma neurose que gira em falso. Fixada na repetição vã de sua queixa, essa figura erra em um mundo onde as flores, símbolos de vida e de beleza, parecem geladas. Nesse “extravio”, ela não é mais do que “a esposa perdida de Orfeu”, desprovida de nome próprio. Essa evocação confere uma realidade emocional impressionante e muito moderna à “velha história” de Orfeu, que é também a de Eurídice, como lembram inúmeras (re)escritas do mito no século XX. A força sugestiva que emana dessa figura extraviada em sua queixa repetida provém de um trabalho poético muito complexo, do qual analisarei aqui sobretudo duas dimensões: a instauração de uma cena de fala nova (diferente das representações anteriores) e a colocação em prática de um procedimento intertextual muito particular.

Essa cena de fala institui-se a partir de dois elementos: o título da coletânea e a citação colocada em epígrafe. No título *Figures d'égarées*, a palavra “figuras” designa o caráter de “caso paradigmático” dessas mulheres extraviadas: sugere também, no plano iconográfico, a pose de figuras representadas inúmeras vezes na pintura, nos palcos de ópera, nos filmes. O sentido de “extraviadas” vai além do simples sentido de uma pessoa que perdeu o caminho. O sintagma “figuras extraviadas” faz do “extravio” o diagnóstico comum a todas as figuras evocadas, instituindo desde o início uma cena de fala analítica. A esposa perdida de Orfeu é uma figura errante que perdeu seu caminho e o domínio de sua mente, uma personagem cujo psiquismo é perturbado.

Outro elemento do peritexto, uma citação colocada em epígrafe, desempenha um papel importante na constituição dessa cena de fala resolutamente contemporânea:

*Io quella? forse, ma dove e quando?*⁷
Eu aquela? talvez, mas onde e quando?

6 “Figura faltante” foi uma solução possível para amalgamar os sentidos atribuídos à Eurídice na obra da autora, bem como conciliá-los tanto à ideia de “falta” na psicanálise freudiana quanto à importância do significante para Jacques Lacan. Em alguns momentos pontuais, preferimos adotar “extraviada”, respeitando a ideia de desvio e de exclusão.

7 No manuscrito, a frase é traduzida diretamente do original em latim para o francês “Moi celle-là? peut-être, mais où quand?”. Mantivemos também a distinção escolhida pela autora, em destacar o texto de Virgílio, em itálico, para diferenciar do texto de Sylviane Dupuis.

Devido à sua forte posição de epígrafe, a pergunta *Io quella? / Eu aquela?*, mesmo sendo explicitamente atribuída ao poeta italiano Mario Luzi, subjaz à representação e à compreensão de todas as figuras extraviadas da coletânea por meio da indagação: será que eu sou também aquela, aquela figura extraviada? A interrogação sobre as figuras deve assim ser lida ao mesmo tempo como um auto interrogatório que a instância enunciativa impõe a si mesma e ao seu leitor (como co-enunciador) e como um convite a se autoanalisar em referência às figuras evocadas. À semelhança da exploração psicanalítica, a pergunta *“Io quella? / Eu, aquela?”* não admite um simples “sim” ou “não” como resposta, mas exige ir mais longe: *“forse, ma dove e quando? [...] talvez, mas onde e quando?”*. Essa injunção, somada ao diagnóstico de falta que a instância enunciativa lança sobre as figuras evocadas, cria uma cena de fala caracterizada por uma grande tensão, semelhante à tensão inerente à cura psicanalítica.

A intensidade e a relevância dessa Eurídice moderna não decorrem apenas dessa cena de fala ancorada em um paradigma fundamental de nossa época e da cultura ocidental, mas também do fato de ser engenhosamente criada a partir de representações anteriores, entre as quais sobressai a de Virgílio, no final das *Geórgicas*. A Eurídice em “figura extraviada” parece, de fato, configurada em resposta a uma passagem precisa da célebre narrativa que Virgílio delega a Proteu, adivinho-poeta chamado de *vates*, assim como ele próprio, e que surge como seu duplo mitológico. É ao deus proteiforme, amarrado e forçado a falar pelo apicultor Aristeu, que o narrador das *Geórgicas* se apresenta explicitamente como Virgílio, delegando a delicada tarefa de acusar o semideus. Proteu acusa-o de ser culpado pela morte “imerecida” de Orfeu, provocada pela morte de Eurídice, que havia pisado em uma serpente ao tentar se esquivar da cobiça de Aristeu.

