

**ORFEU:
OS DESCAMINHOS DO EXÍLIO E SEUS SÍMBOLOS**

Mauricélia Ferreira das Neves (UERJ)
mauricelia.f.neves@gmail.com

1. Imagem e exílio

O método de Aby Warburg reúne imagens distintas a partir de um fio condutor, no qual a lógica se encontra na própria imagem. Cezar Bartholomeu destaca que em Warburg: “A imagem, no entanto, não é algo que ilustre o pensamento, mas que o provoca a sair de si mesmo.” (BARTHOLOMEU, 2009, p. 118.) Assim, o símbolo, ou imagem, ocupa o lugar central da discursão warburguiana.

No artigo “Dürer e a antiguidade italiana”, o historiador analisa a reinserção da Antiguidade na cultura renascentista, tendo como base os quadros “Morte de Orfeu”. Segundo Warburg, desde a segunda metade do século XV, os artistas “procuravam na riqueza formal da Antiguidade, com o mesmo zelo, tanto por modelos que apresentassem uma mímica marcada por um *pathos* intenso, quanto por aquela calma, idealizada pelo classicismo.” (WARBURG, 2012, p. 66).

Havia, portanto, uma peculiar preocupação na investigação do *pathos*, perseguindo seus símbolos, formas e repetições na representação cultural e literária da História. Dessa forma, busca-se através deste estudo mapear os descaminhos do exílio de Orfeu, intensamente marcado pelo *pathos*, e decodificar seus símbolos. Para tal, faz-se relevante o pensamento teórico de Warburg, Gilbert Durand e outros decifreadores das simbologias.

Para iniciar este caminho, é necessário entender o conceito de exílio. O termo é oriundo do latim, do qual o vocábulo *exsilium* deriva do verbo *exsilire*, cujo significado etimológico é “saltar para fora”, tendo em vista que o termo *exsilire* é formado pelo verbo

salire – saltar – e precedido do prefixo *ex* – fora. Assim, consiste em “sair de si mesmo”.

Desse modo, o exílio se fundamenta na desapropriação daquilo que faz parte do ser, seja a terra, a língua, a família, os vínculos sociais e os demais constituintes do humano. Em *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, Jean-Jacques Rousseau descreve suas impressões sobre o mesmo:

Eis-me, portanto, sozinho na terra, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, companhia. [...] Procuraram nos refinamentos de seu ódio que tormento poderia ser mais cruel para a minha alma sensível e quebraram violentamente todos os elos que ligavam a eles. [...] afastado deles e de tudo. (ROUSSEAU, 1986, p. 23).

O afastamento do “expelido” para o exílio é retratado de modo significativo na literatura universal. Desde Homero, antes da formulação de exílio como um ato político, já havia a representação da figura de um desterrado, que andou errante pelos os mares, com o ávido intento de regressar a terra natal: Ulisses.

Além de Ulisses, muitas outras figuras míticas se configuraram no deserto do exílio. Orfeu, contudo, protagoniza um exílio não limitado ao banimento de sua terra. Apesar de ser estrangeiro, vivencia, sobretudo, o exílio designado como *phygé*. Este carrega como significado a “fuga”, sendo próprio dos poetas, os quais percorrem pelo isolamento na busca da evocação artística. Portanto, Orfeu encarna o exílio mediante três fluxos distintos, os quais provocam desfechos singulares, conforme serão analisados.

É importante enfatizar que os percursos do exílio possuem a marca singular da imagética do *phatos*. As palavras que se relacionam com o tema, como: desterro, degredo, banimento e expatriação, estão intrinsecamente ligadas aos símbolos da dor, do abandono e da solidão. Então, ao percorrer os cursos do exílio, as imagens encontradas serão as que redimensionam o homem a cerca da condição humana.

2. A gota: primeiro fluxo do exílio

A partir do conceito de exílio, é possível traçar o trajeto mítico de Orfeu como o de um exilado. A gota corresponde à primeira perda de Eurídice. Esse “desterro”, todavia, gerou um forte ímpeto musical. Com intuito de recuperar a sua amada, Orfeu potencializa seus dotes. De modo semelhante aos poetas, que necessitam da “dor”, do exílio, para a fruição de sua arte, no mito, esse fluxo exílico serve como combustível dos maiores encantamentos musicais.

2.1. Serpente: distanciamento e aproximação

Na expedição dos argonautas, Orfeu desempenhou um papel fundamental. Acompanhado de sua lira, tocou-a fugazmente com o intento de impedir que o canto das sereias enfeitiçasse os marinheiros. Assim, mostrou ser superior, em nível de encantamento, até mesmo às dominadoras do canto marítimo, pois em território inimigo, usando o mesmo recurso, a música, derrotou-as.

Segundo Luis Krausz (2007, p. 159), Orfeu é o único caso de filho de uma Musa. A nenhum outro *aedo* representado na literatura grega foi atribuído poderes semelhantes aos dele. Pela descrição dos mitógrafos da antiguidade clássica, o mesmo era capaz de colocar pedras e árvores em movimento; encantar animais e guerreiros; fazer monstros adormecerem; e, até acalmar o mar.

A origem para tanto encantamento estaria mesmo ligada à sua genealogia. Apesar de existirem diversas versões a respeito dos genitores de Orfeu, todas explicitam sua mãe como uma Musa. Segundo a religião órfica, seria filho da Musa Calíope e do rei Eagro. A partir dessa vertente, nota-se que a maior das Musas, inspiradora da poesia épica e da eloquência, teria deixado como herança para seu filho o domínio das artes que a mesma influía.

Dessa forma, percebe-se que, antes do encontro com Eurídice, Orfeu já exercia seus dotes encantatórios. Sua música era imbuída num aperfeiçoamento que a tornava excelente, fazendo-o

dominar seres de todas as espécies, naturais e sobrenaturais. Contudo, ao encontrar Eurídice, Orfeu potencializa os seus acordes, pois esta, além de amada, simboliza uma musa que o inspira, elevando, assim, as suas aptidões poéticas.

Entretanto, tudo se instabiliza após a trágica separação do casal. Em meio a uma perseguição, na qual o apicultor Aristeu tentou, incansavelmente, apoderar-se de Eurídice, uma cobra que estava no meio do caminho a picou. Ao receber o veneno da serpente, não conseguiu nem mesmo se despedir de Orfeu.

A serpente, conhecida desde os primórdios pela mulher, é a responsável pela separação catastrófica. Segundo a religião judaica, no meio do caminho de Eva, em pleno Jardim do Éden, estava a serpente, a qual provocou a separação entre o homem e Deus. Por conta disso, foi amaldiçoada e recebeu a seguinte sentença divina: “porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar” (BÍBLIA, 2002. p. 8).

Como uma espécie de cumprimento à profecia celestial, a serpente fere, precisamente, o calcanhar de Eurídice. Desse modo, engendra o distanciamento entre Orfeu e sua amada, inserindo-o num ciclo exílico de dor e desespero. O músico se atormenta com o destino e resolve enfrentar todos os riscos e desafios necessários para recuperar Eurídice.

Cabe aqui mencionar o caráter ambíguo vinculado à serpente, sendo símbolo negativo, enquanto destiladora de veneno mortal, mas, também, positivo, pois do mesmo veneno pode ser produzido o antídoto para a salvação (GUERREIRO, 2013). A respeito disso argumentou Warburg em estudo sobre a simbologia mediante uma experiência com indígenas do Novo México, assim, equiparou a duplicidade da serpente com a do símbolo, sendo este instrumento da lógica e da magia:

Os Pueblo encontram-se a meio caminho entre magia e *logos*, e o instrumento com que se orientam é o símbolo. Entre o coletor primordial e o homem que pensa encontra-se o homem que institui conexões simbólicas. (WARBURG, 1988, p. 28).