Após ter evocado essa história trágica em tom elegíaco, Proteu delega, por sua vez, a palavra a Eurídice sob a forma de discurso direto.

*Quis tantus furor? En iterum crudelia retro
fata vocant conditque natantia lumina somnus.
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidas que tibi tendens, heu! non tua, palmas. (IV, v. 494-498)*

Qual é, disse ela, esta loucura que me perdeu, desgraçada de mim, e que te perdeu, Orfeu? Qual loucura? Eis que pela segunda vez os fados cruéis me chamam de volta e meus olhos se fecham, afogados no sono. E agora, adeus! Sou arrastada na noite imensa que me cerca e tendo para ti minhas mãos impotentes, ah! já não sou tua.

A comparação dessa passagem com o poema de Sylviane Dupuis revela que a exclamação “Vã / sua queixa, vã!” pode ser lida como um resumo e como um comentário desse discurso patético e

lamentoso de Eurídice. A exclamação tira a conclusão imperativa para quem conhece esse discurso e o desfecho dessa história. Essas palavras, que são as únicas pronunciadas por Eurídice, são perfeitamente vãs, no sentido de que são ditas tarde demais. Elas não poderão mais mudar o curso de seu destino, nem o comportamento imprudente de Orfeu. A sintaxe emotiva desses dois versos, marcada pela repetição de 'vã' e pelo ponto de exclamação em "vã / sua queixa, vã!", traduz um sentimento de indignação e de decepção que parece decorrer do investimento identificatório (*Io quella?*) ao qual se soma a constatação do extravio. A decepção diz respeito talvez também à forma de representar essa figura. Na narrativa elegíaca de Proteu, Eurídice só tem acesso à palavra no momento em que elas não têm mais qualquer alcance. A inutilidade de suas queixas impressiona mais e tanto quanto Proteu acabara de evocar o impacto avassalador das palavras lamentosas de Orfeu sobre o mundo dos Infernos.

O procedimento intertextual em *Vã, sua queixa, vã!* consiste, pois, ao mesmo tempo em condensar esse discurso e em extrair dele o diagnóstico de sua inanidade. O uso que Freud faz da noção de condensação (*Verdichtung*, em alemão), em *A Interpretação dos Sonhos*, aplica-se ao mecanismo psíquico pelo qual uma representação inconsciente condensa elementos de uma série. Ao aplicá-la ao procedimento intertextual, me sirvo dela aqui para designar a forma como Sylviane Dupuis condensa em seu poema toda a cadeia de atos e imagens contidas no texto virgiliano, explorando sua dimensão psíquica.

Esse processo de condensação vem acompanhado de outro procedimento intertextual, o deslocamento, cujo funcionamento compreendemos melhor se compararmos a continuação do poema moderno com a passagem que segue o discurso direto atribuído a Eurídice nas *Geórgicas*. É a passagem em que Proteu retoma a narrativa nestes termos:

*Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa volentem
dicere, praeterea vidit, nec portitor Orci
amplius obiectam passus transire paludem.
Quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?
Quo fletu Manis, quae numina voce mouret?
Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.* (IV, v. 499-506)

Ele disse isso, e de seus olhos, de imediato, como fumaça que se mistura ao ar, ele se dissipou; nem mesmo o próprio Homero o viu, tentando agarrar sombras e com tantas coisas para dizer, nem o barqueiro de Orco mais permitiu que ele atravessasse o pântano. O que ele deveria fazer? Para onde deveria levar sua noiva, duas vezes violada? Para onde, com que lamentos, deveria invocar os Mânes, que poderes implorar com sua voz? Pois aquela barca do Estige já se afastava remando, fria e silenciosa.

Em referência às representações dos infernos antigos, o texto latino designa por *illa [...] frigida* o fato de o sopro da vida abandonar Eurídice novamente no momento em que Orfeu se vira. Sylviane Dupuis retoma a imagem do gelo para associá-la às flores que fazem pensar nos asfódelos, flores brancas dos Infernos: “Ela errará sempre / entre as flores / geladas”. Esse procedimento, que pode se definir como o deslocamento de um motivo para outro referente, permite significar que a “Eurídice contemporânea”, figurada como extraviada, não tem os sintomas da morte física evocada pelo texto latino, mas sim os de uma morte psíquica que lhe apresenta o mundo como gelado.

A ideia de privar de sua visão a esposa extraviada de Orfeu, dita “sem olhos” no poema moderno, parece resultar de um procedimento semelhante: “*Dixit et ex oculis subito, [...] fugit*” (Disse, e longe de sua vista [...] fugiu), diz o texto latino citado acima; e mais adiante “*neque illum [...] vidit* (ela não o viu mais)”. Esses enunciados, que se referem ambos à visão, designam na verdade duas coisas diferentes: o primeiro assinala o fato de que Eurídice está fora do campo de visão de Orfeu; o segundo diz que é ela quem não o vê mais. Sylviane Dupuis funde as duas ocorrências para significar o impacto psíquico da perda do amado. Fora de seu campo de visão, “a esposa perdida de Orfeu” não perde apenas sua identidade própria, mas perde até mesmo o órgão da visão, seus olhos.

Já não é a mesma que retorna

Vinte anos mais tarde, em 2009, Sylviane Dupuis evoca novamente uma série de figuras femininas em *Cantate à sept voix* [Cantata a sete vozes], texto escrito originalmente para *M.W. (Magic Woman)*, espetáculo encenado em Lausanne em 2008. A coletânea apresenta-se como uma sequência de enunciados atribuídos às sete “Figuras” ou que falam delas, as quais são enumeradas no início do livro sob a forma de uma lista:

Figuras

- F1 (Eva)
- F2 (Ofélia)
- F3 (Jocasta)
- F4 (Maria)
- F5 (Antígona)
- F6 (Eurídice)
- F7 (a Sem-nome)

Essa lista de figuras é seguida por um texto explicativo, enunciado por um “eu” que fala aqui como criador(a) e autor(a):

Vejo-as todas dispostas por exemplo — em uma escadaria (a da História, dos mitos ou do inconsciente) que elas percorrem, sobem e descem falando, deslocando-se verticalmente,

horizontalmente ou em diagonal como em um tabuleiro de xadrez. A princípio mergulhada na escuridão, a cena se iluminará aos poucos a partir do surgimento epifânico das figuras (rostos, corpos e vozes das atrizes), que se resolverão finalmente em uma só, ao mesmo tempo uma e múltipla: a ‘Sem-nome’, portadora do passado dos mitos e voltada para o aberto desconhecido.

Essa “visão” da autora, que pode servir de rubrica teatral para uma encenação do texto, mostra, ao instituí-la, a cena de fala sobre a qual se enunciam as “vozes” atribuídas a essas figuras. O “surgimento epifânico” das figuras, que “sobem e descem falando”, em um espaço comparado a uma escadaria ou a um tabuleiro de xadrez, “ilumina” a cena, diz-nos o comentário acrescido pela escritora. Ao final desse movimento coreográfico, que dura o tempo da enunciação dos textos atribuídos às sete vozes, as figuras “se resolverão finalmente em uma só”, a sétima chamada “a Sem-nome”. Diferentemente das outras seis, essa figura desprovida de nome parece livre ou, mais precisamente, liberta dessas velhas histórias das quais ela é dita e ao mesmo tempo portadora de um legado: “portadora do passado dos mitos e voltada para o aberto desconhecido”.