No mito de Orfeu, o grande símbolo causador do *pathos* é a serpente, cuja força foi vista potencializada na figura de Laocoon, do qual sobrevive na contemporaneidade a imagem do corpo contorcido e, sobretudo, do rosto absorvido pelo profundo *pathos*, enquanto era envolto por cobras. Em Orfeu, a serpente é o símbolo do distanciamento e da aproximação, pois ocasiona a morte de Eurídice, levando o músico ao desterro emocional. Contudo, aproxima Orfeu de uma nova vida musical, fazendo-o utilizar os seus dotes poéticos como nunca dantes visto.

2.2. A lira

Na mitologia grega, os heróis estão, majoritariamente, associados a um instrumento, cuja elevada habilidade no manuseio se torna numa característica peculiar da personalidade heroica. Desse modo, Ulisses possuía um arco; Aquiles um escudo; e, Orfeu a sua lira. Apesar do instrumento do músico não ser bélico, agregava características semelhantes.

A lira de Orfeu, em suas mãos, era capaz de paralisar o mais bravo guerreiro, estagnar um monstro em fúria ou movimentar seres inanimados. Mais do que uma arma, a lira possuía poderes sobrenaturais, o que fizeram de Orfeu, além de um *aedo*, uma espécie de mago que incutia qualquer ser existente através de sua música. Nesse viés, observa-se que o instrumento abarca funções que ultrapassam o campo musical, conforme explica Carlinda Nuñez:

A lira, como uma insígnia do conquistador, sobrepassa sua função de instrumento musical, capacitando-o para aprisionar o mundo em suas cordas e, graças à harmonização dos sons produzidos por seus dedos, para reordenar o cosmos e revocar as leis da *phýsis* e do *éthos*. (NUÑEZ, 1995, p. 189)

Consoante já fora mencionado, o distanciamento de Eurídice aguçou o rompimento dos limites musicais de Orfeu. A ida ao *Hades* para recuperar a sua amada é a consolidação da excelência da sua música, mas é, sobretudo, a transição para um nível tão sublime que provoca uma transformação no próprio Orfeu.

Ao atravessar o mundo dos mortos, Orfeu se supera, encantando todas as criaturas das trevas. Dentre os grandes desafios encontrados, estava o de acalmar Cérbero, o cão de três cabeças que guardava a entrada do *Hades*. Nem mesmo o terrível cão resistiu à melodia de Orfeu, permitindo, assim, sua entrada. Entretanto, o músico atingiu o auge de seu encantamento mediante o trono *Thánatos*. O implacável deus ouviu a melodia de Orfeu e, também, não resistiu ao seu apelo, permitiu com que a alma de Eurídice fosse levada com a condição de que não seria permitido olhar para trás.

Contudo, como o percurso de um exilado é sempre mais penoso, o músico se deparou com intrínseco desejo de olhar para trás. Com a concretização desse gesto insano, perdeu definitivamente sua amada. Carregou nas mãos apenas a lira que já não agregava sentido sem Eurídice. Orfeu deixou o *Hades* desapropriado da sua mulher e, ainda, do esplendor da sua lira. Encerra, então, o primeiro fluxo do exílio, marcando-o com o apogeu de sua música.

3. A torrente: segundo fluxo do exílio

No percurso do mito, Orfeu viveu um segundo fluxo exílico que nada se parece com o anterior. Se no primeiro era fugaz e impetuoso, no segundo, encontra-se completamente abatido. Perdeu todas as forças e a gana musical. Não se exila apenas de Eurídice, mas começa a se distanciar do mundo.

3.1. Silêncio

Nesse segundo momento de Orfeu, a maior cicatriz posta à mostra foi o silêncio. Após o derradeiro olhar para Eurídice, ouviu pela última vez a voz da amada e não pôde respondê-la. Emudeceu a sua lira. Para compreender o silêncio é necessário refletir sobre o significado desse termo. Observa-se a descrição de Manuel Antônio de Castro:

O silêncio é a excessividade onto-poética do nada. A pausa não é silêncio, mas disposição da escuta. A mudez não é silêncio porque é a falta do que ainda não se tem e se pode vir a ter. A mudez como mudez tem em si uma opacidade de anulação da fertilidade do silêncio. A mudez é estéril até que a insemine a *poíesis* do silêncio, porque só sabemos que alguém é mudo quando não fala, mas não pode haver fala se não houver escuta. E para haver escuta é necessário abrir-se para a fala do silêncio. O silêncio é mudo não por falta de fala, mas por excesso. Cabe a nós escutá-lo nessa excessividade criativa para que, escutando-o, possamos falar. A mudez pode então ser a decisão pela escuta atenta da fala do silêncio. Emudecemos quando nada temos para dizer, mas emudecemos muito mais quando somos possuídos pela excessividade da realidade, que é o silêncio enquanto *lógos*. Podemos emudecer quando somos tomados pelo *páthos* e dele podemos simplesmente dar testemunho num grito primal de dor ou paixão, então elas podem nos jogar no abismo silencioso da morte. Emudecemos, tomados pela excessividade da realidade ou pelo nada excessivo da morte, quando somos possuídos pelo *éros* mortal. (CASTRO)

Dentre as ricas palavras do filósofo, pode-se destacar a ideia de que “A pausa não é silêncio, mas disposição da escuta”. Assim, é possível seguir a rota de que Orfeu, nesse segundo momento de exílio, viveu um momento de pausa, no qual ocorreu uma transformação de papéis: de músico, escutado com estima por todos, a ouvinte, praticante do silêncio e espectador do som alheio.

Todavia, é importante refletir na causa pela qual Orfeu exilou-se no emudecimento. Retomando as palavras de Manuel de Castro: “Emudecemos quando nada temos para dizer, mas emudecemos muito mais quando somos possuídos pela excessividade da realidade, que é o silêncio enquanto *lógos*”. Dessa forma, o des-caminho da paixão e a dor eram a realidade de Orfeu, apoderando-se dele o emudecimento, pois: “Podemos emudecer quando somos tomados pelo *páthos* e dele podemos simplesmente dar testemunho num grito primal de dor ou paixão, então elas podem nos jogar no abismo silencioso da morte”. (CASTRO)

A ausência de som poderia ser um remédio para o pesar. Silenciando-se para o mundo Orfeu demonstrou, também, o desejo de alterar o tempo, de mudar o imutável. Sendo assim, a ida ao *Hades* e o contato com a alma sem vida de Eurídice geraram em Orfeu uma aproximação com a mística da morte. Tamanha foi a

dor do poeta que sua música não conseguiu mais expressar, mergulhando, então, no silêncio profundo que o aproximava ainda mais da morte, único caminho crível de reencontro com sua amada.

3.2. O desterro poético de Orfeu

A lira esplendorosa que havia acompanhado o músico no *Hades* guardava memórias demais para ser reutilizada. A forte enchente musical produzida por Orfeu ficou contida no submundo, pois os seus acordes não eram os mesmos após o retorno. O silêncio passou a ser sua companhia e principal testemunha da sua dor. Por isso, é possível perceber que Eurídice configurava um ofício importante na música do marido. De acordo com Nuñez, “Eurídice, como representação da própria musicalidade do verso órfico, ao morrer, leva consigo o sentido de sua poesia. O mundo sem Eurídice é pura *amouσία*.” (NUÑEZ, 2011, p. 160).

Com a perda definitiva de Eurídice, Orfeu mergulha em um desterro poético, perdendo sua música e com ela o sentido da existência. Toda a morbidez que reinava sobre o *Hades*, e, por conseguinte, sobre Eurídice, apoderou-se, também, do ser de Orfeu, que passou a “não ser”. Já não era marido, pois havia perdido Eurídice; não era herói, já que fracassou na sua mais significativa missão; e, também, nesse momento, não era mais músico, pois seus dedos se recusavam a tocar a lira e sua boca preferia o silêncio ao invés da música. O símbolo desse exílio é o ermo, o completo vazio, preenchido unicamente pelo silêncio.

Porém, nesse trajeto de desconstrução, Orfeu começou a se resinificar. Semelhante à serpente, causadora da morte de Eurídice, que, ao ter sua pele envelhecida, inicia um processo de descamação. Período no qual fica estagnada, inerte de qualquer atividade, para retirar de si a crosta obsoleta e usufruir de um revestimento novo, o ermo poético de Orfeu foi uma espécie de “descamação”.