Nessa cena, tal como é evocada e mostrada no peritexto, anuncia-se o programa de escrita que subjaz à coletânea composta pelas sete “vozes”. Ele consiste em libertar as seis figuras do peso de suas “velhas histórias” que se tornaram estereótipos ao longo dos séculos. Libertas dessas etiquetas, elas poderão convergir em uma figura ideal, sem nome, que as carrega em si como uma memória, sem estar por isso sobrecarregada em sua capacidade de se abrir ao desconhecido e a um sentido novo. Os textos poéticos que evocam cada uma das figuras devem, portanto, realizar esse programa, fazendo convergir sete vozes antigas em uma só voz nova, à semelhança das vozes em uma cantata. A cena de fala analítica de *Figures d'égarées* torna-se, na *Cantate à sept voix*, uma cena dialógica e aberta. A cena de fala informada pelo paradigma psicanalítico cede aqui lugar para essa nova cena de fala, não mais voltada para o passado, mas aberta para o futuro desconhecido.

A ordem em que são evocadas as figuras parece estabelecida em função do grau crescente de “libertação” alcançado por cada uma. Eva, a primeira, é a mais distante dele; a virada da primeira “série” (Eva, Ofélia, Jocasta) situa-se depois de Maria. Antígona resiste ao enclausuramento, mas morre. Eurídice, por sua vez, exime-se da morte para convergir na Sem-nome, que se inventa com a consciência do que quer ser e fazer.

Por seu título e por sua composição em sete “vozes”, essa cena de fala móvel e aberta inscreve-se em uma cena de gênero musical. A cantata a três vozes de Paul Claudel (1911), para tomar o exemplo de um autor familiar a Sylviane Dupuis, também recorre a esse gênero musical para designar sua composição e seu funcionamento poético. A composição poética torna-se comparável à composição musical de uma cantata, por seu objetivo poético de fazer convergir as vozes das seis figuras na voz da “Sem-nome”.

Assim como em *Figures d'égarées*, a criação de uma nova cena de fala e sua inscrição em uma cena genérica particular vêm acompanhadas de uma reconfiguração intertextual precisa e significativa. Sylviane Dupuis designa a sexta figura como “Eurídice”, colocando seu nome entre aspas e parênteses, como para marcar o caráter citacional dessa figura tornada emblemática na memória

coletiva. A figura que retorna em sua nova escrita do mito já não é a de *Figures d'égarées*, fixada em sua queixa. A “Eurídice” da *Cantate* recebe uma voz em uma fala em “eu” não para evocar a sua perda, mas a sua subida:

("Eurídice")
arrancada ao nada, eu
subo no rastro
de um canto
um pé na sombra, e o outro
no dia

Essa voz em “eu” evoca a subida que a narrativa delegada a Proteu havia deixado na terceira pessoa:

redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
Pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem) (v. 485-487)
Eurídice recuperada subiu às alturas
desde que o seguisse (pois Proserpina havia assim decidido por lei)

Na evocação elegíaca de Proteu, Eurídice só tinha a palavra para se queixar inutilmente de sua perda, como assinala o segundo poema de *Figures d'égarées*. A nova “Eurídice” da *Cantate à sept voix* recebe não apenas uma fala em “eu”, mas também a liberdade de explorar e expressar o que significa essa subida sobre a qual a narrativa virgiliana nada diz. Ao explorar o que permanece elíptico no texto latino, o “eu” descreve essa experiência como uma subida em um rastro sonoro, como uma experiência do entre-lugar (“um pé na sombra e o outro no dia”).

A nova figura que emerge dessa elipse do intertexto define-se pela trajetória e pelo duplo saber (“o lento saber dos mortos e o canto dos vivos”), aquela a que a subida dá lugar. A continuação do poema dedicada a essa nova “Eurídice” lê-se como uma luta, como o esforço incessante de manter-se nesse duplo saber dos mortos e dos vivos que dá lugar a um novo nascimento:

dedo a dedo
cílio a cílio, eu
volto para a minha pele
eu
nasço e me ignoro
ainda
onde estou? não me deixes
perder-me

A fragilidade da nova identidade, adquirida na subida, traduz-se no chamamento de um *tu* que não é explicitamente nomeado Orfeu. Esse chamamento culmina no pedido explícito: “não me deixes / perder-me”. A Eurídice da *Cantate à sept voix* sabe pedir aquilo de que precisa para não perder o chão novamente:

Não se compartilha, o estreito caminho do dia:
tem paciência comigo
sem ver
e voltado para o alto,
puxa-o cego para fora deste frio,
teu amor de nada
sem medo
sem perguntar seu nome

O *tu* interpelado, porém, não responde ele próprio ao pedido insistente de não ter medo. É uma outra fonte enunciativa que decreta, em um dístico deslocado na página direita:

ele tem medo de perdê-la
ou de que ela tenha mudado

Já não é a voz que se expressa em um “eu” que se dirige aqui ao outro na forma interlocutória, mas sim uma outra instância que o invoca na terceira pessoa. Essa mesma instância também fala de Eurídice na terceira pessoa: ele tem medo de “perdê-la” e de que “ela” tenha mudado. Por meio dessa diferenciação de duas fontes enunciativas, o poema divide “Eurídice” em um “eu” e em um “ela”. A diferença entre eles é marcada pelo fato de que a enunciação em “eu” ocupa o espaço gráfico esquerdo da página impressa, ao passo que a enunciação em terceira pessoa é deslocada para a direita.

O texto poético apresenta-se, em virtude desse dispositivo tipográfico, como uma cena de teatro antigo que dispõe um coro comentando as ações e reações em frente ou ao lado dos protagonistas. Ao recriar tipograficamente essa disposição da cena antiga, o poema moderno dá, no lado direito da página, uma visão “exterior” da figura cujos enunciados em “eu”, colocados no lado esquerdo, dão-nos em paralelo e em alternância uma visão “interior”.

Essa voz “coral” parece criada para lembrar a resistência enfrentada pela exigência de uma identidade “aberta” na trajetória insólita da morte para o nascimento (“ela viaja ao contrário”), expressa pelo “eu”. Lembra que se trata de realizar essa identidade aberta contra a resistência e o medo não apenas do “tu” tornado “ele”, mas de “todos” aqueles que projetam imediatamente suas expectativas sobre aquela que retorna da morte:

todos, eles temem que ela mude
querem-na
portadora de filhos
e não de palavras
cadela ou anjo
e não metamorfose

Para realizar esse projeto identitário (que é ao mesmo tempo um projeto poético) contra essas resistências de todos, a nova “Eurídice” não espera estar “perdida” para falar. Ela apodera-se

da célebre ordem de não se virar para trás que, no texto virgiliano, havia sido dirigida a Orfeu por Proserpina, a deusa dos Mortos que “lhe impusera isso por lei”, como diz Virgílio (*namque hanc dederat Proserpina legem*, IV, v. 487)⁸. Ao atribuir à sua Eurídice essa ordem tornada tão famosa, Sylviane Dupuis consegue modificar o que proponho chamar de “script intertextual” de maneira significativa. Ela empresta a essa nova figura, liberta de seu caráter lamentoso, palavras muito diferentes daquelas, vãs, pronunciadas pela Eurídice da narrativa de Proteu:

não te vires para trás
para a estranha, guarda-a
no teu coração em silêncio,
a sombra do que ela
foi
já não é a mesma que retorna
mas outra
que a morte abriu

As palavras da nova “Eurídice” da *Cantate* recebem dessa redistribuição um novo sentido. Não se virar para trás significa não fixá-la em sua identidade ultrapassada, aceitar o fato de que “já não é a mesma que retorna / mas outra”, aquela que passou pela experiência da morte. O fato de ter podido apropriar-se dessa ordem parece permitir-lhe formular um pedido mais assertivo:

segura a minha mão, eu atravessi
a morte
nós vamos de nascimentos
em nascimentos

O “nós” do dístico, além da evocação de um caminhar conjunto, parece dizer que a aposta deu certo. Essa outra “Eurídice” pode avançar em seu caminho; ela já não é mandada de volta. É isso que o último enunciado, atribuído à voz “coral”, parece confirmar:

ela vai
ela olha para nós
suas palavras a sabem
antes dela
e o cristal gelado
derrete
aos seus pés de estátua

8 (pois *Proserpina* havia estabelecido essa lei, IV, v. 487).