Dessa forma, outra habilidade órfica foi despertada. Aprisionado no silêncio causado pela sua dor, Orfeu usou o mesmo como caminho para a renovação. Então, o *pathos* se estabeleceu como uma inerente habilidade, que o *aedo* não mais cantava, entretanto, era ouvinte da dor alheia e conselheiro dos que dele se aproximavam, como um mago conhecedor do amor, da dor e dos mistérios da morte.

4. O rio: terceiro fluxo do exílio

O terceiro momento exílico alcançou o clímax do sofrimento. As dores não mais se limitaram ao campo do espírito, mas, também, do corpo. Ocorre uma completa transformação nas suas habilidades que surge através da repressão ao seu silêncio.

4.1. Na corrente do rio

A “mudez” de Orfeu gerou incômodo naqueles que estavam acostumados a ouvi-lo. As mulheres que suspiravam ao som de sua lira buscavam ser capazes de fazê-lo se esquecer de Eurídice e inspirar-se mais uma vez com a beleza de uma delas. Contudo, nenhuma conseguia despertar sua atenção. Ressentidas com o desprezo constante e inebriadas de desejo após um culto a Baco, as bacantes se enfureceram e atacaram Orfeu. O músico tentou acalmá-las tocando sua lira, mas o som da mesma foi abafado por gritos estrondosos.

Dessa forma, o corpo de Orfeu foi despedaçado, restando intacta apenas a sua cabeça e a sua lira. Em uma das versões do mito, a cabeça de Orfeu teria sido jogada em um rio e prosseguiria a proferir oráculos. A partir dessa versão, surge o terceiro momento exílico, sendo este o mais intenso, pois ultrapassa a desolação emocional, alcançando o físico do músico que é exilado até mesmo do próprio corpo.

Com a cabeça a flutuar sobre o rio, Orfeu alcança o exílio pleno, pois de estrangeiro se torna peregrino eterno, sendo levado pela corrente das águas sem qualquer possibilidade de se deter em

alguma margem por um esforço próprio. O músico dependia do rio que passou a ser seu corpo, suas vestes, seu alimento e sua música. A volubilidade de Orfeu se liquefaz nas águas do rio. Um desapareço completo é feito de seu corpo, de sua lira e seu antigo lar. Contudo, Eurídice permanece, já que, segundo o mito, as primeiras palavras da cabeça ao tocar o rio consistiram na repetição do nome da amada.

É importante considerar, ainda, a simbologia das águas. Segundo Gilbert Durand, “a água não só contém pureza como irradia pureza” (DURAND, 2002, p. 172). Sendo, portanto, um elemento de purificação, de separação. Desse modo, a inserção da cabeça de Orfeu nas águas de rio seria um processo de purgação que legitimaria o músico na esfera mística. Contudo, a cabeça de Orfeu não foi apenas imergida no rio, mas se tornou parte dele. Assim, alcançou um nível de sublimação que o aproximaria ainda mais dos deuses. Na corrente do rio, encontrou a plenitude da sua dor, exilado de tudo. Entretanto, absorveu todos os atributos das águas, seu movimento, sua vida, o constante renovo e os seus segredos.

Por fim, observa-se que o rio é, também, lugar de lamento de exilados. Conforme pode ser constatado no texto judaico, escrito em período de exílio babilônico:

Junto dos rios de Babilônia,
ali nos assentamos a chorar,
lembrando-nos de Sião.
Nos salgueiros que lá havia,
penduramos nossas cítaras
Os mesmos que nos tinham levado
Cativos pediam-nos
que cantássemos (os nossos) cânticos⁴⁹.

É nas margens do rio que o lamento se constrói, pois lá é possível ver refletida nas águas a imagem de um corpo conhecido em terra estranha. O exilado vê o seu reflexo no rio e não se reconhece por inteiro, já que dele restam flagelos do todo que lhe foi tomado. As águas do rio são o espelho natural, no qual o homem vê outro de si, lugar embaçado e acolhedor, em que as lágrimas,

⁴⁹ Salmo 137, trad. da Vulgata pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas.

rios do homem, podem ser derramadas e levadas ao longe. Nessas águas, Orfeu completa seu exílio, avesso a tudo que já foi, flutua sobre as correntes e sente tocar em seu rosto não apenas as suas lágrimas, mas de todos os exilados.

4.2. Os derradeiros sopros do exilado

É nessa etapa, das correntes do rio, que Orfeu conclui uma transformação iniciada na descida ao *Hades*: a transição definitiva de *aedo* para mago. Antes mesmo desse acontecimento, ele já era considerado mais do que um músico, como descreve Luis Krausz: “a mágica de Orfeu, o poder musical levado ao paroxismo, aproxima-se do âmbito da feitiçaria, o que faz dele, mais que um aedo, um mago, um xamã, um curandeiro milagroso.” (KRAUSZ, 2007, p. 158).

Contudo, após a separação do próprio corpo, Orfeu se consolida no âmbito espiritual. Sem suas mãos, é separado em definitivo de sua lira, concentrando-se no campo contemplativo. A música poderia ser cantada, mas sob o viés de oráculos, consolando e aconselhando os que se encontravam com as mesmas dores que ele havia padecido. Gilbert Durand explica que, além da água, o corte se constitui, também, como símbolo de purificação. Sendo assim utilizado para denotar a separação da carne – profano – com o puro – sagrado. Uma das ratificações disso é o rito da circuncisão, praticado pelos judeus.

A cerimônia da circuncisão é, assim, por inteiro uma cerimônia de diérese catártica, um repor da ordem pelo gládio(...). A circuncisão é, portanto, um batismo por arrancamento violento do mau sangue, dos elementos de corrupção e confusão. (DURAND, 2002, p. 172).

Orfeu teria passado, portanto, por uma dupla purificação: a do corte, quando foi despedaçado pelas bacantes, e da água, ao ser lançado ao rio. Segundo Krausz: “a cabeça de Orfeu teria continuado a flutuar no oceano, onde pronunciava versos” (KRAUSZ, 2007, p. 159). O alcance de águas mais profundas fez dele um mago de mistérios mais complexos. O mesmo autor relata que o mito foi de suma importância na esfera religiosa da Grécia, pois Orfeu

foi fundador de uma religião e de uma doutrina que abarcava, sobretudo, valores morais. Há, ainda, a definição do músico como um *Goés*, que, conforme explica Krausz:

Era, na tradição religiosa grega, uma espécie de feiticeiro, afeito a transe e encantamentos, vidente, sábio e poeta (...). A ligação entre Orfeu e a profecia é expressa no mito segundo o qual sua cabeça, depois da morte, era capaz de profetizar (...) a arte poética torna-se, com Orfeu, um princípio governante capaz de levar os mortais para além dos seus limites, emprestando-lhes novas forças e transformando suas existências e destinos. (KRAUSZ, 2007, p. 162).

Nos últimos suspiros do músico, com a cabeça a flutuar, as palavras de Orfeu se perpetuam. O poder de seu encanto, que começou com sua lira, se difundiu em suas palavras.

5. *O encontro das águas*

Os três níveis do exílio de Orfeu: gota, torrente e rio formam uma gradação, na qual a dor inicial pela perda de Eurídice e a posterior frustração, mediante o olhar inconstante na saída do *Hades*, geraram uma transmutação. Desse modo, para além de músico, tornou-se *Goés*. Contudo, a imagem daquele olhar de Orfeu carrega uma estreita ligação com os processos exílicos enfrentados por ele. Não somente por revelar a culpa por não ter resistido, mas devido à incapacidade de enfrentar o que o reencontro com a alma de Eurídice representaria.

Semelhante a esse mito, na literatura judaica, há um figura que se aproxima de Orfeu pelo “olhar para trás”. No primeiro livro sagrado, Gênesis, conta-se a história de que Deus destruiria as cidades de Sodoma e Gomorra, todavia, desejava poupar uma família. Os mensageiros divinos deram a prescrição ao homem da casa, Ló: era preciso ir embora sem olhar para trás.