O derretimento do “cristal gelado” que ela foi, como “figura extraviada” e como “esposa perdida”, errando para sempre “entre as flores geladas”, cede lugar aqui a uma figura mais móvel, uma figura em movimento, em marcha. É de fato uma outra “Eurídice” que aparece aqui: “já não é a mesma que retorna”. A cena de fala compartilhada pelas duas fontes enunciativas mantém a tensão e não permite que uma nova certeza se instale nem que a nova Eurídice se petrifique por sua vez. A palavra retorna mais uma vez ao “eu”, que repete sua prece intensa dirigida ao *tu*, antes de passar para a voz coral, que parece ter compreendido a necessidade do pedido do “eu”, apoiando-o de agora em diante ao dirigi-lo ela própria ao *tu*:

se tu faltasses, eu perderia o sentido disso
deixa-a
devir,
não te vires para trás!

O sentido, podemos compreender, só pode ser dialógico. Não pode ser construído no recolhimento sobre si mesmo, pois precisa sempre do outro para se tornar sentido. Toda identidade, por mais aberta e mutável que seja, precisa do outro, de um outro, para se tornar identidade. O pedido insistente de “não se virar para trás”, de “deixá-la devir” permanece posto até o último verso do poema. Essa outra “Eurídice” constitui-se em “suas palavras” que “a sabem / antes dela”, na abertura exigida e mantida de uma identidade e de palavras sempre em devir. São suas palavras exigindo a abertura que a libertam do “rótulo” mitológico de “esposa perdida”, analisada de forma tão pertinente em *Figures d'égarées*. São suas palavras também que lhe permitem convergir para a sétima e última voz da *Cantate à sept voix*, a da “Sem-nome”. Essa figura ideal pode então criar um sentido novo:

ela dá o sentido que quer
ao que não o tem

O programa poético anunciado na cena de fala aberta e móvel instituída no início da *Cantate à sept voix* parece, assim, realizado. A comparação diferencial de *Figures d'égarées* e de *Cantate à sept voix*, de Sylviane Dupuis, mostra que as (re)escritas modernas não consistem em reproduzir um sentido “universal” atribuído previamente ao “mito de Orfeu”, nem em modular aquele que Virgílio lhe confere. Ao modificar as cenas de fala e as cenas genéricas dos textos anteriores, essas obras deslocam seus motivos e metáforas de maneira significativa, criando efeitos de sentido próprios e novos. Sylviane Dupuis cria essas novas significações, assim como o próprio Virgílio o fez dois milênios antes.

REFERÊNCIAS⁹

- CLAUDEL P. (1957): *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- DUPUIS S. (2000): *D'un lieu l'autre* suivi de *Creuser la nuit* et de *Figures d'égarées*, Lausanne, Éditions Empreintes.
- DUPUIS S. (2000): *Géométrie de l'illimité*, Genève, Dogana.
- DUPUIS S. (2009) : *Cantate à sept voix*, Genève, Le Miel de l'Ours.
- LUZI M. [1985]: *Pour le baptême de nos fragments*, traduit de l'italien par P. Renard et B. Simeone, Paris, Flammarion, 1987.
- SARDE M. (1991): *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Seuil.
- VIRGILE [1998]: *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, introduction et notes de J. Pigeaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- DUPUIS S. (2007): « Écrire pour le théâtre au féminin : l'héritage / l'écart », in : *Profession créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, eds. A. Fidecaro et S. Lachat, Lausanne, Éditions Antipodes, p. 187-205.
- HEIDMANN U. (2003) (éd.): *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot.
- HEIDMANN U. (2006): « Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée », in *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, M. Burger et C. Calame (eds.), Paris et Milan, Édédit et Archè, p. 141-159.
- HEIDMANN U. (2008): « Comment comparer les (ré)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter) textuelle et différentielle », in *Mythe et Littérature*, S. Parizet (éd.), coll. Poétiques comparatistes, volume 3, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, p. 143-160.
- HEIDMANN U. (2009): « La (re) configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », *Colloquium Helveticum* 40, 2009, *Probleme der Gattungstheorie*, eds. F. Pennone, R. W. Müller Farguell et M. Winkler, Academia Press Fribourg, p. 91-104.
- MAINGUENEAU D. (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin.

⁹ N. T. Optamos por manter a bibliografia utilizada pela autora no idioma e formatação original.