Entretanto, a mulher de Ló não resistiu e quebrou o acordo. Com isso, foi castigada, tornando-se uma estátua de sal. A partir dessa aproximação, é possível concluir que não há uma boa aceitação quando os preceitos divinos são quebrados. Assim como, na literatura judaica, a desobediência levou ao castigo, não permitin-

do que a mulher jamais voltasse a olhar para frente, Orfeu, ao olhar para trás, ficou retido no mundo místico do Hades que estava representado na figura de Eurídice.

Segundo Nuñez, “Olhando para trás, Orfeu demonstra não estar preparado para a conjunção harmônica e definitiva com sua “alma”, Eurídice, pois esta é para ele, ainda, uma parte física e material com sua arte” (NUÑEZ, 1995, p. 190). Entretanto, o despreparo do músico diante dessa união é reparado pelo exílio. Através dos descaminhos do silêncio e da dor, Orfeu alcança a reconstrução da sua arte.

É, portanto, no último fluxo do exílio, que Orfeu assume a gradação máxima. Como homem é privado dos direitos humanos, tais quais lugar e corpo. Contudo, é levado pelas águas ao nível da sublimação, através do desprendimento absoluto do humano pelo espiritual. Orfeu se renova no encontro das águas exílicas, tornando-se palavra, som, música, pois, enfim, se funde, definitivamente, com sua arte.

Quanto aos elementos simbólicos que emergem nos cursos desse rio: a serpente, a lira, o silêncio, a ausência, o corte e a água, são fragmentos da imagem do *pathos* que flutuam nas águas exílicas de Orfeu. Assim, a mítica de Orfeu redefine o exílio (como descaminho) e ao exilado (pela incondição humana).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Trad.: Cezar Bartholomeu. In: CAVALCANTI, Ana; TAVOR, Maria Luisa (Orgs.) *Arte & Ensaios*, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009.

BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. In: CAVALCANTI, Ana; TAVOR, Maria Luisa (Orgs.) *Arte & Ensaios*, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009.

BÍBLIA de estudo plenitude. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

CARVALHO, Sílvia Maria S. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. Org. por Sílvia Maria S. Carvalho. São Paulo: UNESP, 1990.

CASTRO, Manuel Antônio de. Silêncio, 3. In: _____. *Dicionário de poética e pensamento*. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Silêncio>.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad.: Helder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GUERREIRO, António. *Aby Warburg e os arquivos da memória*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper>>. Acesso: 25-07-2013.

KRAUSZ, Luis S. *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. La visión y la lira míticas de Orfeo. In: ARBEA, Antonio (Org.). *El ver y el oír em el mundo clásico*. Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Clásicos, 1995.

_____. Orfismo na literatura brasileira: do século XX à primeira década do XXI. In: FERNÁNDEZ, Claudia N. (Org.). *Tradición y traducción clásicas em América Latina*. 1. ed. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.

_____. Música e poesia na pauta das musas. In: FAGUNDES, Igor (Org.). *Permanecer silêncio: Manuel Antônio de Castro e o humano como obra*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

RAFFIN, Marcelo. Exílio y potencia em la perspectiva agambeniana. In: BURELLO, Marcelo G. (Org.). *Políticas del exílio*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad.: Flávia Maria Luiza Moretto, 2. ed. Brasília: Edunb, 1986.

WARBURG, Aby. *Schlangenritual. Eine Reisebericht*, Berlim, Verlag Klaus Wagenbach, 1988; ed. ut.: *Il rituale del serpente*. Milão: Adelphi.

_____. *Mnemosyne* (Introdução). In: CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (Orgs.). *Arte & Ensaios*, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009.

_____. *Dürer e a antiguidade italiana*. Trad.: Warburg. *Werke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010. *Cadernos Benjaminianos*, n. 5, Belo Horizonte, jan.-jun. 2012. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/5-11-Warburg_Duerer.pdf. Acesso em: 25-07-2013